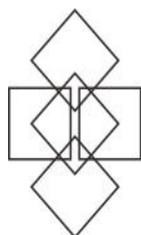


ESTUDOS *ANGLO AMERICANOS*

2013

Nº 40



ABRAPUI

Associação Brasileira de Professores Universitários de Inglês

Estudos Anglo-Americanos

Nº 40 – 2013

Diretoria da ABRAPUI

www.abrapui.org

Presidente: Roseanne Rocha Tavares

Vice-Presidente: Ildiney Cavalcante

Tesoureiro: Sérgio Iffa

Secretário: Paulo Stella

Estudos Anglo-Americanos

Editora-chefe

Mailce Borges Mota

Editores-executivos

Anelise Reich Corseuil

Magali Sperling

Celso Henrique Soufen Tumolo

Conselho Consultivo

Ângela B. Kleiman

Ana Lucia A. Gazolla

Anna M. G. Carmagnani

Cristina M. T. Stevens

Francis H. Aubert

José Roberto O'Shea

Kanavillil Rajagopalan

Laura P. Z. Izarra

Luiz Paulo da Moita Lopes

Maria Helena V. Abrahão

Marilda do Couto Cavalcante

Munira H. Mutran

Nelson Mitrano Neto

Peônia Viana Guedes

Sandra G. T. Vasconcelos

Sandra R. G. de Almeida

Sigrid Renaux

Sonia Zyngier

Stela M. O. Tagnin

Vera Lúcia Menezes de O. Paiva

Vilson J. Leffa

Revisora

Larissa Pena Ribeiro de Carvalho

Secretária executiva

Larissa Pena Ribeiro de Carvalho

Toda correspondência relativa a Estudos Anglo-Americanos deverá ser enviada a:

Universidade Federal de Santa Catarina

Centro de Comunicação e Expressão

Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras – Sala 111

Campus Universitário Trindade – 88040900

Florianópolis/SC Brasil reaa.abrapui@gmail.com

Estudos Anglo Americanos

Nº 40 - 2013

(Catalogação na fonte pela DECTI da Biblioteca da UFSC)

Estudos anglo-americanos / Associação Brasileira de Professores Universitários de Inglês. -- n.1 (1977).-- São José do Rio Preto, SP: ABRAPUI; Florianópolis : UFSC, Programa de Pós-Graduação em letras/inglês e literatura comparada, 1977 -

Semestral

Resumo em português e inglês

ISSN 0102-4906

1. Língua inglesa - Estudo e ensino - periódicos 2. Literatura inglesa - História e crítica - periódicos. 3. Literatura americana - História e crítica - periódicos. I. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Letras/Inglês e Literatura Comparada. Centro de Comunicação e Expressão. II Associação Brasileira de Professores Universitários de Inglês.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	4
IMPOSSIBILITIES AND POSSIBILITIES: THE CHALLENGES OF DRAMATIC PERFORMANCE ANALYSIS ..	6
RELIGIÃO E POLÍTICAS DE IDENTIDADE: A FIGURA DO CONJURADOR EM THE CONJURE WOMAN, DE CHARLES W. CHESTNUTT	19
O DARWINISMO NA CONCEPÇÃO ESPACIAL DE <i>THE TIME MACHINE</i>	48
DE H.G. WELLS	48
A VISÃO PROSPECTIVA DE SHAKESPEARE SOBRE OS DIREITOS HUMANOS EM <i>KING LEAR</i>	65
“WHEN WILL THIS FEARFUL SLUMBER HAVE AN END?” REPRESENTATIONAL CHOICES IN SHAKESPEARE'S <i>TITUS ANDRONICUS</i> ON TELEVISION AND FILM	87
A INADEQUAÇÃO DO CONCEITO DE BILDUNGSROMAN EM MRS. DALLOWAY	101

APRESENTAÇÃO

O volume 40 da *Revista Estudos Anglo-Americanos* apresenta seis artigos na área de Estudos Literários, os quais trazem tanto discussões teóricas quanto leituras críticas e abordagens culturais de diferentes produções literárias e filmicas.

Abrindo o volume, o artigo “Impossibilities and Possibilities: The Challenges of Dramatic Performance Analysis”, de José Roberto O’Shea, traz uma discussão teórica sobre as potencialidades e também as limitações da análise de performance dramática. Neste artigo o autor discute tal processo de análise enquanto exercício intelectual interpretativo, o qual envolveria reconstruções mediadas pelo crítico, questionando assim as fronteiras entre a análise de performance e o processo de reconstrução histórica.

Já o artigo “Religião e Políticas de Identidade: a Figura do Conjurador em *The Conjure Woman*, de Charles W. Chestnutt”, de José de Paiva dos Santos, apresenta uma leitura da obra de Chestnutt a partir da representação dos conjuradores a fim de demonstrar de que forma esta representação está diretamente ligada a momentos de resistência ao apagamento do sujeito negro e de sua experiência no discurso colonial estadunidense.

O terceiro artigo do volume, intitulado “O Darwinismo na Concepção Espacial de *The Time Machine*, de H.G. Wells”, de Dionei Mathias, traz uma análise da obra *The Time Machine* sob o viés da teoria darwinista. No artigo, o autor busca relacionar tal teoria à representação do espaço no romance, demonstrando assim a forte ligação de Wells com os diferentes discursos científicos de seu tempo.

Em “A Visão Prospectiva de Shakespeare sobre os Direitos Humanos em *King Lear*”, as autoras Ângela Barbosa Franco e Maria Cristina Pimentel Campos demonstram, através de uma abordagem interdisciplinar entre literatura e direito, de que forma a renomada peça de Shakespeare pode levar a reflexões aprofundadas sobre os direitos humanos.

Ainda sobre os estudos shakespearianos, o artigo “‘When Will This Fearful Slumber Have an End?’ Representational Choices in Shakespeare’s *Titus Andronicus* on Television and Film”, de Alexander Martin Gross, traz uma discussão sobre duas versões fílmicas da referida peça de Shakespeare: a produção televisiva de Jane Howell (de 1985) e o filme *Titus*, de Julie Taymor (de 1999). Através da análise destas duas produções, o autor busca refletir sobre as escolhas representacionais feitas nestas versões, levando em consideração, principalmente, o conteúdo violento da obra shakespeariana.

Encerrando o volume, o artigo “A Inadequação do Conceito de *Bildungsroman* em *Mrs. Dalloway*”, de Juliana Pimenta Attie, apresenta uma releitura crítica do romance de Virginia Woolf a partir do conceito de *bildungsroman* feminino, demonstrando a dificuldade de se utilizar tal conceito nesta obra justamente devido às características da trajetória da protagonista Clarissa Dalloway.

Tendo em vista a diversidade das temáticas abordadas neste volume como também a variedade de perspectivas críticas e teóricas discutidas nos artigos, nota-se a dimensão enriquecedora deste volume para a área de literaturas de língua inglesa. Desejamos, assim, uma proveitosa leitura.

Os Editores.

IMPOSSIBILITIES AND POSSIBILITIES: THE CHALLENGES OF DRAMATIC PERFORMANCE ANALYSIS

José Roberto O'Shea

Universidade Federal de Santa Catarina

ABSTRACT: Surely, performance is a mode of behaviour that characterizes any activity. Yet, placing performance within the broad perspectives of Intercultural Theatre and Sociosemiotics, the proposed paper focuses on theatre and on live performance in order to attempt a reflection on theoretical and procedural provisos and potentials of dramatic performance analysis. With an additional focus on and foregrounding the conceptual “contestedness” of performance, as well as chronicling definitions of performance and dramatic performance analysis, and challenging the received distinction between the notions of performance analysis and historical reconstruction, I argue that these two processes engage in reconstruction, since any live performance is evanescent, and that, strictly speaking, analytical procedures and constraints equally apply and are equally mediated by the analyst.

KEYWORDS: Performance; Performance analysis

RESUMO: Decerto, *performance* configura um comportamento que caracteriza qualquer atividade. No entanto, situando *performance* sob as perspectivas do Teatro Intercultural e da Sócio-semiótica, o presente ensaio focaliza o teatro e a *performance* ao vivo, na tentativa de refletir acerca de limitações e potencialidades da análise da *performance* dramática. Focalizando, também, e topicalizando, o conceito da “controvérsia” em torno da noção de *performance*, além de alinhar definições de *performance* e de análise de *performance* dramática, e, ainda, questionar a distinção geralmente aceita entre as noções de análise da *performance* e reconstrução histórica, o autor argumenta que ambos os processos envolvem reconstrução, visto que toda *performance* ao vivo é evanescente e, a rigor, procedimentos analíticos e suas limitações aplicam-se em ambos os casos, e são igualmente mediados pelo crítico.

PALAVRAS-CHAVE: Performance; Análise de espetáculos dramáticos

Introduction

Attempting to understand and analyse performance is no easy matter. As early as the second paragraph of his *Performance: A Critical Introduction* (1996) Marvin Carlson draws on Strine, Long, and Hopkins, who had previously referred to performance as “an essentially contested concept” (p. 1). Richard Schechner, also as early as the second paragraph of his *Performance Theory* (1994), announces the inclusiveness of the term, and reminds us that, as regards the wide applications of the notion of performance, theatre is

only one node on a continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life—greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on—through to play, sports, theatre, dance, ceremonies, rites [...]. (xiii)

And although performance analysis (or criticism) has often been geared toward cinema, various audiovisual media, as well as dance, and mime, in this essay I focus on theatre and on live performance in order to assess theoretical and procedural provisos and potentials of the critical analysis of enacted drama.

An initial clarification seems appropriate: performance analysis is an *interpretive* discipline, echoing the way in which Clifford Geertz and James Clifford refer to their work. Geertz, for instance, describes his concept of culture as

a semiotic one. Believing with Max Weber that man [sic] is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, I take culture to be those webs, and the analysis of [culture] to be therefore not an experimental science in search of a law but an interpretive one in search of meaning. (1973: 5)

Likewise, the analysis of performance is not an experimental science in search of empirical demonstration, but an interpretive intellectual exercise, in search of construction of meaning. This non-scientific stance entails, in turn, important leeway in terms of analytical procedures—which I shall get back to.

And an initial adjustment seems helpful: performance analysis has been conceptually distinguished from historical reconstruction, the former allegedly requesting the presence of the analyst, whereas in the latter the investigation is said to depend on reconstruction, based on documentation and accounts (PAVIS, 2003: 2-3). I grant that when experiencing the performance first-hand, the analyst can write about the performance itself, whereas a performance that has not been experienced can only elicit the analysis of the performance records. However, I argue that both processes engage in reconstruction, since any live performance, whether you saw it last night or it happened in Elizabethan England, vanishes; therefore, whether or not having witnessed the performance, the analyst engages in and mediates the critical reconstruction, and the analytical procedures and constraints of the practice equally apply to seen and unseen productions.

The theoretical field of performance analysis is as vast as it is complex. Jane Milling and Graham Ley have argued that the “developing discourse of theorized performance might include semiotics, theatre anthropology and interculturalism, and feminist or sexual politics or identity politics” (2001: 174). Foregrounding context, conception, and reception, the theoretical stance adopted here is one that seeks to move beyond a fragmented vision of performance as fixed signs. Therefore, if pressed, I will place this essay within the scopes of performance theory and sociosemiotics, the latter defined by Patrice Pavis as a semiology “attentive to [. . .] ways in which signs are anchored and constituted in a social, economic,

and cultural context" and concerned about a spectator involved in the construction of meanings (2003: 27).

Prior to considering more closely the impossibilities and possibilities of dramatic performance analysis, it pays to contextualize the practice, however briefly. Surely, performance analysis does not start with structuralism and semiology, since any spectator ever commenting on a performance engages in analysis. But the Western tradition of dramaturgical analysis seems to go back to Diderot and Lessing. Brecht drew on a tradition long established in Germany, that of the *Dramaturg*, the director's literary and theatrical advisor, now called dramaturge, or dramaturgist. In France, critical theorists such as Roland Barthes and Bernard Dort, whose analyses stem from a production's ideological and aesthetic mechanisms, practiced dramaturgical analysis. At the risk of eliding other important names, one can say that, among an array of recent theorists, Raymond Williams, Patrice Pavis, Steven Connor, Richard Schechner, Erika Fischer-Lichte, and Marvin Carlson have made concrete contributions to the field of Performance Studies.

But what are the objectives of dramatic performance analysis? If, given the ephemerality of live performance, at the moment of the analysis we can no longer experience the production, we must settle for a mediated and abstract relationship with the analysed object and seek to restore some of its main principles and effects, not ever the event itself. Such a relationship prevents "objective" evaluation; at best, it permits some understanding of processes that allow (or not) the realization of certain thematic, aesthetic, and ideological concerns and of their impact (or not) on a given audience. With acumen, Pavis concludes that, once the principles, possibilities (and I would add, the impossibilities) of performance analysis are clearly established, "the performance text becomes an object of knowledge, a

theoretical object substituted for the empirical object the performance itself once was" (2003: 11).

And before looking at specific provisos and potentials, working definitions of performance can be useful. First of all, the already mentioned complexity of the phenomenon makes it an extremely difficult concept to define, and the term can be encountered in a variety of contexts that often seem to share little if any semantic ground. Establishing "performance" as "an all-inclusive term" (1994: xiii), Schechner defines the broad field of performance theory as fundamentally "interdisciplinary and intercultural" (1994: xv). Carlson introduces the aforementioned book on Performance Theory by posing the question "What is performance?", the answer to which is anything but straightforward. Recognising the complexity and the basic "contestedness of performance" (1996: 2), Carlson attempts to offer an overview, identify major approaches, and sample important manifestations in the field (1996: 2).

Part of the trouble is that, in a sense, performance is a mode of behaviour that may characterise *any* activity. In fact, as Connor reminds us, "to perform is to *do* something, to execute or carry out an action" (1996: 107). Focusing on the performative dimension of ordinary behaviour, the way individuals adopt or enact personae as a means of negotiating interpersonal situations, Erving Goffman arrives at his useful and well-known principle of the "frame": the perceptual mechanism by which actions are recognised as other than functional, or literal—i.e., as "play". In other words, signalling an activity as play or, for our purpose, as performance, or viewing it as such, makes it a performance. More narrowly, for Schechner, "a performance is an activity done by an individual or group in the presence of and for another individual or group" (1994: 30). And Carlson, obviously here disregarding mediatised and animal performance, defines performing arts as requiring "the physical

presence of trained or skilled human beings whose demonstration of their skills is the performance” (1996: 3). Applying the term to the theatre, and granting that stage-centered criticism lends itself to various interpretations, Dennis Kennedy proposes that “in general usage the term ‘performance criticism’ refers to commentary about aspects of performance that sheds light on the meaning of the plays” (2001: 7). Most importantly, performance is to be viewed as distinct from the words of a play, to encompass a far more comprehensive system of signifiers, which Marco de Marinis has called “performance text” or “spectacle text” (1993: 57).¹ The plethora of definitions no doubt suggest the complexity of the phenomenon.

Impossibilities (provisos)

If defining performance and performance criticism is such a challenging task, it is paramount that the provisos of performance analysis be identified and understood. Pavis has imaged performance analysis as a "minefield", combining contradictory theories and methodological suspicions, and also as a "fallow field" that has so far failed to develop a satisfactory method of application (2003: 1). In fact, as Kennedy aptly notes, the very expression “performance criticism” signals to a difficulty, for it suggests a “cohesive enterprise (criticism) about a unitary cultural activity (performance) and neither of these notions will withstand much scrutiny” (2001: 7).

To be sure, the catalogue of difficulties is extensive. A crucial snag in analysing live performance is, of course, the ephemeral, instantaneous, singular, and unrepeatable nature of each performance. And a pragmatic approach to performance analysis becomes difficult because there are no fixed rules to determine whether a production has been "adequately"

¹ The concept of “performance text” is developed by Marco De Marinis, in *The Semiotics of Performance*, notably in Chapter 2. See References.

described and understood. In addition to the multiplicity of methods and points of view verified in analyses, there is the extreme diversity of contemporary performance. And the facts that each component of performance deserves to be examined both in itself and in relation to others and that each requires its own investigative tools render "a general theory of *mise-en-scène* highly improbable" (PAVIS, "Introduction" 3).²

Because of such difficulties, critical pitfalls surround the practice of dramatic performance analysis, especially sterile, illusory parameters such as "authenticity" and "essence". Mainly as regards the staging of so-called classic playtexts, performance criticism has too often adopted a partisan or moralistic tone. Many critics, assuming that the objective of theatrical activity is the authentic, faithful realization of playscripts, often condemn a performance of a classic playtext with basis on the analysts' personal conviction that an important aspect, or essence of the text has been violated (KENNEDY, 2003: 8). The problem with such myopic perspective is that it is reductive, ignoring both the rich debate often surrounding the authenticity of classic texts and the wealth of adaptation or appropriation of classic texts by modern theatre practitioners and audiences.³

Possibilities

In the face of such constraints, is the theorised analysis of performance viable? How so? Encompassing matters related to conception, production, and reception, the scope of performance analysis, as we have seen, is rather broad. An analysis that expects to get somewhere tries to apprehend aspects that range from the express statements of artistic and thematic conceptions issued by a production team, through the scenic concretization of such

² I have given preference to the term "performance", over *mise-en-scène*, because Pavis himself states that "[i]n reality, *mise-en-scène* is understood as *performance* (in the English sense of the term): the arts of the stage, the media, rituals, and ceremonies, *cultural performances* of all kinds" (2003: 258, italics in original).

³ Admittedly, much of my argument here seems to apply particularly well to classic texts—but not exclusively.

conceptions (by way of set design, costume, makeup, light and sound design), through stage business, blocking, subtext delivery, gestures and facial expressions of an actor on stage, and finally getting to the complex socio-cultural network in which the production and theatre at large are embedded.

As regards the analysis of conception, for instance, despite the production team's statements, it is important to bear in mind that a performance in a theatre "has no single intention but rather a complex of vaguely related cultural objectives, ranging from declarations of high art or nationalist propaganda to the personal whim of an actor or the company's need to secure emergency funding" (KENNEDY, 2001: 8-9).

As far as the study of the production, the formal elements of performance leave various traces: the verbal text that was performed, visual and aural codes registered in visual, audiovisual, or digital imaging (videotapes, DVDs, slides, photographs, drawings, CD-ROMs) that illustrate the work of the actor, scenography, costume, makeup, space, movement and blocking, besides music, soundscape, lighting, etc. Moreover, productions often leave behind a promptbook.⁴ Still regarding dramatic production, not only the traces but the discourses which can constitute the object of analysis are extremely varied: statements of intent issued by the production team in the show's programme, posters, press releases, interviews (given before, during, or after the season), and publicity materials; the full playtext (in text-based theatre), compared to the "played text", which reveals the dramaturgical impact of the performance on the printed text, an impact that is carried out by way of interpolations, transpositions, cuts⁵; the already mentioned visual and audiovisual records⁶; and spontaneous

⁴ Each of these records has its own set of possibilities and impossibilities. The use of videotapes (and by extension DVDs), for instance, has been critically assessed by De Marinis, in "A Faithful Betrayal of Performance" (see References), and Dennis Kennedy has pointed out the limitations and potentials of photographs and drawings as dramatic records (2001: 17-24).

⁵Cuts, for instance, can have fascinating implications, particularly in the case of classic theatre. Obviously, the practice demonstrates how subject the playtext is to theatrical exploitation. How and why cutting occurs is not

commentaries by spectators, replies to questionnaires,⁷ and specialist critical reviews in the media and in the academy.

However, in analysing dramatic performance, it is necessary to go beyond aesthetic aspects, and to consider the socio-cultural context and reception. The significance of a performance is in not an essential, immanent value, but is related to reception, since not only the actor, but also the spectator is the object of study; therefore, the socio-cultural inscription is crucial in the construction and interpretation of the performed meanings. The aim here is to understand the nature and extent of a performance's contexts, comprising attention to the national or local historical moment in which the performance takes place, to the audience's socio-cultural composition and supposed expectations, as well as to the concrete circumstances of the performance (e.g., physical location).⁸

In a word, the challenge of the performance analyst (or the theatre historian for that matter) is “to reimagine the moment of past performance and to contextualize it with a narrative about its social meaning” (KENNEDY, 2001: 16). Surely, the theatrical event is much more than the delivery of a script. And in fact, spectators rarely come to the venue with the single-minded purpose of hearing and seeing a play. They often come to see an actor, to meet a friend, or even themselves to be seen. They participate in the spectacle as receptors and generators of a complicated and subjectively comprehended set of signs.

only of dramatic importance “but of great cultural resonance, offering insights about the theatre as social institution and about the place of classic plays in the world of the present” (KENNEDY, 2001: 9).

⁶ Stanley Wells reminds us that if performances until the middle of the nineteenth century are memorialized only by the written word, from then onwards mechanical recordings become available. Still according to Wells, it is possible to hear fragments of Edwin Booth's *Othello*, Beerbohm Tree's *Antony and Falstaff* and Ellen Terry's *Ophelia*, not to mention the silent film segments of Tree as King John (2000: 14).

⁷ Questionnaires--to be seen as a reminder or a memo, rather than as a prescriptive way of thinking--have been proposed by André Helbo, and Patrice Pavis (see References below).

⁸ At this point, we need to swing back to the difficulties, as such contexts, in Pavis's own words, "are extremely variable, potentially infinite, and ultimately immeasurable" (2003: 11).

Analysing reception and the “role” of the audience in theatre from a number of recent theoretical perspectives (e.g., semiotics, poststructuralism, and reader response), Susan Bennett has shown that playgoing involves far more than what is seen or heard on stage during a performance. The audience’s attitude toward the theatre building and the ludic space, their dress and manners, what they eat and drink at intermissions, whether or when they laugh or cry—all such are social strategies that greatly affect the experience of what is often simplified as “playgoing” (KENNEDY, 2001: 9). In other words, the theatrical event is larger than the artistic/aesthetic intentions that bring it about. Since a performance is directed at and conditioned by an audience, ultimately, more than the meanings which the artists inscribe in their work, what matters are the meanings the spectator actually realizes.

As soon as one adopts an analytical stance, one takes on the perspective of reception. Thus, the task of performance analysis is to imagine a model combining an aesthetics of production and reception, a model that studies their dialectical interaction, that is, the assessment of a production's anticipated and actual reception (PAVIS, 2003: 27). Still as regards the study of reception, as much as is the case with the study of the production, analysis should take into account an ensemble of factors, not on isolated details.⁹ Ultimately, the perspective here contemplated is one that attempts to apprehend the performance as a whole, in which the individual signifiers that the spectator is able to recognize and modify are inserted.

And, to pursue the study of the show's reception, spectators are to be considered participants, reactive beings directly engaged in the rhythms and the construction of the production's meanings. In fact, spectators tend to seek a rationale and assign meaning to dramatic action, so much so that, for the audience, “there is no phenomenological difference

⁹ At the broad base of the exercise lies gestalt theory, establishing that totality is different from the sum of its parts (PAVIS, 2003: 228; TINDEMANS, 1983: 52).

between an action performed with great internal justification [...] and one merely aleatoric” (KENNEDY, 2001: 14). The habit of decoding is so strong that most viewers will attempt to read messages, even if the message is that there is no message.

Conclusion

These thoughts on performance reception bring me back to the limitations of performance analysis as a critical practice. Certainly, absolute knowledge of the receiver (or of the mechanisms of reception) is unattainable. To be sure, there will always remain some leeway in the understanding of the mechanics of dramatic reception, certain unpredictable elements--otherwise, every show would be a hit. It is true that performance analysis is "subjective", but to entreat such point is not only a futile exercise, it also presupposes the existence of an objectivity on which everyone might finally agree. And there is no final, objective elucidation of the aesthetic object. *Vis-à-vis* the multiplicity and diversity of analytical methods, performance analysis is not a question of finding *the* right method, but rather of seeking a pluralism of procedures and questionings. In fact, I prefer to use the word "procedure", rather than "method" or "methodology", terms that can be misleading in their scientificism; after all, as Mike Pearson's brilliant notion of "theatre archaeology" has demonstrated, performance analysis in itself is a "second-order" performance, a highly intuitive, *creative* process. And performance analysis, as Stanley Wells submits, referring to the work of Leigh Hunt as a Shakespeare critic, “creates in the reader [of the review] a sense, if not of what it was actually like to be witnessing the performance, at least, of what Hunt himself saw, heard, and felt when he did” (2000: 9).

Going back to Carlson, we are reminded of performance as a complex, contested concept, and we can see the futility of seeking *a single* definition to cover seemingly disparate usages of the term. Moreover, the ephemerality and singularity of live performance,

strictly speaking, demand that description and critical interpretation pertain to a given theatrical event, on a given *matinée* or *soirée*, in front of a given audience, geographically and historically localised. Carlson concludes his book by reiterating the question raised in the introduction—“What is performance?”—and his conclusion is that “performance by its nature resists conclusions” (1996: 189). But let us not mythicize our object of study. After all, Carlson has written more than two hundred pages about performance, and his book is rather conclusive. If, in the end, procedures of notation, recording, and analysis retain their purely instrumental function, and if in performance analysis what matters, as Wells has argued, “is not the microphone or the camera but the seeing eye and the listening ear, the responsive imagination and the analysing brain” (2000: 15), as well as the power to articulate a critical discourse, what counts is the pursuit and transmission of experience and critical reflection, besides the perception of contexts enabled by the creative reconstruction and re-articulation of a live performance for ourselves and others.

References

- BENNETT, Susan. **Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception**. London: Routledge, 1990.
- CARLSON, Marvin. **Performance: A Critical Introduction**. London: Routledge, 1996.
- CONNOR, Steven. “Postmodern Performance”. In: CAMPBELL, Patrick. **Analysing Performance: A Critical Reader**. Manchester: Manchester UP, 1996. p. 107-24.
- COUNSELL, Colin; WOLF, Laurie. **Performance Analysis: An Introductory Coursebook**. London: Routledge, 2001.
- DE MARINIS, Marco. “A Faithful Betrayal of Performance: Notes on the Use of Video in Theatre”. **New Theatre Quarterly** vol. 1, p. 383-9, 1985.
- DE MARINIS, Marco. **The Semiotics of Performance**. Tradução: Áine O’Healy. Bloomington: Indiana UP, 1993.
- DE MARINIS, Marco. “Lo spettacolo como texto I”. **Versus** n. 21, 1978.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The Show and Gaze of Theatre**. Studies in Theatre History and Culture. Iowa City: U of Iowa P, 1997.

GEERTZ, Clifford. **The Interpretations of Culture**. New York: Basic Books, 1973.

GOFFMAN, Erving. **Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience**.

Harmondsworth: Penguin, 1974.

HELBO, André, et al. **Théâtre: Modes d'approche**. Paris: Méridiens- Klincksiek, 1987 (Ubersfeld's questionnaire is published herein).

KENNEDY, Dennis. **Looking at Shakespeare: A Visual History of Twentieth-Century Performance**. Second Edition. Cambridge: Cambridge UP, 2001.

MILLING, Jane; LEY, Graham. **Modern Theories of Performance**. Houndmills: Palgrave, 2001.

PAVIS, Patrice. **Analyzing Performance: Theater, Dance, and Film**. Tradução: David Williams. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.

PAVIS, Patrice. "Pavis's Questionnaire". In: PAVIS, Patrice. **Analyzing Performance**. Tradução: David Williams. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003. p. 37-40.

PAVIS, Patrice. Ed. **The Intercultural Performance Reader**. London: Routledge, 1996.

PEARSON, Mike. "Theatre/Archaeology". **Drama Review** n. 38, vol. 4, p. 134-49, 1994.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory** (1988). Revised and Expanded Edition. London: Routledge, 1994.

STRINE, Mary S.; LONG, Beverly Whitaker; HOPKINS, Mary Frances. "Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities". In: PHILLIPS AND WOODS. **Speech Communication**, 1990. p. 181-93.

TINDEMANS, Carlos. "L'analyse de la representation théâtrale. Quelques réflexions méthodologiques". **Théâtre de toujours, d'Aristote à Kalisky, Hommage à Paul Delsemme**. Brussels: Éd. De l'Université, 1983.

WELLS, Stanley. Ed. **Shakespeare in the Theatre: An anthology of Criticism**. Oxford Shakespeare Topics. Oxford: Oxford UP, 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Drama in Performance** (1954). Hamondsworth: Penguin, 1972.

RELIGIÃO E POLÍTICAS DE IDENTIDADE: A FIGURA DO CONJURADOR EM THE
CONJURE WOMAN, DE CHARLES W. CHESTNUTT¹⁰

José de Paiva dos Santos

Universidade Federal de Minas Gerais

ABSTRACT: This essay purposes to examine the representation of conjurers and conjuring in the fictional world of *The Conjure Woman*, a collection of short stories published in 1899 by the African-American writer Charles W. Chesnutt. Through the analysis of four representative narratives – “Mars Jeems’s Nightmare”, “Po’ Sandy”, “Sis’ Becky’s Pickanini” and “The goophered grapevine” –, it argues that the spiritual interventions on the part of the conjurers constituted, above all, instances of political and cultural resistance, for they aimed at preventing the reification and historical erasure of the black subject, in face of the Euro-American colonizing enterprise. The narratives also attempt to counteract reductionist representations of the black subject by painting a more holistic and complex picture of the black experience in the United States. Insights from the field of cultural and literary criticism, as well as religious studies, form the theoretical basis of the essay. The overall purpose is to show Chesnutt’s efforts in confronting the literary and cultural trends of his time, which insisted on depicting blacks either as subservient, happy with their fate, or as individuals lacking culture, intelligence, religion and history.

KEYWORDS: Conjuring; Spirituality; Resistance; Africa; United States of America.

RESUMO: Este ensaio visa examinar a representação dos conjuradores e conjuramentos no universo ficcional de *The Conjure Woman*, coletânea de contos do autor afroestadunidense Charles W. Chesnutt, publicado em 1899. A tese defendida através da análise de quatro contos representativos – “Mars Jeems’s Nightmare”, “Po’ Sandy”, “Sis’ Becky’s Pickanini” and “The goophered grapevine” – é que as intervenções por parte dos conjuradores constituem-se, acima de tudo, instâncias de resistência política e cultural, pois buscam impedir a reificação e apagamento histórico do sujeito negro diante do poder colonizador euro-americano. Procuram também desconstruir representações reducionistas do sujeito negro ao prover uma perspectiva mais complexa e holística da experiência negra nos EUA. Usando *insights* da crítica cultural e literária, bem como dos estudos da religião, o texto busca mostrar o esforço de Chesnutt em combater a tendência cultural e literária de sua época, a qual insistia em retratar os negros ora como seres subservientes e contentes com sua condição de servidão, ora como indivíduos destituídos de cultura, religião, história.

PALAVRAS-CHAVE: Conjuramento; Espiritualidade; Resistência; África; Estados Unidos.

¹⁰ *A Conjuradora*. Coleção de sete contos publicados em 1899, cujos temas envolvem questões raciais após a guerra civil estadunidense (1864). As histórias são narradas por Julius, ex-escravo, a um casal do norte, John e Annie, que se muda para o sul (Patesville – Carolina do Norte) por motivos de saúde e financeiros também. Como não existe tradução desta obra em língua portuguesa, todas as traduções dos contos analisados neste ensaio são de minha autoria.

Introdução

Das nações do Novo Mundo, nenhuma talvez tenha sofrido tanto a influência do cânone judaico-cristão e do protestantismo em sua formação cultural e sociopolítica como os Estados Unidos da América. Se na América do Sul e Central, os primeiros exploradores vieram com o intuito de melhor proveito comercial tirar dela, na América do Norte, peregrinos e puritanos, como foram denominados os primeiros colonizadores daquela parte do continente, pretendiam ali se estabelecer para fundar uma colônia permanente. Tendo deixado a Europa principalmente por motivos religiosos (foi o caso dos Puritanos), viam no Novo Mundo a oportunidade de um novo recomeço, tanto no sentido político quanto espiritual. Sendo que viam o velho mundo como um conjunto de nações corrompidas pelo secularismo, a América do Norte passou a representar uma espécie de Éden pré-lapsiano, berço de uma nova civilização longe das influências corruptas que contaminavam as sociedades europeias (LEWIS, 1955: 5). O intenso uso de tipologia bíblica, ou seja, o ato de ligar tipos ou figuras bíblicas a eventos, lugares e pessoas em tempos pós-bíblicos tornou-se um discurso comum entre os que embarcaram em direção à América do Norte (SMITH, 1995: 55). Desta forma, a travessia pelo Atlântico tornou-se a versão moderna da travessia conduzida por Moises pelo mar Vermelho nos tempos bíblicos; a perseguição aos dissidentes da igreja anglicana tornou-se uma réplica da perseguição aos hebreus no Egito, e assim por diante.

Os negros que começaram a aportar nos Estados Unidos algumas décadas após a chegada dos colonizadores europeus não passaram incólume pela influência do protestantismo e, principalmente, aos preceitos do cânone bíblico. Conforme observa Allen D. Callahan, apesar do ambiente segregacionista no qual os escravos estavam inseridos, o cristianismo evangélico conseguiu juntar negros e brancos sob um mesmo ideal de salvação e

redenção através da “autoridade incontestável da Bíblia e experiência direta de Deus” (2006: 3).¹¹ Apesar de alguns africanos já terem vindo cristianizados de suas regiões de origem, a maioria foi apresentada ao protestantismo e à Bíblia durante o período conhecido com o Grande Avivamento, nome dado à cruzada evangelista que movimentou o país em meados do século dezoito e primeira metade do século dezenove. O protestantismo tal qual exposto pela maioria dos pregadores itinerantes afirmava que todos tinham acesso à graça divina, fator que naturalmente atrairia uma população excluída e marginalizada como os negros escravos.

Contudo, mesmo com o forte assédio missionário por parte do protestantismo evangélico, grande parte da população negra não se entusiasmou com a nova fé. Uma das razões era o fato de que apesar do discurso igualitário pregado nos púlpitos, no dia a dia o segregacionismo permanecia. Isto é, os preceitos teológicos de um Deus que não fazia distinção de cor não conseguiam eliminar práticas do cotidiano que institucionalizavam o racismo como instrumento de dominação (BROOKS, 2003: 31). Estas ambivalências em relação à raça contribuíram fortemente para que muitos permanecessem fiéis às tradições de suas culturas de origem, que de muitas formas “competiam e frequentemente excediam o apelo do Cristianismo” em muitas comunidades afrodescendentes (BRUCE, 2001: 10).¹² Assim, para enfrentar o assédio e a imposição de uma religião que reprimia suas expressões culturais nativas, a comunidade negra se viu obrigada a criar estratégias de sobrevivência utilizando-se de uma gama variada de recursos subversivos. Uma delas foi a prática de dar contornos próprios a figuras e elementos da religião cristã através da apropriação e subversão política dos mesmos. Segundo afirma Callaham, “os personagens e eventos da Bíblia se transformaram em equivalentes funcionais dos ancestrais anteriormente celebrados na África Ocidental”. Neste sincretismo religioso, reitera o crítico, “[o]s muitos ancestrais e espíritos

¹¹ “...the paramount authority of the Bible and direct personal experience of God.” Esta e demais traduções de textos críticos para o português são de minha autoria.

¹² “...competed with and often exceeded any appeal Christianity might have....”

naturais foram incorporados na figura do Espírito Santo, e os atos poderosos de Deus suplantaram histórias de valor marcial” (2006: xii).¹³ Em forma de sermões, cantos e *spirituals*, os escravos se apropriaram livremente das histórias do povo de Israel bem como dos ensinamentos neotestamentários, adaptando-os ao seu cotidiano e necessidades.

Outra prática que igualmente se destacou nas comunidades negras foi a valorização da figura do conjurador ou conjuradora, indivíduo mediador entre espiritualidades de matriz africana e euro-americana. Se o cristianismo tinha o aval do poder vigente e por isso conseguia alcançar um grande número de escravos, o conjuramento resistia a estas incursões e se mantinha como um forte rival à religião dominante. Conforme reitera Albert Raboteau, depois do cristianismo, “a segunda força religiosa nas senzalas não era o catolicismo [ou protestantismo], mas o conjuramento, o qual prevalecia por todas as regiões do sul [estadunidense] e na maioria das fazendas, católicas ou protestantes” (2004: 275).¹⁴ O conjuramento, trazido pelos escravos à América do Norte, consistia no ato de invocar espíritos de ancestrais assim como usar os supostos poderes sobrenaturais de amuletos, plantas, raízes e objetos sagrados (MOSLEY, 1995: 89). Nas comunidades, os conjuradores eram muito respeitados por seus poderes sobrenaturais. Mantinham, inclusive, uma aura de respeito ao seu redor, manifestadas, segundo o folclore, através dos “olhos vermelhos” e “gengivas azuis”, bem como “vestimentas incomuns e parafernália do ofício: uma bengala torta, penduricalhos e um saco de magias” (RABOTEAU, 2004: 276).¹⁵ Também assumiam a função de curandeiros ou curandeiras (“witch-doctors”), tratando todo tipo de moléstias através do uso de substâncias, ervas, raízes, pós e materiais afins. Desta forma, a prática de

¹³ “The characters and events of the Bible became the functional equivalent of the ancestors and heroes long celebrated in West Africa.”; “The many ancestral and natural spirits were subsumed in the Holy Spirit, and the mighty acts of God supplanted ancient tales of martial valor.”

¹⁴ “The strongest other religious force in the quarters was not Catholicism but conjure, which was pervasive throughout all regions of the South and influential on most plantations, whether Catholic or Protestant.”

¹⁵ “Red eyes; “blue gums”; “unusual dress and the accoutrements of his trade – a crooked cane, charms, and a conjure bag....”

conjurador envolvia não só encantamentos, mas também a “tradição da cura” por meio do “uso mimético de substâncias tóxicas e medicinais” (SMITH, 1994: 31).¹⁶ Operando às margens do poder vigente e ao mesmo tempo lado a lado do protestantismo evangélico, o conjurador desafiava e subvertia códigos culturais, bem como a ideologia político-religiosa ao manter no seio da comunidade negra traços e elos com suas crenças de origem.

A literatura negra afro-estadunidense, tanto do período anterior como pós-emancipação (1864), faz menção a estas confluências subversivas entre a cosmologia cristã e africana, acentuando em vários casos a figura intrigante do conjurador. Frederick Douglass, por exemplo, em *Narrative of the Life of Frederick Douglass* (1845) menciona o papel que um conjurador por nome Sandy desempenhou num momento de crise entre ele e o Sr. Covey, fazendeiro famoso por suas estratégias de tortura a negros escravos. Apesar de seu ceticismo, Douglass aceitou uma raiz a ele oferecida por Sandy, um conjurador, com a promessa de que esta o protegeria da fúria de seu senhor (1995: 41). Douglass comenta que o amuleto talvez tenha realmente funcionado, pois não só enfrentou e venceu o Sr. Covey, como também, depois deste dia, nunca mais alguém conseguiu açoitá-lo. Harriet Jacobs em sua narrativa *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861) e William Wells Brown em sua autobiografia *My Southern Home: the South and its People* (1880) também mostram a figura do conjurador e suas atuações como curandeiros e intermediadores espirituais.

Foi só no final do século dezenove, no entanto, que um tratamento temático mais visível foi dado a este elemento da cultura negra Afro-Estadunidense em *The Conjure Woman* (1899), por Charles W. Chesnutt. Nesta coletânea, o autor reúne uma série de contos que tematizam elementos da cultura oral negra, com destaque à prática do conjuramento e o papel do conjurador como elemento intermediador em conflitos não só espirituais, mas

¹⁶ “tradition of healing”; “mimetic use of medicinal and toxic substances”.

também seculares nas comunidades negras. Além disso, os contos mostram a figura do conjurador como uma pessoa respeitada, temida e requisitada até mesmo pelos donos de escravos em algumas ocasiões.

A crítica nas últimas décadas tem destacado a importância de Chesnutt e sua coletânea *The Conjure Woman* no cenário cultural Afro-Estadunidense de final do século dezenove por trazer um retrato positivo da figura do conjurador e das espiritualidades de origem africana, especialmente como ferramentas de combate à hegemonia cultural branca. David H. Brown em “Conjure/Doctors: an Exploration of a Black Discourse in America, Antebellum to 1940” (BROWN, 1990) argumenta que embora muitos críticos subestimem a importância do conjuramento como ferramenta de resistência cultural, os conjuradores na verdade desempenharam um papel fundamental no *ethos* afrodescendente por oferecer “orientação moral, crescimento cultural e eficiente poder instrumental no combate à opressão durante a escravidão” (1990: 5).¹⁷ Em *The Conjure Woman*, reforça Brown, Chesnutt demonstra esta visão ao apontar “o discurso de matriz africana [conjuramento], e não o Cristianismo, como o ‘instrumento’ de crítica às injustiças da instituição [...] e à injustiça racial no período negro da pós-Reconstrução” (1990: 38).¹⁸ De forma semelhante, Jeffrey E. Anderson, em *Conjure in African American Society*, observa que os contos de Chesnutt vão na contramão da visão oitocentista que classificava o conjuramento como “barbarismo negro”; Chesnutt retrata o conjuramento como instrumento “com o qual podiam lutar contra as injustiças da classe dominante” (2005: 9).¹⁹ Kameela Martin Samuel segue esta mesma linha de raciocínio em “Charles Chesnutt and the Legacy of *The Conjure Woman*”. Para a pesquisadora, as narrativas de Chesnutt “oferecem uma perspectiva culturalmente específica do conjurador

¹⁷ “moral guidance, cultural growth, and effective instrumental power against oppression during slavery.”

¹⁸ “African-derived conjure discourse, not Christianity, “usable” as the medium for critique of the institution’s injustice [...] and racial injustice in the dark post-Reconstruction period.”

¹⁹ “Conjure was one means by which blacks could deal with the injustices of the ruling class.”

como herói folclórico que vai além de caracterizações superficiais tais como bufões, charlatães e curandeiros supersticiosos” (2010: 22).²⁰ Para ela, Chesnutt substitui caracterizações dos conjuradores como indivíduos ingênuos, ineptos ou manipuladores por representações nas quais são capazes de decodificar, interpretar e manipular signos da cultura dominante. Samuel vai mais adiante e coloca a obra de Chesnutt como precursora do gênero contemporâneo por ela denominado de “neo-conjure tales”, qual seja, narrativas que surgiram a partir da segunda metade do século vinte (*Mamma Day* [1988], de Gloria Naylor; *Joe Turner’s Come and Gone* [1988], de August Wilson) e que tematizam espiritualidades de matriz africana como o conjuramento e o vodu.

Assim, na esteira dessas intervenções críticas de *The Conjure Woman*, este ensaio argumenta que, de fato, Chesnutt apresenta um retrato dos conjuradores e suas práticas espirituais não simplesmente como exercícios para a obtenção de favores de entidades sobrenaturais na solução de problemas do cotidiano. Ele os retrata como atores exercendo um forte papel sociopolítico no combate à opressão e segregação social em suas comunidades. No entanto, quando examinados por outro prisma, percebe-se que, por trás destas intervenções sobrenaturais, surge uma agenda adicional e de significância sociopolítica igualmente importante. Meu argumento é que as intervenções por parte dos conjuradores em *The Conjure Woman* cumprem uma dupla função: por um lado, constituem-se em rituais de regeneração que objetivam impedir a reificação e comodificação do sujeito negro diante de um aparato ideológico que buscava seu apagamento histórico; por outro, desconstróem noções essencialistas de cultura e identidade ao prover uma visão mais holística, pluralista e diversificada das subjetividades negras nos Estados Unidos.

²⁰ “The portrayals of Chesnutt’s text offer a culturally specific perspective of the conjurer as folk hero that moves beyond the surface level characterizations of buffoonish, inept charlatans and superstitious quacks.”

Conjuramento, subversão e resistência em *The Conjure Woman*

Embora muitas variantes estejam presentes na constituição da identidade, um elemento destacado por críticos culturais é a relação entre a formação identitária e a alteridade. Conforme argumenta Julian Wolfreys, toda vez que alguém emite a enunciação “Eu”, uma identidade está presente, identidade esta que se constitui através de um “complexo emaranhado de histórias pessoais e impessoais, textos, discursos, crenças, postulados culturais e interpelações ideológicas” (2004: 95).²¹ Isto é, a identidade se constitui e se molda no coletivo, num movimento dialógico entre o sujeito e diversos fatores sociais tais como cultura, religião, gênero, família e instituições políticas. Stuart Hall faz uma importante complementação a esta visão dialógica da identidade ao sugerir que estas, por estarem situadas no “jogo contínuo da história, cultura e poder”, não são construções fixas, mas se constituem por meio de posicionamentos tomados diante destas narrativas. Desta forma, afirma o crítico, identidades estão em constante reformulação, numa relação dinâmica não só com os discursos do presente, mas também com os do passado com os quais interagem (1996: 225).²² O papel do contexto sociocultural é vital neste processo construtivo. Avtar Brah reitera esta observação ao pontuar que identidade “é simultaneamente subjetiva e social, e, portanto, constituída na e através da cultura”. Na verdade, afirma a autora, “cultura e identidade são conceitos inextricavelmente ligados” (1996: 21).²³ Como se pode observar, a constituição da identidade é complexa e envolve uma gama de elementos, entre eles, os relacionamentos que o indivíduo estabelece com o meio cultural e as estruturas de poder que o rodeiam. Não existe uma identidade *a priori*, criada à parte do contexto sociocultural, não

²¹ “...a complex gathering of personal and impersonal histories, texts, discourses, beliefs, cultural assumptions and ideological interpellations.”

²² “...continuous ‘play’ of history, culture and power.”

²³ “...an already accomplished fact”; “...a production, which is never complete, always in process, and constituted within, not outside, representation.”

histórica, assim como não é possível conceber uma identidade fixa, estagnada no *continuum* histórico. Por se constituir dentro de uma cadeia de signos culturais sempre em movimento, a identidade deve ser vista, portanto, não como “um fato já realizado”, mas sim como “produção, o qual nunca é completo, está sempre em processo, e sempre constituído dentro, não fora, da representação” (HALL, 1993: 222). Portanto, o que Hall e demais críticos culturais criticam é a tendência, de origem Iluminista, de se essencializar a identidade e concebê-la como uma entidade fixa, pré-determinada, capaz de existir isolada dos processos culturais que permeiam as relações humanas.

No caso da diáspora africana, a migração involuntária ao Novo Mundo trouxe uma série de consequências sociais, entre elas a desestabilização de importantes processos constitutivos da subjetividade. No Novo Mundo, os negros se depararam com um sistema que lhes impunha novas doutrinas religiosas, mudava seus hábitos alimentares e interferia em seus símbolos culturais. Conforme observa Bell Hooks, “crucial no preparo do povo africano para o mercado escravo era a destruição da dignidade humana, a remoção de nomes e status, a dispersão de grupos para que não houvesse língua comum, e o apagamento de qualquer sinal visível de herança africana” (1981: 19).²⁴ O importante neste processo era domesticar o africano para que quando aportasse na colônia fosse visto como um ser dócil e de fácil convivência, características que certamente aumentariam o valor de mercado nos leilões. Este processo de transformação e desumanização do africano envolvia também outras práticas igualmente perniciosas, cujo objetivo era demonstrar que não mais tinham o controle sobre seus corpos e destinos. No caso das mulheres, além de serem exploradas nas plantações, eram ainda vistas como símbolos de luxúria e prazer, fato que conseqüentemente levava ao constante assédio por parte de seus senhores. A mulher negra não possuía valor em

²⁴ “Crucial in the preparation of African people for the slave market was the destruction of human dignity, the removal of names and status, the dispersement of groups so that there would exist no common language, and the removal of any over sign of an African heritage.”

si; servia ou para a reprodução (com o propósito de aumentar a mão de obra escrava), para o trabalho doméstico ou no campo, ou para a satisfação dos prazeres de seus donos (HOOKS, 1981: 22). Zora Neal Hurston capta muito bem esta e outras realidades da mulher negra no romance *Their eyes were watching God* (1990), através das observações da personagem Nanny: “Querida, o homem branco é que governa tudo até onde posso ver. Talvez seja em algum lugar bem distante pra lá do oceano onde o homem negro está no controle, mas não sabemos nada além daquilo que vemos. [...] A negra é a mula do mundo no meu entendimento” (1990: 14).²⁵ O ambiente tal qual descrito por Hurston demonstra a vulnerabilidade das escravas diante da instituição escravocrata, a qual detinha o poder para decidir seus destinos com o total aval do Estado.

Os homens negros, por sua vez, sentiam-se emasculados por não se verem capazes de defender suas famílias e prover-lhes a segurança emocional e econômica necessária à sobrevivência. Descobriam logo cedo que as virtudes clássicas tão louvadas pela cultura norte-americana como “economia, perseverança e trabalho árduo não lhes davam os mesmos benefícios tangíveis recebidos pelos brancos” (MAJORS, 1992: 1).²⁶ Isto é, mesmo que cumprissem jornadas de trabalho longas e cultivassem os mesmos preceitos morais, seu status de escravo e destituído permanecia intacto, sem a menor possibilidade de mobilidade social. Além disso, eles perceberam que eram igualmente vistos como uma ameaça ao segmento feminino da cultura branca. Se a mulher negra era constantemente tida como uma ameaça à sociedade por seu suposto poder de sedução, o homem negro era visto como o estuprador sempre à espreita de uma vítima. Conforme analisa Hooks, “a história do corpo negro masculino começa nos Estados Unidos com projeções, com imposições sobre este corpo de

²⁵ “Honey, de white man is de ruler of everything as fur as Ah been able tuh find out. Maybe it’s some place way off in de ocean where de black man is in power, but we don’t know nothin’ but what we see. [...] De nigger woman is de mule uh de world so fur as Ah can see.”

²⁶ “thrift, perseverance, and hard work did not give them the same tangible rewards that accrued to whites.”

fantasias sexuais pornográficas sexistas e racistas,” fantasias estas que culminavam com a “ideia do estuprador negro” (2004: 57).²⁷ A obsessão e o medo da sexualidade masculina negra deram origem a uma série de estereótipos que colocavam o negro na categoria de brutos incapazes de controlar seus instintos sexuais e que, portanto, deveriam ser mantidos sob constante vigilância. Desta forma, o estupro, no caso da mulher negra, e o linchamento e a mutilação no caso do homem, tornaram-se os mecanismos de contenção desta suposta ameaça ao equilíbrio social nas plantações e moradias dos senhores de escravos (2004: 69). Mais tarde, após a abolição de escravidão, a segregação e a proibição do casamento inter-racial viriam sedimentar estes estereótipos sexuais na psique da cultura dominante.

Os contos de Chesnutt em *The Conjure Woman* tematizam, nas relações entre conjuradores e clientes, estes conflitos identitários oriundos da segregação, preconceito e fragmentação de culturas nativas. Em “Mars Jeems’s Nightmare”, Chesnutt ilustra esse movimento de luta da comunidade negra pela preservação identitária na narrativa acerca do escravo Solomon, que procurou a ajuda de Tia Maggie para conjurar o senhor McLean, seu dono, o qual não permitia que seus escravos mantivessem relacionamentos amorosos, além de qualquer tipo de atividade lúdica. O texto retrata como os escravos “não podiam cantar, nem dançar, nem tocar o banjo quando o senhor Jeems estava por perto” (1899: 71).²⁸ Além disso, “ele não permitia que seus escravos se casassem – dizia que seu trabalho não era cultivar negros e sim algodão” (1899: 72).²⁹ Aqui Chesnutt retrata os mecanismos utilizados pelos senhores para controlar e transformar negros em mera propriedade. A afirmação de que a fazenda tinha como objetivo cultivar algodão e não negros enfatiza a reificação do escravo, sua transformação em mera ferramenta de trabalho à custa de sua condição como ser humano.

²⁷ “The history of the black male body begins in the United States with projections, with the imposition onto that body of white racist sexist pornographic sexual fantasies”; “...the idea of the black male rapist.”

²⁸ “wa’n’t ’lowed ter sing, ner dance, ner play the banjo w’em Mars Jeems wuz roun’ de place”.

²⁹ “he wouldn’ let his han’s git married, - said he wuz n’ raisin’ niggers, but wuz raisin’ cotton”.

O que se esperava do escravo era apenas trabalho e submissão às regras de seus donos. Além disso, o fato de serem impedidos de se casarem e manterem laços familiares reforçava ainda mais esta ideologia. O texto fala que “sempre que um dos rapazes ou moças começava a se engrajar um com outro, ele vendia um ou o outro, ou então mandava um deles para sua outra fazenda no condado de Robson, de forma que não poderiam mais se ver” (1899: 72).³⁰ Solomon, em rebeldia às imposições de McLean, resolve manter um relacionamento afetivo com outra escrava, comportamento que leva seu dono a lhe dar quarenta chibatadas, além de enviar a moça para outra fazenda.

É neste momento na narrativa que Chesnutt introduz a figura da conjuradora. Sentindo-se injustiçado, Solomon resolve procurar a ajuda de uma ex-escrava com fama de saber manipular ervas, raízes e outros instrumentos de invocação de forças sobrenaturais. Segundo a narrativa, após administrar a McLean uma mistura de ervas e raízes feita pela conjuradora, este teve um sonho no qual sofreu pessoalmente o que os escravos sofriam. Conta o relato que McLean foi transformado num escravo e veio trabalhar sob as ordens do mesmo feitor que contratara para supervisionar seus negros. Na posição de escravo, foi chicoteado e humilhado várias vezes, apesar de ter tentado se defender. Após a experiência dolorosa como escravo, que para ele não passou de um pesadelo, sua visão em relação ao feitor e o modo como os escravos eram tratados mudou radicalmente: “o trabalho de Tia Peggy fez dele um homem completamente diferente (1899: 98).³¹ A partir de então, ele passou a permitir que seus escravos dançassem e tocassem seus instrumentos, trabalhassem menos horas e, mais importante, que se casassem entre si.

Apesar do tom um tanto didático (o bem vence o mal em um final onde tudo se encaixa perfeitamente), nesta narrativa Chesnutt retrata um importante papel desempenhado

³⁰ “w’eneber any er de boys en gals ’ud ’mence ter git sweet on one ernudder, he’d sell one er de yuther un ’em, er sen’ ’em way down in Robeson County ter his yuther plantation, whar dey couldn’ nebber see one ernudder”.

³¹ “Aun’ Peggy’s goopher had made a noo man um ’im enti’ely”.

pelos conjuradores nas comunidades negras: resgatar indivíduos ameaçados de apagamento histórico não só por não terem controle sobre seus corpos, mas também por não poderem constituir família e manterem laços comunais. Ao impedir que seus escravos mantivessem laços afetivos com potencial de gerar prole, McLean busca apagar da psique negra não só pretensões de vida em comunidade, como também a capacidade de transmissão de valores e tradições culturais importantes na constituição da identidade de um indivíduo. Se o sujeito, como afirma Wolfreys, é fruto “de valores e crenças que um indivíduo possui” e de “inscrições invisíveis na psique do sujeito, as quais determinam sua subjetividade e relação com os outros ao seu redor” (2004: 98),³² ao tentar privar Solomon e os outros escravos da oportunidade de socialização e procriação, McLean busca impedir que importantes códigos culturais e crenças coletivas se mantenham inscritas e vivas no imaginário negro.

Assim, a decisão de Solomon em procurar os serviços da conjuradora pode ser interpretada como uma luta para impedir que sua identidade, e a da comunidade à qual pertence, não sejam anuladas, e que ele não seja transformado em mercadoria de troca. John W. Roberts salienta que os conjuradores eram respeitados principalmente porque “seus comportamentos e atributos espirituais refletiam valores vistos [pelos escravos] como os mais vantajosos para suas sobrevivências e bem estar, em uma estrutura social rígida na qual o bem comum tinha precedência sobre a necessidade individual” (1989: 95).³³ Isto é, em um sistema que essencializava os negros tratando-os como um grupo monolítico cujo destino se restringia ao cativeiro, os conjuradores se constituíam uma saída bastante vantajosa, pois ofereciam soluções que colocavam a individualidade do sujeito negro acima dos preceitos estipulados por donos e feitores. Em “Mas Jeems’s Nightmare”, no embate entre Solomon e

³² “The values and beliefs one holds ... those invisible inscriptions on the subject’s psyche which determine his or her subjectivity and relation to others around him or her”.

³³ “...their spiritual attributes and behaviors reflected values that they accepted as the most advantageous to their survival and well-being in a rigid hierarchical social structure in which communal welfare had precedence over individual need”.

seu dono, Chesnutt justapõe duas práticas opostas – conjuramento e escravatura – e sublinha a primeira como a saída por resgatar as especificidades e necessidades individuais da população negra. O que impera na economia do conjuramento é inversão de códigos e práticas que resultam na reificação da subjetividade negra. Com isto, o conjurador deixa de ser apenas uma figura excêntrica e passa a desempenhar um papel crucial nos processos culturais e identitários das comunidades afrodescendentes.

A mesma temática de busca pela constituição e preservação de identidades ameaçadas de apagamento histórico é ilustrada em “Po’ Sandy”, outro conto no qual laços familiares e valores comunitários fazem parte da trama. Aqui a narrativa se concentra na figura de Sandy, escravo que não conseguia permanecer com sua esposa por ser sempre enviado para trabalhar temporariamente em outras fazendas. Uma das consequências desta mobilidade foi o término do seu primeiro casamento, o qual ocorreu quando sua esposa foi vendida e ele nunca mais pode vê-la. Quando se casa novamente, continua sofrendo privações por nunca poder aproveitar a companhia de sua esposa. Sua infelicidade é demonstrada em vários momentos na narrativa. Em um deles, Sandy fala: “Estou ficando muito cansado de todo este vai e vem. Aqui estou eu emprestado para o senhor Jeems este mês, e tenho que fazer isso e aquilo; e ao senhor Archie no próximo mês, e tenho que fazer isso e aquilo; então tenho que ir para a casa da senhora Jinnie; e é Sandy isso e Sandy aquilo, Sandy aqui e Sandy acolá. Deste jeito não posso manter uma mulher” (1899: 44).³⁴ Quando sua esposa Tenie, que diz ser conjuradora, sugere transformá-lo em uma árvore durante o dia, pois assim ele permanecerá sempre num mesmo lugar, Sandy aceita sem titubear. Tenie promete que à noite fará com que volte a ser Sandy novamente, e assim ele permanecerá sempre na fazenda, gozando dos benefícios da vida em família. Esta estratégia funciona por algum tempo, o que traz grandes benefícios ao

³⁴ “I’m gittin’ monst’us ti’ed er dish yer gwine roun’so much. Here I is lent ter Mars Jeems dis mont’, em I got ter do son-en-so; en ter Mars Archie de nex’ mont’, en I got ter do so-en-so; den I got ter go ter Miss Jinnie’s: en hit’s Sandy dis en Sandy dat, en Sandy yer en Sandy dere...I can’t eben keep a wife”.

casal, que passam a manter o contato que sempre desejavam: “...Tenie ia à floresta à noite e o transformava de volta, então eles furtivamente corriam para casa e conversavam à boca do fogo” (1899: 48).³⁵ O final da história é trágico, pois num momento em que Tenie não podia trazê-lo à forma humana (ela foi emprestada a outra fazenda por um tempo), a árvore acaba sendo cortada e usada para construir uma cozinha na casa do fazendeiro. Ao voltar e não mais encontrar seu esposo, Tenie passa o resto de seus dias lamentando o ocorrido, chorando à porta da cozinha feita com a madeira da árvore na qual transformara Sandy.

Apesar do final infeliz, afinal Sandy acaba sendo transformado em madeira para a construção de uma peça na casa de seu dono – ápice da exploração econômica –, mais uma vez Chesnut demonstra o papel subversivo do conjurador e sua importância na constituição identitária da comunidade negra. O dilema de Sandy está no fato de ser considerado um objeto móvel, sem raízes, e por isso está sempre sendo mandado de um lugar para o outro, de acordo com os desejos e necessidades de seu dono. Além disso, vigora o papel emasculador do sistema escravocrata, o qual nega a Sandy “a oportunidade de experimentar os laços básicos do afeto, cuidado, proteção e apoio” (LAWRENCE-WEBB, 2004: 634).³⁶ Isto é, como o foco está na produtividade econômica, aos escravos são negados os benefícios da instituição familiar e relacionamentos afetivos entre seus pares. O fato de aceitar ser transformado em árvore atesta o almejo de Sandy por estabilidade e autonomia, desejo que as constantes migrações o impedem de realizar. Edouard Glissant observa que a consciência histórica dos afrodescendentes se deu num “contexto de choque, contradição, negação dolorosa”, situação esta que levou a um “deslocamento do continuum” histórico, fenômeno caracterizado por ele de “não história” (1992: 61-62).³⁷ Glissant resume nesta passagem a

³⁵ “...Tenie useter go down ter de woods at night em turn ’im back, en den dey’d slip up ter de cabin en set by the fire em talk”.

³⁶ “the opportunity for experiencing the basic bonds of caring, nurturing, protection and support”.

³⁷ “in the context of shock, contradiction, painful negation”...“...dislocation of the continuum”; “non-history”;

situação de Sandy, o qual é vítima de um sistema que lhe nega a possibilidade de dar contornos próprios a sua trajetória, fazendo-o viver em uma condição permanente de “não história”. A transformação em árvore vem a constituir-se um ritual regenerativo eficaz, pois oferece a Sandy e Tenie a oportunidade de retomarem as rédeas de suas histórias, desta vez não mais sob o controle do sujeito colonizador. Esta metamorfose sugere ainda que, semelhante à sombra protetora das árvores, Sandy buscava vencer o emasculamento oferecendo a sua esposa o abrigo que o cativo não providenciava. A árvore torna-se, desta forma, uma metáfora de regeneração, proteção e empoderamento. No conto, a estratégia funciona por um tempo, pois com o corte da árvore, Sandy torna-se prisioneiro eterno de seu dono. Aqui, as forças da escravidão acabam vencendo, porém em nada diminui o papel da conjuradora, a qual confronta a ideologia opressora, sempre na tentativa de impedir a reificação, comodificação e emasculamento do indivíduo negro.

Além de retratar o conjurador como um elemento importante em um sistema que destituía os negros de agenciamento ao transformá-los em mercancia, Chesnutt também busca, através da narração de outros episódios envolvendo conjuradores, mostrar uma visão mais abrangente da experiência negra nas Américas. Isto é, ele também procura, por meio da representação das relações entre conjuradores, escravos e donos de escravos, desfazer estereótipos que normalmente retratavam a comunidade negra como um bloco monogênico, sem distinção cultural, linguística e religiosa. Paul Gilroy observa, em uma denúncia clara a esta visão reducionista do colonizador europeu, que a diáspora negra nas Américas foi, acima de tudo, um fenômeno de natureza fractal e rizomórfica, isto é, palco de encontros entre culturas e línguas diversas que passaram a ser suprimidas como tentativa de domesticar o negro escravo. Assim, se por um lado o poder colonial caracterizava o negro como o Outro, com base em dicotomias simplistas do tipo civilização versus barbárie, por outro possibilitou

a justaposição de origens culturais variadas que transformariam tanto a psique negra quanto euro-americana (2001: 38). *The Conjure Woman* ilustra muito bem esta observação de Gilroy ao trazer para o âmbito da ficção os valores espirituais e místicos ligados à tradição africana e ao mostrar, por meio desta estratégia literária, a estreiteza do pensamento colonial em relação à cultura afrodescendente. Conforme reitera Heather Tirado Gilligan, nos contos de *The Conjure Woman* Chesnutt “desafia a epistemologia do racismo em seus próprios termos”, isto é, o autor “inverte o universo ficcional rural que projetava um sujeito negro conheável” e privilegia, desta forma, a complexidade epistemológica e sociocultural da experiência diaspórica negra nas Américas (2007: 211).³⁸ Esta inversão da ficção rural aludida por Gilligan refere-se a enredos melodramáticos e sentimentais publicados por autores brancos, os quais normalmente retratavam os negros de forma condescendente, felizes por estarem sob os cuidados de seus donos, projetados em forma de figura paternal. A agenda política dessas narrativas pró-escravidão visava zombar dos esforços do movimento reconstrutivista pós-guerra civil, o qual buscava inserir o negro no novo contexto sociocultural (GILLIGAN, 2007: 197).³⁹ O propósito era mostrar que o negro para nada servia além de trabalhar na condição de servo. Em suma, além de denunciar, através das histórias de magias e conjuramentos, as estratégias mercantilistas e desumanas do sistema escravocrata, Chesnutt também busca romper com formas preconceituosas de representação dos negros, as quais não respeitavam as individualidades e complexidades culturais da comunidade afrodescendente.

³⁸ “...challenge the epistemology of racism in its own terms”; “...invert the function of plantation’s fiction’s invention of the knowable subject...”

³⁹ Estas narrativas de ficção surgiram como resposta ao romance de Harriet B. Stowe, *A Cabana do Pai Tomás* (*Uncle Tom’s Cabin*), publicado em 1852, o qual denunciava veementemente os malefícios da escravidão. As narrativas “anti-Tom” consideradas mais populares foram *The Sword and the Distaff*, de William G. Simms (1852), e *The Planter’s Northern Bride*, de Caroline N. Hentz (1854).

O conto “Sis’ Becky’s Pickaninny” ilustra de forma interessante esta tentativa de Chesnutt em validar uma visão de mundo diferente, porém não menos impactante no *ethos* de uma comunidade. A narrativa começa com os protagonistas, John e sua esposa Annie, do norte dos Estados Unidos, abordando questões a respeito de crenças. John, especialmente, chama a atenção de Julius, o narrador, ao dizer que a causa principal do retrocesso cultural do povo negro está na fé que colocam em superstições tolas: “seu povo nunca crescerá no mundo até que abandonem estas superstições infantis e aprendam a viver pela luz da razão e do bom senso” (1899: 27).⁴⁰ Percebe-se nesta passagem a visão do colonizador que diminui o valor das crenças populares de matriz africana e favorece uma visão ocidental baseada na lógica e na razão. No entanto, o ceticismo do protagonista John não impede Julius de narrar sua história acerca do menino Moises, o qual teve sua mãe trocada por um cavalo. Seu dono, o senhor Pen’leton, muito chegado a corridas, decide adquirir um cavalo com fama de vencedor, e como não possui a quantia pedida, aceita trocar Becky, uma de suas escravas, pelo animal. A troca é feita furtivamente, sem o total conhecimento de Becky, que quando percebe já está nas mãos de seu novo dono. Mesmo implorando por misericórdia, o vendedor não desiste do negócio e Becky se vê obrigada a ficar longe de seu filho. É neste contexto que a conjuradora é acionada para intervir na separação entre mãe e filho. Por meio de várias intervenções sobrenaturais, a conjuradora consegue estabelecer contato entre os dois, mesmo distante, e no final trazer Becky de volta ao seu dono original. Becky termina seus dias ao lado do filho, o qual no final acaba comprando a liberdade de sua mãe e a sua também.

Aqui, Chesnutt retoma a questão da separação familiar, tema comum a muitas outras narrativas em *The Conjure Woman*, inclusive nas analisadas anteriormente. O conto também introduz outro componente interessante: o suposto poder de amuletos. No texto, o narrador

⁴⁰ “Your people will never rise in the world until they trow off these childish superstitions and learn to live by the light of reason and common sense”.

Julius questiona o ceticismo de John ao defender o poder que uma pata de coelho, que ele sempre carrega consigo, pode trazer à pessoa que a guarda e acredita em seu poder de proteção. No entanto, em “Sis’ Becky’s Pickaninny” o que se destaca é uma valorização acentuada de elementos da cultura africana, numa tentativa aparente de privilegiar uma epistemologia alternativa a do colonizador. Elizabeth J. West, ao discutir as representações de matriz africana na literatura de Chesnutt, comenta que em suas narrativas o autor “capta as crenças supernaturais, metafísicas e culturais dos negros”, especialmente os conceitos de “natureza, humanidade e Deus” típicos da visão de mundo da África continental (2010: 35).⁴¹ No que se refere a visões de mundo próprias à cosmologia africana, é importante salientar que as distinções normalmente feitas entre o natural e o sobrenatural, razão e fé, sagrado e profano, com gênese no racionalismo ocidental e cristianismo judaico-cristão, não existiam. Yvonne Chireau reitera que as sociedades africanas das quais provinham os negros “estavam organizadas ao redor da crença em uma realidade totalmente sagrada, a qual se manifestava tanto através do universo dos sentidos, habitados pelos seres humanos, quanto por meio do invisível, habitado por espíritos, ancestrais, e os mortos” (1997: 227).⁴² Assim, há uma relação simbiótica entre o mundo dos vivos e dos mortos, entre elementos da natureza e o domínio dos seres humanos, afinidade esta traduzida na crença de que o sobrenatural não só se relaciona, mas também “exerce poder sobre os humanos, normalmente guiando indivíduos em direção a um fracasso ou vitória” (WEST, 2010: 32).⁴³

Os mecanismos utilizados pela conjuradora Peggy em “Sis’ Becky’s Pickaninny” ilustram este aspecto harmonioso entre a natureza, espíritos e seres humanos presentes na

⁴¹ “...captures the supernatural, metaphysical, and cultural beliefs of blacks...”; “...nature, humankind and God...”.

⁴² “...were organized around belief in a wholly sacred reality, which was manifested both by the material realm of the senses, inhabited by human beings, and by the realm of the unseen, inhabited by spirits, ancestors, and the dead”.

⁴³ “...to exert power over humans, oftentimes steering individuals on the course either to great failure or great achievement”.

religiosidade africana. Conforme explicado por Raboteau, entre as tradições trazidas pelos negros ao Novo Mundo estava “a crença no poder de espíritos de intervir nos elementos na natureza com o propósito de influenciar o bem estar das pessoas”; existia também a crença “em sacerdotes e outros, os quais eram profundos conhecedores dos deuses e dos espíritos” (2004: 11).⁴⁴ No dilema enfrentado por Becky, a conjuradora se mostra conhecedora dos mistérios da natureza e do mundo dos espíritos quando transforma Moises primeiramente em um beija-flor, permitindo assim que ele voe até a fazenda e encontre sua mãe: “Irmã Becky ouviu algo soando ao seu redor, doce e suave. Primeiro pensou que fosse apenas um beija-flor, mas logo percebe que o som do pássaro se parece com o do seu pequeno Moisés sussurrando em seu peito lá na fazenda de onde veio. Foi então que imaginou ser seu pequeno Moisés, o que a fez se sentir melhor...” (1899: 147).⁴⁵ Após este episódio, tanto Moisés quanto Becky se sentem consolados. Após uma semana, o menino pede novamente pela mãe e desta vez Peggy o transforma em um “mocking bird”⁴⁶. Mãe e filho são mais uma vez aproximados através desta metamorfose: “O ‘mocking bird’ permaneceu perto dela quase o dia todo, e quando em um momento saiu para o quintal, o pássaro pousou sobre seu ombro e beliscou o pão que estava comendo, e roçava suas asas no lado de sua cabeça” (1899: 149).⁴⁷ Mais tarde, a conjuradora, para acabar de vez com a separação entre mãe e filho, utiliza seus conhecimentos para desfazer a troca e permitir que Becky retorne à fazenda de onde saiu. Primeiramente, ela ordena um vespão que vá até a fazenda e inutilize o cavalo mordendo seus joelhos. Ao mesmo tempo, ela envia uma andorinha com um pacote cheio de

⁴⁴ “...belief in the power of spirits animating things in nature to affect the welfare of people”; “beliefs in priests and others who were expert in practical knowledge of the gods and spirits”.

⁴⁵ “Sis’ Becky heard sump’n hummin’ roun’en roun’her, sweet en low. Fus’t she ‘lowed it wuz a hummin’-bird; den she thought it sounded lack her little Mose croonin’ on her bres’ way back yander on de plantation. En she des ’magine’ it wuz her little Mose, en it made her feel bettah...”.

⁴⁶ “Mocking bird: pássaro canoro norte-americano que não tem canto próprio. Seu canto consiste em sempre imitar o canto de outros pássaros”.

⁴⁷ “De mawkin’-bird stayed roun’ dere ’most’ all day, en w’en Sis’ Becky went out in de ya’d one time, dis yer mawkin’-bird lit on her shoulder en peck’ at de piece er bread she wuz eatin’, en fluttered his wings so dey rub’ up agin de side er her head”.

apetrechos conjurados à fazenda onde Becky se encontra, com o propósito de induzi-la a pensar que está conjurada. Como previsto, ela adoece e fica incapacitada de fazer suas tarefas. Por mais que seu senhor tente convencê-la de que tudo não passa de superstição infundada, Becky torna-se inútil para o trabalho. Como tanto o cavalo quanto Becky acabam não produzindo os resultados esperados, a troca é desfeita e mãe e filho voltam a ficar juntos. Mais uma vez, o desfecho do conto destaca a estratégia de Chesnutt de ressaltar não só a harmonia e cumplicidade entre seres humanos e natureza, o visível e o invisível, perspectivas típicas da espiritualidade africana, conforme já observado por Raboteau, como também a possibilidade de estes serem convocados a intervir em assuntos do dia-a-dia da comunidade. Através dos conhecimentos sobrenaturais da conjuradora, a harmonia quebrada em razão da avidez e visão opressora do colonizador é restabelecida na comunidade.

No que tange ao universo dos conjuradores, outro ponto a ser observado é que a relação entre estes e a comunidade negra não se limitava apenas a defender a causa de uma comunidade oprimida. Em muitos casos, os conjuradores eram procurados para resolver disputas corriqueiras que iam de relações amorosas, problemas conjugais e objetos perdidos a antipatias pessoais. Raboteau reitera que “as razões pelas quais os escravos buscavam a ajuda dos conjuradores não eram sempre das mais sérias. Assuntos do coração, por exemplo, supriam os conjuradores com uma boa quantidade de clientes” (2004: 279).⁴⁸ Para que os objetivos fossem alcançados, os clientes precisavam primeiramente ter fé, e então trazer os objetos necessários para que o conjuramento fosse realizado, juntamente com o pagamento, que muitas vezes poderia ser em dinheiro ou mercadoria de troca. Maços de cabelo, peças de roupa ou qualquer outro objeto pessoal serviam de porta de entrada para o conjuramento de um indivíduo (RABOTEAU, 2004: 280). Raboteau destaca também a existência de

⁴⁸ “The reasons for which the slaves sought the conjurer’s assistance were not all so deadly serious. Affairs of the heart, for example, supplied the conjurer with a great deal of business”.

conjuradores cujos conhecimentos eram procurados para beneficiar ou prejudicar alguém, isto é, existia aquilo que ele denomina de “potencial duplo” do conjuramento, característica esta explorada dependendo da circunstância, necessidade e desejo da clientela. Assim, o conjuramento era utilizado também para descobrir a causa de moléstias e infortúnios atribuídos a conjuramentos “maléficos” e para reverter o processo “através de uma combinação de mágicas e remédios” (2004: 33).⁴⁹ Vale lembrar que a dicotomia bem versus mal, própria do pensamento judaico-cristão, nem sempre é adequada para explicar a cosmologia e religiosidade africana. Como bem apontado por Smith, o “conjuramento ofensivo pode ser bom assim como o conjuramento defensivo, e ambos podem ser malignos” (1994: 43).⁵⁰ Em suma, rituais, magias e conjuramentos se constituíam práticas dinâmicas que buscavam não apenas satisfazer os anseios de liberdade, politicamente falando, de uma comunidade destituída de poder, mas também oferecer soluções a uma gama variada de problemas do dia a dia. O sobrenatural é acionado sempre que um indivíduo se via ameaçado, fosse por algo tangível como senhores de escravo e doenças, ou por infortúnios sem explicação lógica.

Chesnut explora este dinamismo e amplitude das práticas conjuramentais em “The goophered grapevine”, texto que abre a coletânea de *The Conjure Woman*. Aqui, o autor retrata outras facetas dos rituais de conjuramento ao mostrar os conjuradores como indivíduos cujas práticas, como assinalado anteriormente, se situavam muitas vezes numa área cinzenta, isto é, não se encaixam facilmente dentro da dicotomia benéfico versus maléfico. Além do mais, mostra que os mesmos muitas vezes trabalhavam em prol ou contra membros da própria comunidade, dependendo da necessidade do cliente e do tipo de pagamento ofertado. Como bem aponta Elizabeth Hewitt, o retrato da conjuradora Peggy em “The Goophered

⁴⁹ “...by means of a combination of magic and medicines...”.

⁵⁰ “That is to say, offensive conjure can be good as well as defensive conjure, and either can be malign”.

Grapevine”, “longe de ser inocente quanto à economia da escravidão ou capitalismo, revela-a como uma agente de mercado perspicaz” (2009: 949).⁵¹ Neste conto, a conjuradora é acionada para resolver um problema que se passa no vinhedo do próspero dono de escravo chamado Dugal McAdoo. O tipo de uvas cultivado por ele é bastante rentável, porém o problema é que os negros, não só os seus como também os de outras fazendas, estavam diminuindo seus lucros ao usar a calada da noite para roubá-las. Ao ouvir da fama e do medo entre os escravos da conjuradora conhecida como tia Peggy, ele resolve contratá-la. Segundo o narrador, “um dia durante a primavera, a cozinheira preparou uma cesta com galinha, bolo e uma garrafa de vinho, e o senhor Douglass pegou sua charrete e se dirigiu até a cabana de tia Peggy” (1899: 15).⁵² O vinhedo é assim conjurado e a notícia logo se espalha que “ele pagou a tia Peggy dez dólares para que conjurasse o vinhedo” (1899: 18)⁵³. A própria conjuradora se encarregou de dizer que quem comesse as uvas morreria em doze meses. Dugal McAdoo comemorou o fato, pois a partir deste dia nenhum negro mais se atreveu a provar as uvas de seu vinhedo.

Porém, a trama toma um rumo diferente quando a conjuradora é procurada para reverter o conjuramento devido ao fato de um escravo recém-chegado, Henry, ter inadvertidamente provado as uvas. A fim de reverter o conjuramento, Peggy primeiramente lhe oferece um remédio e depois pede que ele unja sua cabeça com a seiva do parreiral durante a poda da primavera. Afirma que se ele fizer isto todo ano, ficará imune das consequências do conjuramento. É a partir deste momento que a narrativa toma um rumo inusitado. Assim que o vinhedo começou a brotar e folhas novas a surgir, Henry, que era

⁵¹ “...far from depicting her as innocent of the economics of either slavery or capitalism, reveals her as a shrewd market player”.

⁵² “One Day in de spring er de year, ole miss pack’ up a basket er chick’n en poun’-cake, en a bottle er scuppermon’ wine, en Mars Dugal’ tuk it in his buggy en driv ober ter Aun’ Peggy’s cabin”.

⁵³ “So I ‘low ez he paid Aun’ Peggy ten dollars fer to goopher de grapevines”.

calvo, começa a ganhar cabelos na forma de cachos semelhante aos do vinhedo. Além disso, Henry, que já era de idade um pouco avançada, começou, para a surpresa de todos, a rejuvenescer: “mas naquele verão ele ficou tão ágil e vigoroso como qualquer jovem negro da fazenda” (1899: 23).⁵⁴ No entanto, com a colheita das uvas e a chegada do outono, seus cabelos começam a cair como as folhas, além de perder a juventude que ganhara na primavera e no verão. Este processo de rejuvenescimento e envelhecimento continua até que Dugal McAdoo, após tirar proveito monetário destas mudanças sazonais do escravo e numa tentativa de aumentar ainda mais seus lucros, contrata um especialista para tratar de seus parreirais. O tratamento acaba matando as raízes e destruindo a maior parte do vinhedo. Com o definhamento do parreiral, diz o narrador, “Henry envelheceu de novo, e não servia para mais nada; foi definhando, definhando, e finalmente se recolheu a sua cabana; e quanto a grande videira de onde tinha tirado a seiva amarelou e morreu, Henry morreu também” (1899: 31).⁵⁵ O conjuramento acaba beneficiando McAdoo, pelo menos por um tempo, em detrimento dos negros, que acabaram perdendo o acesso à vinha.

Como as passagens acima sugerem, Chesnutt procura ir além de retratos romantizados da cultura afrodescendente ou de um passado idílico ao dramatizar as ambiguidades muitas vezes presentes nos relacionamentos entre conjuradores e as comunidades nas quais estavam inseridos. O conto mostra que os serviços de Peggy ora beneficiam Dugal McAdoo, o dono do parreiral, ora o escravo Henry, que inadvertidamente come das uvas. Vale ressaltar aqui o lado capitalista de Peggy, que atende aos pedidos do escravocrata sem levar em consideração o fato de estar tirando os benefícios de membros da sua própria comunidade: “quando a estação acabou naquele ano, o senhor Dugal descobriu que tinha feito mil e quinhentos galões

⁵⁴ “But dat summer he got des ez spry en libely ez any young nigger on de plantation”.

⁵⁵ “Henry’d git ole ag’in, em des kep’ gittin’ mo’ en mo’ fitten fer nuffin; he des pined away, en pined away, en fine’ly tuk ter his cabin; en when de big vine whar he got de sap ter ‘n’int his head withered en turned yaller en died, Hery died too”.

de vinho; e um dos escravos o viu morrendo de rir com o feitor, e dizendo que os mil e quinhentos galões eram ótimos juros em cima dos dez dólares que tinha pagado pela vinha” (1899: 18).⁵⁶ McAdoo se refere ao conjuramento como um investimento e aos resultados positivos como juros, já que a quantia investida foi irrisória em comparação aos lucros. A ajuda de Peggy para reverter o conjuramento está também condicionada à generosidade ou não da forma de pagamento. O texto ressalta que por Henry ter lhe levado um bom pedaço de presunto, “ela ajeitou para que ele pudesse comer todas as uvas que quisesse” contanto que todo ano ungisse sua cabeça com a seiva (1899: 21).⁵⁷ Chesnutt retrata tia Peggy, desta forma, como um indivíduo cujas motivações são às vezes dúbias, numa conjuntura onde o mais beneficiado, apesar dos transtornos, acaba sendo McAdoo, o qual explora o trabalho escravo sem mostrar consideração por sua mão de obra escrava.

Conclusão

The conjure woman constitui-se uma tentativa por parte de Chesnutt de demonstrar como os conjuradores, longe de serem simplesmente figuras exóticas atuando à margem da sociedade escravocrata, constituíam-se, na verdade, importantes agentes dentro de um sistema que percebia o negro como sub-humano, bárbaro e útil apenas ao trabalho forçado. No retrato das relações entre conjuradores e clientes, Chesnutt busca resgatar o papel regenerativo dos rituais de conjuramento, qual seja, a capacidade dos mesmos de impedir que o sistema colonizador destituísse os sujeitos negros de seus laços comunais e espirituais, e no processo os transformasse em indivíduos desprovidos de agenciamento. Esta característica é percebida em “Mas Jeem’s Nightmare” e “Po’ Sandy”, contos que protagonizam sujeitos

⁵⁶ “W’em de scuppernon’ season uz ober fer dat year, Mars Dugal’ foun’ he had made fifteen hund’ed gallon er wine; en one er de niggers hern him laffin wid de overseah fit ter kill, en saying dem fifteen hund’ed gallon er wine wuz monst’us intrus’ on de ten dollars he laid out on de vimyar’d”.

⁵⁷ “En bein’ez he fotch her de ham, she fix’ it so he kin eat all de scuppermon’ he want”.

lutando para preservar vínculos familiares e de parentesco. O que se percebe, nas entrelinhas destes enredos aparentemente inocentes, é o enfrentamento de estratégias de apagamento histórico, as quais almejavam transformar o sujeito negro em seres errantes, sem raízes e sem poder de combate. Henry Louis Gates Jr. observa que os africanos, apesar da violência com que foram abstraídos de suas civilizações, “carregaram consigo para o hemisfério ocidental aspectos significativos de sua cultura, os quais não puderam ser obliterados, e que eles escolheram, por um ato de resistência, não esquecer: sua música..., seus mitos, suas estruturas institucionais expressivas, seu sistema metafísico de ordem, e suas performances” (1988: 3).⁵⁸ O conjuramento, como ilustrado nos contos analisados, constitui-se um destes atos de resistência, pois apesar de combatido e execrado pela religião oficial, permaneceu como uma força viva operando paralelamente a tradições religiosas que insistiam em aviltar e demonizar culturas de matriz africana.

“The Goophered grapevine” e “Sis’ Becky’s pickaninny”, por outro lado, dão espaço para a exposição das nuances e complexidades da diáspora africana nos Estados Unidos, retratados aqui no papel muitas vezes ambíguo do conjurador ou conjuradora, bem como na riqueza das teodiceias de matriz africana. Com isso, Chesnutt problematiza dicotomias simplistas que ao longo da história sempre privilegiaram a cultura ocidental em detrimento a modelos cosmológicos cujos preceitos não se encaixavam nos moldes convencionais. Roland Walter, ao falar sobre a literatura de afrodescendentes acrescenta que é neste “espaço mnemônico que os autores negros recriam os mitos necessários para se enraizar como sujeitos autóctones”; é uma forma de “reconstruir sua identidade” e “em última análise, resistir a uma *violência epistêmica*” que ainda paira sobre as comunidades negras (2009: 63).

⁵⁸ “...carried with them to the Western hemisphere aspects of their cultures that were meaningful, that could not be obliterated, and that they chose, by acts of will, not to forget: their music..., their myths, their expressive institutional structures, their metaphysical systems of order, and their forms of performance”.

O mesmo *insight* pode ser aplicado às práticas conjuramentais retratadas em *The conjure woman*, qual seja, elas figuram, acima de tudo, como recursos mnemônicos que objetivam manter vivo no imaginário da comunidade negra códigos culturais, tradições e práticas de matriz africana em via de serem obliteradas pelo sistema colonizador. O conjuramento serve de recurso, portanto, não só em momentos nos quais a comunidade se sentia ameaçada fisicamente, mas também quando seus modelos religiosos, epistemológicos e identitários eram confrontados. Assim, ao trazer para o âmbito da ficção aspectos da cultura e tradição de origens africanas, Chesnutt dá um importante passo no sentido de romper com estereótipos preconceituosos e mostrar o valor de uma visão de mundo em processo de obliteração e esquecimento. O que se percebe não é uma tentativa de reverter os pesos da equação e enfatizar a cosmologia negra. O que o autor parece querer mostrar é que uma visão de mundo não necessariamente exclui a outra, pois ambas têm seu valor e importância no contexto dos indivíduos que a ela recorrerem em momentos nos quais a razão e a lógica não respondem satisfatoriamente aos anseios existenciais comuns aos seres humanos, independentemente de suas etnias e origens culturais.

Referências

- ANDERSON, Jeffrey E. **Conjuring in African-American society**. Louisiana: Louisiana State University Press, 2005.
- BROOKS, Joanne. **American Lazarus: religion and the rise of African-American and Native American literatures**. New York: Oxford University Press, 2003.
- BROWN, David H. **Conjure/Doctors: an exploration of black discourse in America, antebellum to 1940**. *Folklore Forum*, vol. 7, n. 1-2, 3-46, 1990.
- BRUCE, Dickson D. **The origins of African-American literature: 1860-1865**. Charlottesville: University Press of Virginia, 2001.

- CALLAHAN, Allen. D. **The talking book**: African-Americans and the Bible. New Haven: Yale University Press, 2006.
- CHESNUTT, Charles.W. **The conjure woman** . Electronic edition, 1899. Chapel Hill: University of North Carolina, 1997. Disponível em: <docsouth.unc.edu/southlit/chesnuttconjure/conjure.html>. Acessado em: 01 de março de 2012.
- CHIREAU, Yvonne. “Religion and American culture”. **Conjure and Christianity in the nineteenth century**: religious elements in African American magic. vol. 7, n. 2, 225-246, 1997.
- DOUGLASS, Frederick. **Narrative of the life of Frederick Douglass**. New York: Dover, 1995.
- GILLIGAN, Heather T. “Reading, race, and Charles Chesnutt’s ‘Uncle Julius’ tales”. **ELH**, vol. 74, n. 1, 195-215, 2007.
- GLISSANT, Edouard. **Caribbean discourse**. Charlottesville: University Press of Virginia, 1992.
- HALL, Stuart. “Cultural Identity and Diaspora.” In: RUTHERFORD, Jonathan. **Identity**: community, culture, difference. London: Lawrence and Wishart, 1993. 222-37.
- HALL, Stuart and Paul Du Gay, eds. **Questions of Cultural Identity**. London: Sage Publications, 1996.
- HEWITT, Elizabeth. “Charles Chesnutt’s capitalist conjuring”. **ELH** vol. 76, 931-962, 2009.
- HOOKS, bell. **We real cool**: black men and masculinity. New York: Routledge, 2004.
- HOOKS, bell. **Ain’t I a woman?** Black women and feminism. Boston: South End Press, 1981.
- JR., Henry Louis Gates. **The signifying monkey**: a theory of African-American literary criticism. New York: Oxford University Press, 1988.
- LAWRENCE-WEBB, Claudia et al. “African American intergender relationships: a theoretical exploration of roles, patriarchy, and love”. In: **Journal of Black Studies**. Thousand Oak: Sage Publications, 2004. 623-629.
- LEWIS, R. W. B. **The American Adam**: innocence, tragedy and tradition in the nineteenth century. Chicago: University of Chicago Press, 1955.
- MAJORS, Richard and BILLSON, Janet M. **Cool pose**: the dilemmas of black manhood in America. New York: Touchstone, 1992.
- MOSLEY, Albert G. **African philosophy**: selected readings. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1995.
- RABOTEAU, Albert J. **Slave religion**: the “invisible institution” in the ante-bellum south. Updated edition. New York: Oxford University Press, 2004.
- ROBERTS, John W. **From trickster to badman**: the black folk hero in slavery and freedom. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.
- SMITH, Theophus H. **Conjuring culture**: biblical formations of black America. New York: Oxford University Press, 1994.

WALTER, Roland. **Afro-América**: diálogos literários na diáspora negra das Américas. Recife: Edições Bagaço: 2009.

WEST, Elizabeth J. "Memory, ancestors, and activism/resistance in Charles Chesnutt's Uncle Julius". **Studies in the literary imagination**. vol. 43, n. 2, 31-42, 2010.

O DARWINISMO NA CONCEPÇÃO ESPACIAL DE *THE TIME MACHINE*

DE H.G. WELLS

Dionei Mathias

Universidade Federal de Santa Maria

ABSTRACT: This article aims to analyse the presence of Charles Darwin's theory of evolution in the representation of space in H. G. Wells' novel *The Time Machine*. Confronting the scientific theory with the intradiegetic reality logic, it aims to reconstruct the transposition of the Darwinist thought into the material and spatial coordinates in which figural characterization and interaction take place.

KEYWORDS: *The Time Machine*, H. G. Wells, darwinism, theory of evolution, representation of space.

RESUMO: Este artigo pretende analisar a presença da teoria da evolução de Charles Darwin na representação do espaço no romance *The Time Machine* de H. G. Wells. Confrontando a teoria científica com a lógica da realidade intradieética, pretende-se reconstruir a transposição do pensamento darwinista às coordenadas materiais e espaciais na qual se dá a caracterização e interação das figuras.

PALAVRAS-CHAVE: *The Time Machine*, H. G. Wells, darwinismo, teoria da evolução, representação do espaço.

Introdução

The Time Machine é hoje uma das obras mais célebres de H. G. Wells, um romance que causou grande impacto no mundo literário (SCHNACKERTZ, 1992: 96), sendo acolhido por amantes da literatura e despertando igualmente o interesse de muitos diretores a traduzir sua realidade intradieética ao mundo das imagens cinematográficas (HELBIG, 1997: 32). A primeira versão desse livro foi publicada em 1888, na revista *The Science School's Journal*, da qual Wells fora cofundador, sob o título *The Chronic Argonauts*. A versão corrigida pôde ser lida no *The National Observer* e no *The New Review*, e sua versão em forma de livro

finalmente surgiu em 1895 (OUSBY, 1994: 927). Partindo dos diferentes discursos científicos de seu tempo, Wells criou um mundo utópico no qual encena um espaço alternativo, definido pelas coordenadas do darwinismo. Inscritos nas entrelinhas desse espaço, o teor filosófico e as imagens poéticas continuam a impor sua intensidade e unicidade, especialmente por questionarem os limites da humanidade, uma pergunta que permanece tão atual quanto ao final do século XIX.

No outono de 1884, H. G. Wells começa a estudar Biologia na Normal School of Science, em South Kensington (SMITH, 1986: 11). Seus intensivos estudos das diferentes áreas das ciências sociais e naturais como também seu enorme interesse e sua grande admiração por T. H. Huxley⁵⁹ formaram a base para seu interesse pelas construções alternativas de sociedade e pelos diferentes modos de apropriação de realidade, possibilitando uma discussão científica séria e fundamentada sobre as diversas teorias que circulavam nos meios acadêmicos de seu tempo. Dentre elas, destaca-se o pensamento de Charles Darwin, que teve um impacto ímpar na vida de Wells e de toda uma geração que procurava desvendar os mistérios da existência.

O aparato teórico ideado pelo naturalista britânico com o fim de explanar o surgimento das espécies e esclarecer o desenvolvimento de diferentes configurações espaciais tem um papel central em *The Time Machine*. Inserindo diversas técnicas de construção de ilusão (FINK, 1980: 123) e aplicando as convenções da utopia literária (SIMON, 1937:24; SEEBER, 1983: 172), Wells encena uma visão de mundo embasada na lógica darwinista, patenteando a seus coetâneos as diversas implicações dessa teoria para a vida social. Com a criação de Eloi e Morlocks, ele apresenta ao público uma alternativa do desenvolvimento

⁵⁹ Seu interesse em Huxley reside, entre muitos outros aspectos, sobretudo em sua discussão ética dentro do contexto da teoria da evolução. Em *The Time Machine*, a constelação de figuras e suas interações têm como pano de fundo o aparato teórico exposto por Huxley em seu ensaio "Evolução e ética" (1894:81).

humano e natural, indicando as consequências máximas não somente dos aspectos positivos de um pensamento evolucionista, mas também de seus lados mais obscuros.

Tendo em vista que os conhecimentos científicos de H. G. Wells ultrapassavam em muito a teoria darwinista, o foco deste artigo não será a influência ou o exame do grau de exatidão com o qual transportou seus conhecimentos científicos ao mundo das letras, mas antes a maneira como traduziu essa teoria em imagens poéticas, interessando-nos somente o modo como o autor encena o espaço a partir da teoria da evolução.

A teoria darwinista

A publicação do livro *The Origins of Species*, de Charles Darwin em 1859, inaugura uma nova era nas ciências naturais, sociais e também humanas. Nele, Darwin esboça uma resposta à pergunta sobre o processo de evolução da natureza, desencadeando, com sua explanação, uma grande discussão acerca da posição do ser humano dentro dos limites da criação divina (HAWKINS, 1997: 82). O espaço que até então fora concebido como obra de um ser supremo, revela-se repentinamente como o resultado de diversas reações químicas e mutações genéticas. O olhar que recai sobre as coordenadas da existência perde sua inocência paradisíaca, desbravando novos horizontes cognitivos.

As ideias de Darwin nessa primeira grande obra podem ser resumidas, de maneira bem esquemática, por meio de quatro conceitos fundamentais: a individualidade, a luta pela existência, o princípio da seleção e a adaptação. Influenciado pela obra de Robert Malthus, especialmente pelo *Essay on the Principle of Population*, publicado entre 1798 e 1803, Darwin desenvolve uma série de questões inseridas no pressuposto de que "cada espécie biológica possui uma forte tendência à proliferação que é maior que o aumento possível de recursos de alimentação" (JUNKER/HOBFELD, 2001: 80). A consequência lógica desse pressuposto é uma luta pela sobrevivência entre os membros de uma mesma espécie,

porquanto somente o acesso à alimentação pode assegurar a continuidade. A individualidade, ou seja, a unicidade da condição genética concede ao indivíduo diferentes chances de sobrevivência e de reprodução. Em consonância com essas diferenças, os indivíduos de determinada espécie ou se proliferam ou acabam extintos. Esse princípio, Darwin denomina de seleção natural:

Devido a esta luta, as variações, por mais fracas que sejam e seja qual for a causa de onde provenham, tendem a preservar os indivíduos de uma espécie e transmitem-se comumente à descendência logo que sejam úteis a esses indivíduos nas suas relações por demais complexas com os outros seres organizados e com as condições físicas da vida. Os descendentes terão, por si mesmo, em virtude disso, maior probabilidade de sobreviver; porque, dos indivíduos de uma espécie nascidos periodicamente, um pequeno número poderá sobreviver. Deixado a este preceito, em virtude do qual uma variação, por mínima que seja, se conserva e se perpetua, se for útil, a denominação de *seleção natural*, para indicar as relações desta seleção com que o homem pode operar (DARWIN, 1982: 68, 1985: 115).⁶⁰

Desse modo, a seleção natural representa um processo de duas etapas, no qual a variabilidade individual e a seleção se revelam igualmente importantes (JUNKER/HOBFELD, 2001: 82). Se o material genético está à altura da luta pela existência e logra ser transmitido para a próxima geração, assim surgirá no decorrer das próximas etapas uma nova espécie:

Pode-se dizer, metaforicamente, que a seleção natural procura, a

⁶⁰ A primeira indicação se refere à tradução, a segunda, ao original em inglês.

cada instante e em todo o mundo, as variações mais sutis; trabalha em silêncio, insensivelmente, por toda parte e sempre, desde que se apresente a ocasião para melhorar os seres organizados relativamente às suas condições de vida orgânicas e inorgânicas. Estas transformações lentas e progressivas fogem à nossa percepção até que, com o decorrer dos tempos, as mãos dos mesmos as tenham marcado com seu sinete e então damos tão pouca conta dos longos períodos geológicos decorridos, que simplesmente nos contentamos em dizer que as formas viventes são hoje diferentes do que foram outrora (DARWIN, 1982: 87, 1985: 133).

Embora marcada por um ímpeto agressivo, a luta pela sobrevivência não exclui a cooperação entre diferentes espécies, sobretudo por dependerem uma das outras. Esse fato tem grande importância na constelação de figuras em *The Time Machine*, como constata o protagonista num determinado momento do ano 802.701, acerca da simbiose entre Morlocks e Eloi.

Em seu romance, Wells não confronta o leitor com o processo de evolução que, como Darwin enfatizou, não pode ser percebido *in fieri*, ele encena resultados de uma provável linha evolucionar, traduzindo a teoria para imagens poéticas. Nisso, ele concebe personagens peculiares inseridas num futuro distante que representam o resultado de milhares de anos de evolução. Com elas, evolui, outrossim, o espaço e a organização social, alcançando níveis de perfeição ideados no imaginário da era vitoriana. Como Suvin (1977: 91) aponta, Wells lança mão de um jogo de oposição entre a imagem do futuro, encenada pelo protagonista, por um lado, e o imaginário do leitor instruído com suas crenças numa progressão linear, por outro. O que surge é um confronto de horizontes, patenteando que, dentro da lógica do darwinismo, o

espaço jamais será estático, excluindo qualquer possibilidade de perfeição. Por conseguinte, as coordenadas existenciais se encontram, assim como todos os seres nele inseridos, num constante processo de mudança.

O espaço e sua encenação

A concepção do espaço nesse romance transpira desde o início o pensamento darwinista. Vernier afirma (1977: 83) que a teoria da evolução se transforma num elemento central do pensamento de Wells que, metamorfoseado em princípios estéticos, perpassa sua obra de diversas formas. Seguindo a lógica da realidade intradieética, o autor encena as consequências do processo evolucionar, apontando-o na natureza, na flora, na fauna, nas estrelas, mas também nas próprias personagens. Nisso o espaço ocupado por Eloi⁶¹ e Morlocks⁶² se diferencia substancialmente, sobretudo por sua evolução divergente e sua posição social que resulta desse processo. Com a continuação de sua viagem, adentrando o futuro distante, o protagonista desbrava outros espaços e descobre mudanças que já não têm nada em comum com as paisagens do ano 802.701.

De início, ele constata que as paisagens, há muito, já não são mais intocadas, no lugar de florestas nativas, encontra espaços altamente domesticados pela influência humana. Tomado por grande admiração, ele se apercebe no primeiro instante da beleza paradisíaca que o envolve (24)⁶³, verificando que desconhece a maior parte das plantas (29). Como darwinista, ele conclui que se trata do resultado de uma manipulação intensa e continuada por parte dos homens para erradicar plantas que não lhes convêm ("difícilmente podem imaginar as flores delicadas que séculos e séculos de cultivo haviam produzido", 26/29). Assim o jardim, embora não revele qualquer cuidado, permanece livre de ervas daninhas (30), uma

⁶¹ Trata-se de seres angélicos de comportamento fortemente infantil cujo nome 'Eloi' evoca a palavra 'elísio'.

⁶² Seres simiescos com muitas semelhanças a seus correspondentes na mitologia antiga (FLAUN/PANDY, 2002: 96).

⁶³ Sem citações, a indicação da página se refere ao texto em inglês. Com citações traduzidas, a primeira indicação se refere ao texto em português, a segunda, ao original.

vez que os antepassados dos Eloi as eliminaram sistematicamente. Até mesmo as rosas e outras plantas com mecanismos de autoproteção foram manipuladas de maneira que no decorrer da evolução seus espinhos desaparecessem (p. 34).

Desse modo, os Eloi alcançaram o ideal paisagístico britânico, no qual a natureza aparentemente reina com liberdade completa, mas na qual todo tipo de planta indesejada é imediatamente erradicada. Na história da evolução, dentro dessa perspectiva, logrou-se criar um espaço natural, dominando a natureza e impondo-lhe regras humanas, a despeito da grande perda no que concerne à biodiversidade. Em decorrência da erradicação sistemática do indesejado, o espaço tornou-se a materialização do belo e seguro, entronizando, portanto, o ser humano como ser onipotente.

O exemplo dessa paisagem natural mostra patentemente que a luta pela existência se imbrica em todo reino vegetal. As plantas que contêm o material genético adequado, o que neste contexto implica uma aparência que corresponde aos ideais estéticos dos Eloi, sobrevivem e podem reproduzir-se. No debate sobre a responsabilidade ecológica que tem grande destaque na atualidade, Wells já indica bastante cedo que uma manipulação irresponsável da natureza por parte dos seres humanos pode levar a paisagens esteticamente atraentes, de acordo com o gosto da época, mas pode igualmente torná-la de tal modo artificial a ponto de acabar irreconhecível e mutilada.

Essa manipulação genética do espaço material também atinge os elementos materiais da alimentação dos Eloi baseada em frutos que resultam de uma mescla de framboesas e laranjas (p. 31). A cadeia alimentar se transforma, adaptando-se aos preceitos de alimentação predominantes entre os Eloi e eliminando tudo aquilo que não corresponde a seus ideais. A seleção natural, ou melhor, a manipulação sistemática da natureza não levou à destruição e fome por causa da perda irrecuperável de material genético, mas aponta claramente que

sofreu uma grande diminuição em relação a riquezas naturais. Influenciado por Darwin, Wells indica que a natureza é definida pela sociedade e pelas normas, por vezes arbitrárias, que nela regem. Ele confronta o leitor como um panorama composto por consequências e perigos de manipulações embasadas em princípios estéticos sumamente egoístas.

Outrossim, a fauna revela as consequências da manipulação humana. Muitos animais ainda conhecidos na realidade intradiegetica do protagonista se tornaram objetos de museus. Assim cavalos, cães e outros animais domésticos estão extintos como os dinossauros. Enquanto os animais ainda desempenham um importante papel na sociedade vitoriana, no ano de 802.701, eles praticamente se tornaram irrelevantes, porquanto os Eloi preferem concentrar-se no cultivo de flores a cuidar de animais. Como os animais domesticados se tornaram dispensáveis e pouco interessantes para os Eloi, eles desapareceram paulatinamente do espaço social. Dentro da lógica darwinista, eles já não puderam mais se adaptar ao meio e fazer frente às dificuldades que se lhes impunham. Irrelevantes para os seres humanos e sem a carga genética necessária para sobreviver no meio selvagem, acabaram extintos.

A flora e a fauna foram sacrificadas por um ideal estético, e a modelação do espaço de representação seguiu o mesmo princípio: "O ar estava livres de mosquitos; e a terra de ervas daninhas e fungos; por toda parte, árvores frutíferas e flores maravilhosas; borboletas de asas brilhantes adejavam" (p.31-38). A perfeição dessa paisagem reside, entre muitos outros aspectos, no fato de não encerrar qualquer perigo, revelando somente beleza. As criaturas angélicas, Eloi, ou melhor, seus antepassados, lograram criar um espaço congenial do qual baniram gradativamente toda negação do belo. Com sua posição hegemônica na natureza, somente aquelas plantas e aqueles animais obtiveram êxito na luta pela existência que correspondiam aos ideais dos Eloi, tudo aquilo que se situava além desses parâmetros foi sistematicamente eliminado. O protagonista resume: "a humanidade unida havia acumulado

uma sucessão de triunfos sobre a Natureza" (p. 30-37).

Essa paisagem, incluindo flora e fauna, muito provavelmente, representaria o ápice para a sociedade vitoriana, se essa natureza aparentemente desprovida de perigos não implicasse, ao mesmo tempo, a degeneração da espécie humana. É isso justamente a consequência de uma teoria da evolução aplicada e pensada em todos os setores do espaço. Assim, onde já não há perigos, não há mais necessidade de investir em mecanismos de autodefesa que pudessem proteger o indivíduo em situações de risco. Por meio de imagens incisivas, Wells mostra à sociedade vitoriana quão fraca e ingênua é uma humanidade que crê poder criar uma natureza totalmente desprovida de perigos. A teoria da evolução não implica somente que a humanidade continuará desenvolvendo-se até um ponto em que tenha tudo sob seu controle, significa também que tem de chegar a um determinado estágio em que se defronte com seu próprio ocaso. A beleza paradisíaca desse novo Éden ("não se viam cercas ou quaisquer sinais de propriedade, ou de cultivo de cereais. Toda a terra se tornara um único jardim", p. 30-36) contém, como o modelo do paraíso, uma serpente fatídica.

Além desses exemplos da flora e fauna, o protagonista também constata evoluções em outras áreas. Assim o rio Tâmis não se encontra mais no mesmo lugar em que estivera no presente do viajante ("o Tamisa se deslocara talvez uma milha do seu leito atual", p. 28-33), e as cidades de Wandsworth e Battersea se transformaram de tal maneira que o protagonista já não as reconhece (p. 79). Igualmente interessante neste contexto é a mudança da posição das constelações: "Todas as antigas constelações, no entanto, haviam desaparecido do céu: seu lento movimento, que é imperceptível durante centenas de vidas humanas, desde muito que as havia reagrupado diferentemente" (p. 54-76). Justamente as estrelas – que anunciaram o nascimento de Cristo – e serviram a muitas gerações como norte tanto geográfico como teleológico se revelam como algo que está subordinado, como todos os outros elementos do

espaço, às leis da evolução. O posicionamento humano no espaço e seu direcionamento teleológico se encontram simbolicamente abalados. Também nesse contexto, a teoria da evolução implica muito mais que um caminho retilíneo à perfeição da humanidade.

Além das paisagens subordinadas às veleidades e à inexorabilidade da evolução, destaca-se uma segunda área da configuração espacial que se concentra na arquitetura. Como a natureza, esta também resulta de um pensamento em cujo centro viceja a lógica darwinista. Em seu caminho ao ano 802.701, o protagonista se depara com construções inusitadas ("Via erguerem-se em torno de mim edifícios de uma soberba arquitetura, portentosos como nenhum outro em nossa época, e no entanto parecendo de névoa e lampejo", p. 22-23), trata-se de casas sólidas e, ao mesmo tempo, incrivelmente leves e diáfanas. Ao chegar no ano 802.701, ele constata que as construções tipicamente inglesas desapareceram completamente ("Ao que tudo indicava, a casa de família e talvez mesmo as famílias não existiam mais. Aqui e ali, em meio à vegetação, viam-se edifícios apalacetados, mas a habitação isolada e a casa de campo, que dão uma feição tão característica à nossa paisagem inglesa, haviam desaparecido", p. 29-34). De maneira geral, poder-se-ia dizer que os princípios da evolução foram transpostos para as convenções de construção, adaptando-as aos gostos da época. Aqueles elementos que se adequavam aos princípios estéticos dos Eloi foram mantidos, e tudo quanto divergia de suas inclinações não pôde sobrepujar-se na luta da existência. A seleção natural se imiscui na configuração do espaço, permitindo que certos signos permaneçam enquanto outros desaparecem do vocabulário arquitetônico vigente.

A paisagem arquitetônica do novo tempo tem uma composição completamente inusitada (p. 51), em que a beleza reina em sua totalidade, não permitindo que elementos corruptores desse ideal adentrem o espaço que os Eloi habitam. Ao contrário dos cômodos escuros e apinhados que o protagonista conhece de sua era vitoriana, os Eloi constroem

edifícios que primam pela beleza, atribuindo ao ideal estético uma importância que anula qualquer princípio de utilidade. O protagonista não tarda em divisar nessa arquitetura o ápice do desenvolvimento humano: "Sem dúvida que a requintada beleza dos edifícios que eu vira havia sido uma das últimas canalizações da energia da humanidade, antes que esta entrasse em perfeita harmonia com as condições ambiente", p. 32-40). Contudo, apercebe-se também que essas construções contêm em si o germe da decadência ("o arco da entrada era ricamente trabalhado [...] e fiquei impressionado com seu mau estado de conservação", p. 26-30). Com o atributo "esplendor em ruínas" (p. 28-34), ele tenta captar a impressão contraditória que essas construções luxuosas, mas ruínas, evocam nele. A arquitetura se desenvolveu no passar no tempo, tornando-se cada vez mais complexa. Ao alcançar o ápice e com ele a ausência da necessidade de continuar seu aprimoramento, inicia-se o processo de degeneração. Imbricado na ideia de perfeição, encontra-se o rigor da queda.

Com a encenação da ruína arquitetônica, Wells ilustra com imagens incisivas que a evolução não para diante de uma harmonia aparentemente absoluta, representando, antes, um passo para o próximo estágio de desenvolvimento. A arquitetura do ano 802.701 reflete a evolução dos Eloi, mas ela igualmente permite ao autor mostrar que a aplicação da teoria da evolução passa por todos os setores da vida humana, incluindo a natureza e as produções humanas. Com isso, Wells logra encenar a lógica da teoria com uma plasticidade profundamente espacial.

Um significado especial está imbricado no "Palácio de Porcelana Verde" (p. 47/64). Sua função destacadamente simbólica pode ser deduzida de sua descrição: "uma grande construção verde, de aspecto diferente de todas as que havia visto até então. [...] a fachada ostentava um estilo oriental, com um acabamento que lembrava, pelo brilho do esmalte e pela tonalidade verde-pálido, verde-azulado, certo tipo de porcelana chinesa" (p. 47-64). Sua

eminência reside em seu tamanho extraordinário, sua atmosfera misteriosa e sua beleza inigualável comparada a outros prédios presentes na realidade intradieética. Quando o protagonista se apercebe dessa construção pela primeira vez, ele não pode visitá-la, pois está escurecendo e, no dia seguinte, pretende adentrar o mundo subterrâneo dos Morlocks (p. 64). Mais tarde, à procura de sua máquina do tempo, ele volta ao lugar onde havia encontrado a construção, visitando-a agora com mais tempo para deter-se em suas minúcias (p. 79). O protagonista rapidamente constata que se trata de um museu (p. 80), um lugar, portanto, que tem a função de guardar os objetos da memória. Desse modo, ele descobre um conjunto de resquícios da história natural e cultural: fósseis (p. 80), uma coleção de ossos, de pedras e de elementos químicos (p. 81), máquinas, diferentes aparelhos técnicos (p. 82), livros (p. 84) e até mesmo fetiches de diferentes culturas (p. 86). O Palácio de Porcelana Verde simboliza um microcosmo inserido no macrocosmo do mundo diegético. Os objetos da exposição mostram como o mundo e, com ele o espaço, se desenvolveu até o ano 802.701, objetivando, portanto, a história do espaço.

Interessantemente, também esse espaço está condenado ao desaparecimento, soterrando sua beleza na passagem do tempo ("Nas janelas não restavam senão pedaços de vidro, e placas do revestimento verde da fachada se haviam desprendido dos caixilhos metálicos corroídos", p. 56-79). O museu, como espaço social, tem a função de mostrar o desenvolvimento histórico, evidenciando sua concatenação causal dentro das coordenadas espaço-temporais e evitando que o conhecimento do arduamente adquirido se perca. O que surge por meio desse trabalho é uma consciência histórica, possibilitando ao indivíduo a construção de seu espaço identitário e seu modo de inserção no mundo. Weena, no entanto, uma representante paradigmática dos Eloi, já não logra construir sentidos a partir dos objetos expostos no museu. Ela os admira sem conseguir contextualizá-los ou concatenar sua

existência com a deles (p. 79). Ao contrário do protagonista que viaja pelo tempo, ela não consegue situar-se, o que patenteia que lhe falta uma consciência de seu próprio desenvolvimento como ser humano como também da historicidade dos objetos. O Palácio de Porcelana Verde contém uma função simbólica elementar, exemplificando a perda evolucionar de consciência e memória e ilustrando a ruína dos sentidos imbricados nos elementos do espaço.

Ao contrário das paisagens detalhadamente descritas nas quais habitam os Eloi, o leitor obtém poucas informações acerca do "Under-World" em que vivem os Morlocks. Repentinamente e sem esperar encontrar qualquer coisa que não estivesse imbuído de beleza, o protagonista divisa uma abertura circular:

Até onde a vista alcançava, toda a terra apresentava a mesma exuberante riqueza do vale do Tamisa. Do alto de todas as colinas que subi, vi a mesma abundância de belos edifícios, infinitamente variados em material e estilo, as mesmas formações de coníferas, as mesmas árvores cobertas de flores. Aqui e ali, a água brilhava como prata e, mais ao longe, a terra elevava-se em ondulações de colinas azuladas, até fundir-se na serenidade do céu. Um aspecto singular, que logo me atraiu a atenção, foi a presença de certos poços circulares, alguns deles, ao que me pareceu, de grande profundidade (p. 37-48).

Nesse momento, ele ainda não compreende o sentido desses orifícios, mas ouve barulhos que não condizem com a harmonia dos Eloi: "Mas em todos eles ouvia um ruído, um ronco surdo e ritmado como o de uma grande máquina. E descobri, também, pela chama dos fósforos, que havia uma permanente corrente de ar nos poços" (p. 38-49). Mais tarde ele

constata a presença de diversas torres que fazem parte de um sistema de ventilação subterrâneo (p. 49). Apesar de seu receio, não consegue reprimir sua curiosidade de explorador e decide adentrar as tubulações, divisando inicialmente contornos imersos nas sombras, para depois ouvir máquinas com ruídos cada vez mais altos e sentir cheiro de sangue (p. 66). O espaço subterrâneo não está reservado somente a seres desprovidos de consciência, mas também aos Morlocks que, no decorrer da evolução, tiveram de encontrar um novo habitat fora dos limites dos Eloi. Esse espaço se caracteriza substancialmente pela presença de máquinas e pelos hábitos alimentares dos seres que o habitam, além da escuridão total que os envolve. A configuração espacial dos Morlocks mostra uma possibilidade alternativa do processo evolutivo, contrastando, portanto, diretamente com a beleza paradisíaca da superfície. Inserindo fortes contrastes de luz, Wells logra encenar dois espaços totalmente diferentes que recriam alternativas de evoluções concomitantes. Essa polarização potencializa a plasticidade do espaço, intensificando as imagens suscitadas, e encerra, como Huntington (1982: 52) salienta, uma crítica moral ao público de seu tempo "que tende a aceitar as divisões econômicas como algo 'natural'", sem refletir, de fato, sobre as implicações horrendas para o espaço social.

Mais que crítico social, no entanto, Wells é um grande plasmador de imagens. Sua virtuosidade se revela, em especial, nas últimas imagens que o protagonista divisa em sua viagem, encenando espaços jamais vistos. Ao ir ainda além do ano 802.701, já não encontra qualquer pista dos jardins paradisíacos dos Eloi. O que resta é uma luz macilenta e hostil (p. 101); a lua desapareceu do céu; as estrelas já não são reconhecíveis e o sol figura como algo cada vez maior e mais vermelho (p. 101). Ao transpor mais alguns milhares de anos, ele constata que a Terra está encoberta por frio, escuridão e silêncio (p. 105), vivenciando o ocaso do sol ("A sombra central do eclipse estendia-se na direção do lugar onde me

encontrava. Um momento depois, só as pálidas estrelas eram visíveis. Tudo o mais jazia imerso nas trevas. O céu ficara totalmente negro", p. 72-106). Esse cenário apocalíptico representa o resultado lógico de uma concatenação infinita de processos evolucionais. Trata-se de um espaço em que a decadência do ser humano e a extinção de seu mundo é algo inexoravelmente certo (SCHEPELMANN, 1975: 211).

Toda a encenação de espaços e de elementos que a compõe está subordinada ao princípio da evolução. Esta não permanece como algo estático ou definitivo na realidade intradieética, mas se adapta à lógica interna. Sua natureza dinâmica provém da constante mutação do e adaptação ao meio social, inserindo ininterruptamente novos elementos para ajustar-se às imposições do certame inerente ao espaço existencial.

Considerações finais

A recepção da teoria darwinista representa uma marca central na concepção do espaço em *The Time Machine*. Constelações, plantas, animais evoluíram, ou melhor, mudaram, tendo como referência as coordenadas temporais do protagonista. Tanto a fauna como a flora do ano 802.701 são o resultado de uma manipulação contínua por parte dos seres humanos, no qual somente aquelas plantas e aqueles animais puderam sobreviver a luta do mais forte que continham as características necessárias para corresponder aos ideais estéticos dos Eloi.

A paisagem arquitetônica está caracterizada pela presença concomitante de decadência e beleza. Ela superou em beleza tudo que o protagonista vira até então, mas ela reflete também o estágio biológico ou evolutivo dos Eloi, ou seja, ela se encontra num processo de decadência. Um papel especial tem de ser atribuído ao Palácio de Porcelana Verde, porquanto representa, como microcosmo, o processo de evolução do macrocosmo. Ao contrário da beleza idílica da superfície dos Eloi, as paragens subterrâneas dos Morlocks

estão caracterizadas por escuridão, angústia e fealdade. Os habitantes, no entanto, se adaptam ao habitat e desenvolvem habilidades especiais para sobreviver nesse meio.

Por fim, o protagonista mostra a progressão da evolução num futuro ainda mais distante. Esta se revela como um ambiente sombrio, silencioso e frio, no qual restam somente alguns poucos seres monstruosos. Com o ocaso do sol, ele vivencia a última etapa da evolução. Sobretudo essa última imagem impressiona não somente por sua lógica darwinista interna, mas também pela intensidade imagética. Idílio e inferno, beleza e fealdade, luz e sombra são alguns dos contrastes que Wells adota para aumentar o impacto estético da encenação espacial.

Referências

- BERGONZI, B. **The Early H.G. Wells. A Study of the Scientific Romances.** Manchester: University Press, 1961.
- DARWIN, Charles. **A origem das espécies.** Tradução de Eduardo Fonseca. São Paulo: Hemus, 1982.
- DARWIN, Charles. **The Origin of Species.** Londres: Penguin, 1985.
- FINK, Ernst O. "Skizze der illusionsbildenden Kunstgriffe der Rahmentchnik in Swifts Gulliver's Travels und Wells' The Time Machine". In: FREITAG, Hans-Heinrich; HÜHN, Peter (Orgs.). **Literarische Ansichten der Wirklichkeit.** Frankfurt/Main: Verlag Peter D. Lang, 1980. p. 123-41.
- FLAUN, Eric; PANDY, David. **Enzyklopädie der Mythologie.** Essen: Phaidon Verlag, 2002.
- HAWKIN, Mike. **Social Darwinism in European and American Thought, 1860-1945.** Cambridge: University Press, 1997.
- HELBIG, Jörg. "Von Frankenstein zu Prometheus: Herbert George Wells' *The Time Machine* im intermedialen Vergleich". In: KINDERMANN, WOLF (Org.). **Entwicklungslinien: 120 Jahre Anglistik in Halle.** Münster: Lit Verlag, 1997. p. 32-43.
- HUNTINGTON, John. **The Logic of Fantasy. H.G. Wells and Science Fiction.** Nova York: Columbia University Press, 1982.
- HUXLEY, T.H. "Evolution and Ethics". In: HUXLEY, T.H. **Collected Essays.** Volume IX, Londres: Macmillan, 1894. 46-86.

JUNKER, Thomas; HOßFELD, Uwe. **Die Entdeckung der Evolution. Eine revolutionäre Theorie und ihre Geschichte.** Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.

OUSBY, Ian. **The Wordsworth Companion to Literature in English.** Cambridge: University Press, 1994.

SCHEPELMANN, Wolfgang. **Die englische Utopie im Übergang: von Bulwer-Lytton bis H.G. Wells.** Viena: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1975.

SCHNACKERTZ, Hermann Josef. **Darwinismus und literarischer Diskurs.** Munique: Wilhelm Fink Verlag, 1992. p. 96-115.

SEEBER, Hans Ulrich. "Utopien und Biologen: Zu H.G. Wells' The Time Machine (1895) und A Modern Utopia (1905)". In: BERGHAIN, Klaus L.; SEEBER, Hans Ulrich (Orgs.). **Literarische Utopien von Morus bis zur Gegenwart.** Königstein/Ts: Athenäum, 1983. p. 172-190.

SIMON, Wolfgang. **Die englische Utopie im Lichte der Entwicklungslehre.** Breslau: Verlag Priebatsch, 1937.

SMITH, David C. *H.G. Wells. Desperately Mortal. A Biography.* Londres: University Press, 1986.

SUVIN, Darko. "A Grammar of Form and a Criticism of Fact: The Time Machine as a Structural Mode for Science Fiction". In: SUVIN, Darko; PHILMUS, Robert M. **H.G. Wells and Modern Science Fiction.** Londres: Associated University Press, 1977. p. 90-115.

VERNIER, J.P. "Evolution as a Literary Theme in H.G. Wells's Science Fiction". In: DARKO, Suvin; PHILMUS, Robert M. **H.G. Wells and Modern Science Fiction.** Londres: Associated University Press, 1977. p. 70-89.

WELLS, H.G. **The Time Machine.** Nova York: Bantam, 1976.

WELLS, H. G. **A máquina do Tempo.** Tradução: Fausto Cunha. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1983.

A VISÃO PROSPECTIVA DE SHAKESPEARE SOBRE OS DIREITOS HUMANOS EM
KING LEAR

Ângela Barbosa Franco

Escola de Estudos Superiores de Viçosa

Maria Cristina Pimentel Campos

Universidade Federal de Viçosa

ABSTRACT: Surrounded by a quite bloody scenario, the play *King Lear* unveils various facets of discord in which man's fundamental rights are violated. The character of Lear, for example, is violated in the three roles he performs; that of the king, the father, and the man. The play reveals in its narrative social differences, discriminations, and exclusions which also affect and victimize other characters. The physical and psychological aggressions presented in Shakespeare's texts and projected on the stage function as invitations and prototypes to the development of reflective studies about human beings and their capital rights. Thus, through an interdisciplinary approach between Law and Literature, it is possible to identify, in the different levels of violence present in the fictitious context of the XVI century – a time when the human rights were still incipient – resemblances of the XXI century shadowy reality of man, whose marginalized and grotesque behavior depicts a social environment full of distortions. The unawareness of past struggles to legitimize respect towards human rights or the incapacity to recognize the universal and atemporal condition of man as a human being or the neglect towards it is dramatic, either as a play performed on the stage or as a stage-like reality.

KEY WORDS: Literature, Law, History, Human Rights, Shakespeare, *King Lear*.

RESUMO: Envolta em um cenário sangrento, a peça teatral *King Lear* descortina facetas diversas de discórdias nas quais os direitos fundamentais do ser humano são violados. A personagem de Lear, por exemplo, é violentada em seus três papéis de rei, pai e homem. A peça desvela, em sua narrativa, diferenças sociais, discriminações e exclusões, as quais também afetam e vitimam outras personagens. As agressões físicas e psicológicas, presentes no texto de Shakespeare e projetadas no palco, funcionam como convites e protótipos ao desenvolvimento de estudos reflexivos sobre os seres humanos e seus direitos capitais. Nesse sentido, através de uma abordagem interdisciplinar entre literatura e direito, torna-se possível identificar, nos diversos níveis de violência no contexto fictício do século XVI – época em que os direitos humanos ainda eram incipientes – semelhanças ou reflexos da realidade sombria de espécime humana do século XXI, cujo comportamento marginalizado e grotesco deflagra um ambiente social repleto de distorções. O descaso das lutas passadas para legitimar o respeito em relação aos direitos humanos, ou a incapacidade de reconhecer a condição universal e atemporal do ser em sua humanidade, ou a negligência a esse respeito é dramática, tanto como uma peça encenada no palco ou como uma realidade teatral.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Direito, História, Direitos Humanos, Shakespeare, *King Lear*.

Introdução

A tragédia *King Lear*, se investigada reflexivamente, pode levar o leitor a melhor enfrentar uma dimensão do humano que, por vezes, resta perdida nos diversos contextos de aplicação do Direito. O fenômeno jurídico, como fenômeno marcadamente social, pode ter negada sua dimensão mais humana quando, tratado como mero aparato técnico, passa a permitir o esquecimento das dimensões históricas com as quais se deve fazer indelevelmente atrelado.

A obra de arte não tem tempo nem lugar. Hermeneuticamente falando, situa-se numa zona de incompletude e perene necessidade de complementação. Como ensinam os linguistas, a escrita e a linguagem, que se libertam de sua fonte, trazendo de maneira muito especial o que Gadamer (2005) chama de “fusão de horizontes”, marcam e acentuam as especificidades de todo o processo interpretativo. Assim, as artes são caminhos vívidos e marcantes para que o homem tenha condições e meios de melhor aceitar e compreender as vicissitudes, assim como, as virtudes de institutos jurídicos através dos quais a absorção histórica, por vezes, lastreada em profundos e revolucionários momentos de transformação, conduz ao esquecimento da dimensão da conquista. Passa-se, assim, a tratá-los com uma quase naturalidade quando, na verdade, são frutos de ardorosas lutas, as quais, em sua maioria, precisam ser continuamente reconquistadas, continuadas, redescobertas, sob pena de se perder o que elas têm de mais valoroso e importante: a perene afirmação do humano.

Sob essa perspectiva, a peça teatral *King Lear* atravessa os tempos com a força dramática das poderosas personagens, na medida em que se torna possível, através de uma releitura do passado, identificar violações a valores fundamentais do ser humano que, no contexto da dramaturgia do século XVI, já eram considerados desprezíveis pelo autor, mas utilizados com intuito de chocar a platéia. Essa afirmação parte da idéia que Shakespeare,

apesar de instalar um cenário de caos e destruição, preocupa-se em dar um desfecho para a trama resgatando o bem. Ao final da obra, tem-se a criação de mártires e a outorga do reino da Inglaterra, germe de todo o conflito da trama, a uma personagem idônea. Interessante destacar que quando o dramaturgo desenvolve sua narrativa, não existem diplomas de âmbito internacional protetivo aos direitos humanos. Naquela época, os direitos eram considerados naturais e a única defesa possível contra sua violação era um direito igualmente natural, ou seja, o direito de resistência.

Hoje o mundo se resguarda de diplomas positivados nos quais a afirmação de direitos é universal, ou seja, seus princípios não mais beneficiam os cidadãos desse ou daquele Estado, mas a todos eles. Em contrapartida, apesar de esses direitos serem proclamados e reconhecidos, não têm sido efetivados. As conquistas da humanidade alcançadas no decorrer de sua história, em busca da afirmação dos valores fundamentais, encontram-se perdidas nos relatos doutrinários.

Em vista disso, ao se fazer uma analogia da obra *King Lear* com a vida real, verifica-se que na sociedade contemporânea imperam-se as mesmas formas de violência desveladas na ficção shakespeariana, identificadas não apenas pela agressão à materialidade do corpo, mas também pelo desrespeito à liberdade e à honra, tais como a corrupção, a desigualdade social, a discriminação, a exploração, a miséria, enfim, todo e qualquer fenômeno capaz de violar os direitos essenciais inerentes à existência do ser como pessoa.

Paradoxalmente, a violência hoje coabita o mesmo cenário em que se deveria dar eficácia a diplomas normativos fruto de lutas históricas. Nesse sentido, falar de uma peça escrita no século XVI, onde a noção de direitos humanos era ainda incipiente, é buscar, sobretudo, a dimensão clara e dinâmica com que se deve tratar este tema, a fim de que,

confrontando historicamente as consequências de sua inexistência, possa-se despertar para a importância de sua presença e de sua consolidação na sociedade.

A peça King Lear

A saga do rei Lear inicia com a criação de uma situação polêmica, caracterizada pela partilha dos bens do reino da Inglaterra entre as três herdeiras: Goneril, Regan e Cordelia. Antes de anunciar a doação do patrimônio real, o monarca estrategicamente resguarda a melhor parte para a filha, Cordelia, declarada como sua favorita. A natureza complexa de tal evento é responsável pelo desenrolar de um ambiente hostil, no qual a violência impera, evidenciando-se o rompimento de laços familiares, sociais e políticos.

O rei Lear, nesta cerimônia de partilha, expõe suas filhas ao ridículo, ao demandá-lhes que testemunhem, publicamente, como uma competição, a forma de amor que sentem por ele. O vaidoso monarca, na verdade, pretende apenas se desobrigar das tarefas burocráticas que o cargo o impõe, mas não do seu poder. O ato de abdicação da coroa, na inocência de Lear, não lhe retiraria as prerrogativas de amplos poderes de mando e de gestão. Então, durante a formalização de seu intento, instala-se um duelo de lisonjeios. Goneril e Regan, cinicamente, satisfazem a vaidade do rei, proferindo palavras falaciosas, vez que o amor pelo genitor inexistente, mas apenas o intuito de garantir o dote. Diante dessa situação, processa-se, na humilhação deferida pelo rei/pai às filhas, uma forma de agressão psicológica, já que Goneril e Regan sentem-se discriminadas da notória predileção do pai pela irmã mais jovem. Em contrapartida, Cordelia ilustra a essência da moral e da ética. Ama o pai, mas se abstém de palavras adulatórias e contraria as expectativas do rei. Apenas declara ao pai que seu amor está no coração e não nas palavras, que “ama como o dever a

impõe, nem mais nem menos”.⁶⁴ Suas palavras aduzem o sentido do dever, na relação filial e humana. Todavia, a vaidade de Lear bloqueia sua capacidade para enxergar a situação familiar vexatória por ele criada. Usa seu poder de forma cega e arbitrária. Deserda Cordelia, expulsa-a do reino, do seu coração e a fere em sua honra. No mesmo ato da trama, Kent, nobre devoto ao rei, sofre as consequências de sua sinceridade, ao tentar tomar partido de Cordelia. Sua retidão de caráter também acarreta sua expulsão. É nesse momento que o protagonista dá início ao seu calvário.

Logo nas próximas cenas, ao tentar usufruir de seus poderes reais, Lear descobre que as herdeiras, Goneril e Regan, uniram-se contra ele.⁶⁵ Assim, ao refletir que as palavras de Cordelia nada mais eram do que as palavras sensatas da razão, o rei reconhece seu erro. Todavia, Lear desperta de sua insensatez tarde demais, pois Goneril e Regan já haviam lhe retirado o império. O ex-monarca torna-se um miserável nu, louco e exposto à tormenta.

Diante de um cenário de discriminação do genitor para com as filhas mais velhas e menosprezo dos deveres morais dos filhos para com o pai idoso, a narrativa de Shakespeare demonstra a quebra de valores responsáveis pelo equilíbrio na convivência familiar. A partir

⁶⁴ *Cordelia – Unhappy that I am, I cannot heave/ My heart into my mouth. I love your Majesty/ According to my bond, no more nor less.* (SHAKESPEARE, 1978: p. 1256, l.l. 91-93)

⁶⁵ Primeiramente, o rei Lear se decepciona com Goneril:

Lear – I prithee, daughter, do not make me mad. I will not trouble thee, my child; farewell: / We'll no more meet, no more see one another. / But yet thou art my flesh, my blood, my daughter – / Or rather a disease that's in my flesh, / Which I must needs call mine. Thou art a bile, / A plague-sore, or embossed carbuncle, / In my corrupted blood. But I'll not chide thee, Let shame come when it will, I do not call it. / I do not bid the thunder-bearer shoot, / Nor tell tales of thee to high-judging Jove. / Mend when thou canst, be better at thy leisure, / I can be patient, I can stay with Regan, / I and my hundred knights. (SHAKESPEARE, 1978: p. 1272, II. IV. 218-231)

Logo em seguida, descobre que também não poderá ser amparado por Regan:

Lear – O, reason not the need! Our basest beggars / Are in the poorest thing superfluous. / Allow not nature more than nature needs, / Man's life is cheap as beast's. Thou art a lady; / If only to go warm were gorgeous, / Why nature needs not what thou gorgeous wear'st, / Which scarcely keeps thee warm. But for true need – / You heavens, give me that patient, patient I need! / You see me here, you gods, a poor old man, / As full of grief as age, wretched in both. / If it be you that stirs these daughters' hearts / Against their father, fool me not so much / To bear it tamely; touch me with noble anger, / And let not women's weapons, water-drops, / Stain my man's cheeks! / No, you unnatural hags, / I will have such revenges on you both / That all the world shall – I will do such things – / What they are yet I know not, but they shall be / The terrors of the earth! You think I'll weep: / No, I'll not weep. / I have full cause of weeping, but this heart. (SHAKESPEARE, 1978: p. 1273, II. IV. 264-284)

disso, o dramaturgo descortina no decorrer da trama diferentes níveis de violência, desde aquela que se insinua silenciosamente por meio de mecanismos sutis até aquela que se faz explícita e culmina com a morte. Uma constitui-se em agressão psicológica, ao passo que a outra é física.

Paralelamente ao enredo principal, Shakespeare apresenta uma subtrama, cuja analogia temática ratifica a violência com a consequente violação de direitos humanos. Gloucester, nobre fiel amigo do rei, possui dois filhos; um legítimo, Edgar, e o outro, Edmund, “filho da folia”, nas palavras do próprio pai.⁶⁶ O primeiro honrado e digno, sendo o segundo diabólico. Este, pautado em valores vis, articula plano para incriminar o irmão. Forja declarações em uma carta com a letra de Edgar, propondo-lhe a morte do pai e o compartilhamento da metade dos bens da família. O conde Gloucester, ao ler a carta, não percebe a leviandade do ato de Edmund e passa a odiar o filho Edgar. Edmund também trama para que o irmão seja induzido a erro e caia como vítima em sua rede de intrigas. Como parte de sua arquitetura manipuladora, o filho bastardo, diante do argumento que o genitor encontrava-se demasiadamente ressentido com Edgar, convence o irmão a se afastar do pai até que passasse sua cólera. Após isso, o filho passa a viver ao relento disfarçado como

⁶⁶ *Kent – Is not this your son, my lord?*

Gloucester – His breeding, sir, hath been at my charge./ I have so often blush'd to acknowledge him, that now/ I am braz'd to't.

Kent – I cannot conceive you.

Gloucester – Sir, this young fellow's mother could;/ whereupon she grew round-womb'd, and had indeed,/ sir, a son for her cradle ere she had a husband for her/ bed. Do you smell a fault?

Kent – I cannot wish the fault undone, the issue of it/ being so proper.

Gloucester – But I have a son, sir, by order of law, some/ year elder than this, who yet is no dearer in my/ account. Though this knave came something saucily/ to the world before he was sent for, yet was his/ mother fair, there was good sport at his making, and/ the whoreson must be acknowledg'd. (SHAKESPEARE, 1978: p. 1255, II, 8-25)

mendigo. Edmund associa-se a Goneril e a Regan contra o rei Lear e seu próprio pai. O desenlace é funesto. Gloucester é agredido de forma brutal por Cornwall, marido de Regan, com a anuência do cruento bastardo Edmund. Aquele lhe arranca os olhos, ao descobrir que foi à procura de Lear a fim de lhe informar sobre a chegada da armada francesa, comandada pelo rei da França junto à esposa Cordelia, para prestar ajuda ao ex-monarca. Após perder a visão, Gloucester é expulso dos territórios domésticos.

Para Campos e Franco (2007), a analogia entre a trama principal e secundária enfatiza a incapacidade de percepção de Lear e Gloucester, que são igualmente inconscientes sobre a natureza do caráter dos filhos. Edgar, assim como Cordelia, é vítima da falta da percepção acurada do pai. Todavia, ele e Cordelia, embora injustiçados, são os filhos que propiciam amparo aos pais na tormenta. Segundo Lings (2004: 199), “é função de Edgar desfazer a ilusão de que o homem é independente e autossuficiente, e mostrar que sua alma é em larga medida um campo de batalha para as forças do céu e do inferno”.

O restabelecimento da dignidade das personagens, de seus direitos inalienáveis de liberdade, de justiça e de paz, apenas é alcançado no desfecho da peça. Para isso, Shakespeare instaura uma guerra entre as tropas da França, liderada pelo marido de Cordelia, e o reino inglês governado por Goneril e Regan. Tal combate é responsável por restaurar a ordem ao fim da narrativa, apesar de ser fruto do desenrolar de uma substanciosa tragédia, apontada pelos críticos como uma das mais sangrentas do autor.

A luta como pressuposto da consagração dos Direitos Humanos

Muitas conquistas da humanidade são consequências de batalhas travadas entre o homem. Para Ihering (2000), se o ser racional aspira à paz, o combate é o meio para alcançá-la. Assim, para se alcançar a convivência harmônica de uma sociedade faz-se necessário lutar por ela.

Nessa linha de pensamento, Boson (1996) faz uma reflexão sobre a questão do pacto. Para o jurista, não há paz sem pacto, constituindo o acordo a primeira manifestação normativa da ideia de Direito, na qual coexiste o reconhecimento recíproco. “A paz se realiza, pois, pelo acordo, em cuja realização se acham implicados os valores fundamentais da sociedade estabelecida” (BOSON, 1996: p. 165). Sob uma perspectiva de interdependência, o autor projeta o entrelaçamento que se processa entre paz, ordem e justiça, quando afirma que sem paz não há ordem, sem ordem não há segurança jurídica, e, conseqüentemente, não existe justiça eficaz. Boson (1996: 165) ainda ressalta que “sem pacto poderia haver o hipotético estado de Guerra generalizado a que se refere Hobbes (*bellum omnia in omnes*)”. Nesse sentido, observa-se na obra a existência de um pacto implícito quando da divisão do reinado. Lear deseja transferir a responsabilidade do governo às filhas, mas não o poder; deseja continuar a ser venerado, respeitado e amado pelas filhas e súditos. Todavia, a posse dos bens do reino somente pelas duas herdeiras faz com que se vejam detentoras também do poder, exacerbando-lhes a ambição. Temerosas de que o pai, com os cem soldados que deseja manter sob sua autoridade, possa avocar o poder e fazer a elas o mesmo que fizera a Cordelia, as duas irmãs herdeiras renegam o pai, arquitetando sua saída compulsória e definitiva do reino. Visto que não há pacto explícito em *King Lear* e o acordo implícito, sugestivo de dever, respeito, harmonia e amor, é ignorado, estabelece-se o estado de Guerra, referido por Hobbes. Sem paz, os valores a ela interdependentes tornam-se vulneráveis, desencadeando a desordem, a insegurança e a injustiça. Nessa conjuntura, as forças impulsivas prevalecem sem serem reguladas, comprometendo os direitos elementares de cada um.

O pacto implícito, num ambiente harmonioso, é aquele que se estabelece em relação ao respeito aos direitos humanos e à liberdade normativa, que se refere à moral e à dignidade.

É aquele que alude ao Direito natural, cujos princípios jurídicos são gerais, universais e ecumênicos. Para Boson (1996), a inexistência ou a ausência de tais princípios impossibilita a sociedade. O respeito ao pacto implícito reflete o caráter do ser. O relacionamento entre pais e filhos é inerente à condição de respeito, amor, harmonia, proteção e dever. Cumpre ressaltar que, em *King Lear*, o pacto implícito extrapola os limites da moral, uma vez que a atitude do protagonista não é pura e não está isenta de arbitrariedades.

Analogamente ao enredo imaginário da literatura, é possível perceber que a violência sempre se fez presente na vida ser humano. Ironicamente, apresenta-se como elemento instigador e viabilizador de grandes conquistas no decorrer da história. Exemplo notório encontra-se na Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, diploma normativo reconhecedor dos valores supremos da liberdade, igualdade, justiça e paz, que surge no âmbito jurídico por influência das atrocidades cometidas durante a 2ª Guerra Mundial.⁶⁷ O ser humano, ante as consequências aterrorizantes da guerra, percebe a necessidade de criar condições para o alcance da paz universal e institui o diploma a fim de se buscar uma vida digna a todos.

A origem dos valores universais da liberdade, igualdade e dignidade humana sob um prisma filosófico, histórico e ético.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 desvela-se para o mundo como instrumento de inspiração e orientação no processo de crescimento da sociedade. Em seu bojo, encontra-se de forma explícita no artigo I o postulado de que “todas as pessoas nascem livres e iguais em dignidade e direitos” (ONU, 1948: 1).

Apesar da legitimação normativa dos valores citados serem ainda incipientes na época elisabetana, é possível identificar a intenção de Shakespeare em demonstrá-los violentados

⁶⁷ No preâmbulo da Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 encontra-se a seguinte afirmação: “Considerando que o desprezo e o desrespeito pelos direitos humanos resultaram em atos bárbaros que ultrajaram a consciência da Humanidade [...]” (ONU, 1948: p. 1)

para incitar sua platéia. A narrativa sempre causa indignação no público, conforme apontam críticos do dramaturgo, sendo inclusive abrandada em algumas traduções e representações no decorrer dos séculos. O reconhecimento da liberdade, da igualdade e da dignidade, como valores fundamentais para a convivência harmônica em sociedade, assim como instrumentos para alcance da justiça, está explícito no enredo. Basta verificar a preocupação do autor ao final da trama em dar a vitória da batalha aos justos, apesar da morte de Cordelia. Esta observação corrobora a tese de que tais axiomas perduram no tempo, assim como eram objeto de aspiração do homem no século XVI. Por isso, a maestria de Shakespeare tem o condão de atingir a todos os seus apreciadores, em qualquer época.

Os valores da liberdade, igualdade e dignidade humana apresentam-se de forma complexa em *King Lear*. Inicialmente, não há como se sentir simpatia por Lear, que se apresenta como um tolo, nos seus três papéis de rei, pai e homem. Ao dispor de forma desproporcional a divisão de suas terras, como resultado da intenção de favoritismo a uma das filhas em detrimento das outras, cria uma situação de desigualdade descabida no relacionamento entre o pai e as herdeiras. As primeiras cenas são bastante ilustrativas. Frye (1986) argumenta que as afrontas de Lear às filhas diminuem gradativamente a sua dignidade, deixando a elas as honras dramáticas. O autor faz distinção entre simpatia dramática e moral, sugerindo que em Lear pode-se sentir simpatia dramática, mas não a moral. Além disso, o comportamento do rei é uma afronta direta à liberdade de expressão das filhas, as quais se vêem obrigadas a discorrer sobre sentimentos, algo de foro íntimo, em público. Somente Cordelia não se sujeita a se prostituir aos desejos do pai, às ordens do rei e aos desmandos do homem. Os comportamentos de certas personagens impedem os leitores de qualquer sentimento de simpatia moral, embora ocorram mudanças e consequente desenvolvimento no caráter de algumas personagens. E assim, em um enredo narrado no

século XVI, é fácil perceber a intenção do autor em destacar uma relação de dominação e discriminação contrária aos valores da ética e da justiça que dão dignidade ao ser. O dramaturgo também deixa explícita a noção de que a solidariedade é imprescindível para a garantia da dignidade humana e da paz.

Os valores de liberdade, igualdade e dignidade humana também são muito complexos no cenário da vida real. Representam uma lenta e contínua conquista da criatura humana, pois, conforme preceitua Bobbio (1992: 29) “a liberdade e a igualdade dos homens não são um dado de fato, mas um ideal a perseguir; não são uma existência, mas um valor, não são um ser, mas um dever ser”. A importância desses axiomas está atrelada ao processo de desenvolvimento da sociedade. Apesar da institucionalização de uma Declaração de âmbito universal em 1948, os valores ali consagrados hodiernamente são transgredidos da mesma forma como retratados na literatura. Para compreender como surgiram, faz-se necessário sair do microcosmo jurídico e analisá-los no campo filosófico, histórico e ético.

Em um contexto filosófico, os valores nascem a partir da afirmação da natureza essencialmente racional do ser humano, pois os filósofos fazem do homem um objeto de reflexão. A ideia de que o homem tem direitos irrenunciáveis e que ninguém, nem mesmo o Estado pode-lhe subtrair, é um valor concebido pelo jusnaturalismo. Segundo Locke (*apud* BOBBIO, 1992: 29), “o verdadeiro estado do homem não é o estado civil, mas o natural, ou seja, o estado de natureza no qual os homens são livres e iguais, sendo o estado civil uma criação artificial, que não tem outra meta além de permitir a mais ampla explicitação da liberdade e da igualdade naturais”. Os princípios do jusnaturalismo são universais, pois traçam comandos imutáveis e atemporais como o da justiça comutativa e distributiva, o da equidade, o de dar a cada ser o que lhe é devido, o de não fazer ao outro o que não quer que lhe faça. Ao dissertar sobre direito natural, Ribeiro (2004: 80) preleciona ser o “justo igual

em qualquer lugar, havendo unicamente variações acidentais”. Sob essa perspectiva, o doutrinador esclarece estar se referindo “ao que é substancialmente justo, ao que a razão humana assim analisa e reconhece, independentemente das inevitáveis e riquíssimas variações de culturas”.

Sob um prisma histórico, Comparato (2007: 08) aponta os séculos VIII a II a.C. como eixo consolidador da história da humanidade e, por isso, nomeados como período Axial. É a partir de tal período que o ser humano passa a ser considerado, em sua igualdade essencial, como ser dotado de liberdade e de razão, não obstante as múltiplas diferenças de sexo, raça, religião ou costumes sociais. A partir do século V a.C., surge essa filosofia na Ásia e na Grécia, fazendo prevalecer o saber lógico da razão, ou melhor, a crítica racional da realidade, em detrimento do saber mitológico da tradição. Neste mesmo período, tem-se em Atenas a efetiva participação do povo nas funções do governo. Como em um regime democrático, o poder dos governantes gregos limitava-se às leis, que eram fruto da intervenção ativa do povo.

Note-se que apesar de o período Axial despertar a ideia de igualdade essencial entre os seres, foram necessários inúmeros séculos para a primeira organização internacional englobar a quase totalidade dos povos da terra e proclamar, na abertura de uma Declaração Universal de Direitos Humanos, que “todos os homens nascem livres e iguais em dignidade e direitos”. O consenso geral da validade da Declaração é a prova de que os valores essenciais do ser humano são universalmente reconhecidos. Segundo Bobbio (1992: 27), “a Declaração Universal dos Direitos do Homem pode ser acolhida como a maior prova histórica até hoje dada do *consensus omnium gentium* sobre um determinado sistema de valores”. Assim, o consenso apresenta-se como um dos fundamentos do Direito. O acolhido diploma é a

inspiração e a orientação de um processo de crescimento de toda a comunidade internacional com indivíduos livres e iguais.

Mas, antes da lei escrita, a sociedade conviveu e ainda convive com a lei não escrita, vislumbrada nos costumes, ou seja, regras de conduta observadas uniformemente, inicialmente de cunho religioso, com características gerais e absolutas. Segundo Aristóteles (*apud* COMPARATO, 2007), as leis não escritas são leis universais. E, de acordo com essa aceção, os romanos adotaram a noção grega de leis não escritas, com a expressão *ius gentium*, isto é, o direito comum a todos os povos. Acontece que, no evoluir das gerações, o caráter, essencialmente religioso, deixa de ser satisfatório para explicar a vigência das leis universais. Para os gregos, por exemplo, o axioma igualdade, essencial ao indivíduo, desvelava-se nas funções ou atividades por eles exercidas na vida social.

Na idade média, segundo Comparato (2007), o ser humano passa a ser considerado um composto de substância espiritual e corporal. É na concepção medieval de pessoa que se inicia a elaboração do princípio da igualdade essencial do ser humano, não obstante todas as diferenças individuais ou grupais, de ordem biológica ou cultural. A igualdade essencial da pessoa é o núcleo do conceito universal de direitos humanos. Desse fundamento, igual para todos, os escolásticos e canonistas medievais tiraram a conclusão lógica de que todas as leis contrárias ao direito natural não teriam vigência ou força jurídica. Graciano, o pai do direito canônico, afirmou que “as normas positivas, tanto eclesiásticas quanto seculares, uma vez demonstradas a sua contrariedade com o direito natural, devem ser totalmente excluídas” (COMPARATO, 2007: 21). A *lex naturalis* representa o postulado de que o conteúdo do direito é estabelecido pela natureza e, portanto, é válido em qualquer lugar e pressuposto para que o direito positivo seja reconhecido. Segundo Nader (1996), o direito natural ultrapassa as fronteiras do direito escrito e desvela-se na aspiração de um direito justo, fundamentado na

natureza humana, em que nenhuma sociedade pode viver sem. Ribeiro (2004: 79) preceitua o direito natural como “a razão das coisas que sentimos existir no mundo. Basta contemplar a organização do Universo para sentirmos a força das leis imutáveis que o dirigem”. Nesse sentido, o autor ressalta que a elaboração das leis deve estar adstrita às noções atemporais de justiça. Essas noções estão no coração do ser humano e são capazes de protegê-lo sem estabelecer desigualdades, privilégios ou preferências.⁶⁸ Na escritura shakespeariana, o diálogo de Cordelia (Ato IV, cena VII) a Lear expressa, de forma inequívoca, a crença no Direito Natural e sua superioridade em relação ao Direito temporal:

Mesmo que pai não fosse delas duas, estes cabelos brancos lhe teriam forçado à compaixão. Uma cabeça como esta poderia ser exposta à fúria das rajadas? Defrontar-se com o trovão pavoroso e o mais terrível zigzaguear de temerosos raios? Ficar de guarda – pobre sentinela! – com este elmo tão fino? O próprio cão do meu inimigo, embora me tivesse mordido, houvera, numa noite dessas, permanecido junto ao meu fogo. E tu, meu pobre pai, foste obrigado a abrigar-te com porcos e mendigos numa pouca de palha embolorada! Ai, que dor. Maravilha é não haveres a um só tempo perdido a vida e o espírito. Vai acordar; falai-lhe.⁶⁹ (SHAKESPEARE, 2001: 60)

Vale enfatizar as palavras de Cordelia, cuja visão racional de solidariedade supera os sentimentos instintivos da natureza humana de revide, e transcende o patamar ideológico do

⁶⁸ Nossos sinceros agradecimentos ao professor Dr. Fernando José Armando Ribeiro pelas leituras e contribuições no presente trabalho.

⁶⁹ *Cordelia – Had you not been their father, these white flakes / Did challenge pity of them. Was this a face / To be oppos'd against the [warring] winds? / [To stand against the deep dread-bolted thunder? / In the most terrible and nimble stroke / Of quick cross lightning? to watch – poor perdu! – With this thin helm?] Mine enemy's dog, / Though he had bit me, should have stood that night / Against my fire, and wast thou fain, poor father, / To hovel thee with swine and rogues forlorn / In short and musty straw? Alack, alack, / 'tis wonder that thy life and wits at once / Had not concluded all. He wakes, speak to him.* (SHAKESPEARE, 1978: 1289, IV.VII, 24-41)

perdão, com a exemplificação de acolhimento ao cão inimigo. Para a filha devota, o comportamento das irmãs é desprezível, pois a elas caberia a condição natural de assistir o pai idoso na tormenta. A atitude de Cordelia demonstra que há sentimento em seu coração como algo natural e inerente ao ser, ao contrário das irmãs que nem os laços familiares observam. O Direito natural não é criado pela sociedade, nem emanado pelo Estado, origina-se da própria natureza humana e da razão. Seus comandos norteadores possuem caráter universal, eterno, imutável.

A elaboração teórica do conceito de pessoa está diretamente adstrita ao valor de dignidade. A pessoa como sujeito de direitos universais tem origem na filosofia kantiana. O primeiro postulado ético de Kant (*apud* COMPARATO, 2007) é o de que só o ser racional possui a faculdade de agir segundo a representação de leis ou princípios; só um ser racional tem vontades. O princípio primeiro de toda ética é o de que o “ser humano e, de modo geral, todo ser racional, existe como um fim em si mesmo, não simplesmente como meio do qual esta ou aquela vontade possa servir-se ao seu talante” (KANT *apud* COMPARATO, 2007: 21). Para Kant, os entes irracionais são coisas, dependem da natureza, possuem valor relativo. Já os entes racionais são pessoas, são a própria natureza, como fins em si mesmos e com livre arbítrio. Todo ser humano, considerado em sua individualidade, é infungível, não tem equivalente, não pode ser substituído como coisa. Na realidade, a dignidade da pessoa transcende as ideias do filósofo, pois a espécie humana não se caracteriza apenas por sua racionalidade e fim em si, mas também por ser capaz de guiar-se pelas suas próprias leis.

A concepção kantiana da dignidade da pessoa como um fim em si leva à condenação de muitas outras práticas de aviltamento da pessoa à condição de coisa, tais como foram relegados à miséria o rei Lear e o conde Gloucester. A história narrada por Shakespeare demonstra, tragicamente, a justeza da visão ética kantiana. Lear não é somente privado de seu

trono, mas esvaziado do seu próprio ser, da sua personalidade, ele perde a condição de ser racional, suas energias passam a se concentrar na luta contra a fome, a dor e a exaustão, estados estes que ele, na condição de rei, desconhecia. Gloucester também experimenta condições semelhantes às de Lear na trajetória da cegueira comportamental à física.

No primeiro ato da peça, o dramaturgo já oferece elementos elucidativos da lei natural, presentes nas palavras de Cordelia em resposta a inquirição do pai. Ela declara ao pai que seu amor está no coração e não nas palavras, que “ama como o dever a impõe, nem mais nem menos”.⁷⁰ O vocábulo “dever” sugere observância da protagonista do seu papel de filha, acrescido de significância das palavras “nem mais nem menos”, sugestivas de justiça, de medida certa, em que os dois pratos da balança se encontram em equilíbrio perfeito. Desde o início da trama, Shakespeare delinea Cordelia com personalidade forte, cujos traços denotam clareza de princípios morais, que são observados pela jovem com simplicidade natural, característica que lhe é peculiar. Cordelia representa amor, fidelidade e justiça, todos advindos do dever filial de assistir e amar o progenitor incondicionalmente. Ironicamente, Lear, na sua vaidade, arrogância e cegueira moral, é incapaz de decodificar o sentido das palavras da filha. Desconhecedor dos princípios da lei natural, ele usa da prerrogativa do poder e expulsa a filha do reino. Sua violação à lei natural é observada por Shakespeare, conhecedor da alma humana, uma vez que a atitude do rei marca não só o seu declínio moral, mas também o físico e psicológico.

O preço da (des)medida de Lear encontra resposta na dor, sofrimento e perdas por que passa. Este constitui o percurso catártico de depuração dos erros cometidos que culmina com

⁷⁰ *Cordelia – Unhappy that I am, I cannot heave/ My heart into my mouth. I love your Majesty/ According to my bond, no more nor less.* (SHAKESPEARE, 1978: p. 1256, I.I. 91-93)

a cena na qual ele tem nos braços senis o corpo da filha renegada e amada. O quadro sugestivo do maior dos sacrifícios representado pelo amor incondicional de Cristo à humanidade é revisitado na peça que, simbolicamente, faz de Cordelia o sacrifício para a humanização e redenção do rei, do pai e do homem; papéis esses que são indissociáveis na representatividade do ser em perfeito equilíbrio de seus deveres humanos, sociais e civis. Simboliza, ainda, a trilogia vocativa das instituições da igreja, do governo e da sociedade, na qual a pessoa de bem deve se situar no centro. As palavras finais de Lear são reveladoras da conscientização de seus equívocos do reconhecimento de que bens maiores devem ser cultivados. Percebe-se na escritura diegética e simbólica de *King Lear*, pela representação do relacionamento pai e filha, uma interação dialógica do texto shakespeariano com os textos dos filósofos e teóricos ora citados, no que se refere às noções de lei natural e do dever ser. Shakespeare, com sua perspicaz capacidade de perceber o ser humano em suas peculiaridades comportamentais, deixa registrado, no século XVI, um legado de exemplificações de como o viver em sociedade pressupõe uma série de condições normativas direcionadas ao bem-estar da humanidade.

Com sabedoria Kant também ressalta que, “se o fim natural de todos os homens é a realização de sua própria felicidade, não basta agir de modo a não prejudicar ninguém” (*apud* COMPARATO, 2007: 23). Para o filósofo, além do dever negativo, ou seja, não prejudicar, cabe à humanidade o dever positivo de criar mecanismos para favorecer o fim de outrem. O dever positivo consiste na busca da felicidade alheia para se encontrar a própria felicidade. É esse favorecimento da felicidade do próximo que vai impulsionar a conquista pelo homem de seus direitos e liberdades tais como enunciados nos artigos da Declaração Universal dos Direitos Humanos.

A afirmação supra citada de Kant sobre o valor relativo das coisas, em contraposição ao valor absoluto da dignidade humana, prenuncia uma etapa histórica na elaboração do conceito de pessoa. A espécie humana é a única capaz de agir livremente segundo suas preferências valorativas. Ou seja, a pessoa é, ao mesmo tempo, o legislador universal, em função dos valores éticos que aprecia, e o sujeito que a submete voluntariamente a essas normas valorativas. Sob essa ótica, os direitos humanos são identificados como os valores mais importantes da convivência humana, aqueles sem os quais as sociedades pereceriam, fatalmente, por um processo irreversível de desagregação.

A dignidade da pessoa humana caracteriza-se por ser uma qualidade essencial do ser racional, que busca assegurá-la através de um conjunto de normas garantidoras de uma convivência pacífica, com a imposição de limites à ação de cada indivíduo. A partir daí, explica-se a importância do Direito. Conforme preceitua Reale (2006: 2), “o Direito corresponde à exigência essencial e indeclinável de uma convivência ordenada, pois nenhuma sociedade poderia subsistir sem o mínimo de ordem, de direção e solidariedade”. Em vista disso, torna-se impossível dissociar a sociedade do Direito, ou os fatos sociais das estruturas normativas, assim como o Direito do combate travado pelos oponentes. Nesse sentido, Ihering (2000: 1) preleciona que “por muito tempo pois que o direito ainda esteja ameaçado pelos ataques da injustiça - e assim acontecerá enquanto o mundo for mundo - nunca ele poderá subtrair-se à violência da luta”. Essa ótica pessimista de Ihering sobre a condição do mundo é ilustrada por Shakespeare e se reflete na contemporaneidade, na retratação da eterna luta entre o bem e o mal. Embora a dramaticidade dos conflitos trágicos assole igualmente os extremos da bipolaridade maniqueísta, o autor preocupa-se em restaurar a paz e a harmonia do universo caótico.

Considerações finais

O ser humano surge no mundo de forma inacabada. Seus valores são moldados através do contato com o universo que o circunda. Assim, ele se torna um produto do meio social em que vive, influenciado pelo seu passado cercado de valores, crenças e preconceitos. Ao mesmo tempo, seus valores não são permanentes e imutáveis. Em vista disso, pode-se afirmar que os direitos humanos são fruto da evolução humana, cerceados pelos valores de justiça inerentes a cada época. Importante também compreender que alguns desses valores nascem com a condição humana e passam por uma re-leitura, ou seja, por um processo de transformação e adequação para a vida moderna e, por isso, considerados, ao mesmo tempo, universais e atemporais.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos condensa toda a riqueza dessa longa elaboração teórica, ao proclamar que todo ser tem direito de existir, em todos os lugares, reconhecido como pessoa, mas nem por isso os problemas ético-jurídicos são superados.

A história humana tem sido palco de inúmeras e diversas batalhas, não faltando mesmo aqueles que a vejam essencialmente como uma luta por reconhecimento. Uma luta por afirmação de identidades não é senão, em última instância, uma luta por afirmação da dignidade humana, valor candente e fundamental, e cujo reconhecimento apenas tardiamente sobreveio na história.

Neste prisma, usar de uma peça escrita no século XVI, onde, conforme já ressaltado, a noção de direitos humanos estava ainda bastante incipiente, é despertar a dimensão vívida e dinâmica sobre a importância do tema. Ao confrontar historicamente as consequências da inexistência do reconhecimento dos direitos humanos em âmbito internacional, pode-se ratificar a necessidade premente de sua presença e consolidação na sociedade. Por isso, cada nação tem que se preocupar em dar efetividade aos valores elencados na Declaração

Universal dos Direitos Humanos e se conscientizar que o alcance de sua felicidade implica em criar meios para proporcionar a felicidade do próximo. Não basta a proteção individual dos direitos elencados, mas sim uma proteção global. O egoísmo leva o homem a cair na cilada histórica vivida por Lear, ao dar ouvidos apenas ao que mais de perto e mais imediatamente lhe interessa.

O apelo do pragmatismo, se confortável e sedutor, traz o risco, sempre presente, de olvidar aquilo que verdadeiramente importa. Em um tempo em que o mundo vê-se confrontado por violências e conturbações, a sedução de um direito forte e de um Estado opressor pode acalantar alguns ouvidos, e as palavras de Shakespeare podem ajudar a despertar o ser humano de perigoso torpor.

A imagem do grande rei cego é clara o suficiente para se refletir sobre um aspecto humano importante: não se é cego, fica-se cego. Lear é a prova cabal de uma cegueira que se implanta crescentemente até atingir o âmago de seu próprio ser. O monarca reconhece a dimensão de seus erros, quando percebe a cegueira de sua consciência. A pessoa cega perde sua dignidade, pois se esvai sua autonomia. Corre o risco de ser guiada por outros cegos, ou mesmo por loucos, quando então se tem a verdadeira devassidão do mundo. Como reconhece o velho rei, recuperado de sua esquecida sabedoria, infeliz o mundo quando os cegos são guiados pelos loucos. Uma das dimensões da cegueira é a da negação da história. Ou de não assumi-la em suas consequências mais verdadeiras. Ao lidar com o Direito, é preciso tomar todos os dias as cautelas para não se fazer cego para o primordial. Ou seja, o tempo e o espaço cobram as respostas que constituem a melhor composição desta instigante trama, a que a humanidade tem dedicado importantes páginas de sua história.

Portanto, independente da época ou evolução histórica, a dignidade e a liberdade são valores supremos e indispensáveis à existência do ser, fundamentais na interação

indivíduo/sociedade. As agressões físicas ou psicológicas vislumbradas pela sociedade contemporânea são ambas destrutivas e registram a violação dos direitos humanos. Nesse sentido, os diversos níveis de violência do microcosmo do contexto shakespeariano desvelam a realidade sombria da pessoa humana, cujas atitudes marginais e grotescas deflagram um ambiente social repleto de distorções e injustiças. Lamentavelmente, tais distorções comportamentais são expressões vivas da inobservância das conquistas do homem no decorrer de sua história.

Referências

- BOBBIO, Norberto. **A era dos direitos**. Rio de Janeiro: Campus, 1992.
- BOSON, Gerson de Brito Mello. **Filosofia do direito: interpretação antropológica**. Belo Horizonte: Del Rey, 1996.
- BRASIL. **Constituição da República de 1988**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 2008.
- CAMPOS, Maria Cristina Pimentel; FRANCO, Ângela Barbosa. “**A relação violência e direitos humanos em King Lear**”. In: **Violência e representação: Anais do V seminário de literaturas de língua inglesa**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2007.1 CD-ROM. p. 54-58.
- COMPARATO, Fábio Konder. **A afirmação histórica dos direitos humanos**. 5ª ed. São Paulo: Saraiva, 2007.
- FRYE, Northrop. **On Shakespeare**. Ed. SANDLER, Robert. London: Yale University Press, 1986.
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.
- IHERING, Rudolf Von. **A luta pelo direito**. 19ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2000.
- LINGS, Martin. **A arte sagrada de Shakespeare: o mistério do homem e da obra**. São Paulo: Polar, 2004.
- NADER, Paulo. **Introdução ao estudo do direito**. 13ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 1996.
- ONU. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. Adotada e proclamada pela resolução 217 A (III) da Assembléia Geral das Nações Unidas em 10 de dezembro de 1948. Disponível em: <http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/ddh_bib_inter_universal.htm>. Acesso em: 10/12/2012.
- REALE, Miguel. **Lições preliminares de direito**. 27ª ed. São Paulo: Saraiva, 2006.
- RIBEIRO, Fernando Armando. **Conflitos no estado constitucional democrático**. Belo Horizonte: Mandamentos, 2004.

SHAKESPEARE, William. **The Riverside Shakespeare**. G. Blakemore Evans (Ed.). Boston: Houghton Mifflin Company, 1974.

SHAKESPEARE, William.. **Rei Lear**. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

SHAKESPEARE, William.. **Rei Lear**. Disponível em: <file:///C:/site/LivrosGrátis/reilear1.htm>. Acesso em: 02/04/2001.

“WHEN WILL THIS FEARFUL SLUMBER HAVE AN END?” REPRESENTATIONAL CHOICES IN SHAKESPEARE'S *TITUS ANDRONICUS* ON TELEVISION AND FILM

Alexander Martin Gross

Universidade Federal de Santa Catarina

ABSTRACT: The article aims to discern the interpretative conceptions that underlie two filmic versions of Shakespeare's *Titus Andronicus*. Jane Howell's 1985 production for the *BBC Shakespeare* television series is compared with Julie Taymor's 1999 feature film entitled *Titus*. Drawing on the concept of a “performance text” as postulated by Marco De Marinis, and also the term “scenography” employed by Dennis Kennedy to define the visual field of representation in theatrical performance, the two films are analysed as texts in their own right in an effort to eschew notions of “inherent” meaning in Shakespeare's writing. The chequered performance history of *Titus Andronicus* points to the representational challenges that its violent and visually disturbing content poses to directors, and the productions analysed here remain the two most prominent filmic versions of an arguably undervalued play. Comparisons are drawn between popular Elizabethan entertainments and the role of violence in twentieth-century society, indicating the theme of cyclical violence that is foregrounded by both directors. Some of the specific exigencies of televised Shakespeare are considered in opposition to those of the cinematic medium. Possible complications involved in translating Shakespeare from stage to screen are also discussed alongside an evaluation of the efforts made by the two directors to compensate for resultant performative losses. The now famous interpolation by Howell of positioning the boy character Young Lucius as a mediator between film and audience—appropriated and developed by Taymor—is assessed in terms of both its thematic implications and its potential to counteract the limitations of filmed Shakespeare.

KEYWORDS: Shakespeare on Film; *Titus Andronicus*; Performance.

RESUMO: O presente artigo objetiva discernir os conceitos interpretativos por trás de duas versões filmicas de *Titus Andronicus*, de Shakespeare. A produção de Jane Howell para a série televisiva *BBC Shakespeare*, de 1985, é comparada com o filme *Titus*, de Julie Taymor, de 1999. Partindo do conceito de *performance text*, conforme postulado por Marco de Marinis, e do termo *scenography*, utilizado por Dennis Kennedy para definir o campo visual de representação em produção teatral, os dois filmes são analisados como textos *per se*, de modo a evitar noções de significado “inerente” na obra de Shakespeare. A história inconstante de performance de *Titus Andronicus* denota os desafios representacionais que o seu conteúdo violento e visualmente perturbador oferece a diretores, e as produções aqui analisadas continuam sendo as versões filmicas mais proeminentes de uma peça possivelmente subestimada. Fazem-se comparações entre atividades de entretenimento elizabetanas e o papel da violência na sociedade do século XX, indicando o tema de violência cíclica que é enfatizado por ambas as diretoras. Algumas das exigências específicas de Shakespeare para a televisão são consideradas em contraposição àquelas para o cinema. São discutidas também possíveis complicações envolvidas na tradução de Shakespeare do palco para a tela, bem como as tentativas de ambas as diretoras em compensar as perdas performáticas resultantes desse processo. A famosa interpolação de Howell ao posicionar o jovem personagem Young Lucius como mediador entre o filme e a audiência—apropriada e desenvolvida por Taymor—é avaliada tanto do ponto de vista de suas implicações temáticas quanto do seu potencial para contrapor as limitações de versões filmicas de Shakespeare.

PALAVRAS-CHAVE: Shakespeare no cinema; *Titus Andronicus*; Performance.

This article examines the filmic representations of Shakespeare's *Titus Andronicus* by directors Jane Howell (1985) and Julie Taymor (1999), and endeavours to draw conclusions about some of the interpretative conceptions that underlie each work. The aim is to foreground the merits of the films as texts to be analysed in their own right, unburdened by any search for “inherent” meaning in Shakespeare's writing. The specific exigencies of televised Shakespeare are compared with those pertaining to the more established cinematic medium in an effort to understand divergent representational choices. Attempts to bring *Titus Andronicus* to the screen, whether for television or the cinema, are of particular interest given the considerable challenge of representing to modern audiences the extreme violence that pervades the play, notoriously in the form of rape, murder, mutilation, and even cannibalism. Concerted attempts to distance *Titus Andronicus* from Shakespeare's legacy on account of gratuitous and abhorrent content began soon after the Restoration, and the play was shunned by subsequent generations (WELLS, 1998: 147, 182). The extensive resources given to both Howell and Taymor indicate the steady resurgence of interest in *Titus Andronicus* during the latter half of the twentieth century, following centuries of disrepute. Frank Kermode, in his introduction to the 1974 *Riverside Shakespeare* edition, commented that “there is a growing belief that the play has been unjustly despised” (KERMODE, 1974: 1019), and Howell's groundbreaking production would reach television audiences just over a decade later.

Titus Andronicus is commonly dated to 1593, representing Shakespeare's initial dramaturgical foray into the realm of tragedy.⁷¹ Allegedly based on the story of a Roman general in the fourth century AD, the play espouses the conventions of the Elizabethan revenge tragedies exemplified by Thomas Kyd's *The Spanish Tragedy*. Kermode underlines the significance of this point in Shakespeare's early career and in the wider context of

⁷¹ E.g. the chronology presented in the *Riverside Shakespeare*, 2nd ed. (BLAKEMORE EVANS, 1997: 79-80).

Elizabethan drama: “[*Titus Andronicus*], though certainly the least of the tragedies, illustrates the fantastic range of possibilities that were to be explored later. More immediately, it points the way from Kyd and Marlowe to *Hamlet*” (KERMODE, 1974: 1022). Given the contemporary Elizabethan fashions of revenge tragedies and bloodsports, it is no surprise that *Titus Andronicus* originally held mass appeal and is thought to have represented a great commercial success. Shakespeare's Lord Chamberlain's Men playing company was among several that competed with neighbouring animal-baiting houses and other lurid and lascivious entertainments on London's Bankside in a commercial environment that engendered excess.⁷² In plotting the history of Renaissance tragedy, Robert Watson guards against a rush to judgement:

Before condemning the famous mayhem of Elizabethan tragedy as pathological [. . .] one must recall that violence has always been a selling point in commercial entertainments, and that Elizabethans were (necessarily) considerably less squeamish than modern Englishmen about many aspects of the human body, not just its violent abuse. (WATSON, 1990: 313)

In her own introduction to *Titus Andronicus*, Katharine Maus responds to retrospective aspersions cast on the play's reputation, noting how “the contrast between popular and elite culture was drawn differently in early modern England than it has been in later centuries.” As a revenge tragedy in the mould of Kyd, the play “taps into frustrations and ambivalences that must have accumulated in the hierarchical, deliberately inequitable

⁷² “Bankside” is the term given to the district on the south bank of the Thames that was outside the jurisdiction of the City of London. During Shakespeare's career, the area was home to playhouses named the Rose, the Swan, and the Globe.

social arrangements of early modern England” (MAUS, 1997: 371). As such, *Titus Andronicus* remains an important artefact of the developing English Renaissance drama, significant not only for its position in the Shakespeare canon, but also for its enduring themes of violence and revenge. Stanley Wells summarises present-day attitudes to the much-maligned work: “If Shakespeare was ever 'of an age', it was in *Titus Andronicus*, but, given tactful handling, the play's scenes of suffering can still be powerful” (WELLS, 1998: 182). The play's weak performance history is in part attributable to the need for such “tactful handling,” as many modern directors have been deterred by the daunting challenge of presenting *Titus Andronicus* as anything more than a violent burlesque.⁷³

For Shakespearean performance, the advent of the cinematic medium of representation in the twentieth century enabled a return to larger, popular audiences after a long history of elitist theatre production. The film industry witnessed the re-emergence of some of the controversial themes and violent scenes that had caused *Titus Andronicus* to linger in the performance wilderness for over a century,⁷⁴ with Watson identifying a “common appetite for increasingly explicit gruesomeness in popular entertainments” that allows for the association of Elizabethan London with modern society (WATSON, 1990: 319). The concomitant moral platitudes related to the role of violence in society impinge upon all directors who bring Shakespearean tragedy – and *Titus Andronicus* in particular – to the big screen. In the case of televised Shakespeare, which reaches a yet wider audience directly in the family home, problems of representation are intensified. Such were the challenges faced by Howell and Taymor in their efforts to translate Shakespeare's most violent and viscerally disturbing tragedy for television and cinema respectively.

⁷³ “Burlesque” is defined as a “parody that ridicules some serious literary work by treating its solemn subject in an undignified style” (BALDICK, 2004: 31).

⁷⁴ Wells states that there are no known performances of the play between 1725 and 1839 (WELLS, 1998: 182).

Taymor's 1999 feature film entitled *Titus*, starring Anthony Hopkins in the lead role, remains the most prominent cinematic interpretation of the play. It is a production that is clearly indebted to Howell's conception, which was realised in 1985 as *Titus Andronicus* became the last play in the Shakespeare canon to be brought to the small screen as part of the landmark *BBC Shakespeare* series. Although Howell's production drew on comparatively limited resources in financial and technological terms, many of its hallmarks are clearly identifiable in Taymor's big-budget rendering. The fundamental contrast between the works is the availability and use of space, in that the BBC production—in common with much of the *BBC Shakespeare* series—approaches “filmed theatre” as opposed to Taymor's more cinematic style. Howell's emphasis, lavish costumes and a versatile set notwithstanding, is very much on Shakespeare's language and its delivery, as the actors remain mostly still and the camera is in a fixed position. Taymor's approach prioritises movement and dynamism, with actors almost constantly moving and scenes characterised by cinematographic innovation and frequent cuts. In both cases it is well to consider the difficulties faced by the director in translating from stage to screen, described by Michèle Willems as “the specific problems attached to producing a Shakespeare play for a medium so different from that for which it was written and for the benefit of a public whose expectations and rapport with the play are so different from those of its original audience” (WILLEMS, 1994: 69-70).

From a theoretical perspective, it is instructive to remember that Shakespeare's dramatic work was always intended to be performed, and that every reading or performance of the extant printed text can constitute a new construction of meaning. Shakespeare's language is remarkable for its meaningful ambiguity that can be best exploited through performance, and the printed text itself is only the beginning of a complex process of meaning and interpretation that performance embodies. The notion of a “performance text,”

as postulated by Marco De Marinis in *The Semiotics of Performance* (1993), underlines the potential significance of factors beyond the written word in shaping interpretations of the various units of discourse that can be considered as “texts.”⁷⁵ Theatrical or cinematic performances of a playscript are examples of such units of discourse, allowing De Marinis to conclude that “the units of theatrical production known as performances can be considered as texts, and can thus become the object of textual analysis” (DE MARINIS, 1993: 47). As such, the versions of *Titus Andronicus* offered by Howell and Taymor may be studied as texts in their own right, in terms of their interpretative conception of Shakespeare's play in performance. Such an approach enables an analysis of each performance text that is unburdened by any essentialist search for inherent meaning in Shakespeare's writing.

The semiotics of performance that De Marinis outlines includes the language and gestures of the actors but also the visual aspects of a production that have to be effectively combined with the spoken word in order to successfully realise any given conception of Shakespeare. Dennis Kennedy selects the term “scenography” to define the visual field of representation in theatrical performance, and it is a concept that also serves well when applied to the analysis of films and in the effort to regard a film or television production as a performance text of a dramatic work:

Of all the terms available, *scenography* is the one with the largest and most useful application, encompassing stage and costume design, lighting, the arrangement of the acting ground, the movement of the actors within it, and anything else proper to a production that an audience sees, including the interior architecture of the playhouse

⁷⁵ De Marinis explains that “the term /text/ designates not only coherent and complete series of linguistic statements, whether oral or written, but also every unit of discourse, whether verbal, nonverbal, or mixed, that results from the coexistence of several codes [. . .] and possesses the constitutive prerequisites of completeness and coherence” (DE MARINIS, 1993: 47).

surrounding the stage: all the ocular aspects of the ludic space.
(KENNEDY, 1996: 12)

When substituting film set for the playhouse and also considering the role of the film camera, the importance of scenography in constructing interpretations of Shakespeare on screen becomes clear. Howell's *Titus* exemplifies the adaptability of Kennedy's concept across various media, since it is a televised production that espouses many theatrical techniques and which focuses primarily on the spoken word. Indeed, Willems asserts that “taken as a whole, the BBC series offers the original example of using a theatrical text as a film script with only minor changes, thus assuming that a visual medium can somehow accommodate an abundance of verbal signs” (WILLEMS, 1994: 74). However, the BBC productions fall short of genuine filmed theatre due to the notable absence of a collaborative and at times complicit live audience, which was among the most significant contributory factors to the successful Elizabethan drama. A more specific limitation of representing the theatrical mode of production on the television screen is the exclusive focus of the camera, which can fail to capture certain elements of the performance that a circumspect theatre audience could appreciate. In this sense the BBC production stands in stark contrast to Taymor's cinematic rendering, which exploits the scenography to consolidate its conception to a greater extent, and where the camera is the all-seeing eye. In such a work, everything that constitutes the *misé-en-scène* is carefully considered and the performance text is meticulously designed to be contained within the camera frame.⁷⁶

⁷⁶ The term “*misé-en-scène*” is used in cinema “for the combination of setting, lighting, acting, and costume, as distinct from camerawork and editing” (BALDICK, 2004: 158).

In assessing the scenography of these two film productions, particularly the more radical offering by Taymor, a brief discussion of the play's ethos is apposite.⁷⁷ Although set in Rome, *Titus Andronicus* may be said to lack the political and philosophical profundity of the later Roman tragedies such as *Julius Caesar*, with the setting almost incidental to the dominant theme of violence. Anachronisms such as “human sacrifice and panther-hunting” also allow Kermode to comment that the play “offers, on the face of it, a very confused representation, with features drawn from different periods” (KERMODE, 1974: 1021). Taymor's film was shot in various locations including Rome and Croatia, and is notable for the almost disorientating multitude of places and epochs that it indicates. “Anachronism” is effectively a redundant term in relation to Taymor's conception, as she moves at breakneck speed between ancient Rome and the present day, between fascist inter-war Italy and the Balkans War. The overriding stylistic statement from Taymor appears to be that the themes of violence, recrimination, and revenge are cyclical and not particular to any time and place. In terms of set, Howell's production seems to take place resolutely in ancient Rome, with Willems offering the possible explanation that “the brief given by the BBC and its financiers, that the plays should be set in a period which Shakespeare would have recognized, did not encourage innovation or invention” (WILLEMS, 1994: 75). Nonetheless, some visual choices are not without reference to more contemporary fashions, such as the Goths that clearly recall the punk era of the late 1970s and early 1980s in Britain.

The “inconsistencies” of the setting in Taymor's film help to engender a sense of childish fantasy throughout and point to the most significant interpolation effected by both directors. Howell's extensive use of the boy character Young Lucius is a notable departure from Shakespeare as he does not appear in the play text until the end of Act 3, and Taymor

⁷⁷ “Ethos” is defined as the “characteristic spirit of a culture, era, or community as manifested in its attitudes and aspirations” (Oxford Dictionary of English. 3rd ed. 2010).

has drawn from this innovation. In the BBC production, the involvement of the boy is foregrounded from the outset as the opening shot focuses closely on his face before he is shown participating in the ritual that takes place in honour of Titus's homecoming. The conspicuous, anachronistic spectacles he is wearing are far from an innocuous prop, as they imply that Young Lucius is seeing things differently from the other characters. The significance of his glasses in terms of providing an alternative perspective on events is reinforced through the intimate and contrived camera focus on his face. The creation of such an implicative, intermediary character who straddles ancient Rome and modern audience is particularly effective in the context of what Maus calls a “world of collapsing distinctions” evoked by “the play's tendency to juxtapose opposites that turn out to have a great deal in common” (MAUS, 1997: 375). The director's own insistence on drawing associations between apparent opposites underlies her representational choices, as Howell draws attention to the parallels between Roman violence and modern society: “[. . .] the play is very like what is going on today. It is set at the end of the Roman Empire when the Goths were sacking Rome, but you can't shrug it off as some past barbaric age. People are still having their hands cut off. Women are still being raped. People are still being slaughtered” (HOWELL, qtd. in MAHER, 1988: 146).

Taymor's interpolation is similar but much more pronounced, as she initially locates the boy in a present-day kitchen playing with his toys. He arrives in the Roman setting of *Titus* by means of an imaginative timewarp or dream sensation, and when he touches his toy soldier in that alternative reality, the duplicity of his role is firmly established. The audience cannot be certain whether Young Lucius is within the narrative or not, and in fact he continues to function on both sides of this elusive divide. In the opening scene, his makeshift mask made out of a paper bag recalls a military helmet, and it is suggestive of the

unreliability of events presented in the primary story as the entire action may be the subject of the child's playful imagination. Certainly the stylised movements of the soldiers in the Roman Colosseum would seem to recall the toys he was using on the “other side.” The suggestion that the story forms the subject matter of the boy's dream is consolidated by the wardrobe incongruities and varied settings which indicate multiple epochs in Taymor's rendering, but it is a concept firmly rooted in Howell's earlier production. In her article “Production Design in the BBC's *Titus Andronicus*,” Mary Z. Maher gives an account of the creative processes that she was privy to as a guest of the producers. Maher confirms that “Howell's directorial concept was that the story could actually be the dream of Young Lucius [. . .] Howell's conception comes partly from her own son's experiences with nightmares at the age of nine, and partly from Titus' line at 2.1.251: 'When will this fearful slumber have an end?’” (MAHER, 1988: 144-5).⁷⁸

Shakespeare's text supports the increased involvement of Young Lucius later in the film, as he has several lines of dialogue, but the decision from both directors to include the character so prominently from the beginning is conspicuous because he thereby represents and reaffirms audience complicity in on-screen events. In this sense, it is an interpolation that serves to partially counteract perhaps the most significant problem any director is faced with in translating Shakespeare from stage to screen, namely the loss of a present and responsive audience that helps to shape the theatrical performance. Indeed, the move to filmed Shakespeare only intensifies the performative loss already incurred when staging the plays in modern theatres, as one of the principal ingredients in the success of the Elizabethan playhouse was the proximity of actor to audience in what J. L. Styan has called “an act of creative collaboration” (STYAN, 1967: 17). Howell's bold move to redress the distancing of

⁷⁸ This quotation from *Titus Andronicus* is erroneously cited as appearing at 2.1.251; the line is found at 3.1.251.

her television audience from the action, later adopted and developed by Taymor, earned the praise of Stanley Wells in an initial review of the *BBC Shakespeare* series:

Jane Howell adds no lines to the role, but to make the boy a minor participant in many of the scenes in which he does not speak is a brilliant stroke. His wordless reactions to the often bloody deeds form a welcome contrast to the heavily verbalized responses of many of the other characters. His grave compassion reflects and directs our response: he is the viewer on the other side of the screen. (WELLS, 1988: 313)

Audience perspective in both films is mediated throughout by the impressions of Young Lucius, and the climactic banquet scene is rendered all the more shocking because the boy who had been so innocently passive at the outset is now participating in excessive and grotesque violence. Again, in the case of Taymor's film, this is an indication of the cyclical inevitability of violence and destruction that she is attempting to foreground. More specifically, her concern is the correlative effect of violent revenge on the younger generation. Taymor's farcical banquet scene is exemplary of the burlesque that *Titus Andronicus* had been designated for so many years, but it also reinforces the dreamlike, fantasy element that runs through the film. The discordant soundtrack, strange costumes, inconstant settings, and spectacular scenes of debauchery all contribute to the hyper-reality in which the young boy finds himself from the first few moments of Taymor's film. The technological and spatial resources at her disposal allow her to stretch such a conceit further than Howell could have contemplated. Despite also employing the boy character as a mediator, the BBC production is more implicitly suggestive of such a dreamlike, alternate reality, limited in part by

comparatively rudimentary cinematographic effects and resources. For Howell, the principal function of Young Lucius is to allow the audience to make sense of what occurs throughout the play. Particularly amongst the carnage of the ending, the compassion of the boy in Howell's finale represents a connection to a “normal” television audience that has seen its moral values so thoroughly subverted by the havoc of revenge in *Titus Andronicus*.

While Taymor's film is evidently indebted to Howell's innovation, the respective endings indicate the most significant thematic divergence between the productions. Shakespeare's play text ends with the public condemnation of an unrepentant Aaron and the recently murdered Tamora amidst overriding negativity and grief. The fate of Aaron's son remains unresolved beyond Lucius's tenuous promises at the beginning of Act 5 to ensure his safety. Howell again employs the character of Young Lucius to foreground the infant at the end of the film, showing the boy peering sorrowfully into a small black casket during the funeral oration given by Lucius. The close camera focus on Young Lucius, again combined with his arrestingly incongruous spectacles, intensifies the pathos of the final scene, with the implication that the boy—the “viewer on the other side of the screen”—is in an otherwise heinous society the only character who retains the moral perspective to grieve for Aaron's deceased child.⁷⁹ To conclude the production, the face of Young Lucius is overlaid with the image of a human skull, a motif initially employed after the opening credits. The theme of inevitable and cyclical human violence, as witnessed by the boy, is thus consolidated. The faint hope that he may escape such a cycle, seemingly expunged by his participation in preceding events, is rekindled as he is shown to be “the one heir who retains his moral sensibility and mourns the death of innocent children” (MAHER, 1988: 150). Taymor again draws on Howell's decision to foreground Young Lucius and the fate of the infant, but offers

⁷⁹ “Pathos” is defined as “the emotionally moving quality or power of a literary work or of particular passages within it, appealing especially to our feelings of sorrow, pity, and compassionate sympathy” (BALDICK, 2004: 187).

a more explicitly positive ending that shows the boy taking Aaron's surviving son out of the Colosseum to imagined freedom. This image recalls and reverses the manner in which Young Lucius himself was initially transported into the alternate reality of *Titus*.

In addressing the considerable challenge of presenting the most visually disturbing of Shakespeare's tragedies to television and cinema audiences respectively, Howell and Taymor employ significant interpolations that are sustained by the play text and which help to assuage the horrors of revenge. The BBC production uses the boy character in an attempt to counteract the various limitations of performing Shakespeare for television, ranging from production guidelines that discourage innovation to the absence of a live audience in a comparatively theatrical mode of performance. Taymor has married her predecessor's successful conceit of Young Lucius as observer of the action with the extensive spatial, financial, and technological resources available to her in order to consolidate the conception of a dreamlike hyper-reality that plays host to Shakespeare's *Titus*. The two productions indicate the range of interpretative possibilities afforded by the printed text, and both at times display the "tactful handling" that its violent content demands. It remains to be seen whether the next director to bring *Titus Andronicus* to television or the cinema will choose to retain and develop some of the interpolations effected by Howell and Taymor, or instead cut a new path in order to compensate for performative losses incurred when Shakespeare moves from stage to screen.

References

- BALDICK, Chris, ed. **Oxford Concise Dictionary of Literary Terms**. 2nd ed. Oxford: Oxford UP, 2004.
- BLAKEMORE EVANS, G., et al, eds. **The Riverside Shakespeare**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1974.

- BLAKEMORE EVANS, G., et al. **The Riverside Shakespeare**. 2nd ed. Boston: Houghton Mifflin Company, 1997.
- BRAUNMULLER, A. R.; HATTAWAY, Michael, eds. **The Cambridge Companion to English Renaissance Drama**. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- BULMAN, James C.; COURSEN, Herbert R., eds. **Shakespeare on Television: An Anthology of Essays and Reviews**. London: University Press of New England, 1988.
- DAVIES, Anthony; WELLS, Stanley, eds. **Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television**. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- DE MARINIS, Marco. **The Semiotics of Performance**. Trans. Áine O'Healy. Bloomington: Indiana UP, 1993.
- KENNEDY, Dennis. **Looking at Shakespeare: A Visual History of Twentieth Century Performance**. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- KERMODE, Frank. "Titus Andronicus." Introduction. In: G. BLAKEMORE EVANS, et al, eds. **The Riverside Shakespeare**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1974. 1019-22.
- MAHER, Mary Z. "Production Design in the BBC's *Titus Andronicus*." In: BULMAN, J. C.; COURSEN, H. R., eds. **Shakespeare on Television: An Anthology of Essays and Reviews**. Hanover: New England UP, 1988. 144-50.
- MAUS, Katharine. Introduction. "Titus Andronicus." In: GREENBLATT, Stephen, et al, ed. **The Norton Shakespeare**. International ed. New York: Norton, 1997. 371-8.
- SHAKESPEARE, William. "Titus Andronicus." In: G. BLAKEMORE EVANS, et al, eds. **The Riverside Shakespeare**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1974. 1019-50.
- TITUS. Dir. Julie Taymor. Los Angeles: Fox Searchlight Pictures, 1999. Film.
- TITUS ANDRONICUS. Dir. Jane Howell. London: British Broadcasting Corporation, 1985. Film.
- WATSON, Robert N. "Tragedy." In: BRAUNMULLER, A. R.; HATTAWAY, Michael, eds. **The Cambridge Companion to English Renaissance Drama**. Cambridge: Cambridge UP, 1990. 301-51.
- WELLS, Stanley. "The Canon in the Can." 1985. In: BULMAN, J. C.; COURSEN, H. R., eds. **Shakespeare on Television: An Anthology of Essays and Reviews**. Hanover: New England UP, 1988. 313-15.
- WELLS, Stanley, ed. **Oxford Dictionary of Shakespeare**. 1998. Oxford: Oxford UP, 2011.
- WILLEMS, Michèle. "Verbal-visual, verbal-pictorial or textual-televisual? Reflections on the BBC Shakespeare series." In: DAVIES, Anthony; WELLS, Stanley, eds. **Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television**. Cambridge: Cambridge UP, 1994. 69-85.

A INADEQUAÇÃO DO CONCEITO DE BILDUNGSROMAN EM MRS. DALLOWAY

Juliana Pimenta Attie

Universidade Estadual de São Paulo

ABSTRACT: For being a novel that portrays a character's trajectory to her personal development, some critiques consider Virginia Woolf's Mrs. Dalloway a kind of feminine Bildungsroman, a concept that presents the same essence of the traditional Bildungsroman, but also some differences in the way the trajectory is conducted and, specially, in its conclusion. This article aims to investigate how it is difficult to adapt the concept of Bildungsroman in Woolf's novel Mrs. Dalloway, both the traditional and the female Bildungsroman. In this way, it will expose the form which the characters, particularly Septimus Warren Smith, influence the trajectory of the protagonist Clarissa Dalloway. She, despite being aware of the social ills resulting from the First World War and does not agree with them, has no concrete action in opposition to that: she continues to give parties for the English aristocracy, the main responsible for the problems of the nation. Thus, her trajectory does not coincide with the traditional Bildungsroman, especially for her identification, at the end of the narrative, with the Septimus, symbol of the decaying nation. However, even if the narrative report the story of a woman's life in adulthood, whose childhood and adolescence are brought to the reader through memories - characteristics listed for female Bildungsroman - the character does not disintegrate completely with the society. So, besides the analysis of Mrs. Dalloway, this article counts on the critical fortune that accompanies it, as well as texts concerning the traditional and female Bildungsroman.

KEYWORDS: Bildungsroman; Mrs. Dalloway; Virginia Woolf.

RESUMO: Por se tratar de um romance que retrata a trajetória de uma personagem a caminho do desenvolvimento pessoal, alguns críticos consideram o romance Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf, como uma espécie de Bildungsroman feminino, conceito que apresenta mesma essência do Bildungsroman tradicional, mas com algumas diferenças na forma como a trajetória é empreendida e, principalmente, na conclusão. No entanto, o presente trabalho busca investigar como o conceito se mostra difícil de adequar no romance em questão, devido a uma série de fatores, em especial, a forma como certas personagens, particularmente Septimus Warren Smith, influenciam a trajetória da protagonista Clarissa Dalloway. Ainda que a narrativa relate a história de vida de uma mulher já na idade adulta, cuja infância e adolescência são trazidas ao leitor por meio de recordações – características elencadas ao Bildungsroman feminino – a personagem não rompe totalmente da sociedade, tampouco se integra a ela. Nesse intento, além da análise do romance, o artigo se apoia também na fortuna crítica que o acompanha e em textos sobre o Bildungsroman tradicional e o feminino.

PALAVRAS-CHAVE: Bildungsroman; Mrs. Dalloway; Virginia Woolf.

Introdução

O objetivo deste artigo é discutir o conceito de Bildungsroman, mais especificamente o Bildungsroman feminino, aplicado por críticos como Abel (1983), Castle (2006) e Westervel (1997) ao romance Mrs. Dalloway (1966), de Virginia Woolf, e demonstrar como essa terminologia acaba se descaracterizando neste texto modernista, de autoria feminina.

De acordo com Maas (1999: 14), o termo Bildungsroman nasce em meio a um movimento de busca por um caráter nacional na literatura alemã. Sendo assim, é um conceito extremamente ligado aos acontecimentos culturais e históricos do final do século XVIII na Europa, principalmente na Alemanha. A obra paradigmática é o romance de Goethe, Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister (1994), publicada em 1795, que mostra o caminho (ou uma tentativa) traçado pelo protagonista Wilhelm Meister em busca de seu desenvolvimento pessoal e sua integração com a sociedade.

Boes (2006) comenta que a partir das décadas de 80 e 90, com o crescimento dos estudos feministas e pós-coloniais, ampliaram as definições do conceito de Bildungsroman. Tais desenvolvimentos proporcionaram releituras de autores canônicos do modernismo, como Woolf, Joyce e Conrad, enfatizando a ruptura com romances do século XIX no que tange o processo de desenvolvimento do protagonista. O estudioso lembra ainda que outra obra importante para o estudo do Bildungsroman feminino é *Unbecoming Women* de Fraiman, publicada em 1993. No entanto, tal estudo abrange apenas as obras vitorianas.

Desde seu surgimento, o Bildungsroman tem ultrapassado as fronteiras da literatura alemã e vem sendo usado para classificar a maioria dos romances que, como a obra goethiana, apresentam um personagem que busca aprimorar suas habilidades individualmente e socialmente. Entretanto, há algumas ressalvas que devem ser feitas a essa extensa utilização

do termo em contextos históricos e sociais tão diversos de sua origem, uma vez que, como já foi mencionado, o Bildungsroman é um conceito historicamente demarcado.

Neste sentido, será analisada a possibilidade e, até mesmo, a validade da utilização desse gênero para aplicação ao texto modernista, de Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* (1966). Para tanto, primeiramente será feito um breve estudo a respeito de como os teóricos e os críticos literários concebem a questão do Bildungsroman feminino e, em seguida, será apresentada a análise da trajetória não apenas da protagonista Clarissa Dalloway, bem como de outras personagens do romance em questão, as quais retratam o conturbado contexto britânico pós-primeira guerra. Em especial, será apresentada análise enfática sobre o veterano de guerra Septimus Warren Smith, cuja trajetória e destino trazem à tona a desestruturação da sociedade britânica nos anos que seguiram a Primeira Guerra Mundial. A inclusão dos personagens no romance acaba por descaracterizar a apresentação exclusiva, individualizada, da protagonista, porque há a manifestação de crítica à sociedade britânica da época que extrapola os propósitos tradicionais do romance de formação.

Bildungsroman feminino

A discussão sobre o Bildungsroman feminino é escassa e relativamente recente. De acordo com Pinto (1990: 12), os primeiros estudos foram realizados por Ellen Morgan em 1972 a respeito dos romances neofeministas anglo-americanos. Conforme esta estudiosa, o Bildungsroman tradicional refere-se apenas às questões masculinas, uma vez que os romances de aprendizagem feminina se voltam à preparação da mulher para o casamento e a maternidade; inclusos também aqueles que expõem o desenvolvimento intelectual e/ou psicológico e terminam com o fracasso da protagonista, seja a morte ou a uma viagem sem destino conhecido.

Segundo Morgan, o final negativo acontece devido ao abismo que, na maioria das vezes, há entre o desenvolvimento interior da mulher e o do mundo que a rodeia. Em outras palavras, diferente da integração do EU com a sociedade que o desenvolvimento das habilidades propicia no Bildungsroman tradicional, no feminino há uma discrepância entre o interno e o externo, uma vez que: “O ‘mundo exterior’ responsável pela formação do herói do Bildungsroman seria, no caso da protagonista feminina, o lar e a família, não havendo margem para o crescimento interior.” (PINTO, 1990: 13).

Esse limite pode ser relacionado com o que Virginia Woolf denominou, em seu ensaio “Professions for Women”, de *The Angel of the House*: “She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily”. (WOOLF, 2010: n/p). A escritora observa que, para a mulher seguir sua vida para além dos limites de mãe e esposa – no caso deste ensaio, sua escritura – ela precisaria matar o anjo do lar, ou então jamais conseguiria exercer sua profissão.

Diante disso, a questão da inadequação da personagem feminina perante as leis morais e sociais do mundo em que vive é o que justifica o fato de, frequentemente, o final de mulheres que ousaram “matar o anjo do lar” ser infeliz e, muitas vezes, a saída para elas ser a própria morte. Isso explicaria também a ausência da mulher como protagonista do Bildungsroman.

Pinto (1990: 13) afirma ainda que outra noção que permeia os estudos de Bildungsroman feminino, que surgiu a partir dos trabalhos de Morgan, é o fato de que, em grande parte dos romances feitos por e sobre as mulheres, a protagonista se mostra na trama já na idade adulta, apresentando ao leitor sua infância por meio de lembranças, mas sem o

acompanhamento de todas as fases de seu crescimento como há no Bildungsroman tradicional.

Dessa forma, tendo em vista essas e outras divergências, Pinto (1990: 15) aponta que alguns teóricos e críticos sugerem outras nomenclaturas, como fizeram Abel, Hirsch e Langland (1983), ao considerarem mais adequado a expressão “[...]‘novels of female development’, que incluiria tanto o crescimento físico e interior da protagonista a partir da sua infância como seu crescimento interior já na idade adulta” (PINTO, 1990: 15, grifo da autora).

Para exemplificar, podem-se destacar duas personagens mulheres presentes nas obras de Woolf: Lily Briscoe, de *To the Lighthouse* (1965), e Miss La Trobe, de *Between the Acts* (2000). Ambas são artistas, pintora e escritora/produtora de teatro, respectivamente. Elas escolhem colocar o seu modo de fazer artístico e sua visão de mundo em suas obras, embora não estejam de acordo com o restante da sociedade. Sendo assim, ao abdicarem os convencionais papéis femininos de esposa e mãe, elas abrem mão do bom convívio e da aceitação social, para poderem se expressar em suas manifestações artísticas. Além disso, são apresentadas ao leitor na maturidade e não há informações sobre a infância ou adolescência.

Devido aos desvios em relação ao formato do Bildungsroman tradicional, cabe o questionamento, como também fizeram algumas das críticas em que Pinto (1990: 15) se fundamentou, sobre a validade do uso dessa terminologia na literatura de autoria feminina que, apesar de apresentar em seu início, algumas vezes, o potencial para narrar uma trajetória de integração do EU com a sociedade, no final, traz um desenvolvimento diferente do que é esperado no masculino.

É preciso que seja ressaltado que o contexto histórico e social, intrínsecos às origens do Bildungsroman, também são outros fatores que precisam ser levados em consideração ao

se realizar a apropriação da referida terminologia em textos modernistas, como o de Virginia Woolf e, mais ainda, em um romance como *Mrs. Dalloway* (1966), que expõe uma sociedade traumatizada pela guerra e, conseqüentemente, com um sentimento em relação à pátria bem diverso daquele que marcava a *Aufklärung* (Iluminismo) na Alemanha.

Mrs. Dalloway e os efeitos da Primeira Guerra Mundial

Mrs. Dalloway (1966), publicado em 1925, retrata uma quarta-feira de junho de 1923 – cinco anos, portanto, após o término da Primeira Guerra Mundial. No romance em questão, há basicamente, duas reações, opostas entre si, aos efeitos do conflito: de um lado os nobres, aristocratas, que se orgulham da pátria e de manter a Inglaterra como uma nação forte e soberana; do outro, os traumatizados pela guerra, aqueles em que a ferida psicológica foi mais profunda que aquela sofrida durante as batalhas.

A Primeira Guerra Mundial, também conhecida como “A Grande Guerra pela Civilização”, sustentava a falsa crença de que a Guerra acontecia somente em nome da defesa da civilização e para fortalecer a nação no contexto mundial. No livro *Churchill, Hitler e a “Guerra desnecessária”* (2008: 5), Buchanan observa que a justificativa dada pelas autoridades foi uma “linguagem da hora do recreio na escola pública”. Em outras palavras, as autoridades, por meio de um discurso simplificador, mas convincente, persuadiram a população a crer na necessidade de defesa da honra e da história da Inglaterra como a causa da entrada do país no conflito. Prova disso é o número recorde de alistamentos voluntários nos primeiros anos do conflito.

Entretanto, embora a Inglaterra tenha saído vitoriosa da Primeira Guerra Mundial, via-se, no período posterior, em muitos segmentos da sociedade, a presença de um sentimento de desencanto e desilusão, devido ao abandono em que se encontravam muitos daqueles que

realmente defenderam a nação. Sentimentos muito bem descritos nos seguintes versos do poema Hugh Selwyn Mauberly (2012), de Ezra Pound, sobre os que lutaram na Primeira Guerra Mundial: "[...] walked eye-deep in hell/ believing in old men's lies, then unbelieving/ came home, home to a lie,/ home to many deceits / home to old lies and new infamy [...]". (POUND, 2012: ONLINE)

Um contexto diferente marca o período que compreende o surgimento do Bildungsroman na Alemanha, a Aufklärung (Iluminismo). Este é um momento otimista que se vincula à ideologia do Bildungsroman especialmente pela “[...] crença na possibilidade de aperfeiçoamento pessoal e no trabalho em prol do bem comum.” (MAAS, 2000: 27). É uma época em que a literatura na Alemanha busca autonomia, afirmação no contexto europeu, e se mostra atrelada ao contexto histórico, cultural e político. Sendo assim, “[...] um fenômeno ‘tipicamente alemão’, capaz de expressar o ‘espírito alemão’ em seu mais alto grau, o Bildungsroman firmou-se como um conceito produtivo em quase todas as literaturas nacionais de origem europeia [...]” (MAAS, 2000: 13).

Os anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister (1994), então, não apenas funciona como a obra paradigmática de um gênero literário como também auxilia o entendimento do momento histórico em que se encontra. Meister aceita e quer ser guiado pela sociedade alemã a fim de atingir o que esta considera como a formação perfeita para um indivíduo. Vale destacar que as demais personagens auxiliam a trajetória de formação de Meister, seja de maneira direta, como Jarno e a Sociedade da Torre, ou indireta, ao modo de Friedrich e sua forma “prática” de adquirir conhecimento.

Já Mrs. Dalloway (1966), que tem sido destacado como “novel of female development”, (ABEL, 1983: 164) possui alguns personagens que fogem às características deste tipo de romance ao exporem os aspectos negativos da sociedade britânica, sobretudo no

que tange aos efeitos da guerra. Dentre eles, podemos destacar Lady Bruton, que enfatiza a manutenção da tradição, apresentando características da nação inglesa, representantes do atraso para a sociedade, começando pelo fato de ela ser conhecida por se interessar mais por política que por pessoas. Sua relação com a protagonista Clarissa Dalloway é artificial e só acontece em nome dos bons costumes e da admiração nutrida por Richard Dalloway. Este, por sua vez, também a considera uma grande mulher, forte e com “pedigree”. No entanto, o louvor de Bruton às formas ultrapassadas de combate, como a cavalaria, a luta sobre o lombo dos cavalos mostra o quanto suas ideias são arcaicas.

Ela tinha por projeto mandar jovens de boa família para o Canadá, com o aparente propósito de que lá eles teriam uma vida melhor que na Inglaterra. A verdade é que Bruton não se preocupa com as pessoas, mas, a conselho de Richard, coloca essa justificativa a fim de tornar a carta, que vai enviar ao jornal Times, mais humana. Além da ajuda “diplomática” de Richard, ela precisa também da arte da escrita de um outro amigo, Hugh Whitbread, por isso os chama para almoçar. Para ela, escrever uma carta ao jornal é uma atitude quase impossível, pois apenas os homens conhecem as “[...] laws of the universe; knew how to put things; knew what was said; so that if Richard advised her, and Hugh wrote for her, she was sure of being somehow right” (WOOLF, 1966: 121).

O orgulho de Lady Bruton em relação à sociedade patriarcal, e a posição que ocupa – “Power was hers, position, income. She had lived in the forefront of her time. She had had good friends; known the ablest men of her day.” (WOOLF, 1966: 124) – é desprezado por Peter Walsh, que considera pessoas como ela esnobes e pedantes. Peter Walsh esteve em uma colônia inglesa, a Índia: “[...] plains, mountains, epidemics of cholera [...]” (WOOLF, 1966: 54) e, tendo visto como a decadência e a perda de poder do Império inglês já se manifestam com fortes tintas na Índia, não se deixa levar por essa ilusão de glória que constrói a

arrogância de personagens como Lady Bruton, Richard Dalloway e Hugh Whitbread. Para ele, o futuro da nação não está em indivíduos que carregam armas e se orgulham do passado, mas “[...] in the hands of young men like that [Duke of Cambridge]; young men such as he was thirty years ago; with their love to abstract principles [...]; reading science; reading philosophy” (WOOLF, 1966: 57).

Ao observar uma marcha de meninos que treinam para o exército e demonstram retidão, têm olhar fixo sempre para frente e expressões de fidelidade e amor à nação, ele admira a disciplina, mas sabe que se trata apenas de meninos fracos, que não sabem o que estão fazendo, pois não têm o conhecimento e experiência que Peter Walsh teve em relação ao ‘verdadeiro’ Império Inglês e, por isso, participam dessa fantasia de grandiosidade promovida por pessoas como Lady Bruton.

Walsh e Lady Bruton são alguns exemplos das forças e opiniões díspares que influenciam Clarissa durante toda a narrativa. Contudo, a protagonista é atingida de forma mais marcante pelo suicídio de Septimus. A reflexão a que ela se expõe sobre tal ato tem importante conclusão sobre morte e vida. Apesar de não conhecê-lo, ela sofre o impacto do evento, por reconhecer que o ex-soldado, de certa forma, é o retrato dos que vivem em angústia permanente por conta dos efeitos da guerra, conforme será explicitado no próximo tópico.

A trajetória do personagem Septimus Smith

O personagem aparece pela primeira vez em Mrs. Dalloway (1966) no momento em que há um acidente de carro na rua em frente à floricultura em que Clarissa Dalloway se encontra. Tanto Clarissa quanto a florista, Mrs. Pym, pensam ter ouvido um tiro, mas, na verdade é o barulho do motor explodindo. Assim que Mrs. Dalloway olha através da janela para ver o que aconteceu, Septimus aparece na cena: “Septimus Warren Smith, aged about

thirty, pale-faced, beak-nosed, wearing brown shoes and a shabby overcoat, with hazel eyes which had that look of apprehension in them which makes complete strangers apprehensive too” (WOOLF, 1966: 17).

Ele começa olhar o motor e toda aquela multidão que se aproxima para ver o acidente e tem a impressão de que o mundo vai explodir a qualquer momento. Devido ao trauma de guerra, Septimus, soldado veterano que defendeu a Inglaterra durante a Primeira Guerra Mundial, tem esse tipo de alucinação o tempo todo, especialmente por ter presenciado a morte de seu companheiro Evans, que também surge em suas visões, em um bombardeio.

Suas visões, tidas pelos médicos como simples delírios de um soldado que sofre dos nervos, são, na verdade, bem mais fiéis à real situação da Inglaterra se comparadas à ilusão de uma nação forte que a maioria da população tinha. Septimus vê a pátria despedaçada; consegue enxergar além das aparências impostas pelas autoridades. É nesse ponto que ele, representando os desalentados do Império Britânico, exerce uma espécie de influência em Clarissa, visto que, apesar de ela conviver com a aristocracia inglesa, que deseja mascarar os problemas da nação e viver das glórias do passado, consegue ter também a percepção do sofrimento de pessoas como Septimus.

Lucrezia, com quem ele é casado há cinco anos, não tem esse mesmo ponto de vista, pois deixou a Itália para viver com Septimus, seguindo o sonho de conhecer Londres e os ingleses, que ela respeita e admira. Nesse sentido, ela não se conforma com a condição atual do marido, pois ressentido o fato de que ele não lhe dá muita importância. Ela não compreende o drama de Septimus, por não ter sofrido diretamente o trauma de guerra, ser uma estrangeira e por dar razão ao que as autoridades, particularmente os médicos, dizem a respeito das mortes na guerra.

A nação inglesa buscou incutir na mentalidade da população a ideia de que os heróis mortos na guerra o fizeram por um bem maior, um sacrifício em nome da pátria e que isso é algo normal: eles devem ser lembrados com respeito e reverência. Assim, a própria Lucrezia, influenciada por esse posicionamento, questiona a validade do problema de Septimus: “But such things happen to everyone. Everyone has friends who were killed in the War. Everyone gives up things when they marry. She had given up her home [...]. But Septimus let himself think about horrible things, as she could too, if she tried.” (WOOLF, 1966: 74)

Lucrezia se perde no desejo de ver Septimus curado e em uma espécie de raiva por não entender os motivos pelos quais um rapaz de futuro tão promissor acabou desse jeito. Em meio à suas digressões, é apresentada a vida de Septimus, contada a partir do momento em que ele sai de casa, quando era apenas um garoto, não via futuro para um poeta em Stroud e vai para Londres. Ele deixa uma bela carta, digna de um grande homem, e que merecia ser lida pelo mundo todo quando ele tivesse vencido na vida e tornado famoso.

Aí se encontra o início de uma espécie de projeto de formação, como fazia a maioria dos jovens que nasciam em pequenas cidades e desejavam sair para vencer na vida (“London has swallowed up many guys called Smith”). Entretanto, o narrador já lança uma pista de que não se trata de um jovem qualquer: [...] though not fantastic Christian names like Septimus with which their parents have thought to distinguish them” (WOOLF, 1966: 94).

Em Londres, passa por diversas experiências que o tornam mais severo, entretanto mais maduro e cheio de ambições. Lá se apaixona por Miss Isabel Pole quando a viu lendo Shakespeare. No trabalho também, Septimus trilha um caminho de sucesso: Mr. Brewer, o gerente do escritório em que trabalha, considera o rapaz um excelente funcionário e vislumbra um futuro brilhante para ele. Desse modo, preocupa-se com a saúde de Septimus,

sempre muito magro e frágil, e, por isso, o orienta a jogar futebol. Mas algo interrompe os planos de Mr. Brewer: a guerra.

Septimus é um dos primeiros a se alistar, embora não parecesse saber ao certo o que estava fazendo: “He went to France to save an England which consists almost entirely of Shakespeare’s plays and Miss Isabel Pole in a green dress walking in a square” (WOOLF, 1966: 95). Como observa Albrinck (2009), jovens frágeis como Septimus eram atraídos pelo serviço militar por meio de uma publicidade que os envergonhava ao compará-los com homens fortes e viris que iriam proteger a nação, sua cultura e as mulheres: “In fact, the promotion of humanitarian masculinity was one of the first and most successful recruiting techniques in the government campaigns” (ALBRINCK, 2009: 54).

A estudiosa acima citada afirma ainda que o esporte, principalmente o futebol, também era uma das armas para o recrutamento, uma vez que sugere união e liderança, coincidindo com as recomendações e previsões de Mr. Brewer, que acabam se cumprindo na guerra: Septimus fica mais forte e é promovido, por sua eficiência que chama a atenção e também desperta o afeto do superior, Evans “They had to be together, share with each other, fight with each other, quarrel with each other” (WOOLF, 1966: 96). Da mesma forma que substituiu seu trabalho no escritório pelo fronte; o amor por Miss Pole volta-se para Evans.

Quando Evans morre, pouco antes do armistício na Itália, Septimus se orgulha em não demonstrar nenhum sentimento. “The War had taught him. It was sublime. He had gone through the whole show, friendship, European War, death, had won promotion, was still under thirty and was bound to survive” (WOOLF, 1966: 96). Então, ocorre uma total transformação do rapaz delicado, que se maravilhava com as palavras de Shakespeare, em soldado hostil, que não conhece mais o significado de ‘sentir’.

Ao voltar da guerra, Septimus percebe então que os motivos que o levaram a se alistar não existem mais: a nação shakesperiana de que ele se orgulhava e queria defender perde todo seu brilho após o contato cruel com a morte em campo de batalha; depois de ter perdido Evans e ter visto todo o tipo de violência, é impossível crer no amor entre as pessoas. O herói que ele imaginava ser quando se alistou não é o mesmo que ele e os outros soldados se tornaram. Após o fim da guerra, Septimus sabe que lutou em nome de disputas políticas de uma nação vaidosa e arrogante que lhe vira as costas e finge ignorar o fato de que loucura é resultado do trauma de ter visto e praticado inúmeras atrocidades.

Mesmo com essa consciência, ele tenta cumprir os papéis que a sociedade lhe impõe: o casamento e a volta ao trabalho, onde era considerado um excelente funcionário. Mas, para ele, o mundo não tem mais significado. Essa transformação se evidencia também na forma como ele interpreta Shakespeare. Antes da guerra, encantava-se com a beleza das palavras, opinião também de Meister no romance de Goethe (1994: p.185): “Parecem obra de um gênio celestial, que se aproxima dos homens para lhes dar a conhecer a si mesmos da maneira mais natural”. Após o conflito, crê que o autor inglês abomina a humanidade: “This was now revealed to Septimus; secret signal which our generation passes, under disguise, to the next is loathing, hatred despair. Dante the same. Aeschylus (translated) the same.” (WOOLF, 1966: 98).

Uma das relações intertextuais estabelecidas com Shakespeare em Mrs. Dalloway (1966) se dá por meio da citação direta, mais de uma vez durante a narrativa, do verso “Fear no more the heat of the sun”, presente na canção de um funeral que acontece na peça Cymbeline (SHAKESPEARE, 2012: 1088), o qual sugere a morte como uma liberação dos problemas encontrados pela vida, conclusão que Septimus amadurece durante todo o romance e que também coincide com a perspectiva de Clarissa.

Obras como as de Shakespeare e outros textos literários que estimulam a reflexão sobre as angústias e os sentimentos dos homens eram evitados pelas autoridades daquele tempo. Um exemplo é quando Dr. Holmes vai visitar Septimus e afasta o livro de Shakespeare. O médico ainda diz para o ex-soldado procurar coisas reais para e preocupar, como sua família e seu trabalho. O Shakespeare, no pós-guerra, não desperta devoção, e sim questionamentos sobre as maldades de que são capazes os homens, bem diferente do Shakespeare que era símbolo de uma nação forte e servia de motivação para o alistamento de jovens visionários como Septimus.

Nasce um novo Septimus, que agora tem consciência de que foi um fantoche da sociedade inglesa e quer libertar seu verdadeiro EU. Entretanto, não encontra vez nem voz na sociedade e, pouco a pouco, entra no universo da loucura. É a partir desse momento que entra em cena a ajuda médica, sempre representando os interesses da nação. Para Dr. Holmes, o abalo de Septimus não passa de “um probleminha dos nervos”; na opinião de Dr. Bradshaw, Septimus deve ser afastado do convívio social imediatamente.

As perguntas feitas de forma automática durante a consulta com o Dr. Bradshaw dão sinal de que esse mal não é uma exclusividade de Septimus, mas de todos aqueles que não conseguiram apagar da memória a violência da guerra. Essa forma mecânica de tratar o problema mostra a falta de consideração com esses indivíduos problemáticos e também que Bradshaw está acostumado a ‘acabar’ com esse tipo de distúrbio, que, aliás, não chama de loucura, e sim, falta de proporção.

Para Dr. Bradshaw, a perda da noção de proporção resulta em alucinações. Uma pessoa com esse problema deve repousar, afastar-se da vida em sociedade e de qualquer tipo de comunicação até tornar-se ‘normal’, recuperar sua noção de proporção. Tratando as

peessoas assim, não só Dr. Bradshaw, mas a Inglaterra também prosperou, uma vez que os tidos como lunáticos não conseguiram espalhar opiniões que fossem contra a nação próspera.

É o que ele deseja fazer com Septimus, entretanto o ex-combatente é bastante lúcido ao afirmar que tinha cometido um crime contra a natureza humana e estava sendo condenado. Ele se refere ao fato de que matou pessoas com a autorização da Inglaterra em nome de uma disputa política e econômica de uma minoria. Essa constatação, quando em choque com os ensinamentos, naturais a todo o indivíduo, de que não se deve matar, provoca o pânico do ex-soldado: na guerra, ele foi contra uma lei: não matar o próximo e, diferentemente de seu companheiro Evans, ainda, foi poupado com vida, obrigado a provar o amargor dos atos cometidos. Por isso, sente-se desajustado, incapaz de sentir e experimentar sentimentos mais alentadores. Enquanto a maioria da população, cega e manipulada, clama os soldados da guerra como grandes heróis, ele se sente um criminoso e entende que suas alucinações são uma espécie de castigo por ele ter matado tantas pessoas.

O papel do médico na sociedade daquela época era fazer com que indivíduos como Septimus não pudessem refletir sobre as atrocidades que fizeram guiados pelas autoridades e, dessa forma, não se revoltassem contra elas, causando um caos na nação. Por isso, era necessário isolar tais pessoas, pois poderiam se unir ou ainda mostrar à população, que acredita na guerra como defesa da nação, o verdadeiro lado do conflito, qual seja, uma sequência de mortes em nome do poder e da ganância por angariar mais territórios e consolidar-se como a nação mais poderosa da Europa.

Os médicos são, pois, as figuras que representam a ciência que, a fim de acobertar as reais intenções daqueles que estão no comando, criam doutrinas a serem seguidas, mas não oferecem explicações plausíveis, aproximando-se do discurso religioso, como se pode observar na passagem abaixo:

Heaven was divinely merciful, divinely benignant. It spared him, pardoned his weakness. But what was the scientific explanation (for one must be scientific above all things)? Why could he see through bodies, see into the future, when dogs will become men? It was the heat wave presumably, operating upon a brain made sensitive by eons of evolution. Scientifically speaking, the flesh was melted off the world. His body was macerated until only the nerves fibres were left. It was spread like a veil upon a rock. (WOOLF, 1966: 76).

A religião perdoou os indivíduos que cometeram o pecado de matar devido à causa nobre de defender a nação, como tem sido feito desde as épocas mais antigas, por exemplo, nas Cruzadas. Contudo, a religião absolve, justifica os atos, mas não explica o que Septimus sente e vê. Tampouco a ciência traz explicações claras, até porque, nesse momento, encontra-se unida à religião, como está expresso também na denominação dada a Dr. Bradshaw: “the priest of science” (WOOLF, 1966: 104). Portanto, ao colocarem em Bradshaw esse poder da ciência, como se ele fosse um deus, as autoridades buscam mascarar as verdadeiras motivações para as recentes atrocidades, pois, como herança dos vitorianos, a ciência é indiscutível.

É nesse contexto paradoxal que a sociedade inglesa se encontra e no qual é impossível se pensar em um romance de formação para Mrs. Dalloway, uma vez que a própria sociedade está fraturada bem como o indivíduo. De um lado, as autoridades tentam banir todo o tipo de reflexão que as conteste e, de outro, Septimus, representante daqueles que questionam a confiabilidade na ciência e no governo, surge marginalizado, à parte da mesma sociedade que o mandou para o fronte, como fica claro no seguinte trecho: “‘Must’, ‘must’, ‘why must’? What power had Bradshaw over him? ‘What right has Bradshaw to say “must” to me?’”

(WOOLF, 1966: 162). Septimus carrega um poder muito mais temido que a força física: o conhecimento, seja pela experiência de ter participado diretamente do conflito e sofrer com suas consequências, seja no saber adquirido por meio de leituras e reflexões. Uma população sem conhecimento poder ser facilmente manipulada pelo governo; já indivíduos como Septimus, não.

Antes de se matar, Septimus pega tudo o que tinha escrito e desenhado e pede para Lucrezia queimar, já que suas ‘obras’ tratam de morte, destruição e horror, ou seja, tudo o que realmente aconteceu na guerra, diferente da visão de heroísmo e glória que as autoridades desejavam incutir na mente da população. Ele tem a consciência de que não chegou sozinho ao estado mental em que se encontra e, por isso, no momento em que comete o suicídio, a carga de culpa, natural a esse tipo de prática, é lançada a Dr. Holmes, representante da natureza humana, das autoridades inglesas que marginalizam os que podem representar um risco para a imagem de uma nação forte: “‘I’ll give it to you!’ He cried, and flung himself vigorously, violently down on to Mrs. Filmer’s area railings.” (WOOLF, 1966: 165)

O ex-soldado encontra sua expressão na morte, elemento frequente nas obras woolfianas, que nem sempre significa esterilidade, ausência de vida, e sim promessa de renascimento, criação, plenitude – a morte não é um oposto à vida e sim um complemento, como verificamos na fala de Clarissa Dalloway, quando a notícia da morte do rapaz chega até sua festa: “Death was defiance. Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evade them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death.” (WOOLF, 1966: 204).

A reflexão de Clarissa sobre a morte de Septimus enfatiza a comunicação, a liberdade e a resistência a certos valores que a sociedade impunha. É um desafio a uma sociedade que

deseja que jovens como Septimus matem seus semelhantes e vivam em paz com suas memórias. Mesmo sem conhecê-lo, ela intui a explicação para seu suicídio:

But this young man that killed himself – had he plunged holding his treasure? ‘If it were now to die, ’twere now to be most happy’ [...]. Or there were the poets and thinkers. Suppose that he had had that passion, and had gone to Sir William Bradshaw, a great doctor yet to her obscurely evil, without sex or lust, extremely polite to women, but capable of some indescribable outrages, forcing your soul [...] Life is made intolerable; they make life intolerable, men like that? (WOOLF, 1966: 206).

Ao se identificar com um soldado, Clarissa problematiza também os limites entre as classes sociais, sendo ela esposa de um homem influente na política e na guerra. Ao descrever a morte como um desafio, ela vai contra o que a maioria da nação fazia ao louvar os grandes monumentos que homenageavam as mortes heroicas. Embora tenha escolhido uma vida dentro dos costumes e regras da mais alta aristocracia inglesa, tem sensibilidade para enxergar, assim como Septimus, as fraturas daquela nação que seu marido, Lady Bruton, Dr. Bradshaw e a maioria das pessoas de seu convívio fazem o possível para esconder. Ela tem consciência de que, para algumas pessoas, a guerra ainda não acabou:

For it was the middle of June. The War was over, except for someone like Mrs. Foxcroft at the Embassy last night eating her heart out because that nice boy was killed and now the old Manor House must go to a cousin; or Lady Bexborough who opened a bazaar, they said, with the telegram in her hand, John, her

favourite, killed; but it was over; thank Heaven — over. (WOOLF, 1966: 06-07)

A protagonista vive em uma constante disputa com as demandas sociais, pois tenta ser a anfitriã perfeita em nome da harmonia de seu lar e seu círculo social, mas não deixa de questionar a realidade a sua volta. Ao rejeitar Peter Walsh no passado, ou ainda abrir mão do amor que sentia por Sally, ela escolhe uma vida mais confortável e de acordo com as convenções, entretanto, não se deixa cegar por elas. O fato de Walsh e Sally ainda lhe provocarem sentimentos e a fazerem descer as escadas, voltando à festa para ver os velhos amigos, deixa em suspenso como será sua nova atuação, porque após ter sido abalada pela morte de um jovem que ela nem conhecia, Clarissa provavelmente agirá de forma diversa. Há um prenúncio de que nasce ali uma nova mulher, mas que, ainda assim, não dá mostras de que passará a rejeitar a totalmente a sociedade em que vive.

É nesse comportamento ambíguo e paradoxal que se encontra a inadequação do conceito de Bildungsroman, ou, até mesmo, da aplicação do termo “novel of female development” (ABEL, 1983: 164) em relação à personagem Clarissa Dalloway, uma vez que ela não caminha para um amadurecimento, pelo contrário, cada vez mais se mostra fragmentada, por memórias e sentimentos perturbadores como os que a morte de Septimus proporciona.

Notas Finais

O intento deste estudo foi mostrar que a trajetória de uma personagem como Clarissa ajuda a repensar o conceito de Bildungsroman feminino, ou ainda, novel of female development especialmente no que diz respeito a obras de autores modernistas como Virginia Woolf. Tais conceitos carecem de estudos mais atualizados que levem em conta a crítica

literária mais recente. No caso de Woolf, a partir da década de 90, nota-se uma transformação no que concerne ao olhar da crítica em relação à importância política e social das obras da autora, particularmente no que diz respeito às guerras.

A complexidade da personagem Clarissa Dalloway se deve ao fato de que ela é fruto e espelho de uma sociedade fragmentada. Woolf, ao empregar nesse romance as técnicas de fluxo da consciência, revela as angústias mais profundas de uma personagem que ora se apresenta como símbolo da aristocracia inglesa, ora rechaça as atitudes dessa nação, ainda que não manifeste isso diretamente aos demais personagens. A escritora inglesa mostra a realidade de maneira interiorizada, o evento externo é muito pequeno, atém-se a pequenos detalhes. É mediante a reação das personagens diante das transformações sociais que Woolf denuncia as mazelas da sociedade inglesa do pós-primeira guerra.

Por isso, embora a narrativa relate a história de vida de uma mulher já na idade adulta, cuja infância e adolescência são trazidas ao leitor por meio de recordações – características elencadas ao Bildungsroman feminino – a personagem não chega a se desintegrar totalmente da sociedade, visto que não tem como final a morte ou uma viagem com destino desconhecido, desfechos comuns ao gênero. Apesar de tomar consciência das mazelas sociais, Clarissa possivelmente continuará a dar festas e a cuidar do lar como insinua o final aberto do romance.

Tampouco sua trajetória entra em consonância com o Bildungsroman tradicional, especialmente por sua identificação, no final da narrativa, com o personagem Septimus, símbolo da decadência da Inglaterra. Desse modo, Woolf evidencia a impossibilidade de seguir um modelo literário do século XVIII e escancara o retrocesso que representava o pensamento da nobreza e da aristocracia na Inglaterra que, para garantir sua imagem

soberana, fazia o possível para suprimir os anseios individuais, especialmente, aqueles que pudessem mostrar uma sociedade fraturada.

Assim, o presente trabalho expôs os conflitos devido aos quais é difícil pensar em uma trajetória de formação para a personagem Clarissa Dalloway, protagonista desse romance modernista – seja à luz do conceito tradicional de Bildungsroman, ou como Bildungsroman feminino, ou ainda novel of female development – na sociedade britânica do início do século XX tão conturbada e atormentada pelos horrores da guerra. Neste sentido, confirma-se também que o Bildungsroman é um conceito característico de uma determinada época e local, devendo ser utilizado com ressalvas quando em situações diferentes de sua origem.

Referências

ABEL Elizabeth, HIRSCH, Marianne, LANGLAND, Elizabeth. *The Voyage In: Fictions of Female Development*. Hanover, NH: UP of New England for Dartmouth College, 1983.

ALBRINCK, Meg. “Are you in this?” Using British Recruiting Posters to Teach Mrs. Dalloway. In: BARRET, Eileen; SAXTON, Ruth O. (Ed.) **Approaches to teaching Woolf’s Mrs. Dalloway**. New York: The Modern Language Association of America, 2009.

BOES, Tobias. “**Modernist Studies and the Bildungsroman**: A Historical Survey of Critical Trends.” *Literature Compass* vol. 3, n. 2, 2006, p. 230–243.

BUCHANAN, Patrick J. **Churchill, Hitler e a “Guerra Desnecessária”**. Edição Compacta. Tradução Vania Cury. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

CASTLE, Gregory. **Reading the Modernist Bildungsroman**. Gainesville, FL: University of Florida Press, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister**. Tradução Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora Ensaio, 1994.

MAAS, Wilma Patrícia M. D. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino**: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

POUND, Ezra. **Hugh Selwyn Mauberly**. Available at <http://www.americanpoems.com/poets/ezrapound/16155>>. Accessed in Jan/2012.

SHAKESPEARE, William. **Antony and Cleopatra**. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.

SHAKESPEARE, William. *Cymbeline*. In: _____. **Complete Plays**. New York: Fall River Press, 2012.

WESTERVEL, Linda A. **Beyond Innocence or the Altersroman in Modern Fiction**. Columbia: University of Missouri Press, 1997.

WOOLF, Virginia. **To the Lighthouse**. 3rd ed. London: Penguin Books, 1965.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. 3rd ed. London: Penguin Books, 1966.

WOOLF, Virginia. **Between the Acts**. London: Penguin Books, 2000.

WOOLF, Virginia. "Professions for Women". In: WOOLF, Virginia. **The Death of the Moth and other essays**. Disponível em <<http://www.sfu.ca/~scheel/english338/Professions.htm>>. Accessed in Jan/2010.