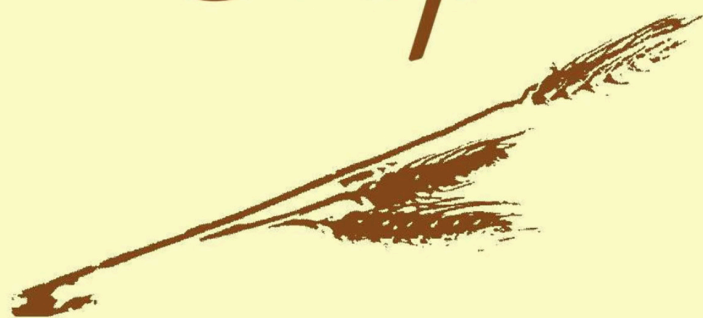


Crop



REVISTA DA ÁREA DE
ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Apresentação

APRESENTAÇÃO **Edição 14 (2010.1)**

Cultura e Transformação Social

É com grande satisfação que apresentamos a edição 14 da Revista Crop, que, desejamos, vem assinalar o início de uma fase de maior amplitude e circulação da produção acadêmica e do debate na área de estudos linguísticos e literários em inglês.

A edição, dedicada ao tema *Cultura e Transformação Social*, inicia-se com a transcrição da conferência proferida por Fredric Jameson em 2009 no *Sixth Annual Historical Materialism Conference*, na qual propõe uma nova hipótese de leitura de *O Capital*, antecipando temas posteriormente tratados em seu livro *Representing Capital*. A discussão é enriquecida pelo comentário à conferência de Jameson, proferido na mesma ocasião por Maria Elisa Cevasco, também transcrito neste volume da Crop.

No artigo seguinte, Marcos Soares analisa o cinema norte-americano pela ótica de Walter Benjamin, relacionando-o à crítica e ao teatro épico de Bertolt Brecht e às discussões da arte face às novas tecnologias.

Os sete artigos e ensaios que se seguem tratarão distintamente de teatro e cinema: Agenor B. Sobrinho discute a peça *Baal*, de Brecht; Thiago Russo analisa o teatro revolucionário de Henrik Ibsen, seguido de Ewerton Oliveira, que estuda a adaptação de uma peça desse mesmo autor – *An Enemy of the People* –, no contexto macartista, realizada pelo dramaturgo norte-americano Arthur Miller. A peça da caça às bruxas *The Crucible*, de Miller, por sua vez, servirá de paralelo ao contexto brasileiro de *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, na análise de Lajosy Silva. Os estudos seguintes nos transportam ao teatro de Shakespeare, no artigo de Ana Portich sobre o hermetismo no Renascimento e a personagem Ofélia, de *Hamlet*, e na análise das relações especulares e a manutenção da ordem em *Rei Lear*, de Roberto Bísvaro. Também na Inglaterra, alguns séculos adiante, Solange Grossi parte da crítica de Raymond Williams para discutir o filme *Gosford Park*, do diretor norte-americano Robert Altman.

O volume se encerra com a análise de Marcos Fabris sobre a produção artística do fotógrafo norte-americano Lewis Hine, no âmbito da representação do processo de modernização por que passava a cidade de Nova York no início do século XX, seguido da análise do romance *The Bluest Eye*, de Toni Morrison, em que Edison Gomes Junior discute a dominação histórica e os efeitos da ideologia hegemônica sobre grupos minoritários.

Em que pesem os diferentes gêneros, recortes, períodos históricos, autores e obras abordados nesta edição, os ensaios que a compõem convergem fortemente nas reflexões diversas sobre a cultura no âmbito da sociedade, sua função histórica e, não menos, no desejo que trazem, mais ou menos explicitado, de uma transformação radical, da própria cultura, dos sujeitos e da história que a escrevem.

Boa leitura!

Mayumi Ilari e Daniel Puglia,
Editores Responsáveis

JAMESON, Fredric. Representing Capital A New Reading Hypothesis About Volume 1 of Marx's Capital. pp. 3-17

Representing Capital: A New Reading Hypothesis

About Volume 1 of Marx's *Capital*

(Presented at the Sixth Annual *Historical Materialism* Conference, London, 29 November 2009)

Fredric Jameson:

My title promises a preview of my forthcoming book, *Representing Capital*, a commentary on Volume I of Marx's *Capital*, which I read somewhat differently than many of the standard interpretations. So I will tell you something about that and then draw some practical conclusions about Marxism today and its political and intellectual mission.

I'm anxious that this work of mine not be understood as a 'literary' reading of *Capital*: not only have those few such attempts been either weak, generic classifications or fairly obvious notes on style and metaphor; indeed the very term 'literary' in this context is bound to trivialize the effort and to suggest that those debating the technical details of Marx's economic analysis will have little interest in cultural epiphenomena like the textual status of the book as such. And it is true that I take little interest in Marx's facts as he presents them or in the relevance of the laws he is alleged to have deduced from them. What I have wished to emphasize is the representation of capitalism as a totality, as an infernal machine, which can only be described dialectically. I regard the truth of the labor theory of value as a metaphysical issue; I find the extrapolation of Marx's model to the current third or globalized, postmodern, stage of capitalism of the greatest interest, but think that so far this can take many forms. And at the same time I consider that Marx's description of capital is fully

· Duke University.

JAMESON, Fredric. Representing Capital A New Reading Hypothesis About Volume 1 of Marx's Capital. pp. 3-17

vindicated by recent events and remains as valid today as it ever was. Meanwhile, in this reading I limit myself to the only completed work, namely Volume I of *Capital* and I claim that it gives a complete picture of capitalist totality. I should add, to justify my formal approach (which I have said I would not want to call literary exactly, but which some will certainly continue to characterize as formalist in that way), - I should add that for me the central formal problem of *Capital* Volume I is the problem of representation: namely how to construct a totality out of individual elements, historical processes, and perspectives of all kinds; and indeed how to do justice to a totality which is not only non-empirical as a system of relationships, but which is also in full movement, in expansion, in a movement of totalization which is essential to its very existence and at the heart of its peculiar economic nature. Yet also essential to this structure is a process of perpetual breakdown: so we have here a machine which is necessarily and inevitably breaking down and which must therefore, to remain in existence, constantly repair itself by enlarging itself and its field of control. How such a peculiar and indeed such a unique phenomenon can be represented or made to appear in our mind's eye is I believe explained by the equally unique and peculiar powers of dialectical thought, which might almost be considered a new type of thinking invented specifically to overcome the dilemmas of representation posed by this unique and peculiar totality called capital: but I will not pursue any more extensive account and defense or apologia of the dialectic here.

So now we begin, and with a scandalous proposal, namely to bracket the whole of Part One: it is of course the most famous section of the whole work, the one everyone reads even if they get no further, nor is my proposal motivated by quite the same concerns as those of Althusser and Korsch, both of whom suggested that the neophyte or working class readership

JAMESON, Fredric. Representing Capital A New Reading Hypothesis About Volume 1 of Marx's Capital. pp. 3-17

skip these chapters, at least in part because both these thinkers were for different reasons adamantly opposed to the dialectic as such.

My reasons are somewhat different, although I would agree to this extent, namely that readers can become so mesmerized by the commodity form, fetishes and the like that they cease to explore Marxism any further. I remind you that Part One is what the *Grundrisse*'s editors call the "chapters on money": it is not yet about capital, money has here not yet undergone its crucial metamorphosis into capital, and to that degree Part One stages something like capitalism's pre-history (as does, in a very different way, Part Eight on primitive accumulation), so that strictly speaking, Marx's description of capitalism as such can be limited to Parts Two through Seven. Certainly, in a society dominated by commodification, the analyses of Part One are politically more relevant today, just as the dimension of culture more generally becomes more relevant to our third stage of capitalism. Nonetheless in formal terms, I propose that Part One can be considered a kind of complete work in its own right, a kind of overture to the main work, or better still a *Vorspiel* on the order of *Das Rheingold*, whose fundamental action will then come with the official Ring trilogy.

One of the reasons for doing so is that Part One has proven to be a *fausse piste*, or as Heidegger calls it a *Holzweg*, a path leading nowhere. Part One is essentially an attack on the very notion of exchange, on the equation which suggests that there can be such a thing as an exchange of equals, or that the equation can be reversible. This means that there can be no such thing as a just price, and with this the whole project of social democracy or of the equitable reform of capitalism falls to the ground. But this result - politically productive -

JAMESON, Fredric. Representing Capital A New Reading Hypothesis About Volume 1 of Marx's Capital. pp. 3-17

leaves us back at our starting point, with only one acquisition, namely a methodological one, which will now guide my reading of the rest of Volume One, which I will now briefly outline.

I want to understand plot in *Capital* as the solving of specific problems, the resolution of specific dilemmas. But as capitalism involves many problems and paradoxes, these resolutions will involve a variety of tentative explorations, and they will take the form of overlapping waves. A problem - paradox, aporia, contradiction - will declare itself; then gradually, its solution will become apparent, but not without raising another problem in its wake. So by the time one wave has subsided, by the time one momentum has run its course, a new wave is beginning, and a new momentum established: a new problem has raised its head, demanding a fresh set of inquiries and chapters and a whole new movement forward. So this reading of *Capital* will seek to identify the point at which a new conundrum arises and to indicate how it is resolved and at the same time gives way to a new one. There are five or six waves that basically structure *Capital* Volume I: or in other words, organize the suspense - now how is this question to be answered - which constitutes the plot of the work. (I hope it will not complicate the view of the text to add that from a dialectical point of view, many of these problems turn out to be the same problem, and to involve the same answer - but on a different register, in different terms, from a different perspective.)

Meanwhile I want to underscore a somewhat different aspect of the reading according to which the structure I have just described is also punctuated by certain climactic moments or revelations. The latter are not necessarily the same as the solution to the specific problems already mentioned: they can be, as it were, truths revealed in the course of these examinations but not necessarily identical with their resolutions. I also mean to mark a duality in Marx's investigations, which means that such climactic moments or revelations can sometimes come

JAMESON, Fredric. Representing Capital A New Reading Hypothesis About Volume 1 of Marx's Capital. pp. 3-17

in two forms - positive and negative, say. In fact, *Capital* Volume I has in this spirit two separate climactic endings, which I will characterize as heroic and comic respectively. Finally, on a surface level (rather than these deeper structural ones) I want to point out that there are several reading speeds that vary and succeed each other throughout the text, and which include three enormous chapters between the other shorter ones and which also demand something of a shifting of gears and a modification of the reading methods. Obviously it will be too long and complicated to do full justice to all these matters here, so I just resume the order of topics as simply and succinctly as I can.

The first problem begins with money, which was supposed to have solved the equation problem of Part One (on commodities); it is of course a false solution since money is not a solution but a mediation: it is a duality, a thing called upon to express a relationship but which in reality conceals relationship. This mysterious nature of money explains why so many Utopias, including More's first one, have been organized around the principle that getting rid of money will get rid of the problem altogether. Because if money is a genuine solution, then something like a "just price" for commodities and labor is possible, and therefore social democracy itself is possible: it is possible to tinker with capitalism in such a way as to transform it into a just society. On the other hand Proudhon's great slogan - "*la propriété, c'est le vol*" - is unsatisfactory as well, since it assumes that getting rid of money altogether in an anarchist spirit will do away with the deeper problem of which money is only a symptom. Money, property, capitalism itself rest on a deeper structural contradiction or at least a structural paradox (whose answer we know, for it is given to us in the labor theory of value), which cannot be solved by fiat or by tinkering either.

JAMESON, Fredric. Representing Capital A New Reading Hypothesis About Volume 1 of Marx's Capital. pp. 3-17

So at the beginning of what I am calling the main body of *Capital* (Parts Two through Seven), we must go back to the beginning and repose the question anew. Money is not the solution since it raises the new and more fundamental question, How does money beget money? And the answer is not, of course, Proudhon's - namely by cheating and by theft - nor does the answer reduce itself to the question of how we make a profit. Rather, the answer is more fundamental: money can only beget more money by being transformed into something very different, namely capital. This is then the reason to begin with Part Two of *Capital*, because capital itself does not appear until Part Two.

We can rephrase all this methodologically: Marx is showing us that profit and new value cannot be derived from the process of circulation. So in order to solve the question, we are necessarily moved forward into the process of production - and this is alone where capital, and new capital at that, can be produced. So we have consumption on page one of the entire book - quality, use value and it is that quality which is at once bracketed in favor of quantity, use value bracketed in favor of exchange value. We have circulation, whose dilemmas are rehearsed in Part One and end with the non-solution of money. And now finally, we have production itself, which will quickly lead to the secret and the solution of the labor theory of value (something which also explains distributions as such.) Now presumably our problems are solved: why does Marx not conclude his book here?

The problem here is that suddenly time has been introduced, yet still in a merely quantitative and static, non-dialectical way. The labor theory of value leads to all kinds of calculations about rates of profit, on the number of hours of labor, on all those interesting combinations of variables which fed Marx's own hobby, his secondary interest in mathematics and in the calculus. But suddenly these explorations come up against a brick

JAMESON, Fredric. Representing Capital A New Reading Hypothesis About Volume 1 of Marx's Capital. pp. 3-17

wall: the limits of the working day, the legal limits of the working day, factory legislation requiring such limits and thereby suddenly blocking capital in its necessary expansion.

We thereby come up against the first of the three enormous chapters I mentioned, the most famous, namely that on the working day. It is a chapter which poses any number of problems, some of them ideological - how is it that government inspectors, bourgeois officials, have been able to force such legislation, and what is the effect now and in the future of working class organization? - and others practical, namely how the capitalists can get around these legislative limits? For they always do, or else true social democracy would be possible.

So now the argument must enter a new register, a new level of intensity both in problem and in solution: and the answer (always provisional as we have seen) now takes the form of two great revelations. The first of these two climaxes is the celebration of collectivity or cooperation, as the period of language has it. "A free gift to capital," Marx exults: cooperative labor at once dialectically multiplies value and production. It was of course Adam Smith's discovery, which here becomes, if I may put it that way, a Marxian metaphysic. Marxism is not a valorization of production, it is a valorization of collective production: and the chapter of collaboration is the beating heart of *Capital* Volume I itself.

But this jubilation is short-lived. The dialectic, as we know, is the union of opposites: and what is thus positive can at once also be revealed to be negative. The principle of cooperation thus celebrated for human beings becomes a veritable Frankenstein's monster when translated into machinery. I omit these famous passages, but this whole new phenomenon fundamentally transforms the problem. It leads to a new and far more complex theory of temporality and of capitalism's extinction of the past; but also to a whole new

JAMESON, Fredric. Representing Capital A New Reading Hypothesis About Volume 1 of Marx's Capital. pp. 3-17

solution to the problem of the blockage or paralysis of absolute surplus value by the new legislation - a theory of increased productivity, of intensive rather than extensive production of value, which will be termed "relative surplus value."

Dialectically, however, this new solution - machinery, industrial technology - which might also have allowed Marx to conclude his book, makes for a whole new conceptual dilemma which takes two forms: the first is this, how is it that a labor-saving device suddenly makes for a shocking increase in the number of hours worked by labor (a fact dramatized by child-labor)?

"Hence the economic paradox that the most powerful instrument for reducing labor-time suffers a dialectical inversion and becomes the most unfailing means for turning a whole lifetime of the worker and his family into labor-time at capital's disposal for its own valorization." (532)

Labor-saving machinery ought to reduce the number of laborers: well, of course it does that too in the form of unemployment. But then in that case our dilemma takes a different form: why is it, if value comes from labor, do you (capitalists) strive so diligently to reduce the number of your laborers, when the more laborers you have, the more value will presumably be produced? Quesnay put it this way (yet a third form of the dilemma): "why does the capitalist, whose sole concern is to produce exchange-value, continually strive to bring down the exchange-value of commodities." (437)

As for the theory of temporality, it will have one astonishing and quite unexpected result, namely that here (at the opening of Part Seven), Marx suddenly pauses and gives us a

JAMESON, Fredric. Representing Capital A New Reading Hypothesis About Volume 1 of Marx's Capital. pp. 3-17

whole new program for a three-volume plan of *Capital*, separating his presentation now into three different temporalities of production. But then at this point also the truth of the whole process becomes clear and Marx will definitely enunciate what he calls “The General Law of Capitalist Accumulation”, the “absolute” law as he calls it in the same context: I quote,

“the greater the social wealth, the functioning of capital, the extent and energy of its growth, and therefore also the greater the absolute mass of the proletariat and the productivity of its labor, the greater is the industrial reserve army.” (798)

When we remember that this official sounding term, “industrial reserve army”, simply means the unemployed, we have the dialectical paradox in a more dramatic and accessible form. It simply means that the absolute law of capitalism is the simultaneous increase in wealth and productivity on the one hand and unemployment on the other.

Now we can step back and assess the meaning and import of *Capital* as a whole. This is a book about unemployment: its conceptual climax is reached with this proposition that industrial capitalism generates an overwhelming mass of potentially uninvestible capital on the one hand and an ever increasing mass of unemployed people on the other: a situation we see fully corroborated today in the crisis of third stage or finance capital.

There follow some corollaries, which the orthodox are bound to find scandalous. For I would add that *Capital* is not about labor: it is about overwork, as exemplified by inhumanly long hours, and, when those have been limited, by child labor. And it is about this famous “reserve army of labor”, that is to say the unemployed. There is nothing here about labor proper, of the order of Harry Braverman's classic book on Taylorization, *Labor and*

JAMESON, Fredric. Representing Capital A New Reading Hypothesis About Volume 1 of Marx's Capital. pp. 3-17

Monopoly Capital. Yet it would be wrong to think that historical development has rendered this 19th century representation of the capitalist totality obsolete or outmoded: on the contrary, what distinguishes our moment of capital from Marx's is carefully sketched in for future development - and those spaces are credit and finance capital on the one hand and imperialism on the other (Marx's own descriptions of imperialism touching essentially on settler colonies like Australia, as we shall see, although you can extrapolate the coda on primitive accumulation to what we call imperialism today).

I must conclude therefore that *Capital* is not a political book; its account of capital has no political consequences, except for the recommendation that workers organize. It has no descriptions of socialism, save for the hypothetical example of a society of associated workers in Part One. But let me explain myself more fully here: Marx was a truly political animal, no one has ever been more profoundly political in his instincts and thinking except for Lenin himself. He was extraordinarily opportunist, in the good Machiavellian sense of the word, and open to any and every possible path towards the transformation and abolition of capitalism: by unionization, by violence, by parliamentary victory, by a return to the peasant commune or even the self-destruction of capital in its own crisis and so on and so forth. Every variety of political Marxist movements today, from social democracy to Leninism, Maoism and even anarchism, is a viable candidate for Marx's agenda, which changed as the historical situation and the development of capitalism itself changed and evolved. But there are no political programs or strategies advocated in *Capital* itself, which remains in the Althusserian sense, scientific rather than ideological.

I have spoken of the twin textual climaxes of these texts, and this is the moment to bring them on as evidence for my claim: the first, the heroic one, comes in the historical coda

JAMESON, Fredric. Representing Capital A New Reading Hypothesis About Volume 1 of Marx's Capital. pp. 3-17

to what I have called the main body of the text, and it is summed up in the famous lines, like a hammerblow from Beethoven: “The knell of capitalist private property sounds. The expropriators are expropriated” (929). Nothing is said here about the way in which socialism replaces capitalism, all kinds of revolutionary possibilities remain conceivable at this stage. One would only wish to point out at this point, in 1867, Marx foresees a far more immediate timetable than in the *Grundrisse* ten years earlier, when he asserts that socialist revolution cannot happen until the commodification of labor is universal, that is, until the world market reaches completion. But in Marx's defense one would like to remind oneself that in 1867, we are on the eve of a virtual world war, the clash of the two great national capitalisms in the Franco-Prussian war and also on the eve of the Paris Commune: so Marx's antennae were not altogether tone-deaf.

But now I need to add in the other alternative, the other textual climax, the comic one. In this second version of an outcome of *Capital* (like a book or film that posits two possible endings), capitalism simply dissolves. I read you this second, delicious climax in full:

“A Mr. Peel... took with him from England to the Swan River of Western Australia means of subsistence and of production to the amount of lb. 50.000. This Mr. Peel even had the foresight to bring, besides, 3000 persons of the working class, men, women and children. Once he arrived at his destination, Mr. Peel was left without a servant to make his bed or fetch him water from the river. Unhappy Mr. Peel who provided for everything, except for the export of British relations to Swan River!”

JAMESON, Fredric. Representing Capital A New Reading Hypothesis About Volume 1 of Marx's Capital. pp. 3-17

This hilarious spectacle of the three thousand future laborers disappearing into the bush is the other possibility of the dissolution of the system, society's agreement, as Kant puts it, to dissolve the social contract and disband. It is, no doubt, the anarchist solution. But I remind you that both possibilities - the triumph of socialism and the dissolution of society - were foretold already in the Manifesto: namely, that such momentous transitional moments consist in a class struggle "that each time ends either in a revolutionary reconstitution of society at large or in the common ruin of the contending classes".

It has often been lamented that Marxism seems to be a purely economic theory, which makes little space for a properly Marxian political theory. I believe that this is the strength of Marxism, and that political theory and political philosophy are always epiphenomenal. Politics should be the affair of an ever-vigilant opportunism, but not of any theory or philosophy; and even the current efforts to redefine mass democracy in this way or that, are to my mind, distractions from the central issue, which is the nature and structure of capitalism itself. There can never be satisfactory political solutions or systems: but there can be better economic ones, and Marxists and Leftists need to concentrate on those.

I conclude with a few words on the current intellectual and political situation, and what postmodernity and globalization both imply about it. Both globalization and postmodernity are the result, I believe, of universal decolonization, of an immense transformation of the world into a multitude of subjects equal at least in their capacity to speak if not to resist oppression and domination of new post-colonial types. This is a transformation of the Other and of otherness, in which paradoxically the recognition of the other entails the waning or disappearance of otherness, and in which a politics of difference becomes a politics of identity. If the experience of the other is a wound to the existence of the

JAMESON, Fredric. Representing Capital A New Reading Hypothesis About Volume 1 of Marx's Capital. pp. 3-17

ego, then this universal multiplicity of others marks its utter transformation. I have elsewhere interpreted Kojeve's (and Hegel's) vision of the end of history as a kind of universal plebeianization on the social and the political level: and this word is meant in some strong and positive Brechtian sense as an abandonment of privilege and a new universal equality.

This equality seems to me to spell out the end of the liberal notion of parliamentary or representative democracy, of that social democratic political ideal which the left has always criticized and condemned. But I want to caution that the newer Left ideals and programs of a direct or a radical democracy are no less vulnerable. Those concepts are not the solution to the new world multiplicity, they are rather its symptom: they express the emergence of this multiplicity, they are not useful or practical political solutions or strategies. As this apparent attack on democracy may seem scandalous or even reactionary, I feel like I must go all the way with my thinking in this area.

It begins with the dawning conviction that I have already enunciated, namely that Marxism is not a political philosophy but rather an economic one. It is not a political radicalism but an economic radicalism. It incites us, not to contest or to reform political power, but rather to change and transform capitalism as such, to change our whole economic system - a more radical ambition, which obviously entails political tactics, which can however take various forms, depending on the historical moment, but whose strategy is to create a great collective project.

Perhaps I can make this all clearer by returning on my own work on Utopias and adding a new set of conclusions to it. I there posited two kinds of oppositions: the first was the opposition between Utopian models and projects and the Utopian impulse. The former included the various proposals of the classic Utopian texts as well as the various historical

JAMESON, Fredric. Representing Capital A New Reading Hypothesis About Volume 1 of Marx's Capital. pp. 3-17

attempts to realize Utopia in revolutionary practice. The latter, the Utopian impulse, designated the ever-present, often unconscious longing for radical change and transformation, which is symbolically inscribed in everything from culture and daily life to the official activities of politics and goal-oriented action. I now want to reidentify these two rather different manifestations of Utopia in a new and clearer way; for I have come to realize that the Utopian texts (and also the revolutions) are all essentially political in nature. They all embody so many tinkering with possible political schemes in the future, new conceptions of governance, new rules and laws (or their absence), in short an endless stream of inventions, sophisticated and naïve alike, calculated to solve problems existing on the political level. Thus, to give but one example, I will now claim that Thomas More's inaugural Utopian gesture of the abolition of money (by no means original with him) was not an economic gesture but a political one, and expressly calculated as a means of solving any number of acute social problems.

In that case, I am led to affirm that the Utopian impulse on the other hand, is profoundly economic, and that everything in it, from the transformation of personal relations to that of production, of possession, of life itself, constitutes the attempt to imagine the life of a different mode of production, that is to say of a different economic system.

Now I will turn to my other opposition, which has to do with what can be imagined and what cannot, with the apparently outrageous proposition that Utopias do not embody the future but rather help us grasp the limits of our images of the future, and indeed our impossibility of imagining a radically different future. Utopia, I claimed is the radical disturbance of our sense of history and the disruption whereby we approach a thought of the radical or absolute break with our present and our own system. But insofar as the Utopian

JAMESON, Fredric. Representing Capital A New Reading Hypothesis About Volume 1 of Marx's Capital. pp. 3-17

project comes to seem more realizable and more practical, it turns into a practical political program in our world, in the here-and-now, and ceases to be Utopian in any meaningful sense.

I will now reidentify this thought with one of the premises of the Marxist tradition, namely the distinction between the two stages of social revolution, or, if you prefer the difference between the so-called dictatorship of the proletariat (which I will interpret as social democracy) and communism itself as such. You will now have understood that this distinction between politics and economics, between the achievable Utopia of the Utopian planners and the deep unconscious absolute Utopian impulse is one between the social democratic moment and the moment of communism. Communism can only be posited as a radical even unimaginable break; socialism is an essentially political process within our present, within our system, which is to say within capitalism itself. Socialism is capitalism's dream of a perfected system. Communism is that unimaginable fulfillment of a radical alternative that cannot be dreamt.

If then Utopia is what allows us to become aware of the absolute limits of our current thinking, then such are the limits and such is the contradiction that we have become able to confront. I have elsewhere described it as the contradiction between Utopia and Cynical Reason. If so, then it virtually produces its own slogan: Cynicism of the Intellect, Utopianism of the Will.

Response to Jameson

Maria Elisa Cevasco

(Comentário de Maria Elisa Cevasco à conferência proferida por Fredric Jameson na Sixth Annual Historical Materialism Conference, em Londres, 29 de novembro de 2009, apresentado na mesma ocasião - Vide artigo anterior)

You have just given us a stimulating preview of your forthcoming book. You modestly claim that your reading of *Das Capital* is somewhat different from other standard interpretations. The key question of a response would, of course, be to characterize this difference and to understand more fully what the strategic advantage of such aesthetic reading is. In other words, the question I wish I were able to answer is: What do we gain by the treatment given by the foremost Marxist *cultural* critic of our times to the founding text? But before that, and surely because it is too difficult to answer this question in such short time and with such limited expertise, I want to register my first reaction to your presentation: and it was to recognize at once how timely your choice of theme for the new book is. Discussions, arguments and clarifications of the problematics and themes of *Das Capital* are certainly very much in demand in our moment of the transnational hegemony of neo-liberalism, when no other alternative is said to be possible, or so it seemed before the setting in of the still not fully comprehended crisis of legitimation prompted

· Universidade de São Paulo.

by the last financial crisis. This crisis of legitimation will hopefully put an end to so many years of ideological blindness. But it may not give rise to any clear vision of change. Real change depends on a precise assessment of the functioning of the system and hence the need to revisit the best description of capital ever made.

I was particularly struck by the opportunism of your insistence on the motif – and I use the term from cultural criticism to keep faith with what you call your formalist reading – of the structural impossibility of social democracy. Social democracy is capitalism’s dream of shedding its monstrosity and becoming humane. At times so dire that we all, consciously or unconsciously, long for the coming back of the past forms of “care from cradle to grave” the motif reminds us that this longing functions as the repression of the awareness that nothing short of a radical break with capitalism can bring an end to the impossible riddles it poses and to its inhuman demands. Revolution, as you have insisted on many occasions, is the form this break with existing economic determinations has to take. Reminding us that the aim of any radical politics is this revolutionary reconstitution and that it can only be achieved by an effort of epic proportions is a very well timed reminder in our reformist days.

But I really would like to understand more fully the consequences of your choice of approach and thus I intend to spend my next five minutes of response trying to begin to understand the question it demands, that is, what is the comparative advantage of a formalist reading over other types of reading?

Mallarmé once said – and you use his sentence as an epigraph to Marxism and Form - (and one wonders if this conjunction Marxism and form is already a foreshadowing of your forthcoming book?) but anyway, Mallarmé once said that there are but two paths for intellectual investigation, paths into which our needs bifurcate and those are the paths of aesthetics and of political economy. You claim you have been fascinated by Mallarmé's sentence because it has to do with the determination of form by content, and thus in some way with the dialectics itself. This dialectics of form and content coordinates action and history, agency and determination, as it considers creativity and possibility, the invention of the active term in the light of the limiting factors of the inert term, that is, the fundamental situation itself. Political economy and aesthetics are then profoundly marked by the drama of content and the experience of limits, of the impossibility of forms and the constraints of historical development.

I think that it is this deep affinity that allows you to read the great critique of political economy as a narrative. You have always insisted, and demonstrated in your work, that narrative is a central function of the human mind, a socially symbolic act, one that tries to imaginatively set in motion the contradictions in the real situation.

Narrative is also the attempt to represent totality in a given historical time. Its form – from the structural organization to the very rhythm of each individual sentence – is a materialization of social historical content, and is dependant on the deeper logic of the material itself. There is then a sense in which one either understands the form of a narrative or does not understand it at all.

Your reading of *Das Capital* as a narrative, perhaps I could say as the mock heroic epic of the character and situation of the anti-hero Capital, allows us to see how the inner logic of Marx's mode of expression or *Darstellung* makes concrete the logic of his material. You very clearly state his central problem: how to represent the two contradictory essential features of capital, that is, its totalizing impulse coupled with the opposite necessity of breaking down and enlarging itself and its field of control? This is what determines what you call the structure of the plot where each solution gives rise to another problem which in its turn demands a new resolution and a new turn of the plot. It is thus that one false solution to the problems posed by circulation, namely money, entails the examination of production, which takes us to the labor theory of value, and then, in a leap from quantity into quality, to the working day, where cooperation in collective production gives us a glimpse of the real solution, communism, only to be superseded by machinery and the fundamental, and very contemporary, theme of unemployment. It is here that we comprehend – we may have known it before in theory but narrative comprehension is comprehension at the level of experience, one that links the external and the internal, existence and history – it is here then that the real villainy of our anti-hero, namely, that it has to expand at the price of discarding human beings, is revealed. As readers with our hearts in the right place, we all wish the anti-hero is destroyed and has no chance to continue to produce misery as he must.

You present two modes for ending the misadventures of this anti-hero. The first one is the comic, where we simply disband and destroy the beast by ceasing to feed it with our labor

power. I rather like this solution except that in our times of unprecedented expansion of capital all over the world, there would be a shortage of bush for all of us to retreat to. Hence the structural limits of any unorganized disbanding. The second mode, the heroic, would achieve a classless society through the reconstitution of the social bond under another mode of production. To these two modes one may add an epic ending, the epic being of course the genre of the collective. But where can we find the traces of the collective in our hyper-individualized society? It is at this point that your narrative can introduce the theme of the other place, of Utopia. Globalization has created a potential, as yet by no means actual, identity. In most cases it is the identity of the oppressed. Identity is the pre-condition for combination, to employ the 19th century word for labor organization you put back in use in an essay on globalization and political strategy. Coming from where I do, Brazil, the risk of the oppressed being simply discarded and left to live in conditions that leave no space for organizing or even cooperating, we are in great need of an Utopian impulse that prompts us to take the consequences of the awareness that nothing less than systemic change can integrate everyone and finally endow such abstracts as humanity with a concrete meaning.

To reverse your slogan, one could say that your formalist reading of Capital helps make possible a Utopianism of the intellect with which to conceive disruption and change. Rather than prompting doctrinal disputes, of which the history of Marxism is full, your reading produces a necessary shock, the same shock all great narratives produce, that is, the shock of recognition. This shock itself may function as the means to usefully reposition the analyses on the level of the

system itself and help create the conditions of possibility for the appearance of the true hero of history.

Thanks for reminding us of all that.

Benjamin, Brecht, Cinema

Marcos Soares

In many academic circles – and this is certainly true in Brazil – Walter Benjamin has become a fashionable name. In a way, that is the worst thing that could happen to his work, fashion being the opposite of critical power. No radical form of criticism can become fashionable without losing its soul. In the writings of a number of postmodern critics, Benjamin’s declaration of war against the Establishment has been watered down into a form of criticism of the media, in which attacks against selected products of the culture industry often reveal a secret fascination for them. This essay is based on the assumption that an analysis of Benjamin’s interest in comedy – in American film comedy, to be more precise – can be a good starting point from which to begin to recover the radical content of his cultural intervention.

Benjamin’s various writings on American comic films – culminating in the central role the reference to Chaplin plays in the seminal essay “The work of art in the age of its technological reproduction” (1934-36) – reveal the “elective affinities”, the strict and consequential conceptual and political homologies he identified between three cultural formulations, which he saw as training grounds for the development of a revolutionary use of the senses: the new technologies based on photography and film, Brecht’s epic theater and French Surrealism.

Perhaps the most controversial of these interventions is Benjamin's well-known reflection on the revolutionary uses of film, associated to his praise of "low-brow" forms of the new art such as American popular comedy. Indeed, his essay on technological reproduction has all too often been misconstrued as a naïve appraisal of the new technologies, their inevitable thrust towards progressive uses, supposedly stemming from a belief in the triumphant praise of technical and industrial progress that was common in the Soviet Union¹. This sort of optimism, which Benjamin identified with the reformist, if not openly reactionary, trends of both the German Social Democracy and the Stalinism that came to dominate the various European CPs after the Third International, will become the explicit target of Benjamin's militant criticism, in which he claims that a productive "organization of pessimism" is "the call of the hour."

For those who, fueled by the revolutionary hopes of the 30's, were genuinely interested in discussing the "ownership of the means of production", Brecht's essays on his own attempts to write and make films had shattered any illusions the "optimists" still might have about the nature of film industry, both in its most advanced forms (Hollywood) as well as in the various indigenous attempts to imitate the "efficiency" of the American system in Germany, France and Russia. In the two texts that Brecht wrote², which were to constitute a major influence on Benjamin's reproduction essay, Brecht had demonstrated the damaging effects of the verticalization of film production, pioneered and fully developed in Hollywood by the end of the 1920's and already a

¹ See, for example, Michael Löwy. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005, p.27.

² See Bertolt Brecht, "The *Threepenny* Lawsuit" and "The *Kuhle Wampe* Film" in Marc Silberman, ed., *Bertolt Brecht on Film & Radio*. London: Methuen, 2000.

central pillar of the German production system by the beginning of the 1930's. The system, described in its essential traits, consists of the "trustification" of the industry, with the control of production, distribution and exhibition in the hands of finance executives. The new emphasis on efficiency and productivity dealt a major blow on the artistic integrity of films, but no other genre felt the effects of this process as deeply as the comedy. This process can be better understood by focusing on one single, major innovation demanded by the studios: the introduction of the modern film script. For most comedians working in the film industry in the 1920's, the script consisted basically of a short description of the main events of the storyline (a central tradition in European comedy since the *Commedia del Arte*), which they then developed by the creative use of improvisation on the set, with comic effects gaining precedence over plot development and character psychology. The new form of scriptwriting introduced a new form of control over each step of the production by demanding that each sequence of the film be described in detail, so that producers could better analyze the "feasibility" of the project, while making sure that no time or film was "wasted" both on the set and in the post-production phase. The introduction of a series of new functions, including that of the editor, depended on this new division of labor, based on the detailed description of the script so that each person involved in the production would be able to work in a conveyor-belt fashion, without the assistance of the film director.

With these new forms of efficiency, producers were able to smuggle new forms of "bourgeois respectability", thus "encouraging in all possible ways the commendation and support of the moving picture business by the better class of the community", or, to

put it more bluntly, ensuring that the film industry would be a reliable form of investment for ever larger segments of the moneyed public. These entailed a strict obedience of the norms of dramatic construction, based on realism, plot development and character internal motivation, with loose threads being either subsumed under the demands of “coherent” plot or character development or regarded as examples of bad taste, immorality or poor narrative construction. Theoretical and critical discourse on this question has proliferated since then, but mostly in keeping with the protocols of the situation: although film histories do not substantiate a simple narrative of any kind, most have obediently toed the line. Few, if any, critics, despite their differences on the matter, have seriously challenged the hegemonic view of American film moving towards greater and greater levels of respectability and aesthetic sophistication, triumphantly embodied in the films of Griffith, who summarized and surpassed the works of the so-called primitives to create a coherent and organic structure based on plot development and character motivation. According to this logic, modern film only truly appeared when it discovered its narrative vocation, its mission of telling well-rounded stories.

In this task the film trusts were greatly aided by new forms of censorship. In 1908 the newly founded Motion Picture Patents Company, whose explicit aim was to establish motion pictures as the entertainment of “all classes” rather than the “theater of the working class man”, divulged the ways it would deal with “bad taste and immorality”. Indeed, the Board made it a principle to judge each film as a narrative whole. A revealing passage of their “manifesto” explains that “...if the incident is essential to the

plot of the story and the development of the character of the play, it is often permissible if not necessary to show some scenes which are in themselves open to criticism but which have sufficient value in the play to make it obligatory upon the Board to pass them to avoid arbitrarily and irrationally limiting the possibilities of photoplay development”³.

For Benjamin, the struggle between the gag and narrative linearity, or, to use the well-known terms, between a cinema of attractions, with its staccato jolts of surprise and jagged rhythm, and what came to be known as the Hollywood classical style and its rules of continuity and realism, was far from inevitable or even commendable. Rather than assuming a teleological logic, according to which the later styles of cinema are a sort of natural norm that early cinema envisioned but was not yet able of realizing, Benjamin claimed that early comedy was a full-fledged realization of the most advanced features of the poetics of epic theater and surrealism. And instead of seeking some sort of critical accommodation, by claiming that “attractions are not abolished by the classical paradigm, they simply find their place within it”, Benjamin saw the confrontation between gag and narrative as a site for political struggle, with early comedy as a “memory as it flashed up at a moment of danger.”⁴

As the surviving documents amply demonstrate, both the French Surrealists and Brecht were great admirers of early American comedy. One of the earliest theoretical

³ See Tom Gunning, “From the opium den to the theater of morality: moral discourse and the film process in early American cinema” in Lee Grieveson & Peter Krämer (eds.). *The Silent Cinema Reader*. New York: Routledge, 2004, p. 147.

⁴ See Walter Benjamin, “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia” in *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

attempts to assess Chaplin's achievements from a broad perspective was written by Surrealist poet Philippe Soupault in 1928 and the next year Luis Buñuel wrote an eloquent review of Buster Keaton's *College*, which he praised for being "as beautiful as a bathroom", for smelling of "disinfection", of "freedom from tradition."⁵ In 1929, Benjamin first met Brecht, while working on his essay on Surrealism, and both talked about the instructive example afforded by Charlie Chaplin, whose film *The Circus* had opened in Berlin at the beginning of the year and had impressed Benjamin as "the first work of maturity in the art of film." In later years, both would turn to Chaplin's work for examples of what they thought were typical instances of epic construction. Brecht famously quoted the scene in which Chaplin's tramp eats the boot in *The Gold Rush* (1925) as an instance of the way in which the peculiar dialectic between the familiar and the strange worked to produce distancing effects: "Eating the boot with proper table manners, removing the nail like a chicken bone, the index finger pointing outward."⁶

For Benjamin it was a question of, as he put it in his essay on Surrealism, winning "the energies of intoxication for the revolution."⁷ In the case of Surrealism, as indeed with film comedy and political theater, the progressive direction – the one taken by André Breton's revolutionary poetics – was far from guaranteed. Surrealism was in constant danger of deteriorating either into a mere "poetic and literary school", (which in fact it did, leading to the anarchy of the post-war avant-gardes and indeed to post-modernism), or into total subservience to a totalitarian commitment to the revolution, as

⁵ Luis Buñuel, "Buster Keaton's *College*," Cahiers d'art, no.10, 1927, reprinted in *An Unspeakable Betrayal: Selected Writings of Luis Buñuel*, University of California Press, 2000.

⁶ See Bertolt Brecht, "V-Effects of Chaplin" in Marc Silberman, ed., *Bertolt Brecht on Film & Radio*, ibid.

⁷ See Walter Benjamin, "O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia", ibid.

was the case with Louis Aragon's conversion to Stalinism and social realism. At the service of a revolutionary poetics was the surrealist concept of intoxication of the senses, whose political translation Benjamin saw as the intoxication caused by thinking, in an anarchic regime for the arts based on a dissatisfaction with the present, in the spirit of the philosophical realism of the Middle Ages, praised by the Surrealists: rather than a realism of "what is", the realism of "if I think about it, it exists", the realism of what is to come, essential for any generation which sees as its main task the construction of new forms of social organization. For Benjamin the surrealist dialectic between the familiar and the strange, its inconceivable analogies and connection between events, its use of objects jolted out of their utilitarian, ordinary uses were all training grounds of this new sensibility, this re-enchantment of the world. For him, the "profane illumination" afforded in this way must be considered a potential source of sabotage from the perspective of bourgeois instrumental reason, provoking a hostility which would force the artist beyond the boundaries of scandal and its highly contemplative attitude into revolutionary opposition (in fact, it would not be long before the Nazis began to burn books and kill artists and intellectuals).

In the dialectic between the familiar and the strange, Benjamin not only identified one of the basic traits of the Surrealist poetics, but also a formulation of Brecht's epic theater and a description of the most common procedures of early comedy and its peculiar sense of realism. For Brecht had also, against the accusations of dogmatism and political catechism frequently leveled at him, famously described the pedagogy of epic theater as a "pedagogy of the senses", based on the assumption that thinking can be the

most pleasurable of all human activities, with laughter taking a special place in the hierarchy of human mental activities: for him, laughing at an event means being able to spot its contradictions. From this perspective, the fragmented structure of early film comedy justified itself as the springboard for this new kind of thinking: instead of a linear construction based on the rules of realism, with one event leading naturally to the next, thought realizes itself by building associations between disparate materials, by laying bare causal networks and emphasizing the dynamics of development, with the storyline as a mere pretext on which the comedian hangs his suite of attractions, in a highly paratactic structure with no attraction preparing the way for the next, but in a simple rule of succession functioning, as in vaudeville and other forms of popular entertainment.

For both Benjamin and Brecht the advantages afforded by the new technology of film in relation to literature and theater were obvious: with its emphasis on shock, on mobility, on montage and fragmentation, on the adoption of different points of view to tell many stories at the same time, on the creative use of the juxtaposition between disparate materials, the new means was specially prepared to meet the challenge, with early comedy at the forefront, with its obstinate refusal to follow rules of realism, continuity and stylistic transparency. For the population of the new dynamic urban centers, for whom the experiences of shock and mobility were part of the very texture of daily life, no other artistic language could match its potential.

In the *Arcades Project*, Benjamin's most ambitious work, he would insist on the homologies between the new technologies and the activities of the *flâneur* of the modern urban centers, both involved in the task of collecting images in the rather chaotic urban space of modernity. In film comedy Benjamin found a powerful equivalent to the dialectical image he encountered in the streets of Paris. If the objects in the Parisian arcades, the former temples of bourgeois consumption, were described as dialectical images for showing what had been the climax of progress and technology as irrevocably decaying, comedy provided a revolutionary reversal of those images. If the formerly luxurious objects of the arcades had been the expression of the victory of the reaction and the scorn of the French bourgeoisie towards the French people, defeated in the street battles of 1848, film comedy, as described in the reproduction essay, was the revenge of the common people, who went to the movies to see a worker mastering technology, instead of being overpowered by it. "... the majority of city dwellers", Benjamin claims, "throughout the workday in offices and factories, have to relinquish their humanity in the face of an apparatus. In the evening these same masses fill the cinemas, to witness the film actor taking revenge on their behalf not only by asserting his humanity against the apparatus, but by placing that apparatus in the service of his triumph."⁸

From this perspective, the film gag can be seen as one of the most perfect expressions of this revenge: what people such as Chaplin and Buster Keaton had risked their lives to do in vaudeville could be made perfect in the new media (from all the masters of early

⁸ See Walter Benjamin, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" in *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

film comedy, Keaton was the most eloquent in the description of the physical risks involved in the very violent act he performed in vaudeville with his father). For the precision demanded by the gag, among filmic structures the one the most dependent on the precision of execution (one thinks of Chaplin roller skating blindfolded in the department store of *Modern Times*, turning away from the abyss at the very last second) can be achieved by the repetition of the act in front of the camera, and the choice of the most perfect bits of film, with the least precise or wrong bits thrown away. Benjamin's formulation could be seen, from the perspective, as a politicized version of Freud's definition of humor: if laughing for Freud means the saving of psychical energy aiming at a yield of pleasure, and the restriction of our muscular work and an increase of our intellectual work⁹, for Benjamin it meant the saving of the artist's life and the liberation of his energy not for the nightly repetition of the dangerous act (the fate of most defeated workers), for the work of mental creativity and imagination. Let us say, then, to go back to the concept of the dialectical image, that what the common people laughed at when they saw Chaplin eating the boots was the very reversal implicit in it, with the image both as the expression of the most desperate poverty, and as the expression of the moment in which destitution was symbolically overcome through the mastery of technology.

None of the expected progressive results, however, were guaranteed, depending on the victory of the revolutionary struggle for their success. Now, however, that the long season of perverse apologia for commodity culture that characterized the last few

⁹ See Sigmund Freud. *Jokes and their relation to the unconscious*. London: Penguin Books, 1976.

decades is being severely shaken, we may look forward to other possible reversions, so that the continuation of the story summarized here may lead to unexpected results.

Bibliography:

Benjamin, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Buñuel, Luis. *An Unspeakable Betrayal: Selected Writings of Luis Buñuel*, University of California Press, 2000.

Freud, Sigmund. *Jokes and their relation to the unconscious*. London: Penguin Books, 1976.

Grieverson, Lee & Krämer. Peter (eds.). *The Silent Cinema Reader*. New York: Routledge, 2004, p. 147.

Michael Löwy. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.

Silberman, Marc (ed.), *Bertolt Brecht on Film & Radio*. London: Methuen, 2000.

***Baal*, de Bertolt Brecht**

Agenor Bevilacqua Sobrinho

Resumo

Este trabalho acompanha o poeta andante que devora, dança e glorifica-se. Observa o questionamento do artista sobre o preço da existência e sua disposição em pagá-lo. Ademais, analisa o apetite insaciável cujo atendimento repõe a sede de imediato.

Palavras-chave: *Baal, instintos, satisfação, associal.*

Abstract

This paper outlines the errant poet who devours, who dances and glorifies himself. It observes the artist's questioning about the price of existence and his willingness to pay for it. Furthermore, it analyzes the insatiable appetite whose attendance immediately restores the thirst.

Keywords: *Baal, instincts, satisfaction, unsociable.*

Introdução

Bertolt Brecht (1898-1956), que não nutria muito carinho pela propriedade privada, muitas vezes, criava a partir de obras de outros, dando-lhes enfoques diversos e extraindo-lhes virtualidades ocultas e, até mesmo, distorcendo-as pela paródia.

· Professor de Filosofia e de Sociologia na UniABC. É autor de *O Rato Pensador* (Cia. Fagulha, 2002). *A Lente, O jogador, A guerra de Yuan e Bertolt Brecht: arte crítica e “globalização”*. Um realista num mundo irracional (livros no prelo).

*Baal*¹ tinha na peça *O solitário*, de Hanns Johst, referências de situações e nomes muito próximos. Entretanto, Brecht estava em desacordo com o falso idealismo e o sentimentalismo com que Johst expôs a vida de um personagem dissoluto (ESSLIN, 1979, p. 24). A linguagem empregada expressa apaixonada aceitação do mundo em toda a sua sórdida grandeza (Op. cit., p. 285).

A terceira versão de 1926 era consideravelmente distinta da de 1918, na qual a identidade de Brecht com o poeta era mais explícita: crítico teatral mordaz e uma mãe que lhe recomendava as boas ações.

O maior dramaturgo do século XX criara sua primeira peça, mas o trabalho épico só apareceria após árdua reflexão. John Willett ressalta que o épico não estava configurado nem mesmo em *Um homem é um homem* (1924-1925)²:

It is misleading to treat this play itself as the first 'epic', as some interpreters do, for it is formally no more epic than Baal. But the production was of great importance to Brecht and to his theory, for not only was it in other respects new and compelling, but it marked a deliberate attempt to hold the spectator at arm's-length, so that he would keep his critical judgment throughout. In terms not unlike Claudel's Brecht asked the audience for 'an attitude corresponding roughly to the reader's method of thumbing through a book and checking back'; while the actor was advised, much as in Pirandello, 'not to make the spectator identify himself with individual sentences and thus get caught up in contradictions, but to keep him out of them'. (...)

But such precedents were unknown to Brecht when he actually wrote this play; or even The Threepenny Opera and Mahagonny; and his whole picture of the 'epic theatre' seems then to have been in a very sketchy state. It is only with

¹ Escrita entre 1918 e 1919, estreia no dia 08 de dezembro de 1923, em Leipzig.

² Estreia em Darmstadt, em 1926.

BEVILACQUA SOBRINHO, Agenor. *Baal*, de Bertolt Brecht. pp. 34-43

the didactic works of the 1930s that the new theoretical requirements are clearly posed and met. (WILLETT, 1959, p. 176)

Para Fredric Jameson (1999, p. 22), *Baal* é obra de juventude. Brecht tentou, posteriormente, domesticá-la e interpretá-la como a expressão do a-social (*der böse Baal der asoziale*). Associal, mas numa sociedade do mesmo tipo.

Em *Baal*, a oposição de gênero, na qual a atividade peremptória é oposta a uma espécie de passividade absoluta, será na produção posterior repensada (JAMESON, op. cit., p. 24).

A volúpia

Já em sua primeira peça, Brecht construiu autonomia entre as cenas, deixando de lado a unidade de ação; as canções existem, embora ainda não estejam questionando o teatro hipnótico.

No texto de 1919, já se podia perceber o delineamento mais específico de Baal: ele é solitário e coerente com o mundo que o devora.

Na história de Baal e seu amante Ekart (Verlaine e Rimbaud?)³, desenha-se a trama de uma personagem loquaz que quer a satisfação de seus instintos sem fronteiras.

³ “A linguagem da peça de Brecht, muitas vezes, se assemelha à de *Iluminações* e *Uma estação no inferno*, de Rimbaud. Além disso, em *Baal*: o expressionismo é parodiado por meio da declamação de Johannes Becker e Georg Heyn; e o romantismo musical de Johst e seu culto à Beethoven, pelo uso mordaz de temas de *Tristão e Isolda*, que sardonicamente sublinham os amores desromantizados de Baal” (EWEN, 1991, p. 83). Sobre o caso de Verlaine e Rimbaud, podemos lembrar, também, George Garga e Shlink em *Na selva das cidades* (Op. cit., 1991, p. 101).

Inicialmente, o *Coral do Grande Baal* canta o nascimento e a peregrinação do poeta no mundo, bem como seu retorno à mãe terra. Depois, 22 cenas nos fazem vislumbrar esta passagem caótica e veloz.

A primeira nos remete aos limites, ao enquadramento social a que querem sujeitar o artista: lá estão os senhores com suas “salas e mulheres brancas”; lá está Mech, rico negociante madeireiro⁴ e editor; Pschierer, o diretor de águas e esgoto; Piller, o crítico que diz controlar a imprensa, e, portanto, poderia enaltecer o poeta⁵ quanto quisesse, desde que ele, é claro, se vendesse⁶.

O poeta se dirige à sociedade burguesa, que pretende castrá-lo e que ele a afronta com as armas disponíveis, seus recursos de expressão: dinamite, não palavras pacíficas e libadas por todo mundo (DESUCHÉ, 1968, p. 92-93).

Baal demonstra-se arreadio; despreza os burgueses porque querem sujeitá-lo, impor-lhe limites hipócritas, normatizá-lo. Baal, todavia, é coerente com o sistema, mas não com suas regras⁷, as quais exigem subserviência dos que a elas estão submetidos, quando seus promotores e agentes escondem-se e desrespeitam os códigos, válidos apenas para os outros.

⁴ Presença reiterada em *Na selva das cidades*, na figura de Shlink, o malaio dono do truste de madeira. Ressalte-se, ainda, que a preocupação ecológica do jovem Brecht, já em sua primeira peça, leva Baal a questionar o poder de Mech. E dar-lhe o troco: Baal desdenha os ricos, odeia os burgueses, e é amante de Emilie, a mulher do negociante, a quem humilha.

“Mech — Florestas inteiras de canela flutuam rio abaixo no Brasil. Só pra mim... Mas também posso editar seus poemas.” (BRECHT, 1986, p. 18-19)

“Baal — Há troncos de canela flutuando para você, Mech? Florestas inteiras abatidas? (...) Animais também fazem parte dos seus negócios, Mech?” (p. 22)

⁵ Tradição desde os classicistas alemães, glorificar os representantes da sabedoria é imperativo, já que somente a crueldade do mundo não percebe o valor do poeta (Cf. EWEN, 1991, p. 80).

⁶ Aqui, notamos a visão pouco lisonjeira de Brecht a respeito da crítica. Vendendo-se, Baal tornar-se-ia *útil*.

“Baal — Não tenho camisas. Preciso de camisas brancas.” (BRECHT, 1986, p. 21)

“Piller — Neste momento, as camisas flutuam rio abaixo, Baal. Logo atrás dos poemas.” (p. 22)

⁷ Desafia a moral burguesa, daí a razão de sua derrota.

Assim, os marginais e rejeitados encontram em Brecht não só um interlocutor, mas, também, um canal de expressão de suas ansiedades e angústias... Um mundo até então encoberto tem sua entrada e passagem na cena teatral alemã; inaugura-se, naquele espaço, antes local de reverência à “boa família”, um deslocamento de visão de mundo: para muitos, Brecht trazia ao palco outro mundo, povoado por outras espécies de seres. No entanto, a fala era

(...) *mesclada com a linguagem da Bíblia de Lutero e encaixada nos padrões fragmentados aprendidos com Büchner - mas tudo inequivocamente Brecht.*

(EWEN, 1991, p. 83)

Brecht tece loas à revolução, citando um poema por meio da Jovem Senhora, no qual se compreende que haverá *Novo Mundo* apenas exterminando o mundo da dor (BRECHT, 1986, p. 20).

Segundo Ronald Gray (1979, p. 34), Brecht teria posto em *Baal* mais do que se dera conta naquele momento. Depois, retoma-o modificado e com menos aspectos repulsivos no juiz Azdak, de *O círculo de giz caucasiano* (1943-1945). Durante o breve período de autoridade de Azdak, o povo desfruta de uma prévia do que seria o homem liberado da *Idade de Ouro*.

Porém, por ora, estamos no mundo dilacerante. E precisa-se, então, engrossar o casco⁸ e voltar às origens⁹, por temor à fascinante grande cidade que carimba as pessoas com seu cuspe¹⁰.

⁸ “Ekart — Eu não tenho a sua pele de elefante.” (BRECHT, 1986, p. 53)

“Baal — Caminho com solas grossas, desde que voltei a ficar outra vez sozinho.”

Casco, engrossar a pele: tema recorrente em Brecht. A propósito, ver *Na selva das cidades*.

⁹ Às origens, ou seja, à floresta, ao mundo da infância onde se estava protegido, ou da animalidade natural.

“Ekart — Quero voltar para as florestas.” (BRECHT, 1986, p. 67)

“Baal — Vou-me embora para as grandes florestas.” (p. 69)

Baal é associal, mas numa sociedade associal.

(BRECHT apud EWEN, 1991, p. 84)

Dessa forma, não se deve exigir do homem que ele seja um “super-homem”.

Baal — *Tem que beber. Um ser humano é um ser humano.* (BRECHT, 1986, p. 26)

Homem é homem, nisso são todos iguais. (Op. cit., p. 63)

Contudo, em *Baal*, se existe um esboço de crítica social, esta permanece ambígua, abstrata, puramente instintiva. Em 1939, Brecht reconhece que seus conhecimentos políticos eram excessivamente limitados em sua juventude (WEIDELI, 1983, p. 15-16).

O dramaturgo alemão observa: os homens são arbitrários, gananciosos, estúpidos, indefesos, agressivos, cruéis, perversos... E, além de tudo, moralistas, como na fala do carroceiro referindo-se a Emilie:

...é adúltera! ...Tem que levar porrada! (BRECHT, 1986, p. 30)

Por outro lado, o autor ridiculariza os que mandam:

Carroceiro III — *Você não tem vergonha de ser infiel! disse a patroa ao criado, quando o pegou trepando com a criada!* Gargalhadas. (Op. cit., p. 27)

¹⁰ O “cuspe na cara” é a certidão daqueles que estão na cidade, marca indelével para advertir o lugar de cada um *Na selva das cidades*. Como na fala do Homem II:

“Vou-lhe deixar uma lembrança!” *cospe-lhe na cara.* (BRECHT, 1986, p. 72)

Todavia, Baal ri da desonra: não teme as experiências.

Além disso, não podemos deixar de enfatizar que o contexto histórico da produção de *Baal* é caracterizado por instabilidade visceral que permeia a vida social. Brecht mostra a “aversão consciente ao mundo dos valores burgueses, mesmo que tudo pareça acontecer sem uma fundamentação objetiva”. É verdade que já temos “a construção da peça em cenas independentes” e “a introdução de canções, que ainda não exerce a função de quebra de ação dramática: Brecht não supera, nem pretende superar, o teatro hipnótico” (BORNHEIM, 1992, p. 53).

Baal passeia pelo cenário (Augsburg, a cidade de Brecht) e seus ambientes sórdidos com desenvoltura.

Mas, o poeta permanece fiel a si mesmo. A traição atormenta a mente de Baal/Brecht. Todos traem!, então não convém ficar só nesse jogo¹¹. Como o *destino* é incontrolável¹² e ininteligível, exalta-se o instante, que se esvai de maneira instantânea. Recrutar energia para o “aqui e agora”. Depois o descaso será subornado por um bom descanso, mérito do preguiçoso.

Quanto às mulheres, não têm lugar privilegiado na economia de Baal, uma vez que são todas iguais; trazem problemas.

Lenhador III — *Mas (Teddy) arruinou o negócio por causa das mulheres.*
(BRECHT, 1986, p. 47)

¹¹ Ironicamente, Brecht põe a fala na boca de uma mulher.

“Cançonetista — (Sobre Baal) Ele trabalha só para pagar a amante. É um gênio. Lupu imita-o descaradamente. Adotou seu jeito e até a amante.” (BRECHT, 1986, p. 42)

¹² “Lenhador IV — O destino acerta sempre as pessoas erradas.” (BRECHT, 1986, p. 47)

Baal! Seu apetite insaciável o faz devorar e engravidar-se de mundo; glutão, nenhum recipiente é tão grande que possa receber seu vômito de coisas, pessoas, situações...; porém, é esgarçando os territórios e experimentando de tudo que ele completa-se e volta a esvaziar-se para nova “depenação de cisnes”, cantorias, bebedeiras...

Apetite incontido que transborda por todos os poros, Baal se emancipa de controles; é arredio a comandos. Quer ordenar-se, ou melhor, ser conduzido por suas paixões e impulsos. Obedece, sim. Mas apenas suas inclinações dissonantes; e por ela sacrifica amores, amizades... Afogando-se em suas disposições.

“Baal precisa ser episódico: a figura do apetite deve irromper e quebrar a mobília, mas ela não pode evoluir, ela não conhece nenhuma história interessante a não ser a da exaustão final e da morte.” (JAMESON, op. cit., p. 23) Isso ainda não é cinismo brechtiano e nem mesmo camada histórica (Ibid., p. 24), mas a visão de materiais meramente sólidos e resistentes.

Um momento de dissolução. No hiato do desaparecimento da figura do pai, o Kaiser e o resto, emergem as revoltas obscuras de todos os tipos, e antes que a nova ordem do mundo moderno (Weimar) tenha se estabelecido (Loc. cit.).

E o que ocorre quando os apetites não são saciados?

O entorpecimento dos sentidos¹³. E a descrença¹⁴.

Mas Baal é forte. Um “elefante”. E também um *connaisseur*. Ensina a Johannes¹⁵ o que é o amor e seus mistérios; aconselha Sophie — que quer desvencilhar-se dele, alegando precisar ir

¹³ “Bêbado — Acendam a luz! Nem se consegue achar a própria boca.” (1986, p. 68)

¹⁴ “Baal — Sempre acreditei em mim. Mas podemos nos tornar ateus.” (1986, p. 57)
Quando se duvida das forças, nem eu (Baal) sou Deus.

para casa por causa da mãe de 60 anos — a não se prender a preocupações inúteis, pois com essa idade a mãe:

Baal - (...) *já se acostumou à desgraça*. (BRECHT, 1986, p. 38)

Os sons da guerra (1914-1918) são ensurdecedores; quando vão parar de repercutir?

Por esses motivos, é preciso aproveitar a vida. Logo serviremos de adubo ao mundo.

Os casos com homens e mulheres são dependentes de seus caprichos e veleidades. Seduz e leva mulheres à prostituição; provoca a morte delas com sua indiferença; é o herói do submundo e abandonado por este também.

A solidão de Baal é a desconsolada solidão do intelectual na competição sempre mais caótica da sociedade moderna (associal), cuja resposta paradoxal é descer à esfera do biológico para defender-se da organização opressiva (CHIARINI, 1967, p. 22-23).

Conclusão

Mas a vida cobra-lhe tributo: ao matar seu amante Ekart é perseguido pelos policiais. Os quais recitam o curriculum de Baal: Guardas — (...) *assassino, artista de cabaré e poeta. Depois, foi dono de carrossel, lenhador, amante de uma milionária, preso e gigolô* (...) *Matou Ekart por causa de Sophie (prostituída)* (...) *Apesar de tudo, ele é muito infantil. Ajudou umas velhas a carregar lenha, e com isso foi apanhado. Nunca possuiu nada. A garçonete era a última coisa que lhe restava*. (BRECHT, 1986, p. 70)

¹⁵ Johannes (Becker?) passa a conhecer no bar a alegria popular (1986, p. 27).

Foge para a floresta e é menosprezado por alguns lenhadores numa cabana, na qual morre só como um animal; aliás, consoante com sua vida bestial.

Referências bibliográficas

BORNHEIM, Gerd. Brecht. *A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. Baal. In: *Teatro Completo*. Tradução de Márcio Aurélio e Willi Bolie Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, v. 1, p. 11-74.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. (Col. Teatro hoje)

DESUCHÉ, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Introd. y trad. de Ricard Salvat. Barcelona: Oikos-Tau, 1968.

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males, o menor*. Um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: sua vida, sua arte, seu tempo*. São Paulo: Globo, 1991.

GRAY, Ronald. *Brecht dramaturgo*. Madrid: Ultramar, 1979.

JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Trad. Maria Sílvia Betti. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

WEIDELI, Walter. *Bertolt Brecht*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

WILLET, John. *The Theatre of Bertolt Brecht: A study from eight aspects*. London: Methuen, 1959.

Ibsen's Revolutionizing Theater: *On* and *Offstage*

Thiago P. Russo*

Abstract:

This article aims to comment on *Henrik Ibsen's* work as a playwright as well as a social thinker. The theme of social transformation can be analyzed through the lens of the drama studies since most of Ibsen's works had a strong effect upon the social structure and at the same time the social structure was reflected on stage.

On and *offstage*, Ibsen revolutionized the theater and the ideas of his time. Some of his 'social dramas', usually regarded by critics as: *Pillars of Society* (1877), *A Doll's House* (1879) and *An Enemy of the People* (1882) have given Ibsen the status of one of the most discussed playwrights in the second half of the XIX century. The article will focus deeper on *An Enemy of the People* and show its relevance for drama studies as well as social criticism.

Ibsen, along with other playwrights such as *Shaw*, *Tchekhov*, *Brecht* and *Miller* is crucially important in times when the logic of Capitalism and money has been predominant over any other form of ethical thought. Analyzing an *Enemy of the People* is an attempt to exercise the right to think broader and to realize that what Ibsen wrote in the XIX Century echoes in our contemporary times.

Key Words: *Ibsen*, *Capitalism*, *Social Drama*, *Theater Revolution*.

Resumo:

Este artigo tem o objetivo de comentar o trabalho de *Henrik Ibsen* enquanto dramaturgo, bem como pensador social. O tema da transformação social pode ser analisado pelo prisma dos estudos teatrais já que a maioria dos trabalhos de Ibsen teve efeito sobre a estrutura social e esta ao mesmo tempo se refletia no palco.

Dentro e fora do palco Ibsen revolucionara o teatro e as ideias de seu tempo. Alguns de seus 'dramas sociais', normalmente referidos pelos críticos como *Pilares da Sociedade* (1877), *Casa de Bonecas* (1879) e *Um Inimigo do Povo* (1882), concedem a Ibsen o status de um dos dramaturgos mais discutidos na segunda metade do século XIX. O artigo focará mais aprofundadamente em *Um Inimigo do Povo* e buscará demonstrar sua relevância para os estudos de teatro e para a crítica social.

Ibsen, junto a outros dramaturgos como *Shaw*, *Tchekhov*, *Brecht* e *Miller*, é crucialmente importante em tempos nos quais a lógica do Capitalismo e do dinheiro tem sido predominante sobre outras formas de pensamento ético. A análise de *Um Inimigo do Povo* é uma tentativa de exercer o direito de pensar mais amplamente e perceber que o que Ibsen escrevera no século XIX ecoa no tempo presente.

Palavras-Chave: *Ibsen*, *Capitalismo*, *Drama Social*, *Revolução Teatral*.

Ibsen's Revolutionizing Theater: *On* and *Offstage*

"The strongest man in the world is he who stands most alone".

HENRIK IBSEN, *An Enemy of the People*

Literary critics have often pointed out the importance of Ibsen to drama studies. Such an importance does not remain in the realm of literary studies only.

Early morning on Norway's *Independence Day* celebration, the 17th of May 2006 in Oslo, Norway. Exactly one hundred years after Henrik Ibsen's death in an event that recalls the History of the country, Ibsen is evoked and honored as someone whose influence was crucially important to the development of drama as well as social transformations brought to the country. In a speech delivered to the public¹, the following words are heard:

"He [Ibsen] told the King of his life task, the most important and urgent in Norway to awaken the people to think broadly".

Ibsen's capacity to broaden the thought of people as well as to broaden theater conceptions had its roots in Ibsen's own life. Coming from a merchant family in a time of change for that class of society, Ibsen was extremely attentive to the features of his own time.

*Universidade de São Paulo. Mestrando na área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, DLM, FFLCH/USP.

¹ The speech which has been transcribed here is extracted from the documentary "*Henrik Ibsen Dramatist*", produced by the *Norwegian American Foundation* (<http://noram.norway.com>). However, the speech is uttered by a woman whose name is not mentioned in the documentary.

Abandoning old forms of classical theater and incorporating problems of his own time, Ibsen in his early plays struggled to find a voice within the dominant artistic traditions. However, Ibsen did not find the voice in those traditions, but the way he found his own original voice was by revolutionizing theater (that is built on a strong understanding of European tradition).

His constant fight against social conventions of bourgeois society is clearly stated in what has been defined as his *social dramas*. *Pillars of Society* (1877), *A Doll's House* (1879) and *An Enemy of the People* (1882) have given Ibsen the status of one of the most discussed playwrights in the second half of the XIX century.

'*A celebrated, but neglected writer*', as Arthur Miller defines Ibsen in the preface of his adaptation of *An Enemy of the People*².

Ibsen, along with other famous playwrights such as *Shaw*, *Tchekhov*, *Brecht* and *Miller* share in common the philosophy that the *fate of man is social* (CENTOLA, 1996:XXIII) and that the stage is the *locus*³ where the seeds germinate.

"*The dramatic writer has, and must again demonstrate, the right to entertain with his brains as well as his heart. It is necessary that the public understand again that the stage is the place for ideas, for philosophers, for the most intense discussion of man's fate. One of the masters of such a discussion is Henrik Ibsen*" (MILLER, 1951, p.8).

Such an achievement of entertaining both with the brain as well as with the heart, however, had to deracinate the roots to which theater was attached.

Traditional drama had a set of rules extremely elaborated with *stylistic purity* and *logical coherence* that would carry the audience away in a somewhat *narcotized state*⁴.

² Arthur Miller rewrote '*An Enemy of the People*' in the 1950s as a response to McCarthyism bringing the plot to the American reality.

³ Latin for *place* or *location*.

Only after going through this state there could be some catharsis, purification or energy renewal. Theater was seen as an outlet for life's problems in which the process of identification with heroes and their stories would make the spectator 'live' the experience and leave the theatre in a pacific way.

The theater of Ibsen intended to convey a message⁵ and in order to do so, the dramatist had to revolutionize the theater by adopting a different form of theater that would entail different contents. In other words, the new contents to be dramatized would demand a new form, echoing Adorno's assertion in *The Aesthetic Theory* (1984) which considers that forms are what express the work of art's ideology. In order to perceive the ideological dimension of the work of art, the relation between *form* and *content* must be revisited as a dialectical one. It is necessary, then, to delve in the *contents of the forms* which become eloquent through the work's formal structures.

Ibsen, who began writing in naturalistic style, made use of the ***fourth wall***.⁶ Actors could eat, drink, sweat, give their backs to the audience and behave as if there was no audience. This device showed characters not as someone with extraordinary deeds or behavior, but rather determined by circumstances. Ibsen realized that the pure dramatic form with its intention of showing '*self-conscious subjects*' would fall into a world increasingly marked by alienation (SILVA, 2007, p.38).

⁴ Anatol Rosenfeld (2009) uses the term in Portuguese '*narcotização*' that has been translated here as '*narcotized state*'

⁵ Arthur Miller (1951) notes that *every Ibsen play begins with the unwritten words: 'Now listen here!'* (P.2) which means that Ibsen's theater goes beyond the path of entertainment and has something to be said.

⁶ *Fourth wall* is the technical term which summarizes the idea that the audience does not exist for the actor. This one behaves as if intimately protected by a *fourth wall*.

Anatol Rosenfeld (2009: 208) tells us that '*realism observes and tries to imitate nature while naturalism goes further in following scientific theories*'. *Ghosts* (1881), for instance, illustrates such a statement by showing imposed conventions to the characters. One of the characters, Mrs. Alving's son (*Oswald Alving*) goes crazy and has a brain paralysis that dwells on his own heredity. According to Norwegian professor Toril Moi, who is *James B. Duke Professor*⁷ of Literature and Romance studies at Duke University, after *Ghosts* '*Ibsen became the leader of the most avant-garde there was in Europe at the time*'.

Ibsen's capacity of seeing beyond was outstanding. Most of his plays shocked people by revolutionizing the form and the themes of the drama. Let us focus on one of his most important, but yet, neglected play, *An Enemy of the People* (1882).

The play

An Enemy of the People was written just after *A Doll's House* and *Ghosts*. The play, '*which is typical of his middle period of social realism*' (CENTOLA,1996, p.163), was said to be inspired by a news item Ibsen read which told of a Hungarian scientist who had discovered poisoned water in the town's water supply and had been pilloried for his discovery. *An Enemy of the People* strongly attacked the concept of *democracy* showing the story of a staunching resistance by a family who stood for the truth.

Initially readers are introduced to Dr. Thomas Stockmann, the medical officer of the *Baths* in a Norwegian town. The waters of the baths that are believed to have a healing

⁷ The title of '*James B. Duke Professor*' is given to a small number of the faculty with extraordinary records of achievement. At some universities, titles like '*Distinguished Professor*', '*Institute Professor*' or '*Regents Professor*' are counterparts of this title. The statement mentioned by the Professor has been extracted from the documentary mentioned previously in note 1.

power are actually submitted to a chemical analysis ordered by the doctor who suspected they had been contaminated. The play begins with a rather friendly environment at *Dr. Stockmann's* house in which his wife, his two sons, his brother (*the mayor*) and some of his friends from the liberal press are presented in a series of dialogues. Then, *Petra (Dr. Stockmann's daughter)* arrives and brings a letter whose content will trigger all the conflict of the play. The letter contains the results of the Bath's water analysis that is indeed poisoned. The challenge of telling the town and its authorities becomes the center of Ibsen's criticism to the concepts of democracy. His brother, who happens to be the mayor, refuses to believe in the analysis and objects to the reconstruction of the baths due to high costs.

The Baths are described by *Dr. Stockmann* as '*the main artery of the town's life-blood, the nerve centre of our town*' (P.12), so the fear of assuming responsibility and therefore of recognizing the administration failure leads *Peter Stockmann (the mayor)* to persuade *Dr. Stockmann's* friends from the liberal press to not publish his brother's findings on the local newspaper. The naïve doctor believes the newspaper will tell the truth and money will not have any influence upon it, which will prove him wrong.

The metaphor of the poisoned waters as the irrational tendencies of the masses along with corrupt and manipulating authorities is revealed in *Dr. Stockmann's* words as he says '*It is the whole of our social life that we have got to purify and disinfect*' (P.35).

Even being forbidden to expose the issue, *Dr. Stockmann* holds a town meeting to give a lecture on the Baths, but the mayor and some of his closest friends (who were from the liberal press) try to keep him from speaking. *Dr. Stockmann* then begins a long tirade in which he condemns the foundations of the town and the tyranny of the

majority. With some manipulative and chauvinistic techniques, the mayor and the townspeople manage to give a new frame to the plot: *Dr. Stockmann*, who had once been a well-intentioned citizen, is now an Enemy of the People.

Branded as an *Enemy*, the doctor has his home vandalized and his family is also retaliated. *Petra* (the daughter) loses her job as well as *Stockmann* and the two boys (*Ejlif* and *Morten*) are bullied at school. The *Stockmann* family is offered some help by *Captain Horster* (the only friend left) to go to America, but the doctor refuses all the possible suggestions to escape such a situation and decides to defy authority instead. The dream of a better life and better principles in America is soon undone when Ibsen brilliantly reflects upon man's potential for corruption and connivance towards a serious issue when it comes to interest. In the words of Stella Adler (2002:87), '*maybe one of the greatest messages of the play, is that people are compromised with money*' and not with the social welfare or ethical issues.

Ibsen chooses to let his protagonist stay in town with his supportive family. The play ends with *Stockmann* saying that '*The strongest man in the world is he who stands most alone*' (P.82). . Many of Ibsen's plays depict a fake society with fake relationships where fake human condition is created. The refusal of the protagonist to succumb or surrender, is explored by the cultural and literary critic Raymond Williams (1966), which states that the protagonist aims at the liberation or a positive individual challenge. Structurally speaking, his *social dramas* to which we referred previously (*Pillars of Society*, *A Doll's House* and *An Enemy of the People*), open with scenes that are ordinary, familiar. Nevertheless, the apparent tranquility upon which the present seems to be based, hides under itself the past. The *analytical technique* broadly explored by

Peter Szondi (1987) in his *Theory of Modern Drama*, brings the past into the present by displaying its consequences in the present. This technique leads to a fuller understanding of present actions and behavior as connected with previous behavior and actions as well.

This formal position adopted by Ibsen, which relied on the Hegelian principle of action and reaction, depicted a broader view of things that had been *off* stage and would certainly haunt characters *on* stage. Ibsen's revolutionizing theater reflected the society on stage and by doing so, the audience and the critics would seldom remain passive.

An Enemy of the People, as well as other plays by Ibsen, had not been openly received. It had been demolished by the critics, which considered Ibsen 'an anarchist of the art' (SILVA, 2007, p.28). That criticism drove people to see Ibsen as a double-sided dramatist.

The same man who wrote *A Doll's House* (which is the clarion call for the equality of women) could also have been considered a fascist, according to what Arthur Miller later on felt necessary to change in his adaptation of *An Enemy of the People*⁸.

Miller cites a speech Ibsen delivered to a worker's club after a performance of *An Enemy of the People* in which he reassures them that, when speaking of an aristocracy, he meant *an aristocracy of the intellect, character and will*, rather than one of *birth*.

Conclusion

⁸ In a nutshell, some of Ibsen's speeches might be regarded as having a somewhat fascist content. At some point of the play *Dr. Stockmann* turns to Biology to prove that there are indeed certain individuals bred to a superior apprehension of truths and who have the natural right to lead, if not govern, the mass. In the light of the Holocaust and the concepts of *freedom* and *democracy*, Arthur Miller altered some of the dialogues so that Ibsen would not be misunderstood. The structural changes chosen by Miller are being investigated in depth by Thiago Russo's master dissertation which is in progress (2010).

Ibsen's defense of the aristocracy of *intellect, character* and *will* is intrinsically intertwined with the theme of *social transformation*. George Bernard Shaw in the "*Quintessence of Ibsenism*" published in 1891, deepened the celebration of Ibsen's theater, labeling it as "*new and subversive*" mainly for taking to stage the discussion of moral problems of his time as opposed to Victorian conservativeness in its political, social and cultural manifestations.

Emma Goldman (1869-1940), the known anarchist, feminist and leader of the workers cause, distinguished *Pillars of Society, A Doll's House, Ghost* and *An Enemy of the People* as true libertarian masterpieces, once they exposed on stage the social oppression, hypocrisy of the Puritans and women in society.

The worker, which represents an official idea in *An Enemy of the People*, is shown as a threat to the *status quo*. By giving his protagonist one of his most emblematic quotes, Ibsen says that '*The majority is never right*' which draws our attention to the importance of thinking about social transformation. It pulls us closer to the practical meaning of democracy as it is. Understood as a government *for* and *by* the People, *democracy* hides under the veil of Capitalism which plays with people's interest, fears and desires so as to manipulate the aspects of reality. Such a situation gets to the extreme in "*An Enemy of the People*", to the point of blinding the townspeople with the threat of charging them for reform of the Baths. Ibsen is merciless and exposes the filth of the water (in the metaphorical sense) so as to show the other side of the contamination that has taken over the society.

Ibsen's changes in the *form* of drama reflected the *social* changes of his time and vice-versa. His avant-garde position and his revolutionizing theater are of great importance *on* and *offstage*.

References

- ADLER, S. *Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg e Tchekhov*. Rio de Janeiro. Bertrand do Brasil, 2002.
- ADORNO, T. *Aesthetic theory*. London: Routledge, 1984.
- BENTLEY, E. *The Playwright as Thinker: a study of drama in modern times*. New York: Harvest/HBJ, 1967.
- BOYESEN, H. H. *A Commentary on the Works of Henrik Ibsen*. New York: Macmillan, 1894.
- CENTOLA, S.R; MARTIN, R. *The theater essays of Arthur Miller*. New York. Capo Press, 1996.
- “HENRIK IBSEN: DRAMATIST” – Documentary by the Norwegian American Foundation (2006) - <http://noram.norway.com/>
- IBSEN, H. *An Enemy of the People*. Mineola, NY. Dover Publications, 1999.
- MCFARLANE, J. *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge Univ Press, 1994.
- MILLER, A. *An Enemy of the People: an adaptation of the play by Henrik Ibsen*. New York, Penguin, 1951.
- ROSENFELD, A. *Aulas de Anatol Rosenfeld: a arte do teatro*. (aulas registradas por Neusa Martins) São Paulo. Publifolha, 2009.
- SHAW, G.B. The Quintessence of Ibsenism in *Major Critical Essays*. London: Constable & Co. Ltd., 1932.
- SILVA, J.P. *Ibsen no Brasil: Historiografia. Seleção de Textos Críticos e Catálogo Bibliográfico*, 2007 (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH/USP).
- SZONDI, P. *Theory of the modern drama: a critical edition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- WILLIAMS, R. *Modern Tragedy*. London: Chatto, 1966.

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista

*Éwerton Silva de Oliveira**

Resumo: Este artigo busca analisar elementos presentes na peça *Um Inimigo do povo* (1882), do autor norueguês Henrik Ibsen, que levaram o dramaturgo americano Arthur Miller a adaptá-la nos Estados Unidos dos anos 1950 como uma resposta ao Macartismo, movimento de perseguição política ocorrido naquele país num momento de Guerra Fria. É objetivo do artigo, também, ver a aproximação entre esta peça do século XIX e outras obras do dramaturgo americano – em especial, *As bruxas de Salém* (1953) e *Panorama visto da ponte* (1955).

Palavras-chave: *Um inimigo do Povo*, Arthur Miller, Macartismo, História e Teatro.

Abstract: This article tries to search for elements present in *An Enemy of the People* (1882), by the Norwegian author Henrik Ibsen, which made the American playwright Arthur Miller adapt the play in the United States in the 1950s as a counterstatement to McCarthyism, a movement of political persecution which occurred in that country in a moment of Cold War. This article also has as an objective to verify the approximation between this 19th century play and other works by the American playwright - in special, *The Crucible* (1953) and *A View from the Bridge* (1955).

Keywords: *An Enemy of the People*, Arthur Miller, McCarthyism, History and Theater.

Eu tentei (...) mostrar, ao longo da peça (...), que nela ainda vive a terrível ira de Henrik Ibsen, este que podia fazer peças como homens fazem relógios - de forma precisa, inteligente, e narrando não só o minuto, ou a hora, mas também a era.¹

[Arthur Miller]

* Universidade de São Paulo. Mestrando do Programa de Pós Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, FFLCH/ USP e pesquisador da FAPESP. Agradeço à minha orientadora, Prof^a Maria Sílvia Betti, e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo apoio que me permitiu a confecção deste artigo.

¹ "Throughout the play I have tried (...) to show (...) there still lives the terrible wrath of Henrik Ibsen, who could make a play as men make watches, precisely, intelligently, and telling not merely the minute and the hour but the age". Miller, A. Preface to an Adaptation of Ibsen's *An Enemy of the People*. In: Martin, R.A. (ed). *The theater essays of Arthur Miller*. London: Methuen, (1999, p.21) (as citações presentes neste artigo oriundas deste livro foram todas por mim traduzidas).

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

Arthur Miller (1915-2005) é um dos grandes nomes do teatro norte-americano que surgiram após a Segunda Guerra Mundial. Sua obra é aproximada, por muitos críticos, a do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828-1906) em muitos aspectos, e o próprio Miller reconhece a importância dos textos de Ibsen na sua trajetória como homem de teatro.

O que costuma chamar a atenção em ambos os autores é a forte presença do passado em suas peças, num gênero literário (o dramático) que valoriza sobremaneira o presente (já que vemos no palco teatral, em geral, a ação ocorrida *aqui e agora*). Szondi (2001) comenta sobre o dramaturgo norueguês e aquilo que ele chama de “técnica analítica” presente em Ibsen. Esta consistiria no fato de que o que é desenvolvido no tempo presente do palco torna-se, na verdade, resultado e consequência das ações passadas das personagens – ações passadas estas que não aparecem em cena, a não ser por meio, por exemplo, de narrações que surgem nos diálogos das peças. Tal característica da obra de Ibsen acaba fazendo com que a análise do processo temporal, com sua origem no passado, seja mais importante do que o que acontece no tempo presente do palco.²

Esta técnica analítica que sobressai nas peças de Ibsen aparece, também, de certa forma, em obras de Arthur Miller. Um exemplo disso é *All My Sons* (*Todos eram meus filhos*, 1947), em que vemos no palco os resultados dos atos de Joe Keller, um comerciante que vendeu materiais danificados para os aviões da Segunda Guerra Mundial (sendo que o próprio ato de venda das peças não aparece no palco, mas

² “Diferentemente do *Édipo* de Sófocles, o passado [em Ibsen] não está em função do presente; ao contrário, este é apenas pretexto para a evocação do passado” (Szondi, 2001, p.43).

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

somente as suas consequências – entre elas, a descoberta da morte do filho muito em função deste ato do pai, e o posterior suicídio do comerciante).

Outra obra de Miller em que isso acontece é *Death of a Salesman* (*Morte dum caixeiro viajante*, 1949), em que, de certa forma, a discussão sobre a concepção ideológica do *American Dream* [“Sonho Americano”] está presente.

O personagem analisado nesta peça, o caixeiro viajante Willy Loman, acredita neste *American Dream* - ou seja, acredita que qualquer um que tiver garra para o trabalho pode fazer fortuna nos EUA e até mesmo se tornar presidente da república americano, independente das estruturas sociais. No entanto, a peça mostra as limitações desta concepção: o caixeiro não só não faz fortuna, como ainda é despedido de seu emprego, descartado como força de trabalho depois de passar dos sessenta anos de idade. Tal derrota profissional, acrescida de outros fatores, acaba levando Willy ao suicídio. E esta trajetória do caixeiro viajante – de sua crença no *American Dream* até a sua morte – é analisada sob um processo formal que põe simultaneamente no palco o passado de lembranças e esperanças do caixeiro viajante e o presente de decepções de Willy Loman³.

Num de seus ensaios, Miller comenta sobre algo que ele vê como uma das qualidades de Ibsen: para o dramaturgo americano, o autor norueguês documentava, de maneira dinâmica, o passado até o final para que houvesse uma compreensão do presente como um todo, como um momento no fluxo do tempo, e não como uma situação sem origem e sem raízes, tal como critica ocorrer em muitas peças modernas

³ *Death of a Salesman* apresenta inovações formais que a distanciam, de certa forma, da obra de Ibsen. No entanto, a análise do passado de uma personagem para entender o que acontece com ela no presente – algo central na técnica analítica de Ibsen – de certa forma, ainda está presente nesta peça.

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

(1999, p.133)⁴. Assim, o processo das ações das personagens (e também, muitas vezes, o processo social no qual estas personagens estavam inseridas) poderia ser descrito desde a sua origem no passado, e, ser assim, melhor compreendido.

No entanto, o autor americano, que ganhou o Pulitzer Prize em 1949 por *Death of a Salesman*, se viu, entre os anos 1940 e 1950, diante da Guerra Fria (na qual houve a oposição ideológica entre duas potências político-econômicas: os Estados Unidos e a União Soviética, numa tensão que absorveu toda a segunda metade do século XX) e diante do movimento nos Estados Unidos conhecido como *Macartismo*.

O Macartismo acabou proporcionando a perseguição, liderada pelo senador americano e republicano de Wisconsin Joseph McCarthy, a todos que eram tachados de comunistas e simpatizantes do governo soviético. O próprio Arthur Miller, visto por muitos como simpatizante dos comunistas, foi intimado a depor no Comitê de [Investigação de] Atividades Anti-americanas (*HUAC*, ou *House Un-American Activities Committee*), sendo, por exemplo, pressionado a delatar pessoas que tivessem supostas relações com a ideologia comunista (embora o autor tenha se negado a fazê-lo).

Por meio das atividades do *HUAC*, muitos, como Miller, eram pressionados a delatarem pessoas para não serem acusados, outros eram injustamente condenados, pessoas que nunca tinham tido contato com a esquerda, ou que discordavam da política

⁴ Miller, A. Introduction to Collected Plays. In: Martin (1999, p.133). Sobre a técnica analítica de Ibsen, Hogan (1965, p.31-2) comenta: “Esta estrutura é de difícil manejo, pois o teatrólogo precisa mais explicar do que dramatizar grande parte da ação, e o peso da exposição sempre ameaça dissolver o impacto dramático da peça. Há provavelmente três maneiras principais de combater tal ameaça: pela beleza evocativa do diálogo, pela ironia e por uma hábil mistura da ação atual com explicação da ação passada”.

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

vigente do governo eram prejudicadas, e havia aqueles que se aproveitavam da situação para acusar adversários políticos ou obter vantagens pessoais.

E é neste contexto em que, mais uma vez, Miller vai recorrer a Ibsen para pôr a sociedade no palco, adaptando para o mundo americano, em 1950-1⁵, uma das grandes obras do autor norueguês, *An Enemy of the People* (*Um inimigo do povo* - 1882).

A peça do século XIX apresenta a história de Dr. Stockmann, um médico-cientista que descobre que as águas de um balneário de uma cidade da Noruega estão contaminadas, e se vê na obrigação de revelar esta informação à população da cidade. No entanto, quando Dr. Stockmann se propõe a dizer a verdade aos moradores da região, ele acaba enfrentando os interesses desta população, que dependia da renda advinda do turismo do balneário para sobreviver, e os interesses do poder político local, que lucrava com tal turismo (poder político que inclui, por exemplo, o irmão de Dr. Stockmann e prefeito da cidade, Peter Stockmann). Ao ser fiel às suas concepções do correto e do verdadeiro, o cientista tenta, de todo modo, alertar a população sobre a poluição das águas, mas recebe a rejeição e as represálias deste povo e de sua elite, e se torna, assim, o “inimigo” de seu povo.

É importante discutirmos sobre a utilização de *Um inimigo do povo*, por parte de Miller, no contexto americano do Macartismo, verificando como as questões levantadas por esta peça acabam por se encaixar na análise social feita por Miller dos Estados

⁵ Em alguns momentos, Miller data a peça em 1950, e em outros momentos, 1951. Na verdade, este é o período entre a encenação e a publicação impressa da adaptação.

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

Unidos dos anos 1950, e como elementos desta obra se correlacionam também com outras peças do autor americano ⁶.

An Enemy of the People no contexto macartista

A Guerra Fria foi protagonizada por duas potências imperialistas, sendo que cada uma procurou, durante o processo histórico da segunda metade do século XX, aumentar o seu poder de influência política, econômica e ideológica sobre o resto do mundo: os Estados Unidos e a União Soviética.

Naquele contexto histórico, a tensão entre os dois países era vista como um conflito ideológico: entre uma ideologia capitalista, comumente relacionada aos Estados Unidos, e uma ideologia comunista, em geral associada à União Soviética⁷. As duas potências acabaram desencadeando, de uma forma ou de outra, perseguições a seus respectivos “opositores”⁸.

⁶ N.B: A peça utilizada para a análise foi o original de Ibsen, traduzido para o português. Não será usada aqui a adaptação feita por Miller, já que a intenção deste artigo não é analisar como foi feita a adaptação e suas diferenças para o original, mas sim mostrar aspectos presentes na peça de Ibsen que levaram Miller a utilizá-la como instrumento de denúncia do Macartismo.

⁷ Embora, atualmente, os estudiosos considerem a distinção entre Estados Unidos e União Soviética, durante a Guerra Fria, muito mais entre um capitalismo liberal e um capitalismo de Estado, respectivamente, do que entre capitalismo e comunismo.

⁸ Trinta anos depois do auge do Macartismo, Miller continuará comentando sobre este fato histórico, e também dará a sua visão de como as coisas ocorreram no pólo oposto, ou seja, na União Soviética: “E eu só perceberia trinta anos depois [nos anos 1980], quando soube disso por meio de Harrison Salisbury do *New York Times*, quão similar era a paranoia existente no outro lado do mundo. A censura de Stalin, naquele momento, se tornou tão sufocante que acabou sendo impossível publicar mais do que notas oficiais, e a imprensa ocidental saiu de Moscou em total frustração, deixando a cidade para alguns repórteres de agência.” [“And I would not realize until thirty years later, when I learned it from Harrison Salisbury of the *New York Times*, how wonderfully mirrorlike the reflection of paranoia was on the other side of the world. The Stalin censorship at this very time had been screwed down so tight that it had become impossible to report more than official handouts, and the Western press departed Moscow in total

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

No caso dos Estados Unidos, Miller denuncia, em seus ensaios e peças, o caos social provocado pelo Macartismo. Em nome, entre outras coisas, da segurança nacional americana, e da fidelidade aos valores da pátria, pessoas eram injustamente acusadas e condenadas, e o medo de ser perseguido, denunciado e preso como comunista (ou como simpatizante da ideologia soviética, ou seja, da potência adversária) rondava a todos, gerando uma espécie de histeria social, sendo que, ao mesmo tempo em que este medo estava presente no país, uma grande parte dos EUA era a favor desta perseguição:

A histeria contra o comunismo foi replicada em casa com a nova ‘Caça aos vermelhos’ dos anos 1950. Conhecida popularmente como Macartismo, a campanha contra a subversão em todos os aspectos da vida americana foi muito mais abrangente do que a carreira bizarra do senador anticomunista, Joseph McCarthy. As investigações publicadas contra a suposta subversão de intelectuais, artistas e funcionários do governo federal, que resultaram em inúmeras demissões, centenas de sentenças de prisão e algumas execuções (como a do casal comunista Julius e Ethel Rosenberg) tornaram McCarthy o rosto público do anticomunismo (Purdy et alii, 2008, p. 230).

O Macartismo possui este nome devido à liderança desempenhada pelo senador Joseph McCarthy nesta perseguição política:

Enquanto o Gabinete Federal de Investigação, sob o comando de J. Edgar Hoover e outras agências do governo caçaram silenciosamente os comunistas fervorosos e ativos, McCarthy e seus aliados dentro e fora do Congresso denunciavam como comunistas pessoas que tinham, sem pretensões, se aliado ao partido comunista nos anos 1930, pessoas que se relacionavam ou se

frustration, leaving the city to a handful of agency reporters”] (Miller, 1995, p.317) – as citações presentes neste artigo oriundas deste livro foram todas por mim traduzidas.

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

associaram com os “Vermelhos”, e outros que não possuíam ligação qualquer com comunistas (Alden & Magenis, 1960, p.496)⁹.

Tal perseguição política atingiu muitas pessoas, como comentam Link & Cotton (1965, p. 1124-5):

A gigantesca tarefa [iniciada em 1947] foi dada como terminada nos primeiros meses de 1951. A comissão dos funcionários públicos investigou mais de três milhões de empregados federais e o FBI realizou investigações detalhadas de 14.000 casos duvidosos. Mais de 2000 funcionários pediram demissão e 2123 pessoas foram despedidas por haver razões sólidas para duvidar da sua lealdade. Além disso, o presidente assinou um decreto, em agosto de 1950, autorizando os chefes de dez departamentos e seções considerados chaves a demitir pessoas que, embora não necessariamente desleais, poderiam constituir qualquer risco de segurança.

Arthur Miller foi um dos artistas que mais se manifestaram contra a presença do Macartismo na sociedade americana, e mais especificamente no meio artístico, e suas críticas contra este fenômeno político estão presentes em vários de seus textos:

Foi o fato de que uma campanha política, objetiva, conhecida da extrema Direita foi capaz de criar não só o terror, mas uma nova realidade subjetiva, uma verdadeira mística que foi gradualmente assumindo até uma aura de santidade. (...) Era como se o país inteiro tivesse nascido de novo, sem nenhuma memória até de uma certa decência elementar que, há um ou dois anos atrás, ninguém poderia imaginar que pudesse ser alterada, isolada, esquecida.(...) Eu via

⁹ “While the Federal Bureau of Investigation under J. Edgar Hoover and other government agencies quietly sought out the devoted and active communists, McCarthy and his allies in and out of Congress denounced as Communists persons who had naïvely joined the Communist party in the 1930’s, people who were related to or had associated with the Reds, and others who had no connection whatever with Communists” (tradução minha).

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

homens passarem por mim sem sequer um aceno, os quais, entretanto, eu conhecia bem há anos.
(...) O terror nestas pessoas estava sendo sabidamente planejado e conscientemente maquinado, e ainda assim tudo o que elas conheciam era terror.¹⁰

Esta “histeria social” talvez tenha sido reconhecida por Miller na obra de Ibsen *An Enemy of the People*, adaptada pelo dramaturgo americano para os palcos dos EUA. Nesta peça, Dr. Stockmann, que como médico e cientista busca defender o que ele pensa ser a razão e a verdade, procura demonstrar à população que a estrutura social não poderia continuar do jeito em que estava – uma cidade e um poder político lucrando com um balneário poluído, que causa doenças aos seus visitantes. No entanto, abdicar desta estrutura implicaria um sacrifício muito grande a ser feito por todos, ou seja, renunciar à prosperidade trazida pelo balneário, com riscos até de crise financeira. Assim, é menos difícil, para todos, demitir o médico de seu cargo público na cidade, e depredar a sua casa (tal como ocorre no quinto ato da peça), transformando-o num bode expiatório, do que reformar uma estrutura social falha, mantendo-a nas suas bases claudicantes.

Assim como o poder político local de *An Enemy of the People* acaba por convencer sua população de que Dr. Stockmann estava errado, e tudo tinha de ser mantido como estava – ou seja, o balneário deveria ser mantido poluído, sendo que o

¹⁰ “It was the fact that a political, objective, knowledgeable campaign from the far Right was capable of creating not only a terror, but a new subjective reality, a veritable mystique which was gradually assuming even a holy resonance. (...) It was as though the whole country had been born anew, without a memory even of certain elemental decencies which a year or two earlier no one would have imagined could be altered, let alone forgotten. (...) I watched men pass me by without a nod whom I had known rather well for years. (...) the terror in these people was being knowingly planned and consciously engineered, and yet that all they knew was terror”. Miller, A. Introduction to Collected plays. In: Martin (1999, p.153-4).

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

cientista é que deveria ser condenado - o desejo de líderes americanos de defender a estrutura político-social vigente de qualquer alteração acaba por desencadear uma perseguição de grandes dimensões a todos que fossem vistos como “opositores” do sistema, ou como “apoiadores” da potência oponente. E, tal como na peça, estes líderes acabam buscando o apoio da população na manutenção do sistema. Deste modo, vários bodes expiatórios, como Dr. Stockmann, acabam surgindo e sendo acusados – mesmo que não tenham nenhuma relação com a potência oponente e sua ideologia¹¹. Em *Timebends*, sua autobiografia, Miller, entre muitas coisas, diz que direcionou a peça “para uma aplicação ao nosso momento na América – a necessidade – ou por que não nosso direito santo – de resistir à pressão para conformar-se”.¹² Resistir à pressão para conformar-se com um sistema político que corroborava perseguições políticas sem limites.

Outro aspecto importante da peça de Ibsen aplicável ao contexto macartista diz respeito ao uso privado de meios públicos. Um dos grandes exemplos disso é o jornalista Hovstad, que, por meio de seu jornal *The People's Messenger* (*O mensageiro do povo*), pretende armar uma revolução social, desejoso de derrubar as velhas estruturas de poder da cidade. Assim, num primeiro momento, torna-se a favor da publicação do artigo de Dr. Stockmann sobre a poluição das águas. No entanto, sua motivação para publicar tem uma outra razão particular, que é a sua paixão pela filha de

¹¹ É sabido que Ibsen escreveu *An Enemy of the People* muito pela rejeição e forte crítica do público a uma de suas peças, *Ghosts* (*Espectros*, 1881-2), como se o próprio Ibsen, de certa forma, tivesse se visto no papel de rejeitado público, tal qual Dr. Stockmann.

¹² “And so I cut across the problem to its application to our moment in America – the need, if not the holy right, to resist the pressure to conform”. Miller (1995, p. 324).

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

Stockmann, Petra. Numa das cenas, Hovstad deixa claro que a publicação do artigo no jornal depende da atitude de Petra para com ele:

Hovstad. Não me devia falar com tanta dureza, sobretudo neste momento, senhorita Petra.

Petra. Por que sobretudo neste momento?

Hovstad. Porque seu pai não pode prescindir do meu apoio.

Petra (*medindo-o de cima para baixo*): É então essa a espécie de homem que o senhor é? (*Faz um gesto de nojo*). (Ibsen, 1984, p.268-9)

O que mostra uma utilização de um meio de alcance público (o jornal) para obter vantagens no âmbito pessoal (conseguir o afeto de Petra)¹³. E algo semelhante acontecia nos Estados Unidos dos anos 1950: o Macartismo fazia com que muitos denunciassem determinadas pessoas ao governo como comunistas, seja para se livrarem de pressões sofridas (já que quem não denunciasse poderia ser também visto como “culpado”), mas também para se desfazerem de inimigos pessoais, ou para obterem vantagens no âmbito político, ou até mesmo cargos no governo – uma atitude de consequências públicas (a acusação de pessoas muitas vezes inocentes) para a aquisição de favores de interesse

¹³ Northam (1953, p. 80-1) comenta, por exemplo, como o próprio irmão de Stockmann e prefeito da cidade, Peter Stockmann, falava em nome da coletividade, mas tinha interesses de ordem pessoal: “Ao mesmo tempo em que ele [Peter Stockmann] dispõe sua oposição implacável ao plano do cientista de reformar [sic] o sistema de águas, esconde-se por trás de discursos que convenientemente ocultam seus objetivos egoístas; ele fala na "coletiva" primeira pessoa do plural, em nome da cidade, como Burgomestre, como presidente dos assuntos do balneário; mas, por trás disso tudo está a ávida determinação de Peter Stockmann para preservar sua proeminência pessoal. O chapéu no palco nos lembra constantemente da disciplina que o fez proeminente e poderoso - a disciplina de se esconder para se perceber no poder.” [“As he deploys his implacable opposition to the Doctor's plan for re-laying the water system, he hides behind fictions which conveniently conceal selfish aims; he talks in the collective first person plural, in the name of the town, as Burgomaster, as Chairman of the Baths committee; but behind it all is the eager determination of Peter Stockmann to preserve his personal pre-eminence. The uniform-cap on the stage constantly reminds us of the discipline which has made him prominent and powerful - the discipline of hiding oneself in order to realize oneself in power.”] – tradução minha.

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

privado. Segundo Lynk & Cotton (1965, p.1128), “os líderes republicanos encorajaram o demagogo de Wisconsin [McCarthy] e serviram-se dele, com efeitos aparentemente vantajosos, durante a campanha para as eleições parlamentares de 1950”.

E tudo isto foi possível já que, assim como a população da cidade norueguesa foi levada a não reformar o sistema de águas do balneário, temendo que uma crise econômica viesse e que empregos e lucros se perdessem, nos Estados Unidos a estrutura política contribuiu para que o medo da “ameaça comunista” fosse maior do que a preocupação em condenar pessoas injustamente: “havia milhões de americanos tão assustados pelas revelações da espionagem e infiltração comunista que deram ouvidos à sua propaganda”¹⁴.

A peça apresenta uma tensão muito grande entre as esferas pública e privada. Com a poluição das águas, muitos perderiam os seus empregos e o poder político e econômico local perderia lucros (já que a renda da cidade advinha do balneário); assim, praticamente toda a cidade gostaria de “desmentir” o que foi dito por Dr. Stockmann. E muitas pessoas, para manterem os seus interesses intocados (âmbito privado) acabaram por tentar evitar o caos público (o fechamento do balneário), enquanto que, ironicamente, o cientista, que tenta lutar pelo âmbito público (com o saneamento das águas) acaba se isolando, e sendo acusado pela cidade de tentar se promover (esfera privada) por meio da divulgação das informações.

Esta confluência entre a esfera do individual/privado e do social/público, que parece ser a espinha dorsal da peça, também provoca tensões na própria forma de *An*

¹⁴ *Op. cit., ibid.*

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

Enemy of the People. Podemos classificar a obra como drama¹⁵, em que há o diálogo intersubjetivo entre as personagens e a busca de um indivíduo (Dr. Stockmann) por um ideal (o de trazer melhorias à sua cidade, por meio do saneamento do balneário), sendo que este indivíduo tem que enfrentar obstáculos para conseguir os seus objetivos (neste caso, enfrentar uma população que é contrária à ideia de reforma no balneário).

No entanto, a peça possui uma presença tão forte do aspecto social que esta forma, que se dirige ao indivíduo, acaba se tornando “limitada” para esta análise do âmbito social. Isso é exemplificável quando, no quarto ato, há uma reunião na casa do capitão Horster (um dos poucos a apoiar Dr. Stockmann até o final da peça) para se debater as questões concernentes à cidade – debater se o cientista está certo em suas convicções ou não, em que praticamente todos acabam por condená-lo como o “inimigo do povo”. Nesta passagem, há quase que uma “assembleia pública”, com muitas pessoas presentes, e a esfera do público emergindo diante dos espectadores. A matéria a ser mostrada em palco (discussão de questões de ordem social, relativas ao balneário) fica tão “apertada” no drama (que não focaliza a ordem social, mas o indivíduo como personagem) como aquelas inúmeras pessoas estavam “confinadas” dentro de um pequeno cômodo numa casa particular. Esta tensão entre forma dramática e matéria a ser representada, presente nos textos de muitos autores do século XIX - dentre eles, Ibsen – levarão a novas concepções de teatro no século XX, como o teatro épico de Brecht (Szondi, 2001).

Assim, *Um inimigo do povo* potencializa uma análise de questões de ordem pública, e era adequada para as pretensões de Miller – discutir a situação social nos

¹⁵ A utilização do termo “drama” é baseada sobremaneira nas concepções presentes em Szondi (2001).

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

Estados Unidos de 1950¹⁶. Miller conta, em *Timebends* (1995), que a ideia de adaptação da peça veio com Bobby Lewis, membro do Group Theatre de Nova Iorque¹⁷ (importante companhia teatral em que surgiram nomes como o do diretor Elia Kazan), sendo que Mr. e Mrs. Stockmann seriam, respectivamente, os atores Fredric March e Florence Eldridge – que, na época, estavam processando um homem por acusá-los de serem comunistas. Segundo o dramaturgo americano, “a acusação lhes custou [a Fredric March e sua esposa] papéis em filmes, e eles se viram na mesma situação dos Stockmanns, que também foram crucificados por uma multidão em dificuldades”¹⁸

¹⁶ Em seu prefácio à adaptação, Miller comenta: “Eu decidi trabalhar com *Um Inimigo do Povo* porque eu tinha um desejo particular de demonstrar que Ibsen era realmente relevante nos dias de hoje, que ele não era 'antiquado’” [“I decided to work on *An Enemy of the people* because I had a private wish to demonstrate that Ibsen is really pertinent today, that he is not 'old-fashioned’”]. E acrescenta: “Eu tentei fazer a peça *Um inimigo do Povo* tão viva aos americanos quanto ela sem dúvida foi para os noruegueses, ao mesmo tempo mantendo-a intacta” [“I have attempted to make *An Enemy of the people* as alive to Americans as it undoubtedly was to Norwegians, while keeping it intact”]. Miller, A. Preface to an Adaptation of Ibsen’s *An Enemy of the people*. In: Martin (1999, p. 17).

¹⁷ “Logo após *Salesman* em tentei fazer uma nova versão de *Um inimigo do povo*, que é uma peça do Ibsen, e que eu senti que nunca havia sido devidamente tratada, e foi muito difícil levantar o dinheiro para a peça. A razão estava abertamente declarada naquele momento - isso foi em 1951 - que [a adaptação] era evidentemente uma declaração contrária a McCarthy e naquele momento ele parecia que seria o presidente dos Estados Unidos e as pessoas estavam com receio de apoiar a peça. Não há dúvida sobre isso. Isto existe hoje. Eu nunca tive uma peça que não foi produzida por esta razão, mas eu sei que a pressão existe.” [“Soon after *Salesman* I tried to do a new version of *An Enemy of the People*, which is a play by Ibsen, and which I had felt was never properly put on, and it was very difficult to raise the money. The reason was quite openly stated, at that time - this was back in 1951 - that it was too evidently a counterstatement to McCarthy and at that time he was looking like he might be president of the United States and people were wary about supporting such a play. There's no question about that. It exists today. I have never had a play that was not produced for that reason, but I know that the pressure exists”]. Miller, A. *Morality and Modern drama: Interview by Phillip Gelb*. In: Martin (1999, p. 209).

¹⁸ “The charge had cost them film roles, and they saw themselves in the shoes of the Stockmanns, who were also crucified by a mob in the throes” (Miller, 1995). Em outras duas citações, Miller comenta como artistas foram atingidos com o Macartismo, tendo que se exilar, ou perdendo empregos: “Isso tudo foi um desperdício de tempo e dinheiro e raiva, mas eu sofri muito pouco, comparado a outros que foram tirados de suas profissões e nunca voltaram, ou que voltaram depois de oito ou dez anos estando na ‘lista negra’”. Eu não estava na TV ou nos filmes, então ainda podia trabalhar.” [“It was all a dreadful waste of time and money and anger, but I suffered very little, really, compared to others who were driven out of their professions and never got back, or who did get back after eight and ten years of black-listing. I wasn't in TV or movies, so I could still function.”]. Arthur Miller: an Interview (by Olga Carlisle and Rose Styron). In: Martin (1999, p. 292). “Muitas pessoas extremamente talentosas foram levadas a deixar os Estados Unidos para trabalhar na Inglaterra: cineastas como Carl Foreman e Donald Ogden Stewart, atores como

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

(Miller, 1995, p.323). Conta também que contou com o auxílio de um produtor, o jovem empresário e filho de um senador sueco, Lars Nordenson, para fazer a tradução do original norueguês para um inglês corrente, já que as traduções que Miller havia lido anteriormente faziam a peça parecer obsoleta. O dramaturgo americano diz que o jovem empresário “viu uma onda crescente pré-fascista aumentando nos Estados Unidos, e me incentivou a trabalhar na adaptação”¹⁹ (p.323).

Miller não só aceitou a ideia, como a fez sair do papel, e comenta que “A produção [da adaptação] foi potente e direta, e que dezenas de outras produções com o mesmo script eletrizariam o público, embora, na Broadway, esta adaptação ‘nunca pegou fogo’”²⁰ (Miller, 1995, p.324). Sua queixa sobre a indiferença à sua versão da peça na Broadway se estende também aos críticos da época, que, segundo ele, acharam que o dramaturgo estadunidense “violou” a obra do dramaturgo norueguês ao tentar utilizá-la e inseri-la no universo americano. A estes, Miller responde (falando inclusive sobre uma frase que aparece no original norueguês sobre os Estados Unidos, utilizada pelo autor americano e interpretada como “ofensiva” para o contexto da época):

Charlie Chaplin e Sam Wanamaker. Eu não consigo mais contar o número de nossos exilados políticos, mas é mais do que suficientemente trágico para uma nação orgulhosa de sua democracia.” [“Some greatly talented people were driven out of the US to work in England: screenwriters like Carl Foreman and Donald Ogden Stewart, actors like Charlie Chaplin and Sam Wanamaker. I no longer recall the number of our political exiles, but it was more than too many and disgraceful for a nation prideful of its democracy”]. Miller, A. Are you now or were you ever...? In: *The Guardian*, London, 17/06/00 (tradução minha).

¹⁹ “Saw a swelling prefascist tide running in the United States and pressed me to work on the script.”

²⁰ “The production was strong and forthright, and in dozens of other productions in coming years the same script would electrify audiences, though on Broadway it never caught fire.”

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

“a [sic] imprensa agiu defensivamente, como se a virgindade [do texto de Ibsen] tivesse sido violada. Muitos dos críticos, espertos como podiam ser, afirmaram terem detectado minha propaganda anti-EUA na frase dita por um dos reais apoiadores de Stockmann, o Capitão, um homem forte que no final da peça se compadece deles [dos Stockmanns] na sala de estar destruída pela multidão, onde eles se sentam decepcionados pensando no que se deveria fazer: “bem, talvez você devesse ir para a América”, sendo a vida mais livre do outro lado do oceano. De acordo com os críticos, tal ironia injetada na peça por Miller foi um típico mau uso da santa peça de Ibsen com o objetivo de zombar das pretensões americanas à liberdade civil. Eu me senti tentado a dizer que eu simplesmente peguei a frase do original de Ibsen, mas eu não falei nada, desoladamente consciente de que nada iria desfazer a névoa de suspeita de que eu havia usado Ibsen como uma arma em favor dos ‘Vermelhos’ [comunistas]”²¹ (Miller, 1995, p.325).

Apesar de longo, este trecho é muito importante no sentido de demonstrar como estava o ambiente político nos Estados Unidos da época da adaptação desta peça, em que tudo era visto como “ameaça comunista” – e como o próprio Miller sentia estas pressões²².

²¹ “the press reacted defensively, as if its virginity had been fingered. Some of the critics, clever as could be, claimed to have detected my anti-U.S. propaganda hand in the line spoken by the Stockmann’s one consistent supporter, the Captain, a rugged fellow who at the end of the play commiserates with them in their mob-wrecked living room, where they sit dejectedly wondering what to do next: ‘well, maybe you ought to go to America’, life being freer across the water. According to these critics, such Miller-injected irony was a typically heavy-handed misuse of the sainted Ibsen’s play for the purpose of sneering at American pretensions to civic freedom. I was tempted to point out that I had simply taken the line from Ibsen’s original Norwegian text, but I refrained, hopelessly aware that nothing would burn off the fog of suspicion that I had used Ibsen as a front for the Reds.”

²² Miller comenta: “E eu acredito que esta peça poderia ser viva para nós porque o seu tema central é, na minha opinião, o tema central de nossa vida social atualmente. É simplesmente a questão de se as garantias democráticas que protegem minorias políticas devem ser deixadas de lado num tempo de crise. Mais particularmente, é a questão de se a visão de alguém da verdade deve ser uma fonte de culpa num período no qual a maioria dos homens condena esta visão como uma mentira perigosa e diabólica”. [“And I believe this play could be alive for us because its central theme is, in my opinion, the central theme of our social life today. Simply, it is the question of whether the democratic guarantees protecting political minorities ought to be set aside in time of crisis. More personally, it is the question of whether one’s vision of the truth ought to be a source of guilt at a time when the mass of men condemn it as a dangerous

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

An Enemy of the People em consonância com outras obras de Miller

O autor americano fala sobre “o fracasso em 1950 de *An Enemy of the People*”²³, talvez pela reação da crítica e pela fria recepção da peça na Broadway. No entanto, as questões levantadas pela obra de Ibsen parecem estar em consonância com outras peças do dramaturgo americano, no que vale a pena ressaltar duas delas.

Em 1953, Miller, ao tomar um conhecimento mais profundo de relatos históricos sobre condenados de bruxaria no século XVII em Salem, Massachusetts, escreveu a peça *The Crucible* (traduzida no Brasil como *As bruxas de Salém*). Esta, assim como *An Enemy of the People*, também relata uma coletividade que, em nome da defesa do caráter público, condena pessoas por crimes que estas não cometeram, sendo que muitas vezes se escondem, nesta suposta defesa do bem público, interesses de ordem privada. John Proctor, dono de terras em Salem, teve um romance proibido com Abigail Williams, sobrinha do reverendo da região, Parris; Abigail, para se vingar da recusa de John Proctor a continuar o romance, acusa a esposa de Proctor, Elizabeth, de ser uma bruxa, forjando provas para acusá-la (como a de que Elizabeth tinha uma boneca em sua residência, o que, aparentemente, não é prova sustentável de que exista sinal de bruxaria nesta casa); este fato provoca uma série de denúncias infundadas de bruxaria a outras personagens da peça e as levam à condenação à morte. Até mesmo o próprio John

and devilish lie.”] Miller, A. Preface to an Adaptation of Ibsen’s *An Enemy of the People*. In: Martin (1999, p.17).

²³ Cf. Miller (1995, p. 325).

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

Proctor é acusado por este crime, sendo condenado por ele, apesar de negá-lo até o fim, embora tenha confessado o adultério.

Na peça, as acusações de que a ordem religiosa de Salem estava ameaçada por bruxaria levaram vários a praticarem a delação desmedida e sem provas - delações estas ratificadas pela estrutura de poder político local, que as corroborou levando muitas pessoas à condenação (injusta, na maioria das vezes). Ao mesmo tempo, havia o interesse de muitos para que seus adversários fossem acusados, uma vez que a disputa de terras era premente naquele contexto – exemplo disso são as personagens Thomas Putnam e Giles Corey, este acusando o primeiro de se aproveitar da prática de delação sem provas (que atingiu sua esposa Martha) para se beneficiar nesta disputa de terras.

Da mesma forma que em *An Enemy of the People*, tenta-se “salvar a ordem pública” (e também muitos interesses privados) impedindo-se que a população leve a sério as acusações de Dr. Stockmann - e este, ao tentar proteger a higiene de quem consome a água da cidade, acaba tendo sua casa e sua moral atingidas -, em *The Crucible*, tenta-se também “proteger a ordem pública” levando à morte acusados (muitas vezes injustamente) de bruxaria (embora estas acusações também escondam intenções particulares, como vinganças passionais – Abigail Williams – e disputa de terras – Putnam / Corey²⁴), assim como também acontecia no contexto histórico dos

²⁴ A tensão indivíduo-sociedade presente em *The Crucible* é comentada por Leme (2007, p. 47-8): “em *The Crucible*, vemos que o destino da sociedade está intimamente ligado às ações das personagens individuais”.

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

Estados Unidos de 1950 (com acusações que levavam muitos ao prejuízo²⁵, em nome da proteção contra a “ameaça vermelha”).

Se pensarmos em *An Enemy of the People*, veremos que até o próprio Dr. Stockmann apresenta estas contradições, misturando assuntos públicos e privados. No final do primeiro ato, há uma certa “comemoração” da família (Dr. Stockmann, sua mulher Catarina e seus filhos) e do próprio cientista com o fato de este ter encontrado os poluentes nas águas do balneário. A realização pessoal – uma pesquisa bem sucedida, com os resultados imaginados, o que pode lhe trazer reconhecimento entre as pessoas (ainda que haja também uma alegria por se fazer um serviço à comunidade) – entra em choque com o resultado da própria pesquisa e com seus efeitos sociais: a água poluída potencialmente gerará uma tragédia coletiva, com doenças e prejuízos financeiros à cidade:

Dr. Stockmann. Obrigado, meus amigos, obrigado! Sinto-me tão feliz! ... Ah! É uma bênção ter a consciência de um serviço prestado à cidade natal e aos nossos concidadãos. Hurrah, Catarina! (*Passa-lhe as duas mãos à roda do pescoço e a faz girar. Ela grita e resiste. Risos, aplausos e aclamações. Eilif e Martin põem a cabeça pela porta entreaberta*). (Ibsen, 1984, p.193)

De forma algo similar, outro protagonista trágico de Miller também vai se dividir entre a realização pessoal e a coletiva. Eddie, em *A View from the Bridge* (traduzida como *Panorama visto da ponte*, 1955) é um estivador ítalo-americano que, casado com Beatrice, se apaixona pela sobrinha Catherine (que ele tratava quase como uma filha por

²⁵ Relembrando novamente, como dito acima, o que aconteceu com os próprios Stockmanns da peça de Miller, Fredric March e Florence Eldridge, que foram acusados de comunistas - o que lhes custou, por exemplo, papéis em filmes.

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

tê-la criado). Todos moravam em Red Hook, no Brooklyn, em Nova Iorque, onde uma das regras da comunidade era a de ajudar e abrigar imigrantes ilegais que entravam nos Estados Unidos – tal como foi o caso dos próprios ascendentes de Eddie. No entanto, sua sobrinha se apaixona por Rodolpho, imigrante ilegal vindo da Sicília, primo de Beatrice que se aloja na casa de Eddie no intuito de buscar melhores condições de trabalho e de vida. O romance de Catherine e Rodolpho produz um ciúme tão grande em Eddie que este acaba denunciando o siciliano para o serviço de imigração. Marco, imigrante ilegal que veio com Rodolpho, acaba preso também, e, revoltado por ter que voltar a Itália sem obter as melhores condições de vida para ele e para sua família, que vivia na miséria na Sicília, acaba matando Eddie, configurando assim a morte trágica do estivador.

Eddie teve de enfrentar a tensão entre a realização pessoal (ter o amor da sobrinha) e a manutenção do bem coletivo (ajudar imigrantes ilegais); ao escolher tentar obter a realização pessoal (denunciando o imigrante ilegal Rodolpho), ele vê toda a comunidade do bairro de Red Hook virar-lhe as costas²⁶, desprezar-lhe como pessoa, e o estivador acaba tendo sua morte trágica. A figura de Eddie como delator também acaba entrando no contexto do Macartismo, em que muitos denunciavam pessoas ao governo como comunistas para obterem vantagens ou por pressões sofridas – o que aconteceu, por exemplo, com o próprio Elia Kazan, diretor que trabalhou com Miller, e que ratificou a denúncia de pessoas ao governo.

²⁶ Para Leme (2007, p. 100), “A denúncia de Eddie leva-o à sua própria destruição moral perante a sociedade, que o despreza pelo ato covarde, e à sua destruição física, quando ele trava uma briga com o irmão mais velho de Rodolpho, Marco, e é morto com a faca que ele mesmo (Eddie) tinha em punho”.

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

A “resposta” de uma obra a um contexto sócio-histórico

Estas duas peças tiveram, em sua estreia, uma recepção algo tímida na Broadway e um tratamento frio por parte da crítica - muito talvez porque tanto *The Crucible* como *A View from the Bridge* aludiram a uma questão muito delicada naquele contexto sócio-histórico americano, que era a do Macartismo dos anos 1940 e 1950. Este aspecto histórico, de certa forma, motivou Miller a adaptar a peça de Ibsen *An Enemy of the People*, que, potencialmente, poderia servir como base para a análise do processo histórico americano da época, com sua tensão entre o individual e o coletivo: Dr. Stockmann, ao tentar promover o bem público, denunciando a poluição das águas do balneário, acaba sendo condenado, isolado e considerado “inimigo do povo” por toda a população, enquanto interesses privados acabam também permeando o âmbito público – como acontece com aqueles que lucram com o balneário, ou com o poder que ele gera – caso, por exemplo, de Peter Stockmann, prefeito da cidade.

Assim, o tema da apropriação e responsabilidade do indivíduo com a esfera pública, e ao mesmo tempo a resposta da esfera pública a esta atitude individual, que está presente nesta peça de Ibsen, acaba sendo parte também de outras obras de Miller, como *The Crucible* (a histeria social, causada por pessoas que denunciavam outras de bruxaria, sendo que, muitas delas, ao clamarem estar preocupadas com o bem público – ou seja, com o fim da bruxaria e a manutenção da ordem religiosa – queriam, na verdade, obter favores individuais, como terras, por exemplo, aproveitando-se da estrutura de poder político que ratificava e incentivava a prática de delação sem provas), e *A View from the bridge* (o herói trágico Eddie, ao querer satisfazer o seu desejo

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

pessoal – o de ter o amor da sobrinha – termina por desestabilizar a esfera coletiva, ao fazer algo que era condenável à sua comunidade: denunciar ao governo americano imigrantes ilegais).

An Enemy of the People, adaptada por Miller, assim como *The Crucible* e *A View from the Bridge*, entram, desta forma, num contexto sócio-histórico específico, e respondem a ele. Estas peças, de alguma maneira, acabam aludindo ao Macartismo como um movimento político de perseguição política, que, com a aparência de ser um sistema mantenedor da ordem pública, foi algo que prejudicou a muitos injustamente, sendo que interesses particulares acabavam atravessando este sistema.

Talvez o fato de Miller ter adaptado *An Enemy of the People* – apesar de ele próprio dizer que esta atitude tenha sido “um fracasso”, em termos de sua recepção entre a crítica e o público - mereça mais atenção dos críticos, já que a forma e a temática desta obra estão em sintonia com o contexto americano da época - e, diríamos, até com o contexto mundial atual, já que a perseguição política de todo o tipo, infelizmente, ainda existe. Assim, *An Enemy of the People*, por suas propriedades formais e de conteúdo, embora não tenha tido sua origem no contexto histórico americano, acaba respondendo a este contexto – idas e vindas da história, com suas peculiaridades e paralelismos que acabam se inter-relacionando com a estética teatral.

Bibliografia

*IBSEN, H. *Um inimigo do povo*. Tradução de Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, 1984.

OLIVEIRA, Éwerton S. A Adaptação, por Arthur Miller, da Obra de Ibsen *An Enemy of the People* no Contexto Macartista. pp. 54-76

ALDEN, J. R. & MAGENIS, A. *A History of the United States*. New York: American Book Company, 1960.

HOGAN, R. *Arthur Miller* (tradução de Lígia Junqueira). São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

LEME, V.M. *A concepção da tragédia moderna em The Crucible e A View from the Bridge de Arthur Miller*. São Paulo, 2007. 147p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

LINK, A. S. & COTTON, W. B. *História Moderna dos Estados Unidos* (tradução de Waltersin Dutra, Álvaro Cabral e Fernando de Castro Ferro). Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1965.

MARTIN, R. A. (ed.) *The theater essays of Arthur Miller*. Ed. Rev. e aum. London: Methuen, 1999.

MILLER, A (1987). *Timebends: A life*. New York: Penguin Books, 1995.

_____. Are you now or were you ever...? *The Guardian*, London, 17/06/2000. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,4030326,00.html>>. Acesso em: 15 dez. 2009, às 17h35.

NORTHAM, J. *Ibsen's Dramatic Method: a study of the prose dramas*. London: Faber and Faber Limited, 1953.

PURDY, S. et alii. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. 2ª.ed. São Paulo: Contexto, 2008.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno: 1880-1950* (tradução de Luiz Sérgio Rêpa). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade

Lajosy Silva

Resumo: Este artigo pretende discutir a transgressão da ordem política e social em *The Crucible* e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. Influenciados por Henrik Ibsen, Miller e Andrade desenvolvem uma leitura crítica e analítica do caos social causado pela religião utilizada para controlar qualquer liberdade de pensamento sob uma hegemonia política conservadora.

Palavras-chave: política, religião, história, literatura comparada

Social and Political Order Transgression in *The Crucible* by Arthur Miller and *Vereda da Salvação* by Jorge Andrade

Abstract: This article aims to discuss the political and social order transgression in *The Crucible* by Arthur Miller and in *Vereda da Salvação* by Jorge Andrade. Influenced by Henrik Ibsen, both Miller and Andrade develop a critical analysis of social chaos caused by religion used to control any freedom of expression when facing a conservative political hegemony.

Key-words: politics, religion, history, comparative literature

Arthur Miller (1915-2005) e Jorge Andrade (1922-1984) questionam o posicionamento político do indivíduo diante de conflitos sociais, quando uma ideologia dominante e opressora estabelece a submissão e o condicionamento como única alternativa. Trata-se de uma preocupação que dialoga com o teatro de Henrik Ibsen de quem os dramaturgos tomam elementos emprestados tanto em termos de forma como

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

conteúdo, sobretudo, peças como *Casa de Bonecas* (1879), *Hedda Gabler* (1890) e *Um Inimigo do Povo* (1882). Nas duas primeiras peças, observa-se que as personagens Nora e Hedda estão mergulhadas no vazio moral, sendo confrontadas com a mediocridade das relações interpessoais que se resumem a casamentos de aparências e à nulidade do pensamento pequeno burguês. Se Nora abandona sua “casa de bonecas” para um aprendizado moral e social - *educar a si mesma*, como a personagem afirma, o mesmo não se dá com Hedda, que se mata ao reconhecer as limitações daquela sociedade provinciana e medíocre que a nutriu de privilégios por algum tempo, mas que se mostrou incapaz de satisfazer outras aspirações.

Ibsen redimensiona o conflito no ambiente doméstico em *O Inimigo do Povo* para expor o coletivo ao propor a consciência de um herói individual que se isola e busca construir um aprendizado moral como o título da peça sugere. Dr. Stockmann, antes um cidadão respeitado e querido pela cidade, denuncia a corrupção e os conchavos políticos de um balneário poluído. Nesse caso, fechar o balneário e ter prejuízos não é do interesse das autoridades locais que antes louvavam o médico que, após a denúncia, se isola, sendo rejeitado por quase toda cidade. Ele se recusa a aceitar a corrupção moral e sofre retaliações políticas; e esse “envenenamento moral” parece dialogar com a metáfora das águas poluídas do balneário.

É a partir desse ponto, o despertar da consciência política e social do homem comum diante da corrupção e da hipocrisia, que se estrutura parte da dramaturgia de Arthur Miller. A preocupação do dramaturgo norte-americano parece se concentrar nas limitações de uma classe média alienada e obcecada por sucesso e *status* que despreza

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

tudo que não proporcione prestígio e privilégios. Trazer esses elementos de consciência crítica para o *mainstream* (entendido aqui como a *Broadway* e *Hollywood*) foi o desafio encontrado por Miller e outros dramaturgos como Tennessee Williams e Eugene O'Neill, que renovaram a dramaturgia norte-americana e, conseqüentemente, influenciaram dramaturgos brasileiros como Jorge Andrade e Oduvaldo Viana Filho. Estes últimos descreveram e historicizaram as contradições sócio-econômicas e culturais de um Brasil dominado pela repressão que sugerem os efeitos da política do Estado Novo de Getúlio Vargas até o regime militar.

No início de 1950, Arthur Miller escreve uma das suas peças mais famosas, *The Crucible*, encenada em 1953 nos Estados Unidos (traduzida como *As Bruxas de Salém* no Brasil), sendo uma crítica e alegoria nada disfarçada da caça às bruxas macarthista que dominou o cenário sociopolítico cultural do país. Nesse período, de 1947 a meados de 1950, artistas e intelectuais são perseguidos por políticos conservadores e de extrema direita no cenário do pós-guerra americano, guiados pelo senador Joseph McCarthy durante a presidência de Harry Truman. Este último havia criado a CIA e implantado o Plano Marshall, uma doutrina com o seu nome, favorecendo a perseguição política nos Estados Unidos, pois temia a expansão do comunismo no país.

O que se chama de enredo ou fio narrativo da peça é aparentemente simples: Abigail acusa a mulher do patrão (e também seu ex-amante) de bruxaria ao ser rejeitada e expulsa da casa em que trabalhava após a constatação do adultério. Juntamente com um grupo de garotas, Abigail começa a acusar outros vizinhos de bruxaria, quando

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

passam a ter visões, sendo manipuladas e orientadas por um pastor local e proprietários de fazendas interessados em adquirir as terras dos acusados.

Como em outras peças, *All My Sons* (1947) *A View from the Bridge* (1955), Miller parece sugerir que o conflito parte do microcosmo (ambiente doméstico, casa e família) e se instaura no macrocosmo (ambiente coletivo, igreja e tribunais) em *The Crucible*. Na peça, existe uma unidade dramática que se propõe – a princípio – como tradicional, já que as unidades de tempo e espaço colaboram para que a ação dramática envolva todas as personagens em uma histeria coletiva gradual que poderia reduzir a peça à temática da calúnia e do conflito íntimo, quando o nome de John Proctor, tido como um homem admirado e respeitado, em função das acusações e é levado a um tribunal religioso.

Na nota de introdução à peça, Miller deixa claro que ela não é um tratado histórico sobre o puritanismo ao estabelecer o ano de 1692, mas referencial alegórico para a caça às bruxas comunistas nos Estados Unidos. Ele afirma que utilizou documentos históricos como fonte de pesquisa, mas diminuiu o número de personagens (as jovens fanáticas religiosas, por exemplo), aumentou a idade de Abigail Williams e condensou os juízes e inquisidores puritanos em duas personagens (Hathorne e Danforth) por “razões dramáticas” (Miller, 2003, p. 133).

Na apresentação das personagens, Hathorne seria um juiz que conduz as investigações de bruxaria, enquanto Danforth é descrito como *deputy governor*; que poderia equivaler a uma espécie de vice-governador da província. O mais importante para Miller seria historicizar e atacar diretamente a paranóia americana relacionada ao

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

comunismo, à perseguição a artistas e intelectuais com o fim da Segunda Guerra Mundial.

É interessante observar, a despeito do distanciamento histórico, o quanto *The Crucible* continua uma peça atual, quando nos deparamos com o terrorismo e a necessidade de se apontar culpados durante a Era Bush, cujo espírito de perseguição a qualquer artista ou intelectual que fizesse oposição à Guerra do Iraque se fez notar em noticiários como os da Fox, apoiador da campanha republicana. Dessa forma, *The Crucible* reforça ainda mais que a história pode ser uma releitura constante de fatos e acontecimentos, uma vez que o texto literário pode ser relido sob perspectivas históricas semelhantes. Sendo assim, uma peça de teatro passa a ser pretexto para futuras encenações num constante diálogo entre o que se vivencia enquanto experiência histórica e uma consciência crítica renovada.

Jorge Andrade dividiu essa mesma inquietude política e social de Arthur Miller, quando escreveu *Vereda da Salvação*, uma peça sobre o cotidiano de uma comunidade agrária perante o surgimento de um messias. Após estudar nos Estados Unidos, graças a uma bolsa de estudos, Jorge Andrade teria conhecido Arthur Miller que lhe deu o seguinte conselho: “*volte para o seu país e procure descobrir por que os homens são o que são e não e o que gostariam de ser, e escreva sobre a diferença*”, em nota de introdução à *Marta, A Árvore e o Relógio*. Ao voltar para o Brasil, o dramaturgo paulista descreveu as contradições políticas e socioeconômicas que regiam o Brasil como um país agrário em contraponto com a modernidade do pós-guerra, suas

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

lembranças da política cafeeira paulista em franca decadência em peças como *A Moratória* (1954) e *Rasto Atrás* (1969).

Tanto Arthur Miller quanto Jorge Andrade apontam esse conflito entre o que o indivíduo quer ser e manter e o que é realmente viável de acordo com a política econômica criada pelo sistema capitalista: no caixeiro viajante fracassado de *Death of a Salesman* e o latifundiário falido de *A Moratória*, dentre outros exemplos. Em *Vereda da Salvação*, as personagens são pequenos agricultores, meeiros e agregados que vivem na pobreza e precisam conviver com a falta de trabalho. Nas rubricas, a autor as descreve como “*peessoas mais esmagadas pelo meio do que pelo tempo*” (Andrade, 1996, p. 235). Nesse ínterim, surge Joaquim, um visionário religioso que conclama os agricultores a seguirem uma determinada religião, cujo mentor e criador acaba por se tornar uma espécie de representação messiânica, capaz de resgatá-los da incapacidade do Estado de melhorar suas vidas. Os paralelos entre Joaquim e Abigail são evidentes: ambos se tornam referenciais religiosos como representação de uma força política que se fundamenta no fanatismo e no isolamento.

Numa longa rubrica do primeiro ato de *The Crucible*, Arthur Miller elaborou uma análise daquela comunidade puritana em Salém, antes mesmo da entrada das personagens. Trata-se de uma contextualização que foge da rubrica (ou didascália) tradicional na dramaturgia contemporânea que apenas se restringe a comentários sobre a produção da peça, sugestão de cenário, figurino das personagens e iluminação. Nesse ponto, o Arthur Miller dramaturgo se mistura ao romancista, quando o hibridismo da forma se faz presente na peça ao utilizar elementos do romance para escrever uma peça

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

de teatro. Nessa introdução, o dramaturgo americano faz questão de descrever e refletir sobre o comportamento social das personagens para que possamos buscar uma compreensão panorâmica de unidades como o tempo e o espaço das personagens.

Com essa rubrica mais detalhada, a peça parece sugerir que apenas os diálogos não dariam conta das inúmeras questões (conflitos pessoais, interesses políticos, oposições de classes, dentre outros) que Arthur Miller teria proposto enquanto projeto de encenação do espetáculo. As rubricas, então, deixam de ser meras indicações sobre posicionamento no palco ou intenção de fala para atores e diretores, tornando-se uma reflexão mais profunda da peça.

Na introdução, Miller ressalta que os puritanos na Salém de 1692 estão isolados e uma parcela minoritária (fazendeiros mais prósperos e abastados) exerce uma forte influência sobre os demais, guiados por preceitos religiosos puritanos que restringem qualquer prática social além das pequenas obrigações do cotidiano: não há nada além de trabalho, Igreja e afazeres domésticos. Qualquer insurgência àquela ordem deve ser enfrentada e combatida por uma fé fervorosa, cujo representante local é o reverendo Parris, um homem de mentalidade tacanha, incapaz de guiar a comunidade que depende dos seus sermões, tal como um péssimo político. Quando Parris demonstra sua incapacidade de lidar com os indícios de bruxaria em Salém, um tribunal é estabelecido, com um juiz e um vice-governador vindos de Boston para cuidar do caso.

Jorge Andrade também utiliza uma rubrica detalhada no início de *Vereda da Salvação* para descrever o ambiente das personagens. Ele apresenta esse cenário com uma descrição menor; porém, leva em conta que é importante ter uma compreensão

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

totalizante de como as personagens se deparam e reagem aos conflitos, sobretudo, como são afetadas fisicamente em decorrência da pobreza (má alimentação) e falta de recursos (roupas e habitação). A primeira personagem que surge na peça de Jorge Andrade é Artuliana, que se mostra antagônica a Joaquim e apaixonada pelo agricultor Manoel, com quem deseja construir um relacionamento fora do aparato institucional da religião: eles moram em casas separadas e se encontram furtivamente, dependendo de alguém da capital para se casarem. Artuliana é contrária ao fanatismo religioso e insiste para que Manoel não se submeta à paranóia instaurada desde que Joaquim e sua mãe, Dolor, apareceram na região. Essa mesma rejeição irá acontecer com alguns moradores de Salém que se posicionarão contra o surgimento de um poder paralelo e local, instaurado por Abigail Williams e suas seguidoras sob a orientação do reverendo Parris.

O cenário de *Vereda da Salvação* corresponde a uma “clareira no meio de uma mata. Árvores frondosas formam uma muralha em volta de um grupo de casebres de pau-a-pique” e acrescenta que “tem-se a impressão de que os casebres estão sufocados pela mata exuberante”, como se estivessem no fundo de um poço (ANDRADE, 1996, p. 233). Esse isolamento das personagens de Jorge Andrade dialoga com os da peça de Miller, uma vez que a “Floresta Americana” que cerca Salém simboliza o isolamento dos seus habitantes e sua concepção religiosa teocrática; que não admite a insurgência contra a palavra de Deus, representada por autoridades religiosas como os reverendos Harris e Hale.

O reverendo Hale é um especialista em bruxaria enviado a Salém para estudar os fenômenos sobrenaturais e se confronta com o autoritarismo de seu superior, o juiz

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

Danforth, que não admite qualquer insurgência contra o tribunal. Além disso, Hale não consegue salvar John Proctor da forca; e este o compara a Pilatos por lavar as mãos, mesmo ciente de que as acusações de bruxaria são falsas e premeditadas. O reverendo Hale apela para Elizabeth e John Proctor para que eles confessem bruxaria, ato que nunca praticaram, pois seriam redimidos e perdoados pelo tribunal e Deus. Todavia, John Proctor afirma que o tribunal poderia levar sua alma com a confissão de bruxaria, mas nunca seu nome e aceita o enforcamento para o desespero do reverendo.

Em *Vereda da Salvação*, o fanatismo religioso pode ser visto em Joaquim e seus seguidores, quando Deus deve ser louvado às últimas conseqüências; e qualquer membro daquela comunidade que se manifeste em contrário deve ser banido ou exorcizado, passível de perseguição como ocorre com Manoel e Artuliana. Para isso, Joaquim conta com seguidores fanáticos que perseguem aqueles que não aceitam “a palavra” ou as conformidades de Deus. Esse conformismo religioso acaba por transformar Joaquim em um Jesus Cristo e aumenta o fanatismo na comunidade, quando todos param de trabalhar em função de penitências para se verem livres do mal.

Na peça de Miller, o juiz Hathorne e o deputado Danforth tentam provar a existência da bruxaria, mesmo que as evidências se sustentem apenas pelo testemunho de Abigail e suas seguidoras, tomadas por visões de espíritos dos moradores que as atacam, sendo orientadas pelo reverendo Parris e fazendeiros oportunistas que desejam tomar terras de desafetos, levados à forca pelas acusações de bruxaria. Quando Abigail foge com o dinheiro do seu tio, o reverendo Parris, o tribunal ainda assim mantém as falsas acusações, porque seria uma forma de sustentar sua autoridade perante os

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

habitantes da cidade, já que eles não poderiam voltar atrás contra as evidências apresentadas.

As duas peças defendem a tese de que o homem alienado precisa ter a consciência plena e absoluta existência da maldade (simbolizada por bruxas ou o Diabo) para que a sociedade acredite na superioridade do homem guiado por Deus. No entanto, esse Deus seria “institucionalizado” por representantes que punem e matam a exemplo da Inquisição Católica. O julgamento coletivo é importante para que uma expiação da culpa individual seja exposta para uma comunidade isolada. Essa comunidade entra em êxtase diante dos enforcamentos como remédio para sua hipocrisia moral ou serve como retaliação contra um sistema injusto que condena os agregados de *Vereda da Salvação* à miséria social.

Quanto à exposição da culpa individual, o adultério de John Proctor descumpriu um dos Dez Mandamentos da Bíblia. Portanto, seu caráter é testado ao se deparar com o efeito do puritanismo no ambiente doméstico: a frieza cordial com que é tratado pela esposa, fruto de uma educação puritana e rígida; o afeto institucionalizado pelo casamento, mas desprovido de paixão e sentimentos que o desviaram dos preceitos morais e o fizeram se aproximar de uma amante. Ele trai a esposa com Abigail que, ressentida por se ver abandonada, acusa Elizabeth Proctor de bruxaria, com o intuito de se casar com John após o enforcamento da rival. A peça estabelece elementos dramáticos que oscilam entre a transgressão social e a religiosa ao mostrar que a religião é uma esfera política criada para punir o indivíduo e controlar o coletivo; este último, ameaçado por forças que ora alternam entre o obscurantismo e o fanatismo, ora pelos

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

interesses de fazendeiros que desejam adquirir as terras dos condenados por bruxaria e aproveitar dos seus “deslizes morais”.

O adultério é construído no íntimo de uma relação interpessoal, mas parece que está ao alcance de toda comunidade ao determinar como esse casamento deve ser visto, pois ele seria um pilar de valores morais que não deve desmoronar. John Proctor se recusa a expor seu caso extraconjugal com Abigail Williams, já que seria o mesmo que confessar um erro tão grave quanto as acusações de bruxaria. Esse embate entre o conflito individual (adultério) e o coletivo (bruxaria) traz à tona uma reflexão sobre como aquela sociedade se sustenta nas aparências, quando todos padecem de uma culpa moral que reverbera em acusações e mentiras.

Ao ser obrigado a confessar práticas de bruxaria, John Proctor sustenta que não pode viver sem seu nome, tendo em vista que, ao assumir essa culpa, ele seria usado para aliviar o peso da opinião pública que começa a questionar os métodos do tribunal. Nesse ponto da peça, o caos está instaurado em Salém, onde vacas vagam pela cidade sem fazendeiros para cuidar e filhos ou órfãos dos enforcados procuram abrigos em outras casas.

Para além da crença religiosa, Proctor reitera que o tribunal pode levar sua alma como recompensa por conta das suas arbitrariedades, mas ele não pode tirar seu nome, pois é a única coisa valiosa socialmente. Nessa parte, observa-se um intrincando paradigma proposto por Arthur Miller ao questionar a noção de fé e o valor do nome, pois John Proctor admite abrir mão da sua alma para o tribunal, mas não do seu nome: *“Porque é o meu nome! Porque não posso ter outro na minha vida! (...) Eu dei pra*

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

vocês minha alma, mas me deixem com o meu nome!” (op. cit., p. 250). Trata-se de um confronto direto contra uma instituição de poder, quando a personagem estabelece que *alma* e *nome* são elementos interligados, destruindo a validade do tribunal e sua representatividade divina na Terra.

Contudo, nada parece demover Danforth das suas atribuições, pois ele não pode fraquejar ou hesitar mesmo ciente da fuga de Abigail Williams; mesmo que a população de Salém não apoie a caça às bruxas instigada pelas falsas acusações. A representação do Estado deve ser mantida enquanto autoridade máxima, mesmo que pessoas precisem ser sacrificadas em nome de uma instituição política que apenas se sustenta no fanatismo e na ignorância do indivíduo. Ao afirmar que Deus não existe, John Proctor se condena perante o tribunal por acreditar que o Estado promova a mentira em nome de Deus, isto é, essa noção de Deus autoritária e punitiva do puritanismo, sustentada pelo tribunal que se desfaz perante uma verdade maior: a consciência de que a delação e as mentiras tornam-se a verdadeira bruxaria que assola a cidade.

Por outro lado, Manoel e Artuliana representam o desejo da mudança, a ação do trabalho árduo no campo em oposição à resignação religiosa diante do “fim dos tempos” em *Vereda da Salvação*. O amor entre um casal, trabalhadores que desejam reconstruir suas vidas, é o enfrentamento em um mundo condenado pela miséria humana e tomado pelo “demônio”, conforme a sentença de Joaquim e seus seguidores. Não há escapatória para esse mundo segundo o preceito religioso fundamentalista, pois qualquer indivíduo que cultive a terra, como Manoel e Artuliana, estará ligado e condenado ao plano terreno, a terra cultivada como uma extensão do Diabo. Se em *The Crucible*, o diabo

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

pode ser banido com a morte dos acusados de bruxaria, todas as personagens de *Vereda da Salvação* devem se preparar para o arrebatamento divino, resultante da negação do mundo quando as personagens são mortas no final da peça.

Elevado à condição de Jesus Cristo, o poder de Joaquim se iguala às acusações de Abigail Williams e ele próprio se torna o tribunal para as demais personagens. Sua mãe, Dolor, compreende o mal e a loucura que trouxe ao mundo, quando reconhece a insanidade do filho como culpa do mundo: “*meu filho pode ser demônio, mas não por pecado nosso. Por pecado do mundo! O pior demônio é essa ruindade que fizeram da vida da gente*” (op. cit., p. 276). Para a personagem, uma Virgem Maria às avessas, o filho seria um Jesus Cristo criado a partir da desgraça humana, que só pode trazer destruição a um lugar já condenado por pertencer ao Diabo.

Nesse caso, ainda sob o preceito teocrático, o mundo padece do determinismo mundano, exterior a ele na forma de bruxas e demônios que destruiriam o homem, porém, esse determinismo nunca é visto sob uma perspectiva de que a maldade é humana, não diabólica, ou seja, caberia ao homem transformar o mundo e não se resignar diante dele por ser o Éden arruinado pelo Diabo. A *vereda* torna-se uma metáfora para um espaço livre das tentações do mundo, pois é nela que se pode ser salvo, mesmo que o preço seja a loucura ou a morte das personagens. Segundo essa lógica teocrática, o homem apenas pode sobreviver nesse mundo de pecado e perdição ao agarrar-se a uma visão absoluta de Deus, uma vez que ele é incapaz de lutar contra a miséria social e só pode concebê-lo como extensão do Diabo, força superior e abstrata assim como Deus, invisível e inatingível como as bruxas de Salém. Quando não se pode

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

combater a fome e as mazelas sociais no campo ou as mentiras e a hipocrisia religiosa, as personagens de *Vereda da Salvação* se entregam à morte, conscientes de que serão salvas pelo divino Espírito Santo.

Bruxas ou demônios parecem adquirir a forma do incompreensível nas duas peças, pois as personagens oscilam entre o reconhecimento de noções como *pecado e culpa, bondade e maldade* que atentam contra a liberdade individual, o livre arbítrio para tomar decisões e fazer escolhas. A questão levantada por Arthur Miller e Jorge Andrade pode ser a de que ter liberdade para pensar é o grande pecado numa sociedade repressora. Pensar é a mais terrível “falta” a ser cometida contra um poder estabelecido: ditaduras, regimes totalitários, religiões fundamentalistas, dentre tantos exemplos. A imaginação deve ser controlada; o desejo vigiado para que todos alcancem algum tipo de paz social. O paradoxo da teocracia é visto na contradição das personagens que ora acreditam em um Deus justo, ora punitivo, que nega qualquer possibilidade de salvação ao indivíduo se este não se resigna diante da sua fraqueza humana enquanto pecador. O alicerce desse pensamento é estabelecido pela religião que se torna uma instituição ditatorial a ponto de interferir no leito conjugal e transforma o fanatismo em um comportamento social aceitável.

John Proctor não deseja ser mártir ou santo, mas reconhece que não pode viver sem seu nome, da mesma forma que Artuliana reconhece que - além do alimento espiritual - é preciso cultivar a terra para sobreviver e enfrentar os obstáculos que não são “obras do Demônio”, mas fruto da ausência de enfrentamento no plano terreno. Para essas duas personagens, a bondade cristã apenas pode ser alcançada se existe uma

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

resistência ao poder institucional e à própria religião, que se imiscui apenas para difundir o ódio e a rejeição ao que se propõe como diferente, assim como ocorreu com os intelectuais de esquerda durante o Estado Novo de Getúlio Vargas e a perseguição macarthista nos Estados Unidos.

As peças apresentam dois exemplos simbólicos de como a convicção religiosa suplanta a noção de fé e se torna a base moral e social para que as ações das personagens causem sua própria redenção ou destruição. Em *The Crucible*, Elizabeth Proctor afirma que o juiz está no coração do marido que deveria julgar a si próprio ao ter mantido um caso extraconjugal com Abigail Williams, impossibilitando-lhe de julgá-lo e nomear seus sentimentos: raiva e frustração no casamento, causadas pela traição. Seu perdão é um senso de justiça puritano que não admite qualquer incorreção ou expressão de sentimentos, porém, no final da peça, Elizabeth reconhece que só um lar e uma esposa fria levariam o marido ao adultério (op. cit., p. 245).

Durante a peça, o casal Proctor está sempre em conflito com as convicções religiosas e o orgulho de que são puramente cristãos, incapazes de serem atingidos por julgamentos coletivos até que Elizabeth reconhece um laço em torno do pescoço de todos em Salém, onde as personagens caminham para o enforcamento e a condenação, mesmo inocentes. Ela implora para que o marido se manifeste e confesse o adultério para que o tribunal seja convencido de que as acusações de Abigail Williams são movidas por questões pessoais. Ao se dar conta da histeria coletiva, John é obrigado a agir e se expor para evitar que o tribunal não enforque mais pessoas inocentes. Ele desafia a autoridade religiosa do Reverendo Parris e se mostra atingido em seu livre

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

arbitrio. E nesse momento, John Proctor se coloca como o *inimigo do povo* de Ibsen: o herói trágico e sozinho que pode apenas contar com o seu nome e sua resistência.

Em *Vereda da Salvação*, Artuliana não compreende a hesitação de Manoel, que se entrega gradualmente à crença de Joaquim, pois desrespeitar aquele messias seria atentar contra a “palavra de Deus”, imposta como verdade universal para uma salvação coletiva. Assim como Elizabeth, Artuliana enxerga o fanatismo religioso de Joaquim e os seus desígnios como um convite para a morte que condena todos os camponeses ao aniquilamento. Nesse caso, agir contra a religião é buscar a sobrevivência diante do pânico e enfrentar a opressão da ordem política, traduzida aqui como a religião e a alienação. Se o princípio do cristianismo deveria ser uma apologia da luz e do equilíbrio, pensamentos que se orientam por uma crença ou fé na bondade humana, os dramaturgos parecem defender a tese de que a religião é alienante e ineficaz, já que as personagens sucumbem ao obscurantismo e à noção da maldade humana intrínseca que só pode ser extirpada com a condenação e a morte. A partir dessa premissa, o homem deve ser castigado e tolhido, rebaixado e condenado, caso ele questione a religião enquanto instituição. A religião não seria apenas uma busca por equilíbrio e fonte de ensinamentos cristãos que visam ao aperfeiçoamento espiritual. Torna-se, de fato, um exercício de poder como órgão do Estado para controlar o homem e qualquer questionamento, como se John Proctor e Artuliana fossem representações de Lúcifer que questionam Deus (Autoridade e Estado) em busca de uma resposta ou solução para conflitos sociais (hipocrisia, pobreza e soberba).

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

Arthur Miller não quis aprofundar a discussão da religião em *The Crucible* tendo como parâmetro apenas as noções de fé, pecado e virtude, mas estabelecer o quanto a religião atua como propulsora do medo e da perseguição, que constituem um alicerce na história norte-americana. Esse medo ajudou a perseguir intelectuais de esquerda, contrários à ideologia dominante durante a caça às bruxas realizada pelo senador Joseph McCarthy, pois, naquele momento histórico, era importante silenciar formadores de opinião que foram convocados a depor em tribunais como os de Salém.

The Crucible é uma resposta que Arthur Miller fornece como alegoria de uma sociedade movida pelo medo que nos chega até hoje diante da ameaça do terrorismo ou os efeitos dos atentados de 11 de Setembro de 2001. Para manter a ordem social, é importante que exista a punição ou que culpados sejam apontados por um tribunal composto por instituições como a CIA e o FBI, assim como os fundamentalistas religiosos americanos que existem até hoje e dominam esferas da vida pública americana contra qualquer manifestação política a favor da igualdade e a liberdade de expressão.

Quanto ao contexto brasileiro, Jorge Andrade descreve o isolamento dos pequenos agricultores e agregados que se debatem diante da ineficácia e ausência total do Estado. O surgimento de Joaquim, enquanto representação messiânica - resposta às preces dos camponeses pobres - é o símbolo da ilusão de que o homem se alimenta da religião, quando ele não pode acreditar em nada mais. Essa concepção de isolamento permite que seitas se formem tanto nos Estados Unidos, quanto no Brasil, quando religiosos pregam o ódio e rejeição ao diferente e praticam crimes financeiros, extorsão

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

de dinheiro de fiéis. Esses líderes religiosos acreditam que estão acima de qualquer julgamento institucional, a não ser aquele estabelecido por suas crenças.

A corrente fragmentação de religiões parece apontar para uma constatação de que as transformações sociais não dependem mais do homem, mesmo porque essas transformações não funcionariam no plano terreno. Portanto, é possível concluir que, salvo raras exceções, a religião tem sido utilizada como agente alienante de questões mais amplas como a desigualdade social. Para muitos religiosos fundamentalistas, existe a negação desse “mundo do pecado”, mas, dentre estes, existem aqueles que aproveitam da religião para a exploração do outro a partir da ignorância e da crença que a perdição se encontra no próprio homem. Sendo assim, a destruição do homem no plano terreno seria a sua salvação, por mais paradoxal que essa ideia possa parecer. Posto assim, a exploração da fé como mercadoria é tão atual e marcada por contradições como nos anos em que as peças de Arthur Miller e Jorge Andrade foram encenadas.

Na tradução literal da peça de Miller, *O Caldeirão*, pode-se afirmar que conceitos como moral, ética, delação, confissão, culpa e perdão são revirados para que possamos enxergar o caos instaurado pela loucura, quando o coletivo sacrifica o indivíduo em função de julgamentos estabelecidos por uma hegemonia constituída de juízes e políticos. Somos confrontados com as contradições que residem nas personagens ao oscilarem entre o claro e o escuro, a mentira e a verdade. Não existiriam heróis ou vítimas para que o público julgue as personagens, mas situações dramáticas que se estendem como uma tentativa de leitura e representação do social.

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

Com efeito, Arthur Miller estabelece seu compromisso social e crítico enquanto dramaturgo ao propor *The Crucible* como uma peça que discute a transgressão social a partir do questionamento do poder representado pela religião. Não é uma tarefa fácil, visto que a religião é um assunto que nem sempre é discutido sob um viés político, mas, como dito anteriormente, o autor queria utilizar o processo de colonização puritana como pano de fundo para estabelecer a relação entre poder e perseguição. Ele teria acompanhado com apreensão a política de Joseph McCarthy em 1947, quando as pessoas eram julgadas sem cometer qualquer crime, com evidências forjadas para que delatores - receosos de perderem seus empregos em *Hollywood* - pudessem apresentar algum testemunho para satisfazer as necessidades políticas de um país assombrado pelo comunismo.

Iná Camargo Costa afirma que esse medo à ameaça vermelha teria engajado o país inteiro num programa de lealdade para com “*uma política de extradição, deportação, prisão de imigrantes suspeitos, mais os programas de patriotismo em ampla escala, envolvendo os meios de comunicação e sobretudo a rede escolar*” (Costa, 2001, p. 152). Trata-se de uma histeria análoga entre o fervor religioso de Salém e a política de uma América conservadora. Jorge Andrade aproveita esse mesmo tema para expor o descaso político para com os lavradores em *Vereda da Salvação*, quando o Estado apenas surge no desenlace da peça para destruir a comunidade fanática criada por Joaquim.

O recurso *ibseniano* de expor a sociedade como um amálgama de contradições é o alicerce dramático no qual as personagens de Arthur Miller e Jorge Andrade transitam

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

entre o equilíbrio e o desejo de romper com a inércia política e a rejeição ao diferente. A teocracia em *The Crucible* é racionalizada pela presença de um narrador nas rubricas, pois elas reiteram o que as ações das personagens buscam esconder (hipocrisia moral e interesses financeiros) sob o aparato de um Estado aparentemente mais organizado e rico.

Para Raymond Williams, esse recurso *ibseniano*, que transforma o herói trágico em vítima, é uma luz sobre a individualidade que “*se excede, e é trágica no reconhecimento final da derrota ou dos limites que se impõem à vitória*” (Williams, 2003, p. 119), mesmo que John Proctor apenas se apóie no seu nome e aceite o enforcamento como uma tentativa de se mostrar acima do tribunal. O mesmo não se dá com as personagens de *Vereda da Salvação* que são assassinadas num cerco policial, rendidas por um final abrupto que silencia a plateia.

De acordo com esse herói comum e sua consciência individual, pode-se deduzir que existiria uma “tensão” dramática nas peças citadas que abrange o impulso do indivíduo (vontade de reagir) e a resistência absoluta (capacidade de suportar). As personagens não podem ser chamadas nem de *heróis*, nem de representações absolutas e morais. Dessa forma, John Proctor e Artuliana são representações que ora representam o individualismo heróico, ora a capacidade de resistir para expor as mazelas sócio-econômicas e políticas das quais se tornam vítimas. Existe uma luta constante entre a conformidade (religião) e a resistência (indignação) que se alternam para que as personagens estabeleçam um aprendizado político e moral das suas ações. Proctor é ciente da sua formação cristã e reconhece o erro do adultério, mas questiona o tribunal

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

de Boston quando se dá conta do mal causado a amigos e outras vítimas inocentes que serão enforcadas, caso o fanatismo religioso não acabe. Elizabeth Proctor também está ciente de que - ao não acreditar em bruxas, sobretudo as criadas pelo tribunal de Salém - isso não a transforma em uma, mesmo que a crença puritana pregue sua existência para que o tribunal de Boston exerça seu autoritarismo na cidade. É interessante observar a seguinte contradição: as personagens de Miller não questionam a fé ou mesmo a igreja, mas as pessoas que a corrompem e a tornam impraticável socialmente.

Por sua vez, Artuliana deseja escapar do exorcismo de Joaquim e convencer as demais personagens dos efeitos da loucura, quando pessoas são subjugadas por uma intervenção divina ou paraíso que nunca virá sem trabalho ou luta. Essa autoconsciência da personagem é vital para compreendermos seu percurso na peça de Jorge Andrade, pois ela é a *única* que foge da vereda, mesmo que acabe morta (e sozinha) pelos policiais. A morte de Artuliana é o preço que se paga por reagir, assim como o de Proctor que se recusa a perder seu nome e caminha para o cadafalso com sua consciência livre.

Ao assimilarem elementos do teatro de Ibsen, Arthur Miller e Jorge Andrade parecem defender a tese de que a obra teatral deve apresentar um conflito externo e interno como no melodrama ou tragédia (Carlson, 1997, p. 389). A renúncia à vida seria o grau máximo de libertação do homem da prisão da passividade, quando ele não consegue se manter indiferente diante das injustiças sociais. De fato, essa característica trágica e social no drama moderno se incumbe de expor os limites do homem - não apenas na esfera do íntimo, do particular - mas para além das amarras do liberalismo ao

SILVA, Lajosy. A Transgressão da Ordem Política e Social em *The Crucible* de Arthur Miller e *Vereda da Salvação* de Jorge Andrade. pp. 77-98

questionar um sistema que o aprisiona e cerceia sua capacidade de questionar. O teatro social descreve as limitações impostas por uma hegemonia na maneira de pensar, quando qualquer discussão sobre política, ética e moral parece ser passível de relativização ou contrária a um debate aberto sobre uma ordem social imposta. Trata-se de um teatro que apresenta uma oposição ao mundo absurdo que pode ser visto nas duas peças, o caos da histeria coletiva e do pânico institucionalizado, quando a religião se torna um elemento que termina por destruir o homem, mesmo que seja em nome de valores cristãos.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, Gretchen A. *The Specter of Salem: Remembering the Witch Trials in Nineteenth-Century America*. University of Chicago, 2009.
- ANDRADE, Jorge. Rasto Atrás. IN: *Marta, A Árvore e o Relógio*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.
- CARLSON, Marin. *Teorias do Teatro*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Unesp, 1997.
- CARPEAUX, Otto Maria. Estudo Crítico sobre Ibsen. In: IBSEN, Henrik. *Um Inimigo do Povo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1984.
- COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho*. São Paulo: Nankin, 2001.
- IBSEN, Henrik. *Casa de Bonecas*. Trad. Cecil Thiré. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- _____. *6 dramas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- MILLER, Arthur. *The Crucible*. IN: *The Collected Plays*. New York: Penguin, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento

Ana Portich

Resumo: Durante o reinado de Elizabeth I (1558-1603) o protestantismo anglicano foi fortalecido, com o conseqüente combate ao catolicismo escolástico. Substituiu-se o paradigma filosófico considerado papista pelo neoplatonismo que havia emergido em Florença durante o século XV, mediante a releitura de textos de Hermes Trimegisto. Assim, o renascimento elisabetano teve como principal característica um misticismo hermético em completo acordo com o cristianismo, pois, embora santos e padres não tenham poderes especiais para nos conectar com Deus, a própria natureza criada por Ele permite aos homens ascender ao nível dos anjos.

Razão pela qual o anglicanismo se distingue do luteranismo, que se apoia apenas na fé para alcançar a graça e a salvação. A discussão teológica desdobra-se nas artes, a exemplo da peça *Hamlet*, de Shakespeare, que tem suas personagens caracterizadas segundo a medicina hipocrática dos humores em consonância com os elementos da natureza, o que é flagrante no próprio desenlace de Ofélia, por afogamento.

Na Inglaterra, o projeto de arte renascentista e a religião reformada constituíram portanto medidas oficiais tomadas por um governo que, além de se precaver contra a Espanha ultracatólica e contra as investidas do poder papal, buscava legitimar-se pela negação das teorias maquiavélicas. Ainda que tiranos como o tio de Hamlet tenham sido bem-sucedidos ao usar de meios espúrios para tomar o poder, forças naturais e sobrenaturais concorrerão para restaurá-lo a quem de direito.

Palavras-chave: Shakespeare, *Hamlet*, Renascimento, hermetismo, filosofia, teatro.

· Professora doutora da Faculdade de Filosofia da UNESP de Marília.

A escolha de Ofélia para ilustrar a retomada do hermetismo na Inglaterra quinhentista, em especial durante a era elisabetana, justifica-se pela flagrante caracterização da personagem sob o signo do elemento água, determinando seu desenlace – o suicídio por afogamento.

A força dos elementos da natureza influi sobre a compleição orgânica, o temperamento e as atitudes de todas as personagens de *Hamlet*. Conjugam-se assim o cristianismo, o hermetismo e a ciência: deus, anjos e espíritos estão em correlação com estrelas e planetas, que influem sobre o mundo elemental, sobre os órgãos do corpo humano e suas secreções ou humores. No homem, esses influxos traspassam razão e sensibilidade, o que se expressa em instituições políticas, ciências, artes, moral e religião.

A relação é de reciprocidade, sem litígio com a religiosidade cristã. Ao modo de uma "piedosa magia mecânica, que infunde vida às imagens dos deuses"¹, as decisões de um príncipe podem conjurar anjos ou demônios, comprometendo a salvação das almas de toda uma coletividade.

Evidentemente esta análise condiz com a peça de Shakespeare, e não com a figura histórica de Hamlet da Dinamarca, um viking que teria reinado no início do século VIII. Nessa época sequer ocorrera a cristianização da Dinamarca, portanto os efeitos da Reforma protestante, fundamentais para reconhecermos na tragédia *Hamlet* um sem-número de elementos da tradição hermética, concernem especificamente à Inglaterra durante o reinado de Elizabeth I, de 1558 a 1603.

*

Em primeiro lugar proponho analisar o estatuto de *Hamlet* enquanto gênero literário trágico.

Segundo Sílvio d'Amico em sua *História do Teatro*, a produção do gênero havia-se eclipsado após sua renovação latina, dando lugar a releituras dos antigos e peças religiosas medievais, compostas sob o padrão trágico adaptado à imitação de

¹ Yates, Frances A. *Ideas e ideais del Renacimiento en el norte de Europa*. In *Ensayos reunidos*. Vol. III. Tradução de T. Segovia. México: Fondo de Cultura Económico, 1993, pp. 75-76.

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

Cristo². A partir de 1508, tendo sido retomada no ocidente a *Poética*, de Aristóteles, desencadeia-se um movimento de renovação de tragédias profanas, quer dizer, de argumento não cristão.

Muito embora a crítica posterior, principalmente na França e Alemanha a partir do século XVIII, tenha afirmado o contrário³, a tragédia *Hamlet*, escrita em 1601 ou 1602 e publicada em 1603, coaduna-se com o tratado aristotélico nos seguintes termos:

“é pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, [...] imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação [catarse] dessas emoções.”⁴

Assim, do ponto de vista formal, *Hamlet* é um drama, ou seja, a **imitação de uma ação** que acontece ao vivo, diferente portanto de uma narração, em que alguém apenas comenta fatos já ocorridos e descreve personagens, sem incorporá-las, sem assumir sua personalidade. Atente-se para a primeira cena de *Hamlet*, em que duas ou três páginas dão conta de que se passaram cerca de cinco horas, detalhadamente discriminadas por Shakespeare da seguinte maneira: 1) "acaba de bater meia-noite", sétima fala da peça; 2) o espectro aparece pela primeira vez quando “estava o sino então soando uma hora”; 3) pela segunda, "esvaeceu-se com o canto do galo", pois a alvorada afugenta os espíritos; 4) por fim, “vede como a aurora, envolta num manto avermelhado, pisa o orvalho daquela alta colina lá no oriente!”⁵.

Aqui o recurso empregado por Shakespeare para representar a passagem do tempo em que decorre a cena do espectro é mencionar o avanço das horas nas falas dos atores. Também podem ter sido usadas técnicas cenográficas, muitas vezes alusivas, quando a representação não acontecia à noite nem em salas palacianas (cujas janelas poderiam ser vedadas durante o dia), pois não se contava com a caixa preta no teatro de

² Cf. D’Amico, Sílvio. *Storia del teatro*. Vol. 1. Milão: Garzanti, 1960, pp. 105 ss. (“Il Medioevo”).

³ Voltaire, em carta à Academia Francesa de 25 de agosto de 1776, desqualifica Shakespeare e o define como bárbaro, por desrespeitar e mesclar os gêneros. Pelos mesmos motivos, Diderot considera Shakespeare um grande autor, “que não compararei nem ao *Apolo do Belvedere*, nem ao *Gladiador*, nem a *Antínoo*, nem ao *Hércules de Glicon*, mas sim ao nosso *São Cristóvão da Notre-Dame*, colosso informe grosseiramente esculpido, mas entre as pernas do qual passaríamos todos sem que nossa frente lhe tocasse as partes vergonhosas.” *Paradoxo sobre o comediante*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 49-50.

⁴ Aristóteles. *Poética*. Tradução de E. de Sousa. Lisboa: Casa da Moeda, 1990, 1449b24.

⁵ Shakespeare, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. In *Obra completa*. Vol. II. Tradução de F.C. de Almeida Cunha Medeiros e O. Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988, ato I, cena 1, pp. 533-537.

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

então. Quando Horácio entra em cena, perguntam-lhe "É Horácio quem está aí?". "Um pedaço dele [*a piece of him*]"⁶, responde. Certamente só se viam partes de Horácio devido à escuridão rompida por um facho de luz. Ou porque, sendo intenso o nevoeiro na platibanda do castelo, a névoa aumentaria de quando em quando, permitindo discernir somente partes dos corpos dos atores e denotando, através dessa espécie de corte de cena, um intervalo de tempo.

Hamlet é um drama trágico, diferente portanto de uma comédia, por representar uma ação de **caráter elevado**. Isso significa que em chave trágica se trata de assuntos públicos, ao invés de casos da vida privada, próprios da comédia. De fato, a usurpação do poder no reino da Dinamarca e a tentativa de restaurá-lo a quem de direito é o principal assunto de *Hamlet*. As personagens da peça também são de condição elevada, reis, príncipes, conselheiros, nobres de boa cepa e, não, burgueses que tentam se afdalgar e por isso caem no ridículo da comédia.

A imitação dramática de ações caracteriza-se ainda, segundo Aristóteles, por ser **completa**, de modo que as cenas e os atos tenham uma ligação de causa e efeito. Na quarta cena do terceiro ato Polônio é assassinado ao se esconder atrás de uma tapeçaria nos aposentos da rainha, espionando uma possível inconfidência de Hamlet. Mas, junto com o próprio rei, Polônio já se havia servido deste ardid, o que explica o uso do expediente na cena de sua morte⁷. A relação de consequência entre as cenas lhes dá começo, meio e fim. A questão proposta pelo espectro na primeira cena resolve-se na última.

Além disso, a **extensão**, enquanto elemento formal do drama, não pode ser ilimitada. Segundo Aristóteles, para que a tragédia encene o transe da felicidade à infelicidade, tem início à beira da catástrofe, condição para que os espectadores se sintam **compungidos** diante desses terríveis acontecimentos, e tenham **piedade** pelo enorme sofrimento das personagens.

Razão pela qual, na terceira cena da peça e primeira em que Ofélia aparece, já se coloca como problemático seu namoro com Hamlet. Graças a um perfeito domínio da

⁶ Idem, p. 534.

⁷ Cf. idem, ato II, cena 2, p. 557: "Polônio – Bem sabeis que [Hamlet] tem o hábito de passear durante quatro horas seguidas por esta galeria. [...] Em tal ocasião, eu lhe enviarei minha filha. Fiquemos, vós e eu, então, colocados atrás daquela tapeçaria. Observai o encontro."

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

técnica dramaturgical tal como Aristóteles a preceitua, Shakespeare inicia a trama à beira da catástrofe, portanto não pode levar à cena as circunstâncias felizes que fizeram Hamlet mandar a Ofélia cartas apaixonadas, como Polônio relata aos reis na segunda cena do segundo ato.

Para que se mostre a passagem de tempo até o triste fim de Ofélia, é preciso que sua situação inicial relativamente boa nos seja informada, o que é feito narrativamente, por meio da leitura dessas cartas. Do ponto de vista dramático e, não, épico, o casal Hamlet e Ofélia só se encontra em duas cenas, sob o olhar desconfiado de Cláudio e Polônio, escondidos atrás da famigerada tapeçaria, ou durante a apresentação da pantomima que revelará, no terceiro ato, o assassinato do rei legítimo. Seu constante desencontro os conduz diretamente à desgraça, sem desvios.

Cenicamente a peripécia se traduz na mudança de atitude de Ofélia, condizente, porém, com seu temperamento fleumático. A moça calma, cordata, aberta e direta sente-se combalida sobretudo pela morte do pai, e torna-se lunática, falando de modo enigmático, cantando e dançando estranhamente, colhendo flores a caminho das águas⁸. A ninfa e a ondina em que se transforma Ofélia são seu duplo, seu reverso, pois, ao mesmo tempo em que a economia da peça exige que assuma o papel de noiva de Hamlet, Shakespeare lhe atribui um temperamento em desacordo com essa exigência, e ela só se torna apaixonada quando fica do avesso.

A trajetória de Ofélia sofre transições como as fases da lua, sob cuja influência a personagem é construída.

Nas cinco cenas em que aparece durante a peça, primeiramente a fidalga donzela, filha do chanceler do reino – cargo mais importante abaixo do rei e da rainha –, se despede do irmão, Laertes, *bon-vivant* instalado em Paris, centro mundial da elegância e do bom gosto, onde se dedica a praticar esgrima e viver como um perfeito cortesão. Sua linhagem é superior, tanto que no quarto ato Laertes chega a ser cogitado para assumir o lugar do rei. Mesmo assim, adverte a irmã sobre as intenções do príncipe

⁸ Cf. idem, ato IV, cena 7, pp. 600-601, em que a alucinação de Ofélia é assim descrita: “Rainha – Para [o salgueiro] se dirigiu, adornada com estranhas grinaldas de botões de ouro, urtigas, margaridas e com aquelas largas flores púrpuras [...]. Enquanto isso, cantava estrofes de antigas árias, como se estivesse inconsciente de sua própria desgraça”.

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

Hamlet porque, apesar da excelente posição da família de Polônio, não pode se equiparar à do herdeiro do trono⁹.

Ofélia, de modo muito direto, diz a Laertes que o irmão fala "como alguns pastores inexoráveis que ensinam o áspero e espinhoso caminho do céu enquanto, fazendo pouco caso dos próprios juramentos, libertinos, jactanciosos e indiferentes, pisam pela senda florida dos prazeres"¹⁰. Nessa primeira interlocução percebe-se como Ofélia é arguta e lúcida, qualidades nobres por excelência. Em seguida, questionada por Polônio, ela relata abertamente ao pai as declarações de amor que vinha recebendo de Hamlet, mas garante que nada têm de indecorosas. Mesmo assim, ciente dos deveres de filha, promete obedecer à ordem de afastar-se do príncipe e devolver as cartas recebidas.

Sempre transparente em suas falas e ações, Ofélia cumpre a promessa e afasta-se do cortejador por dois meses, sem sofrer com isso, uma vez que no ato seguinte, quando Hamlet por fim a procura, ela costura ou borda tranquilamente em seus aposentos. Este encontro não é encenado, é relatado por Ofélia, e dessa narração quase incompreensível, pela perturbação diante daquilo que uma donzela sequer consegue conceber, pode-se inferir que Hamlet tenha entrado furtivamente na casa de Polônio (talvez a casa se localizasse no conjunto do castelo da família real, acessível ao príncipe), irrompendo nos aposentos de Ofélia, onde a deflorou, para depois fugir¹¹.

Considero essa possibilidade, a violação, como real, pois, além de outros indícios, quando perde a lucidez é que Ofélia parece se conscientizar do que lhe havia acontecido. Com efeito, em seu devaneio após perder o pai, procura a rainha para contar

⁹ Cf. idem, ato I, cena 3, pp. 542-543: "Laertes – Talvez agora ele vos ame e nenhuma mancha nem fingimento empane a pureza de suas intenções. Mas deves temer, considerando sua grandeza, que não possa dispor da sua própria vontade, pois está sujeito ao próprio nascimento e não lhe é permitido, como às pessoas de humilde categoria, agir por si mesmo, pois de sua escolha dependem a segurança e a saúde de todo este reino". Cf. ainda ato II, cena 2, p. 556: "Polônio – [...] dirigi-me assim à minha filha: 'Lorde Hamlet é um príncipe fora de tua esfera; isto não pode ser'; e em seguida dei-lhe ordem terminante de que se negasse a recebê-lo".

¹⁰ Idem, ato I, cena 3, p. 543.

¹¹ Cf. idem, ato II, cena 1, p. 553: "Ofélia – Meu senhor, quando eu estava cosendo em meu quarto, o Príncipe Hamlet apareceu diante de mim, com gibão todo aberto, sem chapéu na cabeça, as meias sujas e caídas nos tornozelos, sem ligas, branco como uma camisa, os joelhos se entrechocando, e com uma expressão tal como se tivesse escapado do inferno para falar dos horrores que enxergara. [...] Segurou-me pelos pulsos, apertando-me com toda a força; depois, afastando-me à distância de um braço e, pondo a outra mão assim na frente, começou a examinar minha face, como se pretendesse desenhá-la. Longo tempo assim permaneceu; finalmente, sacudindo um pouco meu braço, por três vezes, balançando assim para cima e para baixo a cabeça, soltou um suspiro tão lamentável e profundo, como se seu ser fosse desfazer-se em pedaços, tendo chegado ao fim da existência."

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

que "Donzela ela entrou [em seu dormitório], mas quando saiu/ Não mais era como ali tinha entrado. [...] Antes – diz ela – de me derrubar,/ Tu prometeste comigo casar."¹² A verdade é aqui revelada de modo enigmático, pois estas palavras são cantadas por Ofélia em seu devaneio, enquanto dança e distribui flores, tirando-as de sua guirlanda ou de um ramo que traz para Laertes, recém-chegado da França para vingar a morte de Polônio.

De início Ofélia é transparente como a água e, não, dissimulada como todas as outras personagens que a rodeiam. Exemplificando, a primeira fala de Hamlet na peça é um aparte, em que ele ironiza o rei Cláudio, seu tio¹³; afora isso, todos têm segredos – o rei, homicida; Polônio, ocultando-se atrás de tapeçarias; Laertes, que envenenará seu florete para matar Hamlet.

A dissimulação é característica da política de corte, porque não se rege pela aplicação de leis respeitadas por todos, nobres e plebeus, mas pelos caprichos do soberano. Razão pela qual Polônio é um fiel depositário de Cláudio, embora também se dobre a seu maior opositor, Hamlet, como na cena em que muda de opinião sobre a forma de uma nuvem, camelo, fuinha ou baleia¹⁴. Razão pela qual, após o relato que pode ter sido o da violação de Ofélia, Polônio tenha negligenciado seu papel de pai, em favor da subserviência à família real, preferindo pensar que o "êxtase de amor"¹⁵ de Hamlet nada tivesse a ver, para desonra de sua filha, com um ato sexual, mas com um acesso de loucura.

*

Ao censurar a conduta dos cortesãos, Shakespeare tem como alvo proposições políticas de Maquiavel segundo as quais a *virtù* de um príncipe – ou seu êxito em conquistar o poder e nele permanecer – está acima da lei dos homens e não se dobra aos desígnios divinos: "O desejo de conquistar é coisa verdadeiramente natural e ordinária e os homens que podem fazê-lo serão sempre louvados e não censurados."¹⁶ Por outro lado, Shakespeare discorda de Lutero, que, contemporâneo de Maquiavel, defendia a

¹² Idem, ato IV, cena 5, p. 592.

¹³ Cf. idem, ato I, cena 2, p. 538: "Hamlet – (À parte) Um pouco mais do que parente e menos do que filho."

¹⁴ Cf. idem, ato III, cena 2, p. 579.

¹⁵ Idem, ato II, cena 1, p. 553.

¹⁶ Maquiavel, Nicolau. *O príncipe*. Tradução de L. Xavier. São Paulo: Nova Cultural, 1987, cap. II, p. 14.

tese contrária, segundo a qual as criaturas humanas estão fadadas a insucessos e só Deus tudo pode¹⁷.

Uma vez que a providência divina também contempla os maus, ninguém tem o direito de derrubar um rei, ainda que tirano ou ilegítimo. Além disso, as boas ações não concorrem para a salvação das almas, pois as intenções de Deus são inexpugnáveis. “Incorre em grave erro quem pretende fazer satisfação de seus pecados, pois Deus os perdoa a toda hora grátis, e nada deseja em troca senão que doravante se leve uma vida boa.”¹⁸

Shakespeare, distanciando-se do luteranismo estrito, defende que a fortuna escapa do domínio dos homens mas não determina suas ações. Hamlet tem autonomia para decidir se matará ou não o assassino de seu pai, mas, quando se decide a fazê-lo, seus planos não dão totalmente certo e ele acaba por perecer – na medida em que todo homem é falível, mesmo agindo com justiça.

A incerteza e a precariedade das ações humanas denotam o aspecto criatural como fundamento da tragédia moderna. Tudo o que é humano desaba em ruínas, mas *Hamlet* subsiste para além do teatro geral da morte, na medida em que Shakespeare não renuncia à redenção pelas boas obras. A cena final, em que são mortos todos os envolvidos na conjuração, ofensores e ofendidos, não se limita a celebrar a transitoriedade característica do ser humano e seu inevitável aniquilamento. A peça não celebra a impotência nem prega a inação, pois ao fim e ao cabo o norueguês Fortimbrás, cujo pai havia morrido em batalha contra os dinamarqueses, assumirá legitimamente o trono da Dinamarca, assim como na Inglaterra o escocês Jaime I, filho de Maria Stuart e egresso do catolicismo, chega enfim ao poder.

A função didática do teatro shakespeariano, para além do efeito catártico da tragédia previsto por Aristóteles, é condizente com a figura retórica responsável por fornecer exemplos à audiência de um discurso. Esse recurso tomado da oratória ciceroniana define o teatro como espelho dos costumes, responsável por fornecer

¹⁷ Cf. Skinner, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. Tradução de R. Janine Ribeiro e L. Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 421: em 1595 se registra “pela primeira vez, a célebre associação entre os nomes de Lutero e Maquiavel como os dois fundadores do ímpio Estado moderno.”

¹⁸ Lutero, Martinho. “Um sermão sobre a indulgência e a graça”. In *Obras selecionadas*. Vol. 1. Tradução A. Höhn et. al. São Leopoldo: Sinodal, Porto Alegre: Concórdia, Canoas: Ulbra, 2004, p. 33, § 13.

exemplos para que se cumpram deveres em família ou em sociedade¹⁹. Esse recurso é tão importante em *Hamlet*, que a revelação do assassinato cometido pelo rei é feita por atores, em uma peça dentro da peça, na qual se contrafaz o próprio efeito a ser provocado no espectador²⁰.

Com vistas a alcançar esse efeito, a tragédia que refloresce no início do século XVI toma como referência, além de Aristóteles, o recurso que a oratória francesa denominou *tableau* ou quadro vivo, permitindo ilustrar, por diante dos olhos do espectador ou por em evidência, o objeto da imitação²¹.

A personagem teatral construída a partir desse recurso deve expor tanto seus vícios quanto suas virtudes. Ao mostrar seu lado bom, consegue atrair a simpatia do espectador, mas em outros momentos deve revelar seus defeitos, causando repugnância, incômodo, antipatia.

Em concordância com o cristianismo do baixo Renascimento, a poética e a retórica antigas abriram para o teatro a possibilidade de interferir em uma coletividade e promover a concórdia, contando pontos para seus praticantes no Juízo Final. Entretanto, no âmbito da Reforma protestante essa tese foi bastante contestada. Desde meados do século XVI Calvino havia abolido o teatro na república de Genebra e, com a Revolução Puritana, em 1642 todos os teatros da Inglaterra foram fechados.

A teologia de Lutero reside na justificação pela fé somente, nem mesmo a instituição religiosa tem prerrogativas na concessão da graça. Desse modo, “ele desqualifica a importância da Igreja enquanto instituição visível. Se alcançar a *fiducia* constitui o único meio pelo qual o cristão pode esperar pela salvação, não resta lugar para a ideia canônica da Igreja como autoridade interposta, medianeira entre o indivíduo fiel e Deus”²². Por ter recusado o ritual visível, o solifideísmo luterano exclui a intervenção de qualquer tipo de imagem, muito menos em sendo profana como a cena teatral.

¹⁹ Cf. Cícero, Marco Túlio. *Tratado da república*. Tradução de F. de Oliveira. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2008, p. 210, 4.13: “Afirma Cícero que a comédia é a imitação da vida, o espelho dos costumes, a imagem da verdade (Donato. *Excertos sobre comédia*, p. 22, 19, Wessner).”

²⁰ Cf. Shakespeare, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, ato II, cena 2, p. 566: “Hamlet – Ouvi contar que certos criminosos, assistindo a um espetáculo, sentiram-se de tal modo impressionados com a sugestão que lhes apresentava a cena, que imediatamente revelaram os crimes que haviam praticado”.

²¹ Cf. Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literária*. Vol. II. Tradução de J. Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1991, §§ 810 ss.

²² Skinner, Quentin. Op. cit., p. 292.

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

O anglicanismo, instaurado em 1534 por Henrique VIII e restaurado por Elizabeth I em 1559, rompeu com o papado e em linhas gerais coincidia com a Reforma proposta por Lutero. Com isso, a Inglaterra expurgou a filosofia, a ciência e a cultura oficiais de então, transmitida por padres e monges.

Segundo os cânones da Igreja anglicana, para nos conectarmos com o além não é preciso apelar a imagens de santos e beatos, porque nenhuma criatura tem dons especiais para intermediar o acesso a Deus. Outras imagens podem conduzir-nos à transcendência, contanto que não o façam de modo unívoco como no catolicismo. Esta sanção figural não existe no luteranismo, que enclausura os seres humanos na imanência ou, no máximo, celebra o triunfo da morte sobre a precariedade da vida.

A teologia anglicana reza que ninguém tem privilégios no contato com a divindade, nem domínio total sobre as forças sobrenaturais. Por outro lado, Deus, astros e elementos, embora influam sobre ela, não determinam nossa vida, e o homem goza de certa liberdade de ação. Na Inglaterra elisabetana esse pressuposto teológico ocasionou a substituição do modelo aristotélico de saber pela filosofia neoplatônica cunhada, um século antes, pelo Renascimento florentino.

O paradigma tomista havia sido rechaçado, ocasionando, por paradoxal que pareça, um retorno às fontes aristotélicas. A observância dos preceitos da *Poética* pode ter derivado dessa nova postura, a exemplo do decreto baixado em Cambridge em 1535, estipulando que os estudantes de lógica lessem o próprio Aristóteles, sem levar em conta “the frivolous questions and obscure glosses”²³ dos escolásticos.

É preciso notar que a adoção do neoplatonismo no trato com as ciências e as artes não corresponde a uma tendência espontânea de disseminação da cultura renascentista. Como nota a historiadora Frances Yates, a mudança de paradigma ocorreu por uma decisão de Estado frente a um impasse religioso. O fato de ter-se assimilado o hermetismo de matriz florentina dá a ver uma ligação política com essa cidade-Estado italiana, que não se inscrevia nos Estados papais nem se encontrava dominada pela arquiinimiga política da Inglaterra, a Espanha ultracatólica. Papado, Florença, Inglaterra e outras potências investiam umas contra as outras pela conquista

²³ Mullinger, J.B. *History of the University of Cambridge*, 1888, p. 87. Apud Yates, Frances A. *Lulio y Bruno*. In *Ensayos reunidos*. Vol. I. Tradução de T. Segovia. México: Fondo de Cultura Económico, 1996, p. 248.

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

de territórios, mas a Espanha ameaçava sobretudo a península itálica, a exemplo do Saque de Roma, em 1527, ou da tomada do sul da Itália e Sicília, que desde fins do século XV até o XVII foram vice-reinos espanhóis.

Na Inglaterra, a medida governamental que então instituiu a arte renascentista veio conferir ao homem certo poder de intervenção na coletividade, bem como no cosmos ou no mundo supraceleste. Esse aparato conceitual condiz com a retomada da noção aristotélica de tragédia, centrada nas ações que as personagens realizam.

Por uma questão formal, a personagem trágica inicialmente se vê às voltas com situações que condizem com seu temperamento, até que algo insuportável aconteça, alterando radicalmente o modo como se comportava, para levá-la a um triste fim.

Ao adotar esse padrão, o teatro elisabetano acata uma noção de moral em que se conjugam o cristianismo e o paganismo. O feixe de influências sobre as personagens é visto não como determinado por Deus, mas proveniente do universo que Ele criou, de dons divinos que permitiram ao homem conceber a cabala numérica e fonética, a astrologia, a alquimia, a medicina hipocrática, ou mesmo conjurar anjos e espíritos.

Configura-se assim um cristianismo esotérico, cujo aparato conceitual se vincula à tradição hermética, aos escritos de Hermes ou Mercúrio Trimegisto, supostamente um sacerdote egípcio contemporâneo de Moisés que teria profetizado a vinda de Cristo, além de influenciar Platão na elaboração de sua filosofia. Em fins do século XVI, o filólogo Casaubon comprovou que os escritos atribuídos a Hermes Trimegisto eram de diversos autores neoplatônicos, datando do século II-III d.C.

O renascimento elisabetano era devedor do movimento que mais de um século antes se destacara em Florença. Assim, o resgate do hermetismo vinha na esteira do neoplatonismo que licitava a interligação entre planetas, corpos e almas, entre o mundo ideal e o mundo real, entre deuses e homens. No século XV e início do XVI os florentinos Marsílio Ficino, Pico della Mirandola e o alemão Agrippa de Nettesheim valeram-se de escritos atribuídos a Hermes Trimegisto para elaborar suas teorias sobre a influência mútua entre o corpo humano, a alma, os elementos, os corpos celestes e os espíritos, de acordo com o seguinte esquema:

TEMPERAMENTOS	ÓRGÃOS	HUMORES	ELEMENTOS	QUALIDADES	CORPOS
---------------	--------	---------	-----------	------------	--------

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

					CELESTES
sanguíneo	coração	sangue	ar	quente/úmido	Vênus
fleumático	cérebro	Fleuma	água	fria/úmida	Lua
colérico	fígado	bile amarela	fogo	quente/seco	Marte
melancólico	baço	bile negra	terra	fria/seca	Saturno

Esses itens se enquadram em três mundos assim divididos por Agrippa:

1. mundo elementar, da natureza terrestre;
2. mundo celeste, das estrelas;
3. mundo supracelestial, dos espíritos, inteligências ou anjos²⁴.

É possível ilustrar o nexos entre os mundos, tal como Shakespeare o faz na caracterização das personagens Hamlet e Ofélia, de maneira a salientar a importância do teatro enquanto imagem e som capazes de restabelecer a conexão homem/cosmos/divindades.

*

Em razão do assassinato do rei Hamlet, o príncipe começa a padecer de uma enfermidade elementar, uma má conformação devida à predominância inadequada de um elemento no organismo, que no caso sabemos ser o elemento terra. Esse desequilíbrio humoral o torna melancólico, termo com que por diversas vezes o texto shakespeariano define o príncipe²⁵.

²⁴ O hermetismo conjugava a medicina hipocrática à astrologia e a diversas correntes místicas. A expensas da família Médici, Marsílio Ficino (1433-1499) traduziu textos atribuídos a Hermes Trimegisto, bem como textos de Platão e outros filósofos. Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) acrescentou a esse aparato elementos cabalísticos, embora se opusesse ao determinismo astrológico pressuposto nas teorias defendidas por Ficino. Agrippa de Nettesheim (1486-1535) realizou a síntese de ambas as tendências, o neoplatonismo e a cabala. Cf. Ficino, Marsílio. *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*. Tradução de R. Marcel. Paris: Les Belles Lettres, 2007. Pico della Mirandola, Giovanni. *Discurso sobre a dignidade do homem*. Edição bilingue. Tradução de M. de L. Sirgado Ganho. Lisboa: Edições 70, 1989.

²⁵ Cf. Shakespeare, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, ato II, cena 2, p. 566: "Hamlet – Sim e, talvez, quem sabe, valendo-se de minha fraqueza e de minha melancolia, já que [o demônio] exerce tamanho poder sobre semelhante estado de ânimo, engana-me para condenar-me ao inferno?". Cf. ainda ato III, cena 1, p. 570: "Rei – Existe alguma coisa em sua alma que lhe está incubando a melancolia e receio que, vindo a abrir-se, dela surja qualquer perigo."

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

No entanto, infere-se que antes disso a melancolia já predominasse em seu temperamento. Na primeira cena, o espectador é informado de que Hamlet estudava com os nada confiáveis colegas alemães Rosencrantz e Guildenstern na Universidade de Wittenberg, na qual o próprio Lutero lecionou. Daí a tendência a ocultar suas intenções, a expressar-se em apartes, solilóquios, e ao emprego de figuras como o paradoxo, o equívoco, hipérboles e tantas outras, ao invés de usar um falar aberto.

O ensimesmamento o torna frio e seco, e não exaltado pela insídia que o rodeia. Com efeito, o luteranismo implica certo estoicismo, tanto diante dos problemas da vida quanto diante dos prazeres. Não por acaso Hamlet condena como luxuriosos os festins vikings que o rei Cláudio promove. Enquanto, já na segunda cena da peça, o rei e a rainha passam a noite bebendo e celebrando a permanência de Hamlet na Dinamarca, o homenageado nem sequer comparece à festa.

Incorporando a gravidade do planeta Saturno e o peso do elemento terra, Shakespeare explicita no fim da peça que Hamlet é gordo – “*He’s fat*”²⁶, diz Gertrudes na cena do duelo. Anteriormente havíamos sido informados de que ele tem trinta anos e é barbado, aspectos sem nenhuma leveza²⁷. Por quase toda a peça, mas com certeza nos quatro primeiros meses da ação (cujo desfecho demanda ainda cerca de dez dias) Hamlet vestiu-se totalmente de negro²⁸, por luto e um estado de privação inerente aos protestantes puritanos.

Isso poderia impedir o público de sentir simpatia pelos representantes do protestantismo luterano, ainda que contasse com poderosos defensores dentre os puritanos ingleses. A principal razão para simpatizarmos com Hamlet está no fato de que o sucessor de Elizabeth I já estivesse escolhido quando Shakespeare escreve a peça; trata-se do calvinista Jaime I, também rei da Escócia e casado com Ana da Dinamarca,

²⁶ Shakespeare, William. *Hamlet, prince of Denmark*. In *Complete Plays*. Nova York: Chatham River Press, 1984, ato V, cena II, p. 820.

²⁷ Quanto à barba, cf. Shakespeare, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, ato II, cena 2, p. 566: “Hamlet – Serei um covarde? Não haverá quem me trate de vilão, quebre minha cabeça ao meio, arranque minha barba, soprando-a em minha cara?”. Sobre a idade de Hamlet, cf. ato V, cena 1, pp. 604 e 605: “Primeiro Coveiro – Dentre todos os dias do ano, entrei neste ofício [...] no próprio dia em que nasceu o jovem Hamlet [...], sou coveiro aqui há trinta anos.”

²⁸ Cf. idem, ato I, cena 2, pp. 538 e 539, em que o príncipe se refere a “meu negro manto” e “meu costumeiro traje de luto” pelo pai, quando “completaram-se dois meses de sua morte”. No segundo ato passaram-se “duas vezes dois meses” desde o falecimento, e Hamlet diz: “continuo vestindo meu luto” (ato III, cena 2, p. 573). Essa circunstância de tempo só muda a partir da quinta cena do quarto ato, sem entretanto haver qualquer indício de que Hamlet tenha tirado o luto.

onde vigorava o luteranismo. E como a simpatia não se dá em estado puro mas mesclada à antipatia, Shakespeare nos faz simpatizar com Hamlet, apesar de tudo. Apesar sobretudo de ter causado a perdição de Ofélia.

Quem é Ofélia, esse *pendant* de Hamlet? Na peça, a jovem não tem existência própria e quando conversa com seu pai, seu irmão ou a rainha, o assunto é sempre o príncipe. Em sua primeira fala, Ofélia dirige-se a Laertes mas descreve a conduta do próprio Hamlet, agindo "'como alguns pastores inexoráveis que ensinam o áspero e espinhoso caminho do céu enquanto, fazendo pouco caso dos próprios juramentos, libertinos, jactanciosos e indiferentes, pisam pela senda florida dos prazeres"²⁹. Há uma contradição entre as máximas morais do estudante de Wittenberg e o Hamlet que invade os aposentos de Ofélia.

Aquele que censura os bacanais de sua mãe é quem se mostrará o mais libertino da peça. Isso porque sob o signo da melancolia viceja o vício da luxúria, tornando a conjunção de Ofélia e Hamlet um des/astre, uma falta de sintonia entre os astros.

Ofélia teria sido o par perfeito de Hamlet se o fizesse reequilibrar seus humores, frios e secos por excesso de melancolia. Para tanto, ela deveria ter um temperamento sanguíneo, quente e úmido, e agir sob o signo de Vênus, obedecendo antes aos impulsos de seu coração. Mas inicialmente Ofélia não demonstra ter nenhum sentimento, ela cede racionalmente aos argumentos do pai e do irmão e se afasta de Hamlet. Não fica perturbada com esse afastamento, continua bordando como se nada tivesse acontecido, do mesmo modo como antes aceitara com tranquilidade os galanteios do príncipe.

Tem portanto um temperamento fleumático, em que predomina o cérebro, mais especificamente a glândula pituitária, cuja secreção mucosa é eliminada pelo nariz. O elemento água, predominante em seu temperamento, associa Ofélia a uma figura de longos e ondulados cabelos, semelhantes a desenhos de águas correntes. Em seu devaneio, Ofélia sobe em um salgueiro para colher ramos, quando um galho se rompe e ela cai no riacho, onde se deixa estar. "Suas roupas, a princípio, se espalharam e a sustentaram durante alguns instantes, como se fosse ela uma sereia. Enquanto isso,

²⁹ Idem, ato I, cena 3, p. 543.

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

cantava estrofes de antigas árias [...] como ondina dotada pela natureza para viver no elemento próprio.”³⁰

Mas os cabelos da ondina também são perigosos, enlaçam e afogam aqueles que dela se aproximam. Ao distanciar-se do irmão, ao repelir Hamlet e finalmente perder o pai, Ofélia isolou-se de tal maneira que a substância aquática não encontrou mais contrapartida, provocando uma inundação que a submergiu em seu elemento próprio. Pereceu por excesso de água, como lamenta Laertes: “Já tens água demais, pobre Ofélia! Eis porque contenho minhas lágrimas.”³¹

Pelo relato da rainha, a morte de Ofélia foi suave, não violenta como as demais que acontecem na peça. Com o afogamento, cessaram suas aflições, e ela pôde retornar à serenidade da noite, quando o sol se esconde e flutua a lua.

Como as marés, o fleumático é regido pela lua. Jamais Ofélia se mostrou colérica com Hamlet ou com Cláudio, a quem de início se atribuiu o assassinato de Polônio. A reação emocional de Ofélia diante da morte do pai é a de uma lunática, trazendo à tona com suas alucinações uma Ofélia que deveria ter cantado e dançado, refrescando-se em riachos, colhendo flores e passeando nos bosques, como as Graças do quadro *Primavera*, que Botticelli realizou em Florença por volta de 1478, sob orientação de Marsílio Ficino, para que servisse de amuleto ou medicamento, como antídoto para a melancolia que havia prostrado um dos membros da família Médici.

Ao centro da *Primavera* encontra-se Vênus, convidando o observador a entrar em cena³². Caso aceite, a Primavera – imagem mais próxima do olhar externo – lhe dará as boas-vindas com guirlandas de flores. O caminho a seguir é entrar na dança das Graças, onde Eros o atingirá com suas flechas. Com isso, Hermes, à esquerda do quadro, dissipa as nuvens com seu caduceu, trazendo de volta a saúde mental e corporal. Conta com a ajuda do vento Zéfiro, que desde o início do quadro, à direita, havia soprado sobre Flora, fazendo esvoaçar suas vestes, bem como as das Graças.

³⁰ Idem, ato IV, cena 7, p. 601.

³¹ Idem.

³² Cf. Baxandall, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Tradução de M.C. Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991, p. 70: “A *Primavera*, de Botticelli, representa um caso mais sutil e mais importante: aqui a figura central de Vênus não está marcando compasso para acompanhar a dança das Graças, mas sim convidando-nos com as mãos e o olhar a entrar em seu próprio reino. Perdemos o sentido do quadro se nos equivocarmos quanto ao significado do gesto.”

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

Ofélia propriamente não tem graça, porque o cérebro é o órgão que comanda suas ações. Para que assuma o papel de ninfa, é preciso que ela perca a cabeça, ajustando-se então ao universo de ponta-cabeça em que se transformou a Dinamarca: a desarmonia vigente desde o assassinato do rei legítimo provocou acidentes em cadeia, dentre os quais a loucura de Ofélia e seu suicídio. Seguiram-se eclipses, "sinais precursores de trágicos acontecimentos, anunciadores de catástrofes e mensageiros dos fados [que] o céu e a terra manifestaram junto a nossos climas e a nossos compatriotas"³³, como diz o equilibrado Horácio.

Na cena em que tenta rezar, o fraticida Cláudio manifesta certo remorso³⁴. Depois, ao declarar que Hamlet será seu sucessor, tenta passar a imagem de ter-se redimido, mas o arrependimento da personagem é falso e os espectadores sabem se tratar de um expediente maquiavélico, uma vez que Cláudio e Laertes haviam planejado, cenas antes, envenenar Hamlet³⁵. O arrependimento como possibilidade de remissão dos pecados, defendida pelos católicos e contestada pelos protestantes, nesse caso não passa de hipocrisia.

Cláudio esforça-se ainda para restaurar a harmonia celeste mediante libações e estrondos: "trazei-me as taças; e que os tímboles anunciem às trombetas, as trombetas ao canhoneiro longínquo, os canhões aos céus, o céu à terra: 'o rei está agora bebendo à saúde de Hamlet.'"³⁶

Porém, os céus não respondem com uma bênção e, sim, com catástrofes, uma vez que as palavras de Cláudio são vazias. Enquanto bebe à saúde do príncipe, pretendia na verdade envenená-lo. Como ele mesmo reconhece, "Minhas palavras voam para o alto, meus pensamentos permanecem na terra; palavras sem pensamentos, nunca para o céu vão."³⁷ Assim, nem todo som consegue ecoar pelo universo. A harmonia musical, para promover a conjunção dos corpos celestes, deve refletir a harmonia entre os homens.

³³ Shakespeare, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, ato I, cena 1, p. 536.

³⁴ Cf. idem, ato II, cena 3, pp. 580-581.

³⁵ Cf. idem, ato IV, cena 7, p. 600.

³⁶ Idem, ato V, cena 2, p. 614.

³⁷ Idem, ato III, cena 3, p. 581.

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

Enquanto reinar a discórdia na Dinamarca, “o mundo [estará] fora dos eixos”³⁸, as esferas, fora de órbita, todo o universo, fora do lugar. O espectro, que deveria estar no purgatório, aparece em cena. Porque todos, soberanos e súditos, sofrem as consequências da perfídia, extinguem-se a família de Hamlet e a de Polônio. A legítima tomada de poder pelo norueguês Fortimbrás, na última cena, acaba por restaurar a ordem, mas é preciso ainda que essa triste história seja cantada, até alcançar o mundo supracelestial. Daí a narração que Horácio fará, a pedido do príncipe moribundo, sobre sua morte trágica e a vida que daí ressurgiu.

Desde o romantismo a peça *Hamlet* sofreu uma projeção retrospectiva, retomada pelo pessimismo e pelo niilismo característicos de grande parte da filosofia do século XIX e XX, o que tem limitado sua leitura à expressão do absoluto, à celebração da obscuridade fundante do sujeito, do ser que somente se afirma sobre o fundo do não ser. Dessa perspectiva, é da maior relevância para a filosofia contemporânea o ensaio de Walter Benjamin sobre o assunto, *Origem do drama barroco alemão*.

Mas *Hamlet* não se encerra no retrato da alteridade nem no *memento mori*, embora lide com toda a sua tópica, como na cena dos coveiros do início do quinto ato, ou quando o príncipe, ainda que reconheça “Que obra-prima é o homem!”, termina por defini-lo como “quintessência do pó”³⁹. Esse é apenas um ponto de vista, o de quem perdeu “completamente a alegria” e vê o mundo de modo sombrio por estar “com o espírito doente.”⁴⁰

O ascetismo de Hamlet diante do sofrimento impede que se manifestem outros estados de espírito que não a melancolia ou, se muito, a fleuma. Não poderiam ter sido desconsiderados, porque constitutivos de qualquer temperamento em maior ou menor medida, o ímpeto do jovem Fortimbrás e a sensualidade que Ofélia deveria encarnar, moderando naquele meio ambiente a severidade de Saturno e da Lua.

De fato, logo na segunda cena da peça *Hamlet* propõe o suicídio como cessação de nossas penas; no início do terceiro ato, o monólogo sobre “ser ou não ser” também constitui um elogio à morte como interrupção dos sofrimentos do homem, submerso em

³⁸ Fala de Hamlet no ato I, cena 4, p. 551.

³⁹ Idem, ato II, cena 2, p. 560.

⁴⁰ Idem, ato III, cena 2, p. 578.

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

“um mar de calamidades”⁴¹. Entretanto, esses são contra-exemplos e, não, exemplos a ser seguidos. Quanto ao triste fim de Ofélia, abertamente definido como suicídio na cena dos coveiros, a água em que ela mergulha pode ter outros significados implícitos, indicando uma correspondência com a ideia cristã do renascimento pela água do batismo⁴².

Porque “há mais coisas no céu e na terra [...] do que pode sonhar tua filosofia”⁴³, Shakespeare abre possibilidades para além do “nada há de novo debaixo do sol”⁴⁴, que está na letra do *Eclesiastes*.

Para os luteranos, “tudo é vão, exceto uma coisa: o Verbo Divino da Escritura, mediante o qual podemos conhecer Jesus Cristo.”⁴⁵ A obra shakespeareana, em confluência com o hermetismo anglicano, já se distinguia desse evangelismo estrito. O jacobinismo veio reforçar a promessa de salvação pela regeneração moral, portanto, embora nenhuma criatura possa fugir do vício, o exemplo a ser imitado é a virtude, marca da perfeição do Criador remanescente no homem, depois da Queda.

Em consequência, restaura-se a harmonia anímica, social e cósmica. Purgada a melancolia, o mundo pode ser novamente apreciado. O artista, a exemplo do bardo que Horácio representa na peça, cumpre a função de trazer de volta o prazer de viver, o gosto pela vida, promovendo, por extensão, o bem comum (entendido como observância da hierarquia da sociedade de corte). E vice-versa.

⁴¹ Idem, ato III, cena 1, p. 568.

⁴² Cf. o vínculo que Giulio Carlo Argan verifica entre a água do batismo e a água do mar, no quadro de Botticelli *O nascimento de Vênus*. In *História da arte italiana*. Vol. 2. Tradução de V. de Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 262.

⁴³ Shakespeare, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, ato I, cena 5, p. 550.

⁴⁴ *Eclesiastes*, 1,9. In *Bíblia de Jerusalém*. Traduzido por E. Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 2002, p. 1073.

⁴⁵ Yates, Frances A. *La filosofía oculta en la época isabelina*. Tradução de R. Gómez Ciriza. México: Fondo de Cultura Económico, 1982, p. 80.

Bibliografia

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de E.de Sousa. Lisboa: Casa da Moeda, 1990.
- FICINO, Marsílio. *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes*. Tradução de R. Marcel. Paris: Les Belles Lettres, 2007.
- LUTERO, Martinho. "Um sermão sobre a indulgência e a graça". In *Obras selecionadas*. Vol. 1. Tradução A. Höhn et. al. São Leopoldo: Sinodal, Porto Alegre: Concórdia, Canoas: Ulbra, 2004.
- _____. *Sobre a autoridade secular*. Tradução de H.L.de Barros e C.S. Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Tradução de L. Xavier. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. *Discurso sobre a dignidade do homem*. Edição bilingue. Tradução de M.deL. Sirgado Ganho. Lisboa: Edições 70, 1989.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. In *Obra completa*. Vol. II. Tradução de F.C. de Almeida Cunha Medeiros e O. Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. Tradução de R. Janine Ribeiro e L. Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- YATES, Frances A. *Ideas e ideais del Renacimiento en el norte de Europa*. In *Ensayos reunidos*. Vol. III. Tradução de T. Segovia. México: Fondo de Cultura Económico, 1993.
- _____. *La filosofía oculta en la época isabelina*. Tradução de R. Gómez Ciriza. México: Fondo de Cultura Económico, 1982.
- _____. *Lulio y Bruno*. In *Ensayos reunidos*. Vol. I. Tradução de T. Segovia. México: Fondo de Cultura Económico, 1996.

PORTICH, Ana. Ofélia, de *Hamlet*, e o Hermetismo no Renascimento. pp. 99-118

BÍSCARO, Roberto R. Ordem no caos: relações especulares entre as personagens de *Rei Lear* e a manutenção da ordem do Reino (recém) Unido. pp. 119-129

Ordem no caos: relações especulares entre as personagens de *Rei Lear* e a manutenção da ordem do Reino (recém) Unido.

Roberto Rillo Biscaro

Resumo: Muitos analistas salientam o fato de o final de *Rei Lear*, de William Shakespeare, destoar das demais obras trágicas do dramaturgo, porque seu final não traz reestruturação da ordem quebrada. O presente artigo advoga que a manutenção da ordem, vital para o período elizabetano e princípio da dinastia Tudor, está presente na estrutura formal da peça, ainda que não se saliente no nível do enredo. A fim de comprovar essa afirmação, analisaremos as relações especulares entre as personagens.

Palavras-chave: William Shakespeare, Rei Lear, Teatro Elizabetano, Materialismo Cultural, Teatro Inglês

Abstract: Many analysts highlight the fact that the ending of William Shakespeare's *King Lear* does not have the restructuring effect of his other tragedies. This article claims that preservation of order – at a premium during Elizabethan and early Tudor periods – lies in the form of the play, rather than in its plot. In order to prove that, we will analyse some mirroring relationships among characters.

Keywords: William Shakespeare, King Lear, Elizabethan Theatre, Cultural Materialism, British Theatre.

I

Nenhum período da história inglesa é tão glorificado como o da dinastia Tudor (1485-1603). Contribuíram para essa percepção idealizadora o esplendor da corte de Henrique VIII, a tradução da Bíblia para o inglês e a conseqüente legitimação do idioma; a criação da Igreja Anglicana; o desenvolvimento do Parlamento; a derrota imposta à Invencível Armada do rei espanhol Felipe II; a criação da noção de Reino

BÍSCARO, Roberto R. Ordem no caos: relações especulares entre as personagens de *Rei Lear* e a manutenção da ordem do Reino (recém) Unido. pp. 119-129

Unido; o legado da arquitetura doméstica tudoriana, que privatizou os espaços familiares outrora mais públicos do velho castelo medieval e a explosão de criatividade da literatura do período, epitomizada por William Shakespeare, mas presente em diversos outros escritores. A própria veneração desenfreada pelo gênio do Bardo serviu para pintar retrospectivamente um quadro hiperbólico, mormente com respeito ao reinado de Elizabeth I, última monarca Tudor, cuja sucessão por um Stuart selou a união da Inglaterra com a Escócia, dando um toque final à lapidação do Reino Unido (GUY, 1999, p. 257-326).

Ainda que impressionante, o rol de conquistas tudorianas deve ser contrabalançado com alguns dos problemas crônicos enfrentados pelo reino no período: o crescimento demográfico e a comercialização da agricultura tornaram comuns a fome, o confisco das terras comuns (*enclosures*), a especulação da terra, a pobreza urbana e o desemprego. Embora estruturais, tais tormentos eram eficientemente escamoteados. A formação do Reino Unido foi também um processo longe de ser considerado pacífico e de comum acordo. Juntamente com missões militares, leis impuseram a adoção do idioma e modos de costume ingleses em Gales e na Irlanda (SANDERS, 1994, p. 83-4).

A noção de um reino feliz, próspero, poderoso e unificado pela vontade espontânea de todos os territórios envolvidos foi engendrada por um poderoso sistema de propaganda, que asfixiava qualquer voz dissidente e estimulava/recompensava regiamente as manifestações laudativas ao poder, mormente durante o longo reinado de Elizabeth I, a monarca virgem, que escolhera se casar com a Inglaterra.

BÍSCARO, Roberto R. Ordem no caos: relações especulares entre as personagens de *Rei Lear* e a manutenção da ordem do Reino (recém) Unido. pp. 119-129

O tom propagandístico correspondeu ao grosso da produção literária e do celebrado teatro elizabetano. Multiplicam-se exemplos como o trecho encontrado em *Magnificent Entertainment*, de Thomas Dekker, escrito no início da dinastia Stuart, cuja ascensão ao trono fora arquitetada por Elizabeth, para anexar a Escócia. A obra, portanto, está ainda empapada pela ideologia da dinastia recém-finda:

*So rich an Empyre, whose fayre brest,
Contaynes foure Kindgomes by your entrance blest
By Brute divided, but by you alone,
All are againe united and made One
Whose fruitfull glories shine so far and even.
They touch not onely earth, but they kisse heaven. (SANDERS, op. cit. p.84.)*

O excerto mostra uma das preocupações perenes do período: a preservação da ordem; céu e terra unidos num reino cujo brilho ilumina homoganeamente grandes distâncias.

Quando ameaçada ou contestada, a ordem era prontamente restaurada com os banhos de sangue das campanhas militares e dos pescoços rolando. Nos reinos ou cidades dos palcos ingleses, caso o caos se instalasse a ordem era também reconquistada, simbolicamente, porque é assim que a arte resolve as contradições de seu tempo, mas sem menos derramamento de sangue.

Shakespeare foi empresário teatral, além de dramaturgo. Astuto e tirando seu sustento da venda de ingressos, sabia que tinha que agradar a todas as faixas de público,

BÍSCARO, Roberto R. Ordem no caos: relações especulares entre as personagens de *Rei Lear* e a manutenção da ordem do Reino (recém) Unido. pp. 119-129

daí a tão comentada variedade de estilos em suas peças. Também sabia que necessitava agradar o poder, ainda que sua dramaturgia esteja recheada de críticas oblíquas a desmandos reais. Assim, não é de estranhar o teor laudatório da fala abaixo, extraída da primeira cena do segundo ato de Ricardo II

*This royal throne of kings, this scepter'd isle,
This earth of majesty, this seat of Mars,
This other Eden, demi-paradise,
This fortress built by Nature for herself
Against infection and the hand of war,
This happy breed of men, this little world,
This precious stone set in the silver sea,
Which serves it in the office of a wall,
Or as a moat defensive to a house,
Against the envy of less happier lands,
This blessed plot, this earth, this realm, this England...(SHAKESPEARE,
<http://shakespeare.mit.edu/richardii/full.html>)*

A questão da preservação e restauração da ordem é crucial nas tragédias do dramaturgo. Consideremos algumas delas. Em *Romeu e Julieta*, o feudo entre as famílias mais poderosas de Verona desestabilizava e punha em xeque a ordem da cidade, fazendo com que o Príncipe intervenha, afinal, as escaramuças estavam perturbando seu sono matinal e matando seus súditos, isto é, perturbando a ordem. Em *Hamlet*, a podridão da corte de Elsinore rompera o elo de confiança e obrigações entre

BÍSCARO, Roberto R. Ordem no caos: relações especulares entre as personagens de *Rei Lear* e a manutenção da ordem do Reino (recém) Unido. pp. 119-129

monarcas e súditos; a invasão norueguesa, portanto, apresenta-se como sucedâneo para colocar ordem na casa real dinamarquesa. Em *Othelo*, por que não ler as mortes da personagem-título e de Desdemona como formas de recompor a ordem étnica, abalada pela união entre uma branca e um mouro? Basta que nos lembremos do desespero de Brabantio, pai da donzela, com relação à união inter-racial, a qual, segundo ele, apenas poderia ter sido levada a cabo mediante uso de feitiçaria:

*A maiden never bold;
Of spirit so still and quiet, that her motion
Blush'd at herself; and she, in spite of nature,
Of years, of country, credit, every thing,
To fall in love with what she fear'd to look on!
It is a judgment maim'd and most imperfect
That will confess perfection so could err
Against all rules of nature, and must be driven
To find out practises of cunning hell,
Why this should be. I therefore vouch again
That with some mixtures powerful o'er the blood,
Or with some dram conjured to this effect,
He wrought upon her (SHAKESPEARE, 1982, p. 829.).*

No *corpus* shakesperiano, entretanto, encontra-se uma tragédia que foge, nas palavras de grande parte da crítica, do final reestruturador das demais. Na triste história do monarca que, ainda em vida, estupidamente dividiu seu reino entre suas duas filhas

BÍSCARO, Roberto R. Ordem no caos: relações especulares entre as personagens de *Rei Lear* e a manutenção da ordem do Reino (recém) Unido. pp. 119-129

bajuladoras, banindo a única que o amava de verdade, “existe muito pouco da reordenação da maioria dos demais finais trágicos” (SANDERS, op. cit. p. 159), afinal, “os vilões e os virtuosos são silenciados pela morte” (Id. Ibid. p. 159). Convém destacar que Andrew Sanders salienta diversas vezes a ligação entre a obra de Shakespeare e o contexto de sua época de produção (Id. Ibid. p. 150-65).

Se Sanders descarta o tema da reestruturação da ordem em *Rei Lear*, não se pode esperar nada de críticos que sistematicamente desconsideram o histórico na produção artística, atribuindo-a a algum “gênio”. Vejamos a apreciação de Harold Bloom sobre a obra. Segundo ele, em *Lear*: “as chamas da invenção consomem todo contexto e concedem-nos a possibilidade do que se poderia chamar de valor estético primal, sem história e ideologia, e ao alcance de quem possa ser educado para lê-lo e vê-lo”(BLOOM, 1995, p. 69-70). Embora pudesse se perguntar se Bloom seja educado para fundamentar sua categorização do “gênio”, posto que sempre falhe fragorosamente ao tentar fazê-lo, a preocupação deste artigo é outra.

Sustentarei que a preocupação tudoriana/elizabetana com a manutenção da ordem está presente em *Rei Lear*, se não na camada superficial do enredo, na estrutura formal da peça, mais especificamente na urdidura especular que norteou a construção de suas personagens.

III

Rei Lear foi encenada pela primeira vez na corte de James I, por ocasião das festividades natalinas de 1606. O ano anterior assistira à grave perturbação da ordem monárquica, com a descoberta e supressão da Gunpowder Plot, arquitetada por um

BÍSCARO, Roberto R. Ordem no caos: relações especulares entre as personagens de *Rei Lear* e a manutenção da ordem do Reino (recém) Unido. pp. 119-129

grupo de católicos provincianos, liderado por Sir Robert Catesby. O plano consistia no assassinato do rei e na explosão da casa dos Lordes, durante a abertura do Parlamento, em 5 de novembro de 1605. A Princesa Elizabeth, filha de James I, então com nove anos de idade, seria instituída como chefe católica do estado. Denunciada a conspiração, seguiu-se feroz caçada aos golpistas, culminando em julgamento, em 27 de janeiro de 1606, no qual os sobreviventes foram condenados a enforcamento, afogamento e esquartejamento.

O cenário de terror e paranóia persecutória - acentuado pela perseguição religiosa que precedeu, motivou e sucedeu o malogrado golpe - é apontado por muitos como uma das causas da suposta desordem e caos na tragédia de Lear. Vejamos, porém, alguns dados a respeito da construção das personagens, que desmentem tal aceção.

Glocester não é capaz de enxergar a vilania de seu filho bastardo, Edmond. A cegueira do velho conde é pungentemente aquilatada através de sua própria cegueira física.

A despeito da aparência de vítima que Glocester pode suscitar em primeira instância, acredito não ser exagero uma interpretação que o veja como possível duplicação de Edmond. O nobre atingira a posição de principal conselheiro do rei. Ora, se o mundo cortesão é tão cruel e ardiloso quanto nos mostra a peça, não seria demais supor que, para alcançar tão prestigiosa posição, Glocester tenha lançado mão de estratégias tão pouco “nobres” como os utilizados pelo filho bastardo. Seguindo essa linha de raciocínio, poder-se-ia igualmente estabelecer uma ligação especular entre Glocester e as filhas traidoras do rei. A geração mais jovem faz agora o que sua antecessora fizera para chegar ao poder.

BÍSCARO, Roberto R. Ordem no caos: relações especulares entre as personagens de *Rei Lear* e a manutenção da ordem do Reino (recém) Unido. pp. 119-129

Edgar, o filho legítimo de Gloucester, também não enxerga a patifaria de Edmond, do mesmo modo que escapam aos olhos de Lear a corrupção e o rancor dentro de sua família e de seu reino.

Gloucester e Lear são duas personagens cuja interconexão faz deles duplicação um do outro, na medida em que ambos são anciãos bastante imaturos e autocentrados, o que os leva a acreditarem cegamente na pérfida lisonja de seus filhos.

O amor sincero de Edgar e Cordelia por seus pais é desprezado em nome da lisonja de filhos interesseiros. Regan e Goneril traem o pai exatamente como Edmond faz com o seu. Ambas igualmente desejam Edmond, então, também se traem uma à outra.

A expulsão de Lear pelas filhas duplica a atitude prévia do monarca, que expulsara a leal Cordelia. Esta, longe de ser o oposto do pai, tem muito do comportamento dele em seu caráter: é incapaz de fazer concessões e só consegue viver a partir de seus próprios termos.

Kent, que intercede por Cordelia, parece ser a voz da razão na peça. Examinemos mais de perto um par de atitudes do conde, porém.

Disfarçado, ele segue Lear para atendê-lo. Um ato de lealdade, sem dúvida. Entretanto, lealdade para um rei tolo. Mas, seguir Lear, então, não é *per se* um ato tolo? Pelo menos, é isso o que o Bobo dissera a Kent na segunda cena do ato II (SHAKESPEARE, 1994, p. 66-7). Portanto, podemos inferir que Kent é uma duplicação do Bobo, visto que este também seguia Lear.

Vejamos a explosão de raiva de Kent, na cena 2 do segundo ato:

BÍSCARO, Roberto R. Ordem no caos: relações especulares entre as personagens de *Rei Lear* e a manutenção da ordem do Reino (recém) Unido. pp. 119-129

*A knave; a rascal; an eater of broken meats; a
base, proud, shallow, beggarly, three-suited,
hundred-pound, filthy, worsted-stocking knave; a
lily-livered, action-taking knave, a whoreson,
glass-gazing, super-serviceable finical rogue;
one-trunk-inheriting slave; one that wouldst be a
bawd, in way of good service, and art nothing but
the composition of a knave, beggar, coward, pandar,
and the son and heir of a mongrel bitch: one whom I
will beat into clamorous whining, if thou deniest
the least syllable of thy addition (Id. Ibid. p. 58).*

Quando Kent perde a paciência com Oswald, suas palavras poderiam perfeitamente ter sido proferidas pelo rei enlouquecido. A personagem não é tão racional assim, portanto. Além disso, o nobre está tão cego quanto seu monarca, por não perceber que está canalizando sua ira contra outro tolo, que acaba morrendo por sua ama Goneril, nas mãos de Kent. Oswald defendia uma causa que não era sua, em certo sentido, o que Kent também reproduzia.

Finalmente – e não pretendo que essa detecção de estruturas similares na construção das personagens esteja completa – temos as famosas cenas da tempestade, quando a mente de Lear se desintegra, mimetizando a desintegração de seu reino, outrora unificado e agora à beira da guerra civil por culpa do desastrado monarca.

BÍSCARO, Roberto R. Ordem no caos: relações especulares entre as personagens de *Rei Lear* e a manutenção da ordem do Reino (recém) Unido. pp. 119-129

Fredric Jameson afirma que a literatura é ato socialmente simbólico, através do qual as contradições do modo de produção vigente são resolvidas (JAMESON, 1992, 15-103). Também quero retomar duas afirmações de Adorno. A primeira é que a forma é o componente realmente social da obra de arte. A segunda é que forma é conteúdo sócio-histórico sedimentado.

Acredito que longe de indicar dissolução e caos, a tragédia do Rei Lear resolve a necessidade intrínseca da manutenção da ordem na profundidade da estrutura formal, ao invés de na camada mais superficial do enredo, como em outras tragédias. As simetrias, desdobramentos e repetições na construção e desenvolvimento das personagens indicam que o jogo de espelhos proposto pelo Bardo cria um universo ficcional que não apenas tem como chão histórico o momento de sua composição, mas propõe sua manutenção, a despeito da aparência externa de desintegração.

A tensão latente entre o nível temático e o formal é precisamente o elemento que confere à obra seu status de favorita entre intelectuais de correntes ideológicas tão diversas. Mesmo na confusão dissonante das divergentes correntes teóricas, a ordem subjaz até certo ponto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

GUY, John. *The Tudor age (1485-1603)*. IN O.MORGAN. Kenneth (Ed.) *The Oxford history of Britain*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

BÍSCARO, Roberto R. Ordem no caos: relações especulares entre as personagens de *Rei Lear* e a manutenção da ordem do Reino (recém) Unido. pp. 119-129

SANDERS, Andrew. *The short Oxford history of English literature*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

SHAKESPEARE, William. *King Lear*. Harmondsworth: Penguin Books, 1994

_____. *Othello, the Moore of Venice*. IN SCHOLLES, Robert et al (Eds.) *Elements of literature 5: revised edition*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1982.

_____. *Richard II*. IN *The Complete Works of William Shakespeare*.

Disponível em < <http://shakespeare.mit.edu/richardii/full.html> > Acesso 09 set 2010.

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman

*Solange de Almeida Grossi**

Resumo: Neste artigo, apresentamos algumas considerações a respeito do filme *Assassinato em Gosford Park*, do diretor norte-americano Robert Altman. Tomando como base os escritos de Raymond Williams, iniciamos com uma breve reflexão sobre o papel da mansão senhorial inglesa; passamos em seguida para a questão das histórias de detetive, e, finalmente, tocamos em alguns aspectos da luta de classes que é figurada no filme.

Palavras-chave: classes sociais, mansão senhorial, Inglaterra, histórias de detetive, empregados domésticos.

Abstract: In this article, we present some remarks concerning the film *Gosford Park* by Robert Altman. Based on the writings of Raymond Williams, we begin with brief observations on the role of the English country house. We then go on to the issue of detective stories and, finally, we deal with a few aspects of the class struggle presented in the film.

Keywords: social classes, country house, England, detective stories, servants.

A seqüência de abertura e o título do filme de Robert Altman (no original em inglês: *Gosford Park*), já nos apontam para um assunto central do mesmo: a questão da propriedade¹. Nesta seqüência inicial – cuja função é expositiva –, a câmera focaliza o reflexo de uma casa numa poça d’água no chão, e, numa tomada panorâmica de movimento

* Universidade de São Paulo. Doutoranda na área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, FFLCH - USP.

¹ Uma platéia anglófona, ou familiarizada com a cultura anglo-saxônica, ao deparar com um título que contenha um nome próprio seguido da palavra “Park”, imediatamente reconhece que se trata de uma propriedade com determinadas características (e não, por exemplo, de um “parque”).

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

ascendente, revela uma mansão de três andares² cuja fachada é adornada por colunas, na frente da qual encontra-se estacionado um veículo. Logo se vêem três empregados – os trajes que portam, o fato de ficarem expostos à chuva (com exceção do mordomo, Mr. Burkett, munido do guarda-chuva com o qual deverá guiar sua patroa no breve trajeto entre a porta da mansão e o carro) e o tipo de trabalho que desempenham são dados que apontam para sua função “subalterna”. Assim que o chofer, Merriman, a empregada, Mary (cujo cargo profissional exato ainda desconhecemos neste momento do filme), e a patroa, Lady Trentham, se instalam no automóvel, começa a viagem pelas pequenas estradas lamacentas que cruzam os campos ingleses, até a chegada a outra propriedade, cuja fachada imponente é mostrada ao espectador enquanto os veículos dos diversos convidados ali chegam. É Gosford Park.

Porém, não se trata de uma propriedade qualquer, e sim de uma propriedade rural inglesa, uma *country house*, que remonta a um período histórico bem anterior àquele retratado no filme (como nos indica um letreiro nessa seqüência inicial, os eventos da narrativa se passam no período entreguerras, mais especificamente em novembro de 1932).

Na obra *O Campo e a Cidade*, o crítico britânico Raymond Williams nos explica que, no início do século XVI, as mansões senhoriais (*country houses*) começaram a ser erguidas em substituição aos castelos medievais, tendo como auge de seu poderio o período entre os séculos XVI e XVIII. Tratava-se, agora, de um “sistema de controle mais sócio-econômico do que diretamente militar e físico”³ por parte da classe dominante. Se os

² Trata-se de uma locação real, *Hall Barn*, situada em Beaconsfield, Buckinghamshire, Inglaterra.

³ Op. Cit. Williams, p. 61.

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

castelos fortificados tinham como principal função a defesa, o papel da mansão senhorial era mais propriamente dito exibicionista – índice da expropriação dos camponeses⁴ e da concentração fundiária⁵ –, como nos esclarece Williams:

O que essas “grandes” casas fazem é quebrar a escala mediante um ato volitivo correspondente à exploração real e sistemática de outros homens. Olhemos para as fachadas, as alamedas, os grandes portões de ferro (...). Tais coisas foram escolhidas pensando-se não apenas no efeito sobre quem as vê de dentro (...) [mas] tendo em vista também o efeito que causariam em quem as visse de fora: uma demonstração visível de poder, de riqueza e dominação, uma desproporção social que visava impressionar e intimidar. Boa parte do lucro real da agricultura modernizada não foi investida de modo a aumentar a produção, e sim utilizada para fazer esta afirmação social explícita: uma exibição, mutuamente competitiva, mas ainda assim uniforme, de um poder de classe estabelecido e dominador (Williams, p.150).

A simples figuração da mansão senhorial como centro da narrativa de Altman, portanto, já tem todas essas implicações sociais, políticas e econômicas⁶, as quais um

⁴ No vol. II do livro primeiro *d'O Capital*, no capítulo XXIV, intitulado “A chamada acumulação primitiva”, Karl Marx expõe detalhadamente o processo de expropriação dos camponeses na Inglaterra. Eis aqui um excerto: “Nos fins do século XIV, a servidão tinha praticamente desaparecido da Inglaterra. Então no século XV, a imensa maioria da população consistia de camponeses proprietários (...) [que] dispunham do usufruto das terras comuns, onde pastava seu gado e de onde retiravam o combustível, lenha, turfa, etc (...). O florescimento da manufatura de lã, com a elevação conseqüente dos preços da lã, impulsionou diretamente [o processo violento de expropriação do povo da Inglaterra] (...). A preocupação da classe dominante era transformar as terras de lavoura em pastagens (...) e aumentar o suprimento dos proletários sem direitos, enxotados das terras (...), oferta necessária à indústria das cidades” (Marx, p. 829-850).

⁵ Aqui, Williams nos fornece dados a respeito dos chamados “cercamentos” (*enclosures*) na Inglaterra: “Não há por que negar a importância crucial do período dos cercamentos por ordem parlamentar, do segundo quartel do século XVIII até o primeiro quartel do século XIX. Mais de 2,4 milhões de hectares [1 hectare equivale a 10.000 metros quadrados] de terras foram apropriados pelos proprietários politicamente dominantes: cerca de um quarto da totalidade das terras cultivadas. Mas (...) o processo já vinha ocorrendo pelo menos desde o século XIII. Historicamente, na verdade, isso já vinha ocorrendo desde que teve início o longo processo de conquista e confisco: as terras ganhas através do assassinato, da repressão, das negociações políticas” (Williams, p. 138).

⁶ Lembremos que já no ano de 1516, Sir Thomas More descreveu, em sua obra *Utopia*, o impacto dos cercamentos sobre a população camponesa, protestando contra o ocorrido. Vejamos um trecho de ‘Of lawes not made according to equitie’: “The unreasonable covetousnes of a few hath turned that thing to the utter undoing of your ylande, in the whiche thynge the cheife felicitie of your realme did consist (...). Make a lawe, that they, whiche plucked downe fermes and townes of husbandrie, shal reedifie them, or els yelde and uprender the possession therof to suche as wil go to the cost of buylding them anewe. Let not so many be brought up in idelnes, let husbandry and tillage be restored, let clotheworke be renewed, that ther may be honest labours for this idell sort to pass their tyme in profitablye, whiche hitherto either povertie hath caused

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

espectador atento do filme deve conservar consigo desde o início do mesmo. É bom lembrarmos que, se Altman filmou as cenas “*downstairs*” em estúdio⁷, as da classe dominante foram realizadas em locações reais, sobretudo em *Wrotham Park*⁸ e em *Syon Park*⁹. Originalmente uma abadia medieval¹⁰ do século XIV, a mansão Syon foi remodelada e remobiliada ao estilo neoclássico¹¹ na década de 1760 por Robert Adam.

to be theves, or elles nowe be either vagabondes, or idel serving men, and shortelye wilbe theves. Doubtles onles you find a remedy for these enormities, you shall in vaine advaunce your selves of executing justice upon fellons. For this justice is more beautiful in apperaunce, and more flourishyng to the shewe, then either juste or profitable. For by suffringe your youthe wantonlie and viciously to be brought up, and to be infected, even frome theyr tender age, by litle and litle with vice: then a Goddes name to be punished, when they commit the same faultes after being come to mans state, which from their youthe they were ever like to do: In this point, I praye you, what other thing do you, then make theves and then punish them?” (excerto encontrado no *website* <http://www.outlawsandhighwaymen.com/more.htm>).

⁷ Nos Estúdios Shepperton, Inglaterra.

⁸ A mansão Wrotham, localizada em Hertfordshire (Inglaterra), está situada numa área de 2.500 acres, e foi projetada em 1754 por Isaac Ware, em estilo neoclássico.

⁹ Propriedade situada em Middlesex (a sudoeste de Londres) – a Syon House está inserida numa área de 200 acres (sendo 30 acres de jardins ornamentais) bordejando o rio Tâmis, e é pertencente ao Duque de Northumberland.

¹⁰ A propósito das propriedades pertencentes à Igreja, Karl Marx afirmou: “O processo violento de expropriação do povo recebeu um terrível impulso, no século XVI, com a Reforma e o imenso saque dos bens da Igreja que a acompanhou. À época da Reforma, a Igreja Católica era proprietária feudal de grande parte do solo inglês. A supressão dos conventos etc. enxotou os habitantes de suas terras, os quais passaram a engrossar o proletariado. Os bens eclesiásticos foram amplamente doados a vorazes favoritos da Corte ou vendidos a preço ridículo a especuladores, agricultores ou burgueses, que expulsaram em massa os velhos moradores hereditários e fundiram seus sítios” (Marx, p. 836-837).

¹¹ O estilo neoclássico (caracterizado pela imitação da arquitetura da Antiguidade greco-romana, com uso de colunas, cúpulas, frontões triangulares, etc.) não se restringiu apenas ao período da Renascença. A arquitetura neoclássica foi retomada em outros períodos (inclusive na década de 30), sobretudo em prédios governamentais pelo mundo afora, como nos esclarece Wolfgang Schivelbush: “During the Great Depression, capitalism’s period of crisis, the masses were drawn to modernism’s bitterest enemies, National Socialism and Fascism, because these offered them something they wanted and needed, something that modernism had refused to provide them: monumentality (...). Suddenly scholars woke up to the fact that neoclassical, monumental buildings had been constructed in Washington, Paris, London and Geneva during the 1930s, just as they had in Berlin, Moscow, and Rome. They recognised that even the Third Reich, the great exemplar of antimodern philistinism, had taken a modernist approach when dealing with function rather than representation. Instead of reducing neoclassicism to a side effect of totalitarianism, scholars recognized neoclassical monumentalism – whether of the 1930s, the Renaissance, the French Revolution, or the Napoleonic Empire – for what it is: the architectural style in which the state *visually manifests power and authority*.” (Schivelbush, p.2-4 – nosso itálico).

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

Ao longo do tempo, porém, o caráter da mansão senhorial foi mudando. A partir do século XIX, o mundo está centrado não mais na terra, e sim no capital. Ao discorrer a respeito desta transformação, Williams descreve-a tal como se operou no romance inglês (mais especificamente na obra de Henry James), mas poderíamos dizer o mesmo a respeito de *Gosford Park*:

As mansões senhoriais se tornaram cenários para reuniões festivas de um grupo social metropolitano e internacional (...). Sua dimensão determinante é o dinheiro; casas, parques e móveis são, agora, explicitamente objetos de consumo e troca. As pessoas pechinham, exploram e usam umas as outras, e estas casas são o cenário de sua ambição e suas intrigas. O dinheiro adquirido fora do meio rural é um tema explícito e dominante (...). O capital isolado, a renda isolada, o consumo isolado habitam e abandonam, visitam e esvaziam estas casas (...). As casas são locais onde ocorrem eventos preparados fora delas, e que continuam a desenrolar-se fora delas, de modo transitório e complexo (Williams, p.335).

A propriedade, claro, não se restringia apenas aos imóveis nela localizados, mas a toda a fauna e flora contidas naquele perímetro. Os camponeses, portanto, não tinham mais sequer o direito de procurar lenha e de caçar para sobreviver. Nem todos se conformaram com este estado de coisas, e eventualmente o Estado criou leis para proteger os interesses dos proprietários “legítimos”:

O direito de propriedade sobre a natureza, os animais selvagens agora “preservados” como “reserva de caça”, era direta e repetidamente desafiado por homens que viviam e encontravam seu sustento em sua própria terra, mas que agora, pela arbitrariedade da lei, foram transformados em criminosos, ladrões, marginais¹². A história das leis da caça, e dos homens que as desafiaram, é um elemento central da luta de classes na sociedade rural do século XIX. Dentro das visões ortodoxas, a moralidade e a estética dos chamados proprietários, que justamente nessa época criaram seus elaborados rituais de tiro e caça, foram amplamente divulgadas (Williams, p.251).

¹² Lembremos o *poacher* Marceau, personagem do filme *A Regra do Jogo* (*La Règle du Jeu*, de Jean Renoir. Filme de 1939, considerado de forte influência para *Gosford Park*, foi banido da França um mês após sua estréia. Diversas cópias do filme foram queimadas pelos nazistas).

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

Conforme o Império Britânico foi se expandindo (do século XVI até o século XIX), os lucros da classe dominante não eram mais apenas provenientes das terras e do desenvolvimento industrial, mas do desenvolvimento colonial – do comércio marítimo de produtos e de escravos:

A Inglaterra ocupava uma posição dominante nas áreas de transportes, operações bancárias e seguros: era a nova *City* de Londres. Explorando esses ramos lucrativos a ponto de excluir outros que teriam sido possíveis, a economia já chegara, em meados do século XIX, a uma situação em que a população britânica não podia ser alimentada com base apenas na produção nacional (...). Terras distantes passaram a atuar como áreas rurais para a Inglaterra industrializada, com um impacto devastador sobre o interior da Grã-Bretanha (Williams, p.376).

Por isso, as mansões senhoriais passaram a representar mais o capital do que a terra em si. Foi neste período que se desenvolveu “uma modalidade rural, enquanto superestrutura cultural”¹³. Era um novo estilo de vida que servia como distinção social.

Praticavam-se

exercícios ligados à equitação e à matança, ou pelo menos ao ataque aos animais e às pessoas: a caça, o tiro, a pesca, as corridas de cavalos, a esgrima e outras coisas semelhantes. Na Inglaterra, a palavra “esporte” era originalmente restrita a tais atividades, sendo os jogos e competições físicas (hoje chamados “esporte”), classificados como “passatempo” (...). Caracteristicamente, também se entregaram a formas de atividade notavelmente dispendiosas, tais como o recém-inventado automóvel, que foi corretamente descrito na Europa de 1905 como “brinquedo de milionários” e meio de transporte das classes endinheiradas (Hobsbawn, p. 256).

Como vemos no filme, tais atividades ainda estavam em voga no período em que a narrativa está contextualizada (1932): quando os convidados chegam a Gosford Park – em seus respectivos automóveis –, vemos a anfitriã, *Lady Sylvia*, chegando em seu cavalo

¹³ Op. Cit. Williams p. 378.

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

(mais tarde, *Lady* Trentham comenta com o detetive que *Lady* Sylvia pratica equitação todas as manhãs), e o mote do filme é justamente o convite previamente feito pelo anfitrião, *Sir* William McCordle: um fim de semana dedicado à caça¹⁴.

É significativo que o título do filme em português¹⁵, ao contrário do original, não enfatize a propriedade (com tudo o que isso implica, como tentamos demonstrar brevemente até o momento), o local em que a narrativa se desenrola, e sim outro aspecto: o assassinato.

Na verdade, isso não parece completamente descabido, dadas as diferenças culturais (conforme explicamos no início deste artigo). As entrevistas concedidas pelo produtor Bob Balaban e pelo próprio Altman acerca da gênese do filme, também corroborariam, a princípio, a ênfase no assassinato¹⁶.

¹⁴ A seqüência da caça em *Gosford Park*, aliás, é análoga à do filme de Jean Renoir, e aponta para a existência de outros tipos de trabalhadores que não os domésticos, mas que também residiam na propriedade (portanto, caso fossem demitidos, perdiam seu abrigo também) e eram igualmente essenciais para o funcionamento (e para a manutenção do *status*) dela: os *gamekeepers*. No filme, aparecem sete *loaders* (cuja função é fornecer e recarregar as armas dos caçadores velozmente) e oito *beaters* (cuja função é bater nos galhos das árvores para afugentar os animais, fazendo-os correr e/ou voar em direção aos caçadores) – todos anônimos. Há ainda o Sr. Strutt, *head keeper*. Como os outros *keepers*, o *head keeper* era responsável pela matança de coelhos e outras “pragas”, como ratos, fuinhas, falcões e outros tipos de predadores e animais silvestres considerados danosos à propriedade; mas a principal função do *head keeper* era criar os animais a serem abatidos nas caças (sobretudo faisões, perus, patos, gansos e outros tipos de aves), supervisionar tanto o território que a ele cabia (como as extensões de terra eram muito grandes, o terreno era dividido entre os *keepers* – eles deviam verificar se havia ninhos de pássaros naquela extensão, prevenir o roubo de animais pelos *poachers* e assim por diante), quanto o trabalho dos outros *keepers*. Também era o *head keeper* quem planejava o andamento das caçadas, e, para garantir seu emprego, tinha que assegurar que um bom número de animais fosse caçado. As jornadas de trabalho dos *keepers* eram longas (das 4 ou 6 da manhã até as 11 da noite, dependendo do tipo de propriedade e de quantos empregados havia), e eles passavam nove meses do ano se preparando para a temporada de caça. Segundo Pamela Horn, havia 10.706 *gamekeepers* na Inglaterra e em Gales no ano de 1931 (Horn, p.117).

¹⁵ A ênfase no assassinato não faz parte somente do título do filme no Brasil. Na Argentina, o filme chama-se *Crimen de medianoche* (“Crime de meia-noite”); na Grécia, *Eglima sto Gosford Park* (“Crime em Gosford Park”), e no Canadá, para a comunidade francófona, o título foi traduzido como *Un week-end à Gosford Park* (“Um fim de semana em Gosford Park”).

¹⁶ Nas entrevistas, ambos declaram a intenção inicial de realizar um filme no estilo “Whodunit” (“Quem matou?”). Por exemplo, numa delas Altman declarou: “I told Bob Balaban: ‘I’ve never done a murder

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

A história de detetive é um gênero relativamente recente, surgido com a vida urbana moderna¹⁷. Tornou-se um gênero tão popular que até hoje os livros de Agatha Christie e de Conan Doyle continuam a ser mercadorias “*best seller*”, passando a ser englobados inclusive pela indústria cinematográfica¹⁸.

A popularidade deste gênero pode ser explicada (além da questão mercadológica, obviamente) por certos fatores intrínsecos e extrínsecos a ele. De acordo com Ernest Mandel¹⁹, a história de detetive clássica (do período entreguerras) segue as convenções aristotélicas do drama, ou seja, procura obedecer determinadas regras, tais como unidade de tempo, de espaço e de ação, e engloba um número pequeno de personagens – sendo que todos eles normalmente se encontram presentes na cena do crime (todos se tornam suspeitos), e ali devem permanecer até o final. Além disso, o assassinato geralmente ocorre no início da narrativa, ou até num período precedente, e o criminoso é um único indivíduo, cuja motivação é pessoal (amor, ódio, herança a ser recebida...). Neste tipo de narrativa, o crime não é retratado enquanto tal: a violência homicida não tem o papel de estimular indignação ou sentimento de vingança no leitor/espectador; o delito é reificado, visto como um quebra-cabeças a ser resolvido, mistério a ser desvelado, em suma, um mero problema

mystery, you know? A whodunit set in a big house, an Agatha Christie kind of murder mystery. I'd like to jump into that genre if we could find something” (Thompson, p.195). Entretanto, acreditamos que o fator preponderante na escolha do título em português seja mesmo uma questão de estratégia de *marketing* adotada pela indústria cinematográfica. A *tagline* de divulgação mundial do filme era: “Chá às quatro. Jantar às oito. Assassinato à meia-noite”.

¹⁷ “O detetive começa a emergir como figura significativa e ratificadora: o homem capaz de orientar-se em meio à neblina, capaz de penetrar os labirintos das ruas. A complexidade opaca da vida urbana moderna é representada pelo crime” (Williams, p.306).

¹⁸ Prova da atualidade do *status* de mercadoria “quente” é o mais recente (e de gosto duvidoso) filme sobre Sherlock Holmes (lançado no final do ano de 2009) do diretor Guy Ritchie, com o ator Robert Downey Jr. no papel principal.

¹⁹ Em *Delightful Murder: a Social History of the Crime Story*.

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

analítico, e não social. Há, portanto, uma espécie de “batalha” analítica travada simultaneamente em dois níveis: entre detetive e criminoso, e entre o autor e o leitor da história. Apesar das “pistas”, o leitor, ao contrário do detetive, nunca deve conseguir desvendar o caso, pois este tipo de narrativa, amarrada aos princípios dramáticos, deve se desenvolver de modo a criar suspense, deve gerar tensão e, ao final, ter uma solução surpreendente e catártica. O final é feliz, sempre: o detetive desvenda o caso, captura o criminoso e o entrega às autoridades competentes para ser devidamente julgado e punido. A justiça é feita, a ordem é restaurada e a propriedade em questão é devidamente salvaguardada.

Se inicialmente o palco da história de detetive eram as ruas metropolitanas (que, segundo Raymond Williams, adquiriram com o passar do tempo uma atmosfera romântica²⁰), para conformar-se mais às regras dramáticas, o gênero passou a ter como cenário predileto justamente a mansão senhorial inglesa:

O verdadeiro destino da mansão senhorial foi transformar-se na história de detetive pequeno-burguesa. Foi justamente por ser uma abstração e, ao mesmo tempo, uma sobrevivente superficialmente importante do passado que a mansão senhorial pôde ser transformada no lugar onde era reunido e isolado um grupo de pessoas cujas relações imediatas e transitórias podiam ser decifradas através de um método abstrato de detecção, sem necessidade da análise plena e encadeada de uma forma de compreensão mais geral (...). A mansão senhorial era mesmo o cenário adequado para uma opacidade que pode ser penetrada numa dimensão única: todas as questões concretas de relacionamentos sociais e pessoais são deixadas de lado, a não ser por sua capacidade de instigar uma decifração instrumental (...). A mansão senhorial, no século XX, possui esta qualidade de disponibilidade abstrata e indiferença de função (...). Essas casas podem ser centros de um poder isolado, de suborno ou intriga, ou dos chamados

²⁰ “A Londres de Conan Doyle adquiriu, com o tempo, uma atmosfera que desperta em alguns leitores sentimentos de nostalgia (...): a neblina, os lampiões de gás, os fiacres, os moleques de rua e, passando por tudo isso, aquela mente aguçada e excêntrica, aquela inteligência (...) capaz de desemaranhar a complexidade, determinar agentes locais e em seguida entregar a questão à justiça” (Williams, p.306-307).

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

“símbolos de status” – isto é, as abstrações – do sucesso, do poder e do dinheiro adquiridos em outro lugar, que, de modo conveniente, não são enfocados (Williams, p.336).

Esta mudança de cenário (das ruas para a mansão senhorial), segundo Mandel, ocorreu no período entreguerras (década de 20/30) e é decorrente do sentimento nostálgico surgido após a I Guerra Mundial. Para o crítico, o fim da estabilidade, a destruição em massa da guerra, as revoluções (sobretudo a da Rússia) e crises econômicas que se seguiram abalaram a “*joie de vivre*” e a crença num futuro de “progresso” – a guerra havia terminado, mas a estabilidade não retornou. Por isso, através do cenário da mansão senhorial das histórias de detetive, “the good life of antebellum days was relived – in imagination if not in reality” (Mandel, p. 30).

Outra razão apontada para justificar a popularidade do gênero detetivesco é a escapista – a necessidade de distrações/passatempos como antídoto contra a tensão e contra a monotonia da vida numa sociedade competitiva e estandardizada. Mas Mandel considera o escapismo uma explicação incompleta, e aponta ainda duas outras justificativas para a popularidade daquele tipo de narrativa: a sublimação da agressividade gerada pela civilização burguesa²¹ e o fetiche da produção de mercadorias²²:

²¹ “Reading about violence is an (innocent) form of witnessing – and enjoying – violence. The mass consumption of crime stories is a phenomenon of growing civilization. It is better to read about murders than to commit murder oneself (...). Bourgeois civilization is civilization imposed by the iron rules of factory discipline, and by the despotism of the nuclear family, authoritarian schools, and repressive sexual education (or lack of education). It is civilization imposed by laws that are respected not out of conviction but out of fear of punishment. It is civilization born of – and leading to – countless frustrations. The production of ever new commodities, for which new appetites must be aroused, is one of the mechanisms that make the ever enlarged reproduction of capital possible. And it is civilization born of violence and leading to ever enlarged violence: violence against colonial peoples, against the poor, against foreigners, the non-conformers, women; occasionally, violence against the proletariat itself when in revolt. Is it strange, under these circumstances, that the sublimation of violent drives should take the frustrated form of harking back to vicarious violence?” (Mandel, p.68/69).

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

As Ernst Bloch once pointed out: isn't the whole of bourgeois society operating like a big mystery, anyway? Here you are, toiling away assiduously at your small business, and all of a sudden this business collapses, for mysterious reasons (prices start to fall, rates of interest rise, markets shrink), through no fault of your own. Here you are, slaving away at your job, obeying all the rules imposed by machines and foremen, pushing yourself as hard as you can in the rat race, and then you are still fired. Worse, you are unexpectedly hit by a recession, a long depression, even a war. Who is responsible for all this? You aren't. Nor are your neighbours or acquaintances. Some mysterious behind-the-scene conspirators must have something to do with it (Mandel, p.72).

Em *Gosford Park*, o assassinato não acontece no início da narrativa, e sim tardiamente (pouco depois da metade do filme). Só por esta razão já não poderíamos considerá-lo uma história de detetive, pois o crime não é o mote principal, não é o que desencadeia toda a “ação”, e muito menos cria tensão no espectador. A câmera focaliza garrafas de veneno diversas vezes, como “dica” do que vai ocorrer. Também há bastante ênfase no (cômico) tiro de raspão na orelha de *Sir William* durante a caçada, e na faca desaparecida, o que prenuncia igualmente o homicídio – de modo que, quando este de fato acontece, não há surpresa alguma. Com exceção do grito de *Lady Louisa* (que descobre o cadáver na biblioteca), e o desmaio de *Lady Lavinia* (o qual, entretanto, podemos inferir ter sido causado mais pela suspeita dela de que o marido, *Commander Anthony Meredith*, tenha sido o responsável pelo crime), as personagens reagem com desdém geral. A “surpresa” provém, na verdade, do fato de *Sir William McCordle* ter sido “assassinado duas

²² N' *O Capital*, de Karl Marx: “O valor transforma cada produto de trabalho em um hieróglifo social. Mais tarde, os homens tentam decifrar o sentido do hieróglifo, chegar ao segredo de seu próprio produto social (...). O que interessa na prática a quem troca produtos é a questão de quantos produtos estranhos ele vai adquirir com seu próprio produto, ou seja, em quais proporções os produtos se trocam (...). O caráter de valor dos produtos de trabalho só se firma com sua efetuação como grandezas de valor. Estas últimas mudam constantemente, independente da vontade, da previsão e do agir dos permutadores. Seu movimento social próprio possui para eles a forma de um movimento de coisas, sob cujo controle eles estão, em vez de o controlar (...). [Porém] Todo o misticismo do mundo das mercadorias, toda a magia e o fantasmagórico que enevoam os produtos do trabalho sobre a base da produção de mercadorias (...) desaparece prontamente assim que nos refugiamos em outras formas de produção” (Marx *in* Grespan: p. 72, 73 e 75).

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

vezes”. O inspetor Thompson, encarregado de investigar o caso, é desenvolvido enquanto personagem cômico-paródica: o clichê começa desde o *trench-coat* que veste e o cachimbo que fuma, até o fato de que ele não tem interesse em interrogar os empregados da casa, “only people with a real connection to the dead man” (os únicos empregados interrogados, sem quaisquer resultados palpáveis, foram Probert – por determinação de Lady Sylvia –, Barnes, a Sra. Croft e Mary²³); o inspetor é tão incompetente que sequer consegue se apresentar às pessoas (é interrompido todas as vezes que está prestes a falar seu nome). Tampouco parece conhecer os procedimentos de detecção (interroga Mary na presença de Lady Trentham²⁴; toca em copos que ainda não foram examinados para saber se há impressões digitais; e se aborrece com o *Constable* Dexter quando este aponta uma passagem secreta na biblioteca onde o crime foi cometido, e traços de lama e detritos de uma xícara no chão: “Agora não, Dexter!”; “Eles têm pessoas para limpar essa sujeira, Dexter!”). Portanto, as acusações por parte da fortuna crítica – de que *Gosford Park* é uma obra detetivesca insuficientemente desenvolvida, cheia de falhas – simplesmente parecem ignorar o caráter cômico explícito dessa vertente do filme.

Mas o crime em si não é o único aspecto de *Gosford Park* relacionado às histórias de detetive. Dentre os convidados de *Sir* William McCordle, encontramos a personagem Morris Weissman (interpretado pelo próprio produtor de *Gosford*, Bob Balaban), produtor

²³ Respectivamente: *valet* de *Sir* William, *valet* do Comandante Meredith, cozinheira da casa e *lady's maid* da Condessa Trentham.

²⁴ Ou seja, caso a empregada tivesse conhecimento – como de fato tinha – a respeito de alguma informação importante a respeito da Condessa, não se pronunciaria na presença desta, devido ao conflito de interesses em jogo.

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

cinematográfico de Hollywood. Devido ao fato de ser norte-americano, é considerado “exótico”²⁵.

Weissman é uma personagem retratada com bastante humor: passa boa parte do tempo realizando e recebendo ligações do estúdio na Califórnia, discutindo em tom de voz exaltado a respeito das re-estruturações de roteiro e sobre os atores que devem ser escalados (ou não) para o filme que produzirá²⁶. Seus comentários ao telefone revelam que vê os Britânicos com uma boa dose de excentricidade/estereótipo²⁷.

Na verdade, Morris não foi convidado por *Sir William*. Foi graças à amizade com Ivor Novello²⁸ que conseguiu obter a oportunidade de se tornar hóspede em Gosford Park. Seu intuito é observar os costumes britânicos para a realização de um novo trabalho: “Como eu estava na Inglaterra, pensei em fazer um pouco de pesquisa sobre a vida no campo. E Ivor foi gentil em me proporcionar isso”.

O filme do personagem-produtor – intitulado *Charlie Chan em Londres* – é, nas palavras dele próprio, “uma história de detetive. A maior parte se passa numa *shooting party* numa casa de campo, como esta aqui, na verdade. Um assassinato no meio da noite. Muitos convidados passando o fim de semana. Todos são suspeitos. Esse tipo de coisa”.²⁹

²⁵ “Who’s the funny little American?”; “I didn’t expect anything half as exotic”; “He’s an American. They do things differently there”; “William thinks all Americans sleep with guns under their pillows”; “He doesn’t eat meat? I think he’s very full of himself!” – são falas referentes a Weissman ao longo do filme.

²⁶ “I’m looking for a kind of realistic Charlie Chan movie (...). Charlie Chan in is London. He’s not in California. They’re talking to me about rewrites” e “Listen, you tell Sheehan I think Clara Bow is a really nice person, and she’s not coming within ten miles of my picture. I don’t want her in the fucking movie”.

²⁷ Duas das falas cômicas de Weissman: “Essas pessoas aqui são meio altas, e não falam muito. E eles têm a porra do sotaque britânico, certo? Eles falam como se fossem da Inglaterra.”; “E a Claudette Colbert? Ela é Britânica, não é? Ela é, tipo, afetada, ou ela é Britânica?”

²⁸ Única personagem do filme baseada numa figura histórica real.

²⁹ O filme *Charlie Chan in London* existe realmente. Foi dirigido por Eugene Forde e lançado em 1934 pelos estúdios Fox (Altman aponta sutilmente sobre o fato de o *valet* de Mr. Weissman, Henry Denton, ser um ator

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

Como era de praxe para os membros das classes mais abastadas daquela época na Grã-Bretanha, Weissman traz consigo seu próprio *valet*³⁰, Henry Denton³¹ (interpretado por Ryan Phillippe). Tenta, durante as longas conversas telefônicas com o estúdio, explicar como funcionava o sistema de trabalho doméstico inglês: “Eles não falam. Os mordomos e as empregadas ficam de pé, parados. Só observando. Digo, eles servem, eles fazem coisas (...). Não, o *valet* não é o mordomo. Não...tem um mordomo só, e tem vários *valets* circulando por todo lado”.

da Fox quando a câmera dá um *zoom* na etiqueta da calça dele durante a cena da tentativa de estupro a Mary). Nessa história, o detetive Charlie Chan é contratado para re-investigar um caso de assassinato pelo qual um homem foi acusado e condenado à morte. Chan deve descobrir o real assassino antes que a sentença (injusta) seja executada. Para tanto, diversos suspeitos em potencial são reunidos na mansão na qual o assassinato foi cometido. Esta foi uma das mais de cinquenta adaptações cinematográficas baseadas nas obras de Earl D. Biggers (1884-1933), escritor norte-americano que criou o detetive chinês radicado em Honolulu.

³⁰ Também conhecido como *gentleman's gentleman*, o *valet* é um empregado cujas tarefas incluem barbear o patrão, cuidar de seu banho e também de suas das roupas, dentre outras coisas: “His main task was to ensure that his gentleman appeared to the best advantage in the world, well-dressed, well-served and immaculate, with his mind so freed from the encumbrances of mundane life that he was able to devote his whole attention to the chit-chat of society. Half an hour before his master rose, the valet would collect his clean shoes, his brushed clothes, his pot of tea and break and butter from the stillroom, his hot water for shaving, his letters and his newspaper and take them to the gentleman's bedroom (...). After the valet had inquired what his master wished to wear that day, he would place the required suit neatly on the seat of a chair (...). After he had prepared the bath, he would take away his master's evening clothes so that he could brush and press them downstairs. Most gentlemen did not require full assistance in dressing, but if his master was elderly or otherwise incapacitated, the bell would ring, and the valet would dash upstairs from his half-finished breakfast (...). The valet was expected to have a good knowledge of Bradshaw; some acquaintance with foreign languages; an expert knowledge of flies, rods and lines; and to be quick in loading guns” (Huggett, p.30).

³¹ Posteriormente no filme, descobriremos que Denton é na verdade um ator (e também amante de Weissman), “infiltrado” entre os empregados domésticos para observar seus hábitos, maneirismos, e para pesquisar dados a respeito de suas vidas (Denton faz perguntas constantemente, tais como “Há quanto tempo você está neste emprego?”, “Você considera que esta é uma casa bem gerida?”, e outras do gênero. Chega inclusive a perguntar a todos os empregados, durante uma refeição, se as profissões dos pais deles os influenciaram na escolha da própria profissão). Tudo isso como preparativo para interpretar seu papel como mordomo no filme de Charlie Chan mais “autenticamente”. Henry não compreende, porém, que ser *valet*, naquele contexto, não significava apenas exercer uma profissão. Talvez por pertencer à sociedade norte-americana, em que a estrutura de classes não é tão visível quanto na britânica, Denton demonstra não ter noção da constituição histórica das classes sociais, e que não basta a simples imitação dos gestos, sotaques e vestuário para pertencer a uma classe ou outra. Por isso, apesar de seus protestos veementes (“I've spent half the week downstairs with you, I'm not one of these snobs!”), é desprezado pelos membros de ambas as classes sociais quando seu “disfarce” é revelado (“You can't play for both teams, sir”, lhe diz uma das domésticas).

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

O sistema de classes britânico, a luta entre essas classes e as relações de produção parecem ser a questão central deste filme, e estão mimetizadas na própria divisão da propriedade dos McCordle em aposentos “*above stairs*” (os ambientes da casa frequentados pela classe dominante) em contraponto aos situados “*below stairs*” (a área de trabalho dos criados), sendo que há segregação de ambas as partes – a não ser quando há interesses de ordem pessoal em jogo³².

Os empregados domésticos constituem a classe de sustentação (até literal, já que a casa, como dissemos, é dividida fisicamente entre a área de trabalho, situada na base, e a parte “elegante”, no andar superior) do sistema econômico ali vigente. O processo produtivo acontece *underground* – ou seja, o trabalho de sustentação é invisível – para que, quando emergja na superfície brilhante (*above the stairs*), não apareça enquanto trabalho nem exploração, e sim como mero consumo e fruição. O filme enfatiza que a real face do sistema produtivo está nos “bastidores”, por trás da máscara plácida e ostensiva das mercadorias. Em *Gosford Park*, o excesso aristocrata-burguês é criticado nas dimensões da propriedade, e também no consumo conspícuo de bens que conferem *status*: além de carros, vestidos, acessórios, jóias, armas, comida e bebida, vêem-se, no filme, retratos e pinturas ricamente emoldurados, tapeçarias, candelabros, mesas com pratarias, porcelanas finas, diversos tipos de copos de cristal (dispostos segundo as normas de etiqueta, de modo literalmente calculado – numa das cenas, o *footman* George faz a arrumação da mesa de

³² Justamente por lidar com as relações existentes entre patrões e empregados domésticos, alguns críticos remetem *Gosford Park* à série televisiva *Upstairs, Downstairs*. A série, também contextualizada na Inglaterra (abarca o período entre 1903 e 1930), foi transmitida de 1971 a 1975. *Dame* Eileen Atkins, que interpreta a cozinheira (Sra. Croft) no filme de Altman, foi co-criadora da série, juntamente com a atriz Jean Marsh.

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

jantar munido de uma régua), lustres e vasos elegantes, papéis de parede decorando cada ambiente (vermelho na *drawing room*, verde na sala de jantar, estampado à mão no quarto de *Lady Trentham* e assim por diante), móveis em estilo rococó, estátuas e outros objetos decorativos. Segundo o historiador Eric Hobsbawn,

Viviam bastante bem, rodeados de uma profusão de objetos sólidos e enfeitados, envolvidos em grande quantidade de tecidos, podendo permitir-se tudo que consideravam apropriado a pessoas de sua posição social e inapropriado aos seus inferiores, consumindo alimentos e bebidas em quantidades substanciais, provavelmente excessivas (...). Um amplo suprimento de empregados compensava o desconforto e impraticabilidade da casa (...). Essas residências eram o revestimento da máquina do poder. Eram destinadas a demonstrar os recursos e o prestígio de um membro da elite dirigente aos outros membros e às classes inferiores, bem como a organizar o jogo de influências (...). Nessas residências, a vida privada era inseparável da pública, e tinha funções reconhecidas, por assim dizer, diplomáticas, políticas e públicas, cujas exigências tinham precedência sobre os confortos domésticos. É inimaginável que mandassem construir uma grandiosa escadaria pintada com cenas clássicas da mitologia, uma sala de banquetes com pinturas, uma sala de jantar, uma biblioteca e um conjunto de nove salas de recepção, ou mesmo uma ala de empregados para vinte e cinco pessoas, somente para uso familiar. O fidalgo, em sua casa de campo, não podia esquivar-se ao exercício do poder e da influência (Hobsbawn, p. 234-36).

Por esta razão, o foco narrativo se cola aos empregados domésticos, sobretudo em Mary (interpretada pela atriz Kelly MacDonald). Como ela é uma *lady's maid*³³ inexperiente e está visitando Gosford Park pela primeira vez, desconhece tudo e todos, o

³³ “A first class lady’s maid is required to be a hairdresser, a good packer and an expert needlewoman. Her first duty is to keep her lady’s clothes in order and to help her dress, and undress. She draws the bath, lays out underclothes, always brushes her lady’s hair and usually dresses it, and gets out the dress to be worn, as well as the stockings, shoes, hat, veil, gloves, wrist bag, parasol, or whatever accessories go with the dress in question. As soon as the lady is dressed, everything that has been worn is taken to the serving room and each article is gone over, carefully brushed if of woollen material, cleaned if silk. Everything that is mussed is pressed, everything that can be suspected of not being immaculate is washed or cleaned with cleaning fluid, and when in perfect order is replaced where it belongs in the closet. Underclothes as mended are put in the clothes hamper. Stockings are looked over for rips or small holes. Some maids have to wait up at night, no matter how late, until their ladies return (...). In travelling, a lady’s maid always wears a small black silk apron and some maids wear black taffeta ones” (Post, p. 120-121).

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

que permite o esclarecimento de dados que de outra forma seriam incompreensíveis aos espectadores. Altman se pronunciou a respeito disso numa entrevista:

Our philosophy was that we would tell the story through below-stairs gossip. Kelly MacDonald becomes our tour guide. She's a maid to Maggie Smith and a novice. She's new to everything, so we're able to see things as she's told what is what, and any time I had to have something explained, I would have her there to have it explained to. She's the thread that takes us from the first to the last shot (Thompson, p. 201).

De fato, as informações recebidas por meio de fofocas ao longo do filme é que permitem a Mary – e, conseqüentemente, ao espectador – ir formando paulatinamente o quebra-cabeças social ali delineado. As primeiras informações relevantes recebidas através de fofoca concernem os anfitriões da casa: numa conversa com Mary, *Lady Sylvia McCordle* é definida por Elsie (que trabalha em Gosford Park no cargo de *head housemaid*³⁴) como “horrível”, “vaca esnobe” que “despreza todos os que subiram na vida por meio de trabalho duro e inteligência”. A família de *Lady Sylvia* é caracterizada pelos adjetivos “inútil” e “*toffee-nosed*”, e o patriarca, *Earl de Carton*, retratado enquanto aristocrata falido³⁵ que passa seis meses do ano em Biarritz graças ao dinheiro de *Sir William*.

³⁴ Enquanto *head housemaid*, Elsie exerce a função de *lady's maid* de Isobel (a filha dos McCordle) e de Mabel Nesbitt (que não possui sua própria *lady's maid*), prepara as bandejas de café da manhã enviadas aos quartos dos hóspedes, e ainda orienta as *lady's maids* visitantes (como Mary). Segundo o livro *Etiquette*, de Emily Post, escrito no início do século XX, “the housemaid does all the chamber work, cleans all silver on dressing-tables, polishes fixtures in the bathroom – in other words takes care of the bedroom floors. In a bigger house, the head housemaid has charge of the linen and does the bedrooms of the lady and gentleman of the house and a few of the spare rooms. The second housemaid does the nurseries, extra spare rooms, and the servants' floor. The bigger the establishment, the more housemaids, and the work is further divided” (Post, p.119).

³⁵ “He didn't have a pot to piss in”, diz Elsie.

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

Já a respeito do patrão, Elsie diz: “He’s okay”, e afirma que *Lady Sylvia* o despreza, “except when it’s time to foot the bills, then she’s got her hand out, all right”. Em conversas posteriores, descobriremos que Elsie é parcial, assume uma postura defensiva (quando Renee expressa a opinião de que *Lady Sylvia* poderia ter se casado com um “partido” melhor, Elsie responde defensivamente: “I beg your pardon? Lord Carton was determined to have *Sir William* for either of the two eldest. I was told he could have had his pick”), e também apresenta *Sir William* enquanto vítima todas as vezes que o patrão é mencionado (quando diz, por exemplo: “I think it’s disgusting the way they all use him. None of the rest of them have got the brains to make the price of a packet of tea”). Tal postura defensiva é que a levará à revelação pública de sua intimidade com o patrão, acarretando a imediata perda do emprego (e, conseqüentemente, da moradia).

Graças a essas informações, contrapostas a outras (no caso, o depoimento da Sra. Croft³⁶ às suas *kitchen maids* e *scullery maids*³⁷: “Well, he wasn’t exactly Father Christmas. He made a few enemies in his time [before the War]. He had two factories in Isleworth and

³⁶ A Sra. Croft exerce o cargo de cozinheira da casa – devido às expectativas exigentes que recaíam sobre o desempenho deste cargo, não é de se espantar que a personagem tenha sido retratada de modo “rabugento”. Tampouco causa surpresa que, numa determinada cena (em que *Lady Sylvia* desce até a área dos domésticos durante o horário de jantar destes para relatar um problema), apenas um pequeno gesto por parte da Sra. Croft basta para a dona da casa rezear dirigir-se a ela e mude de idéia, relatando o tal problema à Sra. Wilson. Pamela Horn descreve as funções da cozinheira desta forma: “Menus were drawn up after consultation between mistress and cook, and in most households this took place when the mistress visited the kitchen at about 10 a.m. each day. Visits at other times were not welcome, as the kitchen was considered the cook’s exclusive domain. As a result of the stress of working in a hot kitchen and preparing high quality meals three times a day many cooks earned a reputation for ill temper” (Horn, p. 63).

³⁷ “The kitchen and scullery maids did all the rough work, cleaning, scrubbing, washing saucepans and other utensils, fetching and carrying for the cook and helping with simple tasks like preparing vegetables and dressing poultry and game” (Horn, p. 63).

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

two in Twickenham, and all full of girls³⁸. So you can imagine”), o espectador descobre o motivo do assassinato de *Sir William*, o envolvimento sexual passado tanto com a Sra. Croft quanto com a irmã dela, a Sra. Wilson³⁹ (bem como com outras tantas empregadas das fábricas); descobre ainda o atual envolvimento dele com Elsie; a atividade econômica que o tornou rico (a Sra. Croft menciona a existência de quatro fábricas pertencentes a *Sir William*, mas *Lady Sylvia* emprega o termo “*sweatshop*” ao se referir a elas), e as diferenças sociais entre a velha aristocracia inglesa e os “*parvenus*” burgueses (codificadas na inabilidade de *Sir William* em atividades tipicamente aristocráticas como a caça, pela desobediência à *table of precedence* e pelo desprezo da própria esposa).

Também através de fofocas (tanto entre empregados quanto entre empregados e empregadores) descobre-se que a Condessa Trentham depende de uma pensão vitalícia concedida por *Sir William*; que Freddie Nesbitt desposou Mabel por interesse financeiro e chantageia Isobel quando o dinheiro da esposa acaba e ele perde o emprego; que *Lord Rupert Standish*, por sua vez, corteja Isobel sobretudo pelo prospecto de sua fortuna; que o

³⁸ A mão de obra feminina começou a ser mais sistematicamente explorada nas indústrias a partir de meados do século XIX, porque era mais barata.

³⁹ A Sra. Wilson desempenha a função de *housekeeper* em Gosford. As funções exercidas por uma *housekeeper* justificam a rigidez, o temor e o respeito em relação a ela: “The resident housekeeper has her own bedroom always (...). All the servants, the gardener as well as the cook and butler, come under the housekeeper’s authority; in other words, she superintends the entire house exactly as a very conscientious and skilled mistress would do herself, if she gave her whole time and attention to it. She engages the servants, and if necessary, dismisses them; she sees the cook, orders meals, goes to the market, or at least supervises the cook’s market orders, and likewise engages and apportions the work of the men servants (...). Should difficulties arise between herself and them it would be within her province to ask for their dismissal, which would probably be granted (...). A good housekeeper is always a woman of experience and tact, and often a lady (...). The housekeeper has charge of the appearance of the house and of its contents; the manners and looks of the housemaids and parlour-maids, as well as their work in cleaning walls, floors, furniture, pictures, ornaments, books and taking care of linen” (Post, p. 115).

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

comandante Anthony Meredith também se encontra numa situação economicamente desesperadora, dependente do investimento de Sir William, e assim por diante.

Toda essa situação econômica dos membros da “classe *upstairs*” pode ser melhor compreendida caso nos fixemos na conjuntura histórica da época em que *Gosford Park* se situa. Apesar de a narrativa estar relativamente distante da Primeira Guerra Mundial (a guerra terminou em 1918 e o filme se situa em 1932), as conseqüências dela se fazem sentir. A aniquilação total da Alemanha (acarretada pela derrota bélica e pelo Tratado de Versalhes) significou o fim da estabilidade européia, pois sem a reintegração deste país na economia, a Europa não se recuperaria como um todo. Além disso, todos os países europeus (inclusive os vitoriosos da Tríplice Entente) ficaram abalados tanto pela destruição física de sua infra-estrutura – bem como pela perda de vidas humanas –, quanto pela mobilização econômica completa voltada para a produção de armamentos e artigos necessários durante o combate (o esforço de guerra seria ainda maior durante a Segunda Guerra Mundial, o que definitivamente integrou as mulheres – até a Grande Guerra consideradas sobretudo “mão de obra caseira” – na economia industrial).

Os países envolvidos no conflito não imaginaram que os combates se estenderiam por tão longo período de tempo, o que afetou particularmente a Grã-Bretanha: “[Ela] jamais voltou a ser a mesma após 1918, porque arruinara sua economia travando uma guerra que ia muito além de seus recursos⁴⁰” (Hobsbawn, p.38).

⁴⁰ Para se ter uma vaga idéia dos recursos mobilizados, citamos aqui alguns dados fornecidos pelo historiador: “Os gastos militares britânicos passaram de 32 milhões de libras esterlinas em 1887 a 44,1 milhões em 1898, e a mais de 77 milhões em 1913-14” (Hobsbawn, p. 424).

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

Isso é expresso no filme pela personagem Freddie Nesbitt durante um jantar: “The Empire was finished after the war. Well, because of the war. It changed everything”. Entretanto, Anthony Meredith, personagem que foi comandante na guerra, parece não acreditar na decadência do Império Britânico (“William, that’s not true, is it, that you think the Empire’s finished?”). Devido a sua situação econômica desfavorável (expressa sucintamente logo no início do filme pela frase “I *am* fucking desperate!”), podemos supor que Meredith seja o que os britânicos denominavam “*temporary gentleman*”:

‘Temporary gentlemen’ retained as much as possible for their gentility as well as, in many cases, their military rank; and they sought the posts which would justify this new status (services in the Army in wartime has always provided an opportunity for social advancement) (Lewis & Maude, p. 77).

Por certas observações que Anthony faz a sua esposa (*Lady Lavinia*), vê-se bastante bem que, apesar de suas aspirações, ele não se encaixa na classe social dominante: “I know they [your sisters] couldn’t care less if we go under. Why should they care, as long as their dressmakers are busy and their dinner is served on time?”. Nesse sentido, Anthony, juntamente com Mabel, vai se aproximando das classes sociais “inferiores”. Em determinado ponto do filme, parece até mesmo se identificar com elas, a ponto de desabafar com uma das criadas.

A guerra não havia mudado apenas a condição econômica dos países, mas a das camadas sociais:

The war had certainly speeded the process of social change enormously. The Edwardian aristocracy of wealth lost heavily; a new wealthy class of what were called ‘profiteers’ (until time had mellowed the circumstances in which they made their money) was thrust up, and in due course absorbed by the aristocracy and by society (Lewis & Maude, p. 77).

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

Na Inglaterra, segundo Hobsbawn, a antiga nobreza proprietária de terras (que em outros países havia sido extinta ou tido seus privilégios eliminados) ainda mantinha seu poder e fortuna, apesar de já estar em declínio. No entanto, os títulos de nobreza continuavam a ser cobiçados, e agora sua concessão independia de critérios como “berço” – podiam ser (e eram) comprados por qualquer um que tivesse dinheiro suficiente para tanto:

Dos cento e cinqüenta e nove pariatos criados na Inglaterra, entre 1901 e 1920, sessenta e seis foram concedidos a homens de negócios, metade dos quais eram industriais; e a trinta e quatro profissionais liberais; apenas vinte foram concedidos a proprietários de terras (HOBSBAWN, p. 241).

Assim sendo, torna-se possível compreender o lugar social do anfitrião de Gosford Park, *Sir William McCordle* (e dos outros membros da classe dominante).

Aparentemente, a “classe *upstairs*” é a classe atormentada por intrigas, problemas de ordem financeira, pessoal e existencial – enquanto a “classe *downstairs*”, ao contrário, não é psicologizada, pois o sistema capitalista, através do processo de reificação, privou o trabalhador de vida interior⁴¹; ou seja, diante do trabalho alienado⁴², não existe vida interior: seus membros estão incessantemente assoberbados por tarefas de todos os tipos, não lhes sobra tempo para elocubrações – e, quando não estão trabalhando ou cuidando das necessidades biológicas básicas, parecem demasiadamente cansados para explodirem em

⁴¹ A acusação frequentemente feita pela fortuna crítica (de que Altman não desenvolve psicologicamente suas personagens) é, portanto, infundada.

⁴² “O capital precisa continuar alienando a força de trabalho da propriedade dos meios de produção, pois se ela a tivesse, trabalharia para si mesma e não para o capital. Este último exclui o trabalho como possibilidade da própria ‘substância’ do valor tornar-se ‘sujeito’ por si mesma” (Grespan, J. *in* Sampaio Jr, P.A., p.39).

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

crises existenciais. Quando muito, especulam sobre as vidas de seus patrões⁴³ ou conversam a respeito dos ídolos cinematográficos (Garbo e Novello, por exemplo).

Por isso, ao longo do filme, sequer cogitamos remotamente que uma mulher tão eficiente, firme, e rígida como a Sra. Wilson possa ter vida interior (“I have no life”⁴⁴, ela diz amargamente, como se em resposta a Elsie – já que “uma classe determina o destino da outra”⁴⁵, e a esta classe não é permitido viver, o modo encontrado para tentar lidar com isso é, dentre outras coisas, a fofoca a respeito dos patrões) – sobretudo por seu modo “*stiff upper lip*” britânico. Mesmo durante o relato dramático a Mary, a Sra. Wilson mantém sua compostura. Por esta razão, além do fato de sua história de vida ser desesperadora, a cena em que a Sra. Wilson “desmorona” é tocante – entretanto, mesmo neste momento não lhe é permitido o desabafo total: ela é lembrada pela irmã de que deve se conter (“Don’t cry so loud, Jane, they’ll hear you”)⁴⁶.

Conforme o filme vai evoluindo, percebemos que as situações enfrentadas pela “classe *upstairs*”, sobretudo suas preocupações de ordem monetária, sequer podem ser

⁴³ Elsie parece ser uma das poucas a suspeitar o que a fofoca representa, quando questiona: “Why do we spend our lives living through them? Look at poor Lewis. If her own mother had a heart attack, she’d think it was less important than one of *Lady Sylvia’s* farts”.

⁴⁴ Encontramos no livro de Pamela Horn depoimento verídico de uma *housekeeper* chamada Mrs. Courtenay, bastante similar: “It was a great rush, everybody was running, you didn’t have time to live” (Horn, p. 57).

⁴⁵ Brecht in Silberman, p.170.

⁴⁶ Há a tentativa de sufocar a tragédia pessoal, passando rapidamente por cima dela. Podemos traçar um paralelo com a obra literária *The Remains of the Day* (*Os Vestígios do Dia*, de Kazuo Ishiguro) pois, apesar de o pai do narrador (Stevens, o mordomo “exemplar”) estar morrendo, o mordomo considera mais importante cumprir suas tarefas rotineiras e incessantes, mal tendo tempo para ficar ao lado do pai moribundo: “While it seemed undesirable that I leave my father in such a condition, I did not really have a moment more to spare (...). He was asleep on the few occasions I had a spare moment to ascend to that little attic room. I did not have a chance actually to converse with him until the second evening after the return of his illness” (p.96). Ishiguro descreve longamente, para angústia do leitor, a agonia do pai de Stevens, os pedidos de Miss Kenton para que o mordomo fosse vê-lo, até que o homem acaba falecendo – sem a presença do filho: “Please don’t think me unduly improper in not ascending to see my father in his deceased condition just at this moment. I know my father would have wished me to carry on just now” (p. 106).

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

comparadas às da “classe *downstairs*”. Um dos diversos exemplos apresentados em *Gosford Park* é o episódio em que Isobel, atormentada, ao que podemos inferir, pelo fato de ter engravidado de Freddie Nesbitt – e pensando que Elsie, por seu envolvimento passado com *Sir William*, talvez pudesse se encontrar em situação semelhante – pergunta (insensível aos problemas mais graves) à *housemaid*: “Elsie, you’re not in any difficulty, are you?”. Ao que Elsie responde, ironicamente: “What, apart from having no home and no job?”.

Apesar de *Gosford Park* ilustrar algumas das condições adversas enfrentadas pelos serviçais britânicos (tais como as condições precárias de acomodação e de trabalho, a rigidez tremenda que recaía sobre os trabalhadores domésticos e as inúmeras regras às quais deviam obedecer), não parece haver simplificação das relações sociais inglesas. A classe trabalhadora não é apenas retratada enquanto mera vítima: a imposição das regras e a obediência às hierarquias eram asseguradas também pelos próprios empregados *seniors*. Podem ser encontradas na classe “*below stairs*” influências da ideologia dominante em variados momentos: a Sra. Croft, por exemplo, ao ser denominada *factory worker* por uma de suas ajudantes de cozinha, faz questão de enfatizar: “*Excuse me, I was not a factory worker, I was never a factory worker, I was a cook in one of his factories*”. A tradição de seguir à risca as normas – tais como abdicar dos nomes próprios para adotar os sobrenomes de seus patrões e posicionar-se à mesa de modo a seguir a hierarquia de títulos deles – é um traço extremamente reacionário. Essa influência da ideologia dominante, óbvio, é mais facilmente identificada nos empregados que ocupam postos de maior importância na hierarquia, tais como os já mencionados Jennings (que não admite empregado algum fora

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

de seu lugar), Sra. Croft e Sra. Wilson (esta última sequer permite aos empregados uma pausa no trabalho).

Segundo Terry Eagleton, há aí um sentido de moral, através do qual as classes sociais mais abastadas – sem a necessidade da utilização de força bruta – conseguiram a adesão das classes subordinadas, apesar destas possuírem interesses radicalmente divergentes:

It was on their culture, in the broad sense of values, standards, ideals and a fine quality of living, that the landowning classes had relied for so much of their authority. Their purpose had been to achieve hegemony – to win the loyalty and assent of their underlings by their moral example – rather than simply to rule them by force (...). What secures the allegiance of the lower orders is not simply a set of abstract precepts from on high, but the graceful, well-ordered, socially responsible forms of a whole way of life. It is culture, not coercion, which is the key to sound government (EAGLETON, p.118).

O sentimento de inferioridade – amplamente difundido pelo sistema capitalista de produção – é fundamental para a adesão subjetiva à ideologia dominante. A Sra. Wilson, mesmo após uma existência repleta de sofrimentos, abnegações, frustrações e sacrifícios, continua a obedecer as ordens dos patrões à perfeição, e exime-se de qualquer ato para alterar o curso dos acontecimentos – afinal, diz ela (ensinando eficazmente a Mary), “What purpose could it possibly serve?”. Mas sabemos, como Eagleton indica, que

Relinquishing power may be the supreme exercise of it, rather as not intervening in someone else's life can change it dramatically. Absence can alter the course of history. The present is largely made up of what failed to happen in the past. Self-immolation usually has an aggressive undertone (EAGLETON, p. 221).

Bibliografia

EAGLETON, T. *The English novel: an introduction*. Oxford: Blackwell, 2009.

GRESPLAN, J. *Karl Marx: a mercadoria*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

HOBBSBAWN, E. *A Era dos Impérios (1875-1914)*. São Paulo, Paz e Terra, 2008.

GROSSI, Solange A. Considerações sobre o filme *Assassinato em Gosford Park*, de Robert Altman. pp. 130-155

HORN, P. *Life below stairs in the 20th century*. Gloucestershire: Sutton, 2001.

HUGGETT, F.E. *Life below stairs: domestic servants in England from Victorian times*. New York: Charles Scribner's Sons, 1977.

ISHIGURO, K. *The remains of the day*. London: Faber & Faber, 1989.

LEWIS, R. & MAUDE, A. *The English Middle-Classes*. London: Phoenix House, 1950.

MANDEL, E. *Delightful murder: a social history of the crime story*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

MARX, K. *O Capital: crítica da economia política*. Livro Primeiro: o Processo de Produção do Capital. Vol. II. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

POST, E. *Etiquette in society, in business, in politics and at home*. New York: Seven Treasures Publications, 2009.

SAMPAIO JR, P. A. (org.). *Capitalismo em crise: a natureza e dinâmica da crise econômica mundial*. São Paulo: Editora Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2009.

SCHIVELBUSH, W. *Three New Deals: reflections on Roosevelt's America, Mussolini's Italy, and Hitler's Germany, 1933-1939*. New York: Picador, 2007.

SILBERMAN, M. (Editor) *Brecht on film and radio*. London: Methuen, 2001.

THOMPSON, D. (org.) *Altman on Altman*. New York: Faber & Faber, 2006.

WILLIAMS, R. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

A Modernidade de Lewis Hine

*Marcos Fabris**

RESUMO: Este artigo pretende iniciar uma discussão da produção artística de Lewis Hine, fotógrafo norte-americano atuante no início do século XX, tendo em vista as relações entre “fotografia documental” e “fotografia artística” no âmbito da representação do processo de modernização pelo qual passava a cidade de Nova York.

PALAVRAS-CHAVE: Lewis Hine, Fotografia, Crítica de arte, História da Fotografia.

ABSTRACT: This article intends to start a discussion of the artistic oeuvre of Lewis Hine, an American photographer working at the beginning of the 20th century in the United States, bearing in mind the relations between “documental” and “artistic” photography when depicting the process of modernization in the city of New York.

KEY WORDS: Lewis Hine, Photography, Art Criticism, History of Photography.

Enquanto grande parte dos artistas do início do século XX tentava articular questões ligadas à arte na representação dos excluídos, o fotógrafo norte-americano Lewis Hine (1874-1940) se preocupava em explorar as possibilidades do meio fotográfico para documentar as condições de vida das classes trabalhadoras nos Estados Unidos do período. A tradição documental na qual se insere, inclusive em termos da escolha de assuntos, alguns já explorados em trabalhos anteriores como o do fotógrafo Jacob Riis em

seu clássico *How the other half lives*¹, revela a preocupação de utilizar-se da fotografia de maneira “realista”, “documental”, como parte de um processo cognitivo de educação. Não pretendia com isso chocar ou amedrontar as classes para quem as imagens se destinavam, certamente aquela de leitores privilegiados, que tinham acesso a jornais e revistas ilustradas da época, mas retratar os trabalhadores norte-americanos em seu *habitat*, de maneira “distanciada”, “objetiva”, frequentemente com utilização de alguma legenda para as imagens.

Tomemos a fotografia de um garoto que vende amendoim presente em um de seus livros consagrado ao trabalho infantil². Nela vemos, com precisão de foco em todo o primeiro plano da imagem, um menino e seu carrinho de amendoim, ambos na rua, encostados ao meio-fio. O pequeno trabalhador vende seu produto a um cavalheiro distinto, bem vestido. Por se tratar de um adulto, e estar de pé na calçada a alguns centímetros acima do nível da rua, o freguês parece muito superior em tamanho quando comparado ao pequeno trabalhador. Ao fundo vemos o toldo e a vitrine do que parece ser uma loja ou estabelecimento comercial. A legenda nos informa:

“Joseph Severio, vendedor de amendoim, onze anos de idade. Puxa carroça há dois anos. Estava na rua depois da meia-noite em 21.05.1910. Normalmente trabalha seis horas por dia. Trabalha por vontade própria. Não fuma e todo seu salário é dado ao pai. Wilmington, Del., maio 1910.”³

*Universidade de São Paulo. Doutorando no Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês - FFLCH USP.

¹ Fotógrafo americano de origem dinamarquesa, Riis é um dos primeiros a desenvolver e fazer uso de *flash*, se aventurando em expedições fotográficas em favelas do *Lower East Side* de Nova York. Hine, ao contrário de Riis e sua produção mais “sensacionalista”, utilizou-se do meio para a prática de trabalho social, com estudo sistematizado das questões suscitadas pelas imagens. Para maiores informações sobre a obra de Riis, ver RIIS, J. **How the other half lives – studies among the tenements of New York**. Nova York: Dover Publications, Inc. , 1971.

² Cf. HINE, Lewis. **Children at work**. Munique, Londres e Nova York: Prestel Verlag, 1999, p. 24.

³ Cf. HINE, Lewis. **Children at work**. op. cit. p. 25 (salvo informação contrária, todas as traduções são minhas) .

Ao lado desta imagem, vê-se outra, na qual o procedimento é diverso. Em primeiro plano, observamos uma pequena porção de terreno fora de foco e, em seguida, dois meninos, estes em foco, sujos e maltrapilhos. Um deles leva às costas um grande saco. Encontram-se de frente um para o outro e próximos o suficiente para fazer com que pensemos estarem de mãos dadas; sorriem em meio aos detritos que os circundam. Ao fundo, num segundo plano, outro garoto – este fora de foco – caminha em direção ao primeiro plano e, atrás dele, uma indistinta paisagem e a tênue linha do horizonte representada em *sfumato*, que pretende separar o que não se pode distinguir com certeza entre céu e água (um mar, rio ou lago). Na legenda para a imagem aprendemos que trata-se de “Garotos recolhendo lixo nos aterros sanitários, Boston, Mass. Outubro 1909”⁴. Nestas duas imagens, a mescla entre o revelar e o sugerir – o “realismo fotográfico” e o “efeito artístico” – parece desempenhar papel central na representação das condições de vida desses garotos, da classe à qual pertencem, do processo no qual estão inseridos e do qual são vítimas e do *statement* proposto pelo fotógrafo. Pensemos no termo *sfumato* emprestado da pintura italiana do século XVI:

“As grandes obras dos mestres italianos do *Quattrocento* que seguiram o caminho apontado por Masaccio têm uma coisa em comum: as suas figuras parecem um tanto duras, quase de madeira. O estranho é a responsabilidade por esse efeito não caber claramente à falta de paciência ou de conhecimentos. Ninguém podia ser mais paciente em sua *imitação da natureza* do que van Eyck; ninguém podia saber mais sobre desenho e perspectiva corretos do que Mantegna. E no entanto, apesar de toda a grandeza e imponência de suas representações da natureza, as suas figuras parecem mais estátuas do que seres vivos. A razão disso pode ser que, quanto mais escrupulosamente copiamos uma figura linha por linha, detalhe por detalhe, menos podemos *imaginar* que ela se movesse ou respirasse. É como se o pintor subitamente a tivesse enfeitiçado e a forçasse a

⁴ Cf. HINE, Lewis. **Children at work**. op. cit. p. 25.

manter-se imóvel para sempre, como os personagens de *A Bela Adormecida*. Os artistas haviam tentado vários métodos para superar essa dificuldade. Botticelli, por exemplo, procurou enfatizar em seus quadros os cabelos ondulados e as roupagens esvoaçantes de suas figuras, para fazê-las parecer menos rígidas em seus contornos. Mas só Leonardo encontrou a verdadeira solução para o problema. O pintor deve deixar ao espectador *algo para adivinhar*. Se os contornos não são desenhados com a maior firmeza de traços, se a forma permanece um pouco indefinida, como que desaparecendo numa sombra, essa impressão de secura e rigidez será evitada. Aí está a famosa invenção de Leonardo a que os italianos chamam de *sfumato* – um lineamento esbatido e cores adoçadas que permitem a uma forma fundir-se com a outra e deixar sempre algo para *alimentar a nossa imaginação*.⁵

As duas imagens acima descritas dão notícia da radicalização das tensões na obra de Hine, sobretudo quando comparadas aos procedimentos utilizados pelo grande Artista-fotógrafo norte-americano, Alfred Stieglitz. Hine não valoriza ou louva a modernização, como de fato fizera Stieglitz e seu grupo – os fotógrafos pictorialistas, mas almeja fazer sua crítica, incorporando e refuncionalizando procedimentos anteriormente utilizados pela tradição pictórica que o precede, acirrando as tensões apenas sugeridas em toda a produção do período que se pensava (essencialmente) Artística. Assim, se o assunto não é eclipsado pelo efeito estético (Stieglitz), ele também não prescinde deste que, no limite, ao chamar atenção para si, desnaturaliza a imagem fotográfica como mimese do real, criando efeito de estranhamento e conseqüente material para reflexão, deslocando significados (e alimentando nossa imaginação com a possibilidade de um “outro”?). Percebemos, pois, que o trânsito entre maneiras de representação mais ou menos “realistas” na produção artístico-fotográfica de Hine era assim a procura de evidências nos autos de um processo, uma prova de injustiça social, mas também o registro das

⁵ Cf. GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993, pp. 227-228 (meus grifos).

FABRIS, Marcos. A Modernidade de Lewis Hine. pp. 156-167.

possibilidades e condições de sobrevivência de indivíduos em situações sociais das mais adversas. E a realidade que Lewis Hine almejava estava socialmente em disputa e construção:

“Seja ela um quadro ou uma fotografia, a imagem é um símbolo que nos remete imediatamente ao contato com a realidade. [...] A fotografia tem um realismo próprio, ausente em outras formas de representação. É precisamente por este motivo que o cidadão comum acredita implicitamente que as imagens fotográficas jamais falseiam a realidade. Naturalmente, sabemos que esta fé incondicional em sua veracidade é frequentemente abalada, pois, se as fotografias podem não mentir, mentirosos podem fotografar. Faz-se necessário que nós tenhamos a certeza que nossas câmeras não adquiram quaisquer hábitos ruins”⁶.

Assim como o fotógrafo Mathew Brady⁷, Hine tem também sua *Gallery of Illustrious Americans*, redefinindo aqui o conceito de “ilustre”: neste caso, aqueles à margem do processo de modernização. Ao fotografar os pequenos trabalhadores menores de idade e as classes laboriosas menos favorecidas como um todo, Hine redefine, na contramão dos padrões pictorialistas, não somente o uso das formas estéticas e de alguns dos conteúdos a serem abordados, mas também a própria função da fotografia como ferramenta social: “o grande avanço no trabalho social deve ser no sentido de popularizar a utilização da câmera fotográfica para que aqueles que estão no epicentro das batalhas possam registrar

⁶ Cf. HINE, Lewis. *Social Photography*. In TRACHTENBERG, A. (org). In **Classic Essays on Photography**. New Haven, Conn.: Leete's Island Books, 1980, p. 111.

⁷ Mathew Brady (1823-1896), fotógrafo americano que inicia sua prática artística no final da primeira metade do século XIX tornando-se um dos mais consagrados profissionais do período, acredita na arte fotográfica como um “chamado sagrado”, a mais alta expressão dos valores espirituais, com função de treinamento moral. O público, por sua vez, deve ser doutrinado a apreciar a arte fotográfica nestes termos. Sua *Gallery of Illustrious Americans*, um conjunto de 12 litogravuras baseadas nos daguerreótipos feitos em seu estúdio, retrata personalidades eminentes da sociedade americana da época. Para maiores informações sobre a obra do fotógrafo, ver TRACHTENBERG, A. **Reading American Photographs – Images as History – Mathew Brady to Walker Evans**. Nova York: Hill & Wang, 1989.

FABRIS, Marcos. A Modernidade de Lewis Hine. pp. 156-167.

esses acontecimentos”⁸. Hine acreditava na enorme necessidade de interpretação inteligente do universo dos trabalhadores e, para tanto, não se poderia impor ao fotógrafo considerado “documental” “quaisquer regras estéticas que varressem do domínio da arte aquelas velhas senhoras com suas mãos gastas [...], aquelas figuras corcundas e corroídas, que se curvaram para executar o trabalho duro, aquelas casas com suas painéis de alumínio, seus pertences [...] Que a arte jamais nos deixe esquecer deles!”⁹ Para atingir tal propósito, Hine lançará mão inclusive de técnicas de foto-montagem¹⁰ para criar pôsteres como *Why this double standard* (1913) e *Making Human Junk* (1915) que procurarão estabelecer relações de caráter didático sobre causas e consequências do trabalho infantil.

No entanto, a despeito de re-introduzir a experiência dos excluídos no centro da representação e esclarecer que o fazer artístico é um campo de batalha constante (ensinando-nos que a cultura é um dado e um processo), poderíamos afirmar que parte de sua obra tinha certo caráter “reformista” (precisamente aquela que retratava as classes laboriosas urbanas) que ia ao encontro das políticas americanas vigentes no período, sobretudo aquela do *New Deal* implantada pelo presidente F. D. Roosevelt, cujo impulso “transformador” ou modernizador de base keynesiana estava distante de ímpetus revolucionários de décadas anteriores (salvando, literalmente, o capitalismo de uma revolução socialista naquele país). Em seu livro *Men at Work*¹¹, Hine representa o

⁸ Cf. HINE, Lewis. op. cit. p. 112.

⁹ Cf. HINE, Lewis. op. cit. p. 113.

¹⁰ Embora tenha flertado com essa técnica, o trabalho de Hine não privilegiará a utilização da foto-montagem como procedimento primordial na criação de suas imagens. Com intuítos semelhantes, este método de organização das formas artísticas será desenvolvido e utilizado sobretudo pelas vanguardas construtivistas soviéticas e, posteriormente, na Alemanha dos anos trinta por John Heartfield. A esse respeito ver: MARTINS, Luiz Renato. *Teoria da arte – teoria da montagem: poéticas do choque, de Cézanne a Outubro*. In ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. e **John Heartfield – photomontages politiques 1930 – 1938**. Catálogo publicado por ocasião da exposição de mesmo nome apresentada no Musée d’Art moderne et contemporain de Strasbourg. Strasbourg: Musées de Strasbourg, 2006.

¹¹ Cf. HINE, Lewis. **Men at Work – 69 classic photographs by Lewis Hine**. Nova York: Dover Publications, Inc. & International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, 1977.

trabalhador braçal da construção civil como um herói americano. Ao retratar o processo de construção do *Empire State Building*, da fundação de suas bases ao seu término, Hine valoriza a força, o vigor e a expertise de cada um dos trabalhadores – e de todos, pois parecem formar uma comunidade coesa, orgânica – uma “família”. A despeito das condições de trabalho mais adversas, seus corpos esculturais erguem o arranha-céu com pujança inesgotável e a destreza com que manejam os diversos instrumentos de precisão não deixam dúvida de sua competência. A valorização da figura humana em meio às linhas retas formadas pelo contraste tonal das vigas de cimento e concreto e dos cabos de aço que sustentam o edifício aproximam a estética das imagens daquela do estilo Art Déco:

“[Na produção fotográfica influenciada pelo estilo Art Déco] era típica a utilização de ângulos formados por linhas oblíquas ou diagonais que atribuía dinamismo à imagem, de *close-ups* dramáticos, do alto contraste entre áreas de sombra e luz, de técnicas que causavam efeitos de silhueta ou espelhamento, da exploração de padrões decorativos ou geométricos e da deliberada seleção dos elementos da cena na composição das imagens para enfatizar a repetição rítmica ou para criar imagens artísticas em termos abstratos a partir de partes ou componentes de máquinas, dando ênfase a elementos diagonais da estrutura. [...] A glorificação das máquinas, fábricas, pontes e arranha-céus, característica do Futurismo e do *American Precisionism*, e também refletido no estilo Art Déco, era um aspecto proeminente da fotografia industrial nos anos vinte e trinta do século XX. Grandes exemplos foram produzidos por Charles Sheeler, Margaret Bourke-White, Edward Weston, Andreas Feininger, Walter Peterhans, Germaine Krull e por Berenice Abbott, que retornou aos Estados Unidos vinda da França para documentar Nova York durante o boom de construção de seus arranha-céus. Lewis Hine participou do processo ao documentar trabalhadores heróicos em seu livro *Men at Work* (1932). O presidente Calvin Coolidge sintetizou a natureza quase religiosa do mito industrial ao afirmar que ‘o

homem que constrói uma fábrica constrói um templo e o homem que ali trabalha ali venera”¹²

Na tentativa de promover uma versão americanizada de valores como igualdade, justiça e progresso, alternativa a um sistema que lhe parecia extraordinariamente injusto, Hine esforçou-se no sentido de desvendar as contradições entre a retórica e a realidade da vida americana, regredindo, no caso de seu *Men at Work*, a um tipo de “realismo” que até certo ponto tomava a modernização pelo seu valor de face.

“Ao retornar da Europa, Hine se deu conta de que até então ele não havia feito outra coisa com suas imagens que criticar, decidindo que seria igualmente importante elogiar o que lhe parecia digno de apreço. Daí em diante, a maioria do trabalho de Hine relacionou-se a aspectos positivos da vida, iniciando-se aí seu trabalho de documentação em *Men at work*. [...] Hine parecia ter vários motivos para publicar o livro, além de revelar os aspectos positivos da vida. A obra como um todo corresponde à idéia da ética protestante. Hine olhou para o trabalhador com sua câmera e encontrou nele força e orgulho em seu trabalho, característica comum a todos. Era isso que gostaria de mostrar ao público americano através de seu *Men at work*. [...] Hine mostrou a relação entre a máquina e o homem – que é o homem quem controla a máquina para criar um mundo melhor para si próprio. [...] De fato, *Men at Work* eleva o trabalhador americano ao status de herói”¹³

A necessidade de retratar o trabalhador urbano da construção civil como o herói moderno que contribui para a construção da metrópole do “futuro” cresce proporcionalmente à acumulação dos efeitos nocivos da depressão econômica na experiência social¹⁴. Todavia, até então o projeto desenvolvimentista de modernização nos Estados Unidos apresentava-se (falsamente, é claro) como suficientemente democrático para acolher a todos no país

¹² Cf. WEBER, E. *Art Déco*. North Dighton, Ma: World Publications Group, Inc., 2004, pp. 108-109.

¹³ Cf. DOHERTY, J. In HINE, Lewis. *Men at Work*. op. cit.

¹⁴ Cf. WEBER, E. *Art Déco in America*. Nova York: Exter Books, 1985.

das oportunidades. Através da interpretação heróica do trabalho, para a construção da cena urbana nova-iorquina e o projeto de nação que prometia o *New Deal*, *Men at Work* reitera (de maneira por demais otimista?), por um lado, que a solução e o fim dos problemas de toda uma era reside na valorização e dignidade do trabalho, no projeto coletivo de construção de nação e na criação de uma ordem social verdadeiramente abrangente e democrática. Noutras palavras, o vetor utópico na obra de Hine consiste em tentar articular relações que equacionam a dinâmica na tríade homem, máquina e natureza. No entanto, sua atitude laudatória do trabalho e dos trabalhadores, cifrada nos procedimentos formais utilizados, endossa a tese da “terra das oportunidades”, marcando, por outro lado, seu distanciamento da tentativa inicial de revelar as condições de vida e exploração do trabalhador (que ao contribuir para a construção da modernidade é por ela fagocitado) e celebrando a modernização como um possível projeto de integração de classes, o que, como sabemos, há muito se revelara um engano. Portanto, se os projetos iniciais de Hine radicalizavam nos termos de propor algum tipo de reforma efetiva das relações de trabalho – e por que não? – também das relações de produção, *Men at Work* revela as contradições de um momento histórico no qual a representação do proletariado urbano da construção civil nos termos propostos por Hine dá notícia das apostas e esperanças, inclusive artísticas, num futuro que apenas intensificaria o que o livro tentou veementemente negar.

Hine também trabalhou para publicações reformistas como a revista “*The Survey*”, que não almejava a supressão desse sistema, mas sua melhoria, já que “ao invés de se preocupar com greves, salários e sindicalização, [a revista] priorizava a natureza do trabalho, o planejamento eficiente, além de novas formas de desenvolvimento industrial e implementação de energia elétrica, enfatizando a cooperação entre trabalhadores e administradores”¹⁵.

¹⁵ Cf. TRACHTENBERG, op. cit. pp. 218-219.

Se Alfred Stieglitz questionara o mesmo sistema criando a “cena” artístico-fotográfica de Nova York, que atinge seu auge nos anos que antecedem a I Guerra Mundial com sua *Gallery “291”* e sua revista *Camera Work*, referências artísticas de enorme prestígio e influência para a maioria dos fotógrafos da época e afeitas à utilização de elementos estéticos da imagem para expressar as visões de mundo dos artistas que adotavam tais padrões, Hine, no mesmo período, “documentava” de modo mais “realista”, mas não completamente alheio ao processo de estetização da imagem, o trabalho infantil no interior do país e, posteriormente o trabalho adulto urbano (este, como vimos, noutros termos). No caso de Stieglitz, a arte é sobretudo vista como um “laboratório” para quebrar regras e convenções. Hine parecia se distanciar do pictorialismo (e posterior modernismo) de Stieglitz de duas maneiras: 1. ele não se via como um indivíduo que quebrava normas e convenções artísticas, mas como um operário da imagem, um trabalhador-fotógrafo executando uma tarefa cultural e política¹⁶, e, 2. direcionava seu trabalho para a publicação e popularização da imagem (valendo-se inclusive de outras imagens ou legendas, como já mencionado), rejeitando exposições em galerias de arte chiques de Manhattan. Não se trata, portanto, apenas de uma distinção simplista entre a “fotografia artística” feita por um grupo e “fotografia documental” feita por outro, mas de visões distintas do papel da arte e do próprio fazer artístico.

“Stieglitz e seus seguidores simplificaram demasiadamente a questão da arte na fotografia. [Para eles] o verdadeiro impulso não estava tanto no fato de que a fotografia poderia ser um objeto artístico, mas na legislação do que é ou não arte, em sua identificação do “estético” com certas fórmulas, simbolistas, impressionistas ou modernistas – e a possível relação entre esta estética e suas funções sociais. Ao identificar o que é arte com um determinado modelo, eles fizeram com que o trabalho fotográfico se restringisse à tentativa de atingir tal modelo [...] Na sua tentativa de

¹⁶ Sua visão de um “trabalhador-fotógrafo” parece ficar clara sobretudo em seu trabalho sobre a construção do Empire State Building em outro livro. A esse respeito, ver LANGER, F. **Lewis Hine – The Empire State Building**. Munique: Prestel-Verlag, 1998.

imitação, eles olharam para trás, mostrando-se esteticamente mais conservadores. Além disso, a separação estabelecida entre “arte” e “documento” impõe uma hierarquia de valores ao material, que distingue suas obras daquelas mais “mundanas”, “práticas”, como as de Hine, cujo caráter social levou não somente à expansão do assunto/sujeito representado, mas à possibilidade de aperfeiçoamento técnico das imagens. Hine fez e publicou suas fotografias com maior clareza no que tange a relação entre valor estético e o lugar da arte na experiência social”¹⁷.

É desta maneira que percebemos que para Hine, a fotografia dita “social” significa literalmente o conteúdo social das imagens, expresso por formas artísticas que, segundo ele, evidenciariam tais conteúdos. A função de sua produção artística e cultural, de caráter progressista tanto quanto possível no momento histórico no qual se encontrava, esforça-se para revelar o que as divisões sociais, os processos burgueses de racionalização e a ideologia encobrem, na tentativa de incorporar alguns conteúdos de verdade à experiência quotidiana. Se Hine avança em relação a Stieglitz, isso se dá graças à “crise produtiva” cifrada em sua produção. Mas a crítica mais incisiva a esta hora histórica estava ainda por vir. E ficaria a cargo de um jovem imigrante que começara a trabalhar como vendedor mirim de jornais e poderia, inclusive, ter sido fotografado por Lewis Hine. Seu nome é Weegee.

Bibliografia

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

¹⁷ TRACHTENBERG, A. **Reading American Photographs – Images as History – Mathew Brady to Walker Evans**. op. cit. pp. 175-176.

FABRIS, Marcos. A Modernidade de Lewis Hine. pp. 156-167.

HINE, L. **Children at work**. Munique, Londres e Nova York: Prestel Verlag, 1999, p. 24.

_____. **Men at Work – 69 classic photographs by Lewis Hine**. Nova York: Dover Publications, Inc. & International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, 1977.

John Heartfield – photomontages politiques 1930 – 1938. Catálogo publicado por ocasião da exposição de mesmo nome apresentada no Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg. Strasbourg: Musées de Strasbourg, 2006.

LANGER, F. **Lewis Hine – The Empire State Building**. Munique: Prestel-Verlag, 1998.

MARTINS, L. *Teoria da arte – teoria da montagem: poéticas do choque, de Cézanne a Outubro*. In ALBERA, F. **Eisenstein e o construtivismo russo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

RIIS, J. **How the other half lives – studies among the tenements of New York**. Nova York: Dover Publications, Inc. , 1971.

TRACHTENBERG, A. (org). In **Classic Essays on Photography**. New Haven, Conn.: Leete's Island Books, 1980.

_____. **Reading American Photographs – Images as History – Mathew Brady to Walker Evans**. Nova York: Hill & Wang, 1989.

WEBER, E. **Art Déco**. North Dighton, Ma: World Publications Group, Inc., 2004.

_____. **Art Déco in America**. Nova York: Exter Books, 1985.

A Ideologia Hegemônica em *O Olho Mais Azul*

Edison Gomes Junior

Resumo: O objetivo desse artigo é, a partir de uma discussão sobre a formação do sujeito e da ideologia, revelar o romance *O olho mais azul*, de Toni Morrison, como um objeto cultural que discute a ideologia hegemônica e seus efeitos em grupos minoritários, revelando a dominação histórica do mais forte. A partir dessa discussão, pretende-se propor que o romance discute a perversidade da ideologia capitalista, que instaura práticas sociais naturalizadas, e constitui sujeitos cindidos, de acordo com seus propósitos. Conclui-se que, como local simbólico e palco de tensões sociais irreconciliáveis, o romance, tanto em sua forma quanto conteúdo, afirma-se como ato político, desafia o logocentrismo e o etnocentrismo ocidental, ao mesmo tempo em que precisa se firmar de dentro de uma tradição literária ocidental branca, sendo um objeto composto por duas vozes.

Palavras-chave: Literatura americana negra, ideologia, cultura, racismo, escravidão, inconsciente político, história.

Abstract: The aim of this paper is, departing from a discussion on the formation of the subject and ideology, reveal the novel *The Bluest Eye*, by Toni Morrison, as a cultural object that discusses the hegemonic ideology and its effects on minority groups, revealing the historical domination of the strongest. From this discussion, we intend to propose that the novel discusses the perversity of capitalist ideology, which naturalizes social practices, and creates split subjects, according to his purpose. We conclude that, as symbolic stage of irreconcilable social tensions, the novel, both in its form and content, can be defined as a political act, and it challenges the white logocentrism and ethnocentrism, while it needs to affirm itself against a western and white literature tradition, becoming a double voiced cultural object.

Keywords: Black American literature, ideology, culture, racism, slavery, political unconscious, history.

· Universidade de São Paulo. Graduando do curso de Letras - Inglês.

JUNIOR, Edison Gomes. A Ideologia Hegemônica em *O Olho Mais Azul*. pp. 168-182

*A Coisa a temer era a Coisa que tornava bonita ela e não a nós.*¹

O sujeito não existe a priori, ou seja, antes de um conjunto de experiências que o define. Ele não nasce pronto, mas se constitui², a partir de práticas sociais, e se instaura, pouco a pouco, através de um processo de identificação e sujeição. Ao mesmo tempo em que as práticas sociais são novas para o sujeito, elas já vem como dadas e lógicas, formadas previamente, sendo a continuação de dinâmicas estipuladas anteriormente ao nascimento do indivíduo. Para o sujeito, a sociedade existe por causa do Outro e é mediado pelo Outro. Dentro de uma dinâmica contraditória, o Eu só existe a partir do Outro.

As práticas sociais que constituem o sujeito e que compõem e organizam uma sociedade ocorrem dentro de instituições sociais, tais como a família, o estado, a escola, a religião etc. (o Outro), e são organizadas por crenças (isso vale também para as sociedades mais primitivas e seus modos de organização) que relacionam necessidades materiais e subjetivas, e são traduzidas por sistemas simbólicos de comportamento e linguagem. Assim, o mundo material e o mundo simbólico se interpenetram e se intercondicionam. Ambos auxiliam o sujeito a sobreviver e se constituir, enquanto ser integrado na natureza e na cultura. Ambos são permeados pela linguagem, que permitirá a organização social, através de uma dinâmica de produção de discursos, na forma de ideologias. Jameson afirma que

¹ Morrison, T. *O olho mais azul*. Companhia da Letras. 2003. Trad. Manoel Paulo Ferreira.

² Elia, L. *O conceito de sujeito*. Coleção Passo-a-passo. Jorge Zahar Editor. 2004. p.37.

JUNIOR, Edison Gomes. A Ideologia Hegemônica em *O Olho Mais Azul*. pp. 168-182

*“a vida social é um processo único, inconcebível e transindividual, em que não há necessidade de se inventarem modos de conectar os fatos da linguagem e as convulsões sociais ou as contradições econômicas, porque nesse nível, nunca estiveram desligados um dos outros”*³.

Para Eagleton, a conceituação da palavra ideologia é extremamente difícil, uma vez que o termo adquiriu, dentro do processo histórico, um amplo sentido. O autor observa⁴ que a ideologia não é apenas uma determinação social do pensamento, que se dá através de sistemas de crenças conscientes e bem articuladas (idéia equivocada, que exclui dimensões afetivas, inconscientes, místicas ou simbólicas, igualmente presentes nos repertórios afetivos e cognitivos humanos), nem é tampouco uma simples disposição de falsas idéias, que se formam graças a um processo de distorção, e que se constitui para legitimar sistemas políticos injustos e opressivos de uma classe dominante (a ideologia seria ineficaz se não exprimisse também o verdadeiro ou uma vontade legítima).

Embora centrada no sujeito, que é um ser constituído de maneira conflituosa e precária, a ideologia não é redutível à questão da subjetividade, pois seus efeitos mais poderosos se dão menos por estados subjetivos, do que por processos políticos impessoais. Eagleton afirma que a ideologia reconstitui uma unidade social em um nível

3 Jameson, F. O Inconsciente Político: A narrativa como ato socialmente simbólico. Série Temas. Volume 31. Estudos Literários. Editora Ática. São Paulo. 1992. p.36.

4 Eagleton. T. Ideologia: Uma introdução. Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo. UNESP. 1997.

JUNIOR, Edison Gomes. A Ideologia Hegemônica em *O Olho Mais Azul*. pp. 168-182

imaginário, equipando sujeitos com formas de valor e crenças relevantes para suas tarefas sociais específicas, no sentido de estabelecer e reproduzir uma ordem social. A ideologia refere-se tanto a valores simbólicos, que ajudam a reproduzir um poder social dominante, como igualmente denota qualquer conjuntura significativa entre discurso e interesse político. Por meio de dispositivos como a unificação, a identificação, a naturalização, a ilusão, a auto-ilusão e a racionalização, a ideologia cria uma relação entre o sujeito e o poder, que pretende ter a aparência de espontaneidade. O caráter ideológico, antes de tudo, é relacional, e manobra incessantemente entre interesses conflitantes de legitimação e oposição.

Sinfield ⁵ (1992) concebe a ideologia como um conjunto de discursos plausíveis. Uma vez que as sociedades necessitam de condições de plausibilidade para existir, os indivíduos criam maneiras de explicar a realidade e torná-la lógica. Estas condições são produzidas, ou roteirizadas por instituições diferentes e correspondem a diferentes conhecimentos, intuições e compreensões do tecido social, sendo disseminadas na sociedade através de ideologias. Dessa maneira, as ideologias produzem e tornam plausíveis conceitos e sistemas que explicam quem somos, quem são os outros e como a realidade funciona. No entanto, o teórico britânico afirma que embora as condições de plausibilidade sejam produzidas por diversas instituições, algumas delas, as que corroboram os arranjos de poder prevaletentes, e estão diretamente ligadas à classe dominante, criam condições de plausibilidade mais difíceis de serem desafiadas ou desacreditadas. Jameson segue a mesma linha de pensamento e concebe a ideologia

5 Sinfield, A. Cultural Materialism, Othello, and the Politics of Plausibility. In: *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Clarendon Press. Oxford. 1992.

JUNIOR, Edison Gomes. A Ideologia Hegemônica em *O Olho Mais Azul*. pp. 168-182

como o resultado dos modos de produção adotados pela classe dominante em um dado momento histórico⁶. A ideologia está intimamente ligada ao sistema econômico da sociedade e se relaciona com ele, existindo conjuntamente com práticas sociais culturais, jurídicas, políticas, econômicas e produtivas. Ela é um processo relacional humano, não necessariamente consciente ou falso, que procura regular a ordem social, sendo condicionado, tanto por forças econômicas, materiais e impessoais, quanto por forças simbólicas e de caráter subjetivo. Apesar de não existir apenas uma ideologia, os vários grupos são pressionados pela ideologia do mais forte e dos que o apóiam. De maneira geral, os grupos que criam ideologias hegemônicas são aqueles que controlam e definem os meios de produção.

Quando nos voltamos ao romance *O olho mais azul* de Toni Morrison, percebemos que ele reflete, de forma contundente, o poder da ideologia dominante, responsável por instaurar novas práticas sociais e econômicas, e condicionar a vida de todos os personagens, inseridos em uma nova dinâmica de produção material e simbólica. As angústias sofridas pelos protagonistas refletem a tensão entre o discurso hegemônico da classe dominante branca e anseios subjetivos de indivíduos colocados na periferia do processo econômico. No entanto, é a ideologia do mais forte que definirá, não só relações interpessoais, mas também relações inter-raciais e intra-raciais, caracterizadas no romance, principalmente pela violência e pelo ódio. Em *O olho mais azul*, é dentro dessa dinâmica social que cada sujeito é formado.

6 Jameson F. O Inconsciente Político: A narrativa como ato socialmente simbólico. Série Temas. Volume 31. Estudos Literários. Editora Ática. São Paulo. 1992.

JUNIOR, Edison Gomes. A Ideologia Hegemônica em *O Olho Mais Azul*. pp. 168-182

A feiúra dos Breedlove, por exemplo, é construída e aceita como natural, tanto pela sociedade, quanto pelas próprias vítimas, uma vez que é confirmada “em cada cartaz de rua, cada filme, cada olhar”. O drama de Pecola, uma criança que sonha ter olhos azuis para ser branca, revela a busca de se reconstruir como sujeito, a partir dos valores do Outro. A menina negra e feia simboliza o indivíduo marginal, que adota a ideologia hegemônica, e torna-se vítima de *uma “escritura ideológica” que o constitui, ao mesmo tempo em que o desconstrói*. Fazendo parte de em uma sociedade cuja classe dominante cria um discurso poderoso e plausível para obter poder, tanto material quanto simbólico (e perpetuar-se nele), Pecola torna-se vítima desavisada da ideologia do opressor, que se manifesta na “experiência material” da personagem e determina o seu comportamento, produzindo expectativas e angústias.

A ideologia dominante, que segue uma política que premia o branco, promove a diferenciação entre mulatos e negros, elegendo os primeiros como sujeitos integrados na ordem capitalista. No romance de Morrison, os mulatos têm a possibilidade de obter, assim como os brancos, uma vida parecida com a veiculada pelos livros infantis que a protagonista lê. Tanto Pecola, quanto as mulheres mulatas de *Móbile*, Aiken, *Newspost*, Marietta e *Meridien* buscam inserir-se na sociedade através de práticas e pensamentos condicionados pela ideologia branca e burguesa. São mulheres que usam artigos de beleza, não conhecem a pobreza e estudam em faculdades subvencionadas pelo governo federal. Casadas com homens brancos, seus comportamentos são determinados pela ideologia capitalista e patriarcal, que as ensinam, além da importância da limpeza e do asseio pessoal, a trabalhar, a cozinhar e a entreter o marido. Callaghan explica que na

JUNIOR, Edison Gomes. A Ideologia Hegemônica em *O Olho Mais Azul*. pp. 168-182

sociedade patriarcal, legitimada por características sociais, religiosas, biológicas e econômicas, o discurso sobre a beleza serve como estratégia de controle sobre a identidade feminina⁷.

A indústria cultural, brinquedos, objetos, embalagens de produtos e lojas de departamentos determinam comportamentos e provocam angústias no indivíduo, ditando ideais de beleza, baseados principalmente no tipo caucasóide da classe dominante. Coelho⁸ (1980) explica que a indústria cultural é resultado de um sistema de condicionamentos, caracterizado pelo desejo de dividir o mundo em duas entidades opostas: o bem e o mal. Como a tendência da ideologia dominante é produzir sujeitos que se sentem incomodados quando eles a transgridem⁹, a menina que quer ter olhos azuis torna-se símbolo desse incômodo. O desconforto da personagem é levado às últimas conseqüências, e culmina com sua loucura esquizofrênica, sintoma de desintegração do sujeito burguês no capitalismo¹⁰. Seu sujeito torna-se duplicado (assim como o romance, que é estruturado em duas vozes), constituído por forças antagônicas, cindido em duas identidades, uma negra e outra branca, uma fraca e outra forte.

Em *O olho mais azul*, a escola educa e alfabetiza segundo a crença liberal branca, e promove um falso processo de democratização racial e igualdade, pretendendo incluir para homogeneizar, e transformar a sociedade em consumidora de bens materiais

7 Callaghan K.A. *Ideals of feminine beauty: philosophical, social and cultural dimensions* (edited by Karen A. Callaghan). Greenwood Press. London. 1994. Introduction.

8 Coelho T. *O que é Indústria Cultural*. Coleção Primeiros Passos 8. Editora Brasiliense. 11ª edição. 1980.

9 Sinfield, A. *Cultural Materialism, Othello, and the Politics of Plausibility*. In: *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Clarendon Press. Oxford. 1992.

10 Idem. P.12.

JUNIOR, Edison Gomes. A Ideologia Hegemônica em *O Olho Mais Azul*. pp. 168-182

e simbólicos, além de padronizar comportamentos e expectativas. De acordo com Werrlein¹¹, a cartilha de alfabetização *Dick and Jane*, explorada pela autora nas páginas iniciais do livro, promove idéias superficiais e ignora o contexto histórico dos EUA, transmitindo modelos ingênuos de segurança social e material. Os personagens de *O olho mais azul* não têm escolha: suas vidas são atreladas à ideologia liberal capitalista.

Em *O Inconsciente Político*, Fredric Jameson propõe o texto como artefato cultural organizado inconscientemente, a partir de atos simbólicos e alegóricos, produto das relações sociais. Assim, a escritura simboliza e figura para esconder uma narrativa “mais profunda, subjacente e fundamental”¹², que é a representação da própria dinâmica histórica, seu sistema total: a história vista ao mesmo tempo como período “individual” e sincrônico, e como período linear e diacrônico. Percebe-se a partir dessa afirmação, que *O olho mais azul* revela uma estratégia ideológica, ocidental e branca, que se estende por vários séculos, e que tem por objetivo constituir seres sociais felizes e conformados com o sistema, que é estruturalmente opressivo, mas cujos valores foram naturalizados e internalizados pelos indivíduos. Em última instância, Pecola nega o seu próprio corpo e sofre preconceito racial, a partir de contínuas imposições ideológicas, que são formuladas a partir de dinâmicas que estão na base da sociedade, que são os modos de produção e acumulação de capital. Essas dinâmicas instituíram o negro, tanto como raça inferior, assim como classe inferior, e se dão no contexto de diferentes

11 Werrlein, D.T. Not so Fast Dick and Jane: Remaining Childhood and Nation in the Bluest Eye. *Melus*, vol.30, n.4. 2005. p.53-72. Published by: The Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States (MELUS). <http://www.jstor.org/stable/30029634>.

12 Jameson F. *O Inconsciente Político: A narrativa como ato socialmente simbólico*. Série Temas. Volume 31. Estudos Literários. Editora Ática. São Paulo. 1992. p.18.

JUNIOR, Edison Gomes. A Ideologia Hegemônica em *O Olho Mais Azul*. pp. 168-182

momentos da acumulação de capital: o mercantilismo, caracterizado pela acumulação de capital comercial, baseado no latifúndio e no escravo, sujeito alienado duplamente, como objeto e como força de trabalho alienada; e o capitalismo, baseado no trabalhador assalariado livre e especializado, mas igualmente alienado dos meios de produção.

De acordo com Octavio Ianni (1978), a escravatura foi a forma pela qual “se realizou uma parte fundamental do processo de aculturação do africano, organizada segundo os interesses político-econômicos exclusivo da casta dos senhores”. É dentro desse modo de produção econômica, que o homem proveniente de vários países africanos torna-se uma massa homogênea denominada escravo, e passa por “personificações e figurações sociais: escravo, boçal, crioulo, ladino, ingênuo, liberto, mulato ou negro”¹³. O historiador explica que:

“(...) É a trama das relações sociais concretas, na produção material e espiritual (fazenda, fábrica, escola, igreja etc.) que comanda a invenção e a reinvenção, ou a recriação e reprodução de valores culturais, padrões de comportamento, idéias, categorias de pensamento, características raciais, traços fenotípicos, traços culturais que fazem com que o negro, mulato, branco, índio, mestiço e outros sejam tomados prática e ideologicamente como distintas e desiguais categorias raciais”¹⁴.

Nos EUA de 1940, tempo do romance, a classe dominante, que abandona o modo oligárquico escravagista de produção e troca acumulação de capital comercial por

13 Ianni, O. Escravidão e racismo. São Paulo. Hucitec.1978. p.51

14 Idem. p. 65.

JUNIOR, Edison Gomes. A Ideologia Hegemônica em *O Olho Mais Azul*. pp. 168-182

capital industrial, estabelecendo um projeto iluminista e liberal, encontra-se agora formada por uma burguesia governada pela lógica do capital industrial, que orienta as novas práticas de acumulação. A fusão de ideais capitalistas e iluministas, unidos a novos modos de produção, permitem a instituição do liberalismo econômico como ideologia dominante, e impulsiona a abolição da escravidão, que não passa de um projeto da nova classe dominante que surge.

A ideologia liberal do acúmulo condiciona um novo conjunto de práticas materiais e simbólicas, agora reorganizadas em torno da liberdade individual, e dinâmicas de produção e consumo, tais como o lucro e a venda da força de trabalho. O escravo da fase mercantilista de produção, sistema de mais-valia absoluta, torna-se agora, dentro do capitalismo, sistema de mais-valia relativa, proletário livre. No entanto, enquanto sujeito alienado historicamente, o negro forma uma classe social livre, mas desqualificada, que continua a ser pressionada pela ideologia do grupo mais forte, que precisa de mão-de-obra barata para obter lucro, e para isso, continua a criar estratégias de passividade, alienação e submissão. A raça inferior, antes controlada pela violência, torna-se agora classe social subalterna, controlada por promessas ilusórias de liberdade criadas pela possibilidade de inserção social, acesso à educação e práticas de consumo fetichizantes. Assim, apesar da mudança social instituída pelo capitalismo, percebe-se que, como se dava no mercantilismo, grupos são igualmente controlados, disciplinados, reprimidos e discriminados em nome da acumulação do capital.

JUNIOR, Edison Gomes. A Ideologia Hegemônica em *O Olho Mais Azul*. pp. 168-182

A ação narrativa, de acordo com Jameson, reestrutura dialeticamente “a problemática da ideologia, do inconsciente e do desejo, da representação, da História e da produção cultural”¹⁵. Consciente da força hegemônica da ideologia branca, e motivada pelo resgate da beleza racial que se deu nos anos 60, que ocorre a partir do movimento da contracultura, Toni Morrison constrói uma história que pretende ir contra a corrente ideológica hegemônica naturalizada pelo capitalista branco, buscando desnaturalizar o natural, e criticar o olhar do Outro, mais forte e, por isso, detentor do discurso mais plausível. Claudia, que se desdobra em narrador infantil e ingênuo, e narrador adulto e crítico, tenta construir a sua própria subjetividade, rechaçando a ideologia branca. O narrador fixa-se justamente no espaço da reminiscência, para se distanciar criticamente de sua realidade, e perceber-se como sujeito formado pelo Outro.

Em seu artigo *Introduction: Criticism in the Jungle*¹⁶, o professor de literatura afro-americana, Henry Gates Jr., comenta que no discurso ocidental, logocentrismo e etnocentrismo possuem uma relação fundamental, já observável em um texto tão antigo quanto Fedro. Nesse texto de Platão, a figura da negritude (*blackness*) é caracterizada pela ausência e pela negação. No diálogo, o filósofo grego compara o mau amor a um cavalo negro e disforme. Ao contrário do amor sadio, representado por um cavalo branco, honesto, de raça pura e superior, o cavalo escuro, mestiço e de raça inferior, tem

15 Idem. p.13.

16 Gates, Jr. H.L. Introduction: Criticism in the Jungle. In: Black American Literature Forum, Vol. 15, No. 4, Black Textual Strategies, Volume 1: Theory (Winter, 1981), pp. 123-127. Published by: St. Louis University. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2904323>. (trad. do autor).

JUNIOR, Edison Gomes. A Ideologia Hegemônica em *O Olho Mais Azul*. pp. 168-182

os olhos estriados de sangue, focinho achatado, e é amigo da soberba e da lascívia, obedecendo a contragosto ao chicote e ao açoite.¹⁷

A observação do professor é interessante, pois localiza, desde os primórdios da literatura ocidental, o uso alegórico da figura do “mau” como sendo *um ser de cor negra, e que é deformado tanto física quanto moralmente*. Assim, o mito do cocheiro e da parelha alada estabelece contrários irreconciliáveis, levando em conta traços físicos e traços raciais, e naturaliza uma associação arbitrária *entre negro, inferior e o que deve ser evitado*, estratégia textual formal que revela uma maneira ocidental de caracterizar o “oposto”. Gates expõe uma tradição de pensar e representar o Outro, baseado em aspectos físicos e raciais, e problematiza a questão: o teórico questiona a posição do escritor negro, que ao tentar se representar como sujeito, ou raça, se auto-representa a partir de uma tradição simbólica que sempre o desconstruiu e o anulou, através de uma simbologia presente na literatura ocidental desde cedo.

Na opinião de Tymothy Powell¹⁸, Morrison tenta anular o tradicional logocentrismo e etnocentrismo brancos, a partir do estabelecimento de uma identidade negra, e a partir da subversão e dessacralização da forma literária ocidental, desconstruindo as estratégias ocidentais de representação, simbolizadas no romance pela cartilha escolar. A partir dessa desconstrução, Morrison realiza uma narrativa sensual e melodiosa, com traços orais e sonoridade negra, onde a música, a natureza e a libido

17 Platão. Fedro. Martim Claret. 2007. p.90-91. Tradução Alex Martins.

18 Powell, T.B. Toni Morrison: The Struggle to Depict the Black Figure on the White Page. In Black American Literature Forum, Vol. 24, No. 4, Women Writers Issue (Winter, 1990), pp. 747-760. Published by: St. Louis University. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3041800>.

JUNIOR, Edison Gomes. A Ideologia Hegemônica em *O Olho Mais Azul*. pp. 168-182

caracterizam a raça negra, enquanto o projeto de ascensão social, as relações frias e baseadas no consumo, e a linguagem cartesiana caracterizam a raça branca.

Se os artefatos culturais são atos simbólicos que revelam inconscientes políticos¹⁹, o romance de Morrison, ao reconstruir alegórica e simbolicamente a raça negra, dá voz às minorias e deixa transparecer a consciência reprimida do marginalizado. A perda da inocência, no primeiro momento, seria compensada pelo ganho de autonomia do sujeito. Jameson afirma que “a produção da forma estética ou narrativa deve ser vista como ato ideológico em si próprio, com a função de inventar “soluções” imagináveis ou formais para contradições sociais insolúveis”²⁰. O texto revela tensões sociais trazendo o Real para dentro de si, envolvendo-o em sua textura, tornando-o seu próprio subtexto intrínseco e imanente.

Enquanto desnaturaliza a ideologia hegemônica e mostra os seus efeitos, operando uma ruptura com a doutrinação ideológica que constrói o negro como ser inferior, a autora revela a força hegemônica do discurso capitalista, da qual não consegue escapar, por ser parte integrante dela. Cláudia, simbolizando a contra-ideologia, destrói bonecas brancas quando criança, *sentindo-se bem em sua pele*, mas revela que ao amadurecer, passa a adorar Shirley Temple e deliciar-se com a limpeza, aprendendo que “a variação foi de ajuste, sem melhora”²¹. Ela percebe que seu destino

19 Jameson F. O Inconsciente Político: A narrativa como ato socialmente simbólico. Série Temas. Volume 31. Estudos Literários. Editora Ática. São Paulo. 1992. p 18.

20 Idem. p.72

21 21 Morrison, T. O olho mais azul. Como anhangia da Letras. 2003. Trad. Manoel Paulo Ferreira. P.26.

JUNIOR, Edison Gomes. A Ideologia Hegemônica em *O Olho Mais Azul*. pp. 168-182

não é tão diferente quanto o de Pecola. A sensação de ser “normal” é enganosa, pois pressupõe *uma adaptação ao sistema e não liberdade dele*.

Dessa maneira, Morrison assume a ideologia do dominador e coloca a personagem na posição contraditória de *raça livre, mas dominada*. O próprio romance, ao desconstruir e ironizar o discurso branco, e propor sua própria dinâmica discursiva, finalizando na forma de um diálogo esquizofrênico, é sintoma dessa condição contraditória instituída pelo capitalismo. Em chave teórica pós-modernista, o Outro (branco) representa o Centro (dominante). Se a subjetividade é o efeito de bases estruturais e superestruturais, e o sujeito relaciona-se com elas através da ideologia, Morrison discute a alienação dentro do social, e mostra como as relações humanas não são naturais, mas fabricadas e naturalizadas pelo Outro, dentro de um sistema perverso de produção material, que elege senhores e escravos, patrões e empregados, causando experiências traumáticas.

Se a literatura deve ser lida como uma meditação simbólica sobre o destino da comunidade, dividida em classes sociais e inserida na História, no seu sentido mais amplo dos modos de produção ²², *O olho mais azul* revela a força do projeto capitalista nas comunidades humanas, que enquanto homogeneiza, aliena, através de uma ideologia que aparentemente relaciona e integra, mas que desconstrói e anula, sendo contraditória, apesar de sua aparência plausível e lógica. O fim da história tem um tom triste, e Cláudia percebe-se igualmente como vítima. A criança vira mulher e aceita o

22 Jameson F. O Inconsciente Político: A narrativa como ato socialmente simbólico. Série Temas. Volume 31. Estudos Literários. Editora Ática. São Paulo. 1992. p 64.

JUNIOR, Edison Gomes. A Ideologia Hegemônica em *O Olho Mais Azul*. pp. 168-182

mundo estéril onde vive, inserida em um sistema que sobrevive graças a uma estrutura material perversa, onde o Eu e o Outro vivem em constante tensão.

Bibliografia:

- CALLAGHAN K.A. *Ideals of feminine beauty: philosophical, social and cultural dimensions* (edited by Karen A. Callaghan). Greenwood Press. London. 1994.
- COELHO T. *O que é Indústria Cultural*. Coleção Primeiros Passos 8. Editora Brasiliense. 11ª edição. 1980.
- EAGLETON. T. *Ideologia: Uma introdução*. Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo. UNESP. 1997.
- ELIA, L. *O conceito de sujeito*. Coleção Passo-a-Passo. Jorge Zahar Editora. 2004.
- GATES, Jr. H.L. Introduction: *Criticism in the Jungle*. In: Black American Literature Forum, Vol. 15, No. 4, Black Textual Strategies, Volume 1: Theory (Winter, 1981). Published by: St. Louis University. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2904323>.
- IANNI, O. *Escravidão e racismo*. São Paulo. Hucitec. 1978.
- JAMESON, F. *O inconsciente Político: A narrativa como ato socialmente simbólico*. Série Temas. Volume 31. Estudos Literários. Editora Ática. São Paulo. 1992.
- MORRISON, T. *O olho mais azul*. Companhia da Letras. 2003. Trad. Manoel Paulo Ferreira.
- PLATÃO. *Fedro*. Martim Claret. 2007. Tradução Alex Martins.
- POWELL, T.B. *Toni Morrison: The Struggle to Depict the Black Figure on the White Page*. In: Black American Literature Forum, Vol. 24, No. 4, Women Writers Issue (Winter, 1990). Published by: St. Louis University. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3041800>.
- SINFIELD, A. *Cultural Materialism, Othello, and the Politics of Plausibility*. In: Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading. Clarendon Press. Oxford. 1992.
- WERRLEIN, D.T. Not so Fast Dick and Jane: Remaining Childhood and Nation in the Bluest Eye. *Melus*, vol.30, n.4. 2005. Published by: The Society for the Study of the Multi-Ethnic Literature of the United States (MELUS). <http://www.jstor.org/stable/30029634>.