

**A ACTUALIDADE D' *O QUEBRA-NOZES E O REI RATO*, DE E. T. A  
HOFFMANN**

**ANÁLISE EM TORNO DA PERENIDADE DA OBRA ATRAVÉS DA SUA  
CONTEMPORANEIDADE**

**Maria Mafalda Loureiro Pipa de Sousa Alvim de Almeida Ribeiro**

**Outubro, 2021**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de  
Mestre em Ciências da Comunicação - Comunicação e Artes, realizada sob a orientação  
científica da Professora Doutora Cláudia Madeira

*Dedicatória pessoal*

*A.M.D.G.*

*Ao meu marido Vasco e aos nossos filhos*

*Vasco Maria e Nuno de Santa Maria.*

*Aos meus pais - À mãe Maícha e*

*em memória do pai Chico.*

*Aos manos Francisco, Margarida, Joana,*

*José Maria, Leonor, Salvador e Joaquim,*

*aos maninhos que estão no céu,*

*aos meus cunhados, e a todos os meus sobrinhos.*

## AGRADECIMENTOS

Primeiro e sempre, a Ti.

Às professoras Cláudia Madeira e Paula Cristina Costa, as quais considero imagem do acolhimento, atenção e dedicação próprios dos que encarnam e respeitam a vocação do magistério, ajudando-me a encontrar um rumo para o caminho até aqui percorrido.

À Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, por me ter permitido adquirir e reter competências desde o ano de 2014, num ambiente cooperativo e confiante, e às grandes amigas que aqui construí - a Joana, a Matilde, a Maria e o Aires, a Leonor, o João, a Francisca e o Rafael, o António, a Mariana, a Romana e a Inês - que tanto têm acompanhado, incentivado e ajudado neste percurso final do meu mestrado.

À Mafalda e ao Zé, pela sua presença, à Beatriz e ao Bernardo, pela espera paciente, e ao padre Hugo, por todo o seu apoio.

Ao Canticorum e a todos os que com ele colaboram e tanto me ajudam - Beatriz, Teresinha, Isabel, Sofia, Mariana, Joaquina, Manel, Miguel, Nuno, Francisco, Martim e Mateus - pois com eles mantenho o contacto com aquela que foi a primeira grande paixão da minha vida, a música, que tanto precisei para encontrar serenidade ao longo deste tempo de estudo.

Aos meus sogros e aos meus cunhados, pelo apoio que me deram e que tanto me ajudou a encontrar tempo e paz de espírito para me concentrar neste projecto, com a confiança de que o nosso filho esteve sempre feliz e bem acompanhado.

Aos meus primeiros melhores amigos, os meus sete irmãos: O Francisco, a Margarida, a Joana, o José Maria, a Leonor, o Joaquim, e por fim, um agradecimento especial ao nosso irmão Salvador, a pessoa mais prestável, entregue e amiga que conheço e que é um apoio incondicional e constante na nossa vida. Acrescento ainda os meus cunhados, o Bernardo, a Carla, o Francisco, o Lopo e a Dulce, e os meus sobrinhos Jorginha, Flor, Francisco, Constança, Francisco, Leonor, Margarida, Benedita, Teresa, Bernardo e Rosarinho.

Tenho a Graça de saber, conhecer e viver este lugar de comunhão, onde tudo começa e acaba: a Família. Um profundo e sentido agradecimento aos meus pais. Ao pai Chico em especial por todo o exemplo de esperança, confiança e entrega nos últimos meses da sua vida,

e à mãe Maicha pela pessoa que é, por nos fazer pensar, e por nos ensinar a beleza das pequenas coisas da vida, detalhe que se tornou tão presente durante este tempo de escrita e investigação artística.

Ao Vasco Maria e ao Nuno de Santa Maria. Obrigada aos nossos filhos, por serem sempre esse consolo amoroso onde poderemos repousar hoje e sempre, inculcando em mim o sentido de responsabilidade que tanto necessitei para seguir em frente com este mestrado. Pela bolha de amor que dilata continuamente nos corações dos pais, e que tanto alento deu à mãe para terminar esta etapa da sua vida.

E por último, onde a minha passagem na terra começa e acaba, deixo o meu maior agradecimento, do fundo do meu coração, ao meu marido Vasco. Pois, na unidade própria do matrimónio, viveu esta jornada sempre comigo, incentivando-me e fazendo-me crer que sou capaz. Mas só o sou por tê-lo ao meu lado. Juntos, só e sempre juntos, conseguimos. E conseguiremos por toda a nossa vida, com este nosso caminho a dois que se torna cada vez mais forte, sempre fiel e esperançosamente mais fecundo, e o percurso que aqui termino é um pequeno reflexo disso.

**A ACTUALIDADE D' *O QUEBRA-NOZES E O REI RATO*, DE E. T. A HOFFMANN**

**ANÁLISE EM TORNO DA PERENIDADE DA OBRA ATRAVÉS DA SUA  
CONTEMPORANEIDADE**

**Maria Mafalda Loureiro Pipa de Sousa Alvim de Almeida Ribeiro**

**Outubro, 2021**

**RESUMO:** Quais os mistérios que mantêm *O Quebra-Nozes* sempre actual e presente até aos dias de hoje? O que torna esta história tão apelativa de geração em geração? Este trabalho pretende analisar alguns dos fenómenos que ajudam a justificar estas interrogações.

*O Quebra-Nozes* é geralmente considerado intemporal, tanto o conto de Hoffmann escrito em 1816, que deixa os leitores a pensar sobre a dicotomia entre o sonho e a realidade, como o bailado que daí surgiu, sustentado numa obra musical onírica e em toda a beleza estética presente nos bailarinos e nos cenários. O que este trabalho procura analisar é a forma como esta obra se conseguiu afirmar ao longo dos últimos dois séculos, através das inúmeras traduções e adaptações a que a história original foi sujeita.

Por forma a realizar este estudo abordaram-se alguns termos, como a transmissão e remediação. De facto, trata-se de uma obra artisticamente produzida em áreas distintas, áreas essas que procurei explorar, focando-me principalmente na literatura, na música e no bailado. Do ponto de vista literário, este trabalho reflecte acerca de um conjunto de conceitos, nomeadamente a noção de contemporâneo, que nos transporta para vários aspectos relevantes da obra, tal como a tradição do Natal, a fantasia e a dicotomia entre o sonho e a realidade.

O objetivo deste trabalho de análise é o de cruzar todas estas ideias para chegar a uma conclusão que, de alguma forma, dê uma visão e uma possível justificação para que este conto seja considerado contemporâneo e, por isso, vivo e actual desde a sua origem até aos dias de hoje.

**PALAVRAS-CHAVE:** Quebra-Nozes, contemporâneo, perenidade, actualidade, clássico, transmissão, remediação, literatura, música, bailado.

**ABSTRACT:** What are the mysteries that keep *The Nutcracker* timeless and enduring to our days? What makes this story so appealing from generation to generation? The present work aims at analyzing some of the phenomena that help to justify these interrogations.

*The Nutcracker* is generally considered timeless, both Hoffmann's short story written in 1816, which leaves readers thinking about the dichotomy between dream and reality, and the ballet that was created from the story, with its dreamlike music setting and all the aesthetical beauty present in the dancers and scenarios. What this work aims to analyze is precisely how it was able to affirm itself in the last two centuries, through multiple translations and adaptations to which the original story was subjected.

This study was realized by bringing into discussion terms such as transmission and remediation. In fact, it is a work that has been produced artistically in several areas, which are explored, focusing mainly on literature, music and ballet. From the literary point of view, this work reflects upon a set of concepts, namely the notion of the contemporary, which transports us to several aspects of the story, such as the Christmas tradition, fantasy and the dichotomy between dream and reality.

The main objective of this analysis is to cross all these ideas in order to reach a conclusion that gives a vision and a possible justification in order to consider this short story to be contemporary and thus alive and present from its origins to our days.

**KEYWORDS:** Nutcracker, contemporary, perennality, actuality, classic, transmission, remediation, literature, music, ballet.

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo I: A OBRA.....</b>	<b>7</b>
I. 1. O autor E.T.A Hoffmann.....	7
I.2. Contextualização Histórica.....	10
I.2.1. Processos de canonização em literatura infantil alemã.....	10
I.2.2. Recepção do conto de fadas de Hoffmann na Alemanha.....	12
I.3. Diálogo Intergeracional.....	13
I.3.1. Um conto de fadas romântico para crianças.....	16
I.3.2. Uma nova imagem da infância.....	18
I.3.3. Influência na literatura infantil internacional.....	21
I.4. O conto.....	22
<b>Capítulo II: SOBRE O CONTEMPORÂNEO.....</b>	<b>25</b>
II.1. <i>O Quebra-Nozes</i> e o sentido de um clássico.....	33
II.2. Festividade e ciclicidade do Natal n’ <i>O Quebra-Nozes e o Rei Rato</i> .....	36
II.3. A fantasia e a dicotomia entre o sonho e a realidade.....	39
<b>Capítulo III: SOBRE A TRANSMISSÃO.....</b>	<b>44</b>
III.1. Conceito de remediação aplicado ao conto.....	44
III.2. Versões Media e Novas Edições do conto.....	49
III.2.1 Literatura.....	51
III.2.2. Música e Bailado.....	56
<b>Capítulo IV: ESTUDO PRÁTICO.....</b>	<b>63</b>
IV.1. Análise de Inquérito.....	63
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>72</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>78</b>

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objectivo desenvolver um estudo sobre como diferentes formas de arte se entrelaçam e acabam por ter poder de influência, garantindo a perenidade de uma obra ao longo dos tempos, neste caso, o conto de fadas original *O Quebra-Nozes e o Rei Rato* (1816) de E.T.A Hoffmann. Parecendo um texto estranho para crianças, cria em nós curiosidade sobre o fenómeno de sobrevivência e proliferação do conto, de que ainda hoje tanto ouvimos falar. Todas as obras, quando têm sucesso, são por si só um veículo de transmissão, sem necessitar de demasiada publicidade ou propaganda, e este facto tem a ver necessariamente com a nossa memória, com a mensagem ou imagem que a obra de arte deixa ou cria em nós.

Os novos media, segundo Bolter e Richard Grusin, alcançaram o seu significado cultural precisamente ao agregarem outros meios de comunicação anteriores como a pintura, a fotografia, o cinema, a televisão e a literatura, remodelando-os para um sentido novo e próprio. Estes autores chamaram de remediação a este processo de ressignificação que, nas suas palavras, traduz: “*the formal logic by which new media technologies refashion prior media forms*” (1999, pp.273). Por outras palavras, o processo de remediação traduz a passagem das propriedades de um media para outro, (re)apresentando-o noutro dispositivo medial.

O que devemos perguntar é como é que uma obra, neste caso literária, se disseminou de tal forma ao ponto de ser recriada em várias artes, como a música, o bailado, o cinema, e até mesmo a criação de brinquedos, bonecos, pequenos objectos de propaganda e de venda, entre outros. O factor de disseminação da obra - através das várias artes - é muito importante e é um aspecto que se propõe analisar nesta dissertação.

Posto isto, queremos neste trabalho analisar o conceito de contemporâneo aplicado a um determinado texto ao longo da história, nomeadamente na sua repercussão em várias artes. Em termos metodológicos, tomamos como exemplo o livro *Antígonas* (1987) e a extensão do impacto da obra *Antígona*, que é analisada pelo autor George Steiner, também na remediação da mesma, seja na pintura, no teatro, na ópera, no cinema, nas novas traduções e adaptações, ou ainda na sua relação com eventos concretos no tempo, como sucedeu com o reacender do interesse em *Antígona* após a Revolução Francesa.

A proposta é, pois, responder como é que uma obra pode manter-se constantemente actual desde a sua publicação original até aos dias de hoje, chegando à relação entre o contemporâneo e o clássico, quando um objecto de estudo se apresenta como algo que se adequa a várias temporalidades desde a sua origem, pois o que a obra imprime no público são valores que permanecem atuais.

Pretende-se ainda explorar *O Quebra-Nozes* enquanto literatura contemporânea que se reflete numa tradição, neste caso do Natal. E, da mesma forma que o contemporâneo é algo que se actualiza, a tradição não é algo que se mantenha estático no tempo, ou seja, o conto de 1816, e depois o seu bailado em 1892, em São Petersburgo, não ficaram cristalizados no tempo, e prova disso são as múltiplas adaptações que a partir daí surgiram.

Na sua obra *Antígonas* (1987), George Steiner analisa de forma detalhada a relevância da tragédia grega original, do poeta Sófocles, a partir das repercussões que a obra teve ao longo dos tempos. Com o subtítulo *A persistência da lenda de Antígona na literatura, arte e pensamento ocidentais*, Steiner parte do mito para reconsiderar grandes questões da humanidade – e por isso sempre actuais – tais como a oposição entre o homem e a mulher, entre o indivíduo e o Estado, entre vivos e mortos, entre homens e deuses, entre jovens e idosos.

De forma semelhante, neste nosso trabalho, ainda que conscientes da distância que separa *Antígona* de *O Quebra-Nozes e o Rei Rato*, pretendemos mostrar como as grandes obras, ao apresentarem de novo as grandes questões da humanidade – em *O Quebra-Nozes* teremos, por exemplo, a relação jovens oprimidos com adultos opressores – tornam-se contemporâneas e por isso são objecto de constantes e múltiplas adaptações, como será o caso famoso do *ballet O Quebra-Nozes*, o qual se relacionou também com o poder imperial Russo da altura.

É um conto que vai muito para além da crença popular de um enredo simples sobre uma menina no seio da sua família a sonhar durante a noite de Natal. É um texto que condena a natureza sufocante vivida na infância da Alemanha do século XIX, e podemos considerar que relata a luta de uma criança pela sua liberdade.

Posto isto, e dada a natureza polémica de Hoffmann em relação às práticas de educação infantil da Alemanha do seu tempo, senti a necessidade de escrever sobre o contexto da literatura infantil alemã da época, e de perceber como foi a reacção dos seus

coetâneos, que, de forma imediata, não foi entusiasta, e os críticos deixaram bem patentes as suas posições em relação ao mesmo:

*“As early as 1827, Sir Walter Scott published a review of Julius Hitzig’s biography of Hoffmann entitled ‘On the Supernatural in Fictitious Composition’ in the Quarterly Review, in which he commented on Hoffmann’s unusual stories: ‘It is impossible to subject tales of this nature to criticism. They are not the visions of a poetical mind; they are scarcely even the seeming authenticity which the hallucinations of lunacy convey to the patient; they are the feverish dreams of a light-headed patient, to which, though they may sometimes excite by their peculiarity, or surprise by their oddity, we never feel disposed to yield more than a momentary attention.’ Scott condemns Hoffmann largely on the basis of reading Hitzig’s biography without questioning his interpretation. Hitzig was, in fact, a good friend of Hoffmann, but he was also a prude and an overly serious civil servant who never fully understood Hoffmann. He criticized Hoffmann’s life on traditional moral grounds and spurred Scott to conclude that, if Hoffmann had not led such a dissolute life, he might have written supernatural stories handled with delicacy, not macabre stories that appear incredible. Like Goethe, Scott believed that Hoffmann was sick—mentally deranged—and consequently he could not approve of the grotesque and absurd elements in his stories.”*<sup>1</sup>

Apesar desta proclamação do autor escocês Walter Scott, muitos artistas criaram adaptações e novas versões do conto d’*O Quebra-Nozes*, como é o conhecido caso de Alexandre Dumas, o qual poucos anos após o lançamento do original escreveu uma versão em francês, a conhecida *L’histoire d’un Casse-Noisette*. Anos mais tarde, em 1892, o director do teatro de São Petersburgo, Ivan Alexander Vsevolozhsky, adaptou (pensa-se que) esta versão de Dumas para um libreto de bailado simplificado, tendo convocado Marius Petipa para a coreografia e Piotr Ilyich Tchaikovsky para compositor musical, tendo-se juntado mais tarde o coreógrafo Lev Ivanov a este trio.

Também o bailado não teve um sucesso imediato, tendo a sua primeira actuação (no ano de 1892) ficado aquém do êxito desejado, deixando o público insatisfeito, mas foi a partir desta remediação da obra, que a história permaneceu até aos dias de hoje. Desde então os artistas divulgaram o conto de Hoffmann, por meio de livros ilustrados, bailados, filmes, entre outros meios.

Este conto de Hoffmann consegue atingir continuamente todo o tipo de pessoas, e prova disso é o facto de já terem sido criadas várias histórias a partir do original, contribuindo assim para a sua evolução. E para fazer esta análise do contemporâneo na obra, foi necessário

---

<sup>1</sup> Hoffmann, E.T.A, *Nutcracker and Mouse King*, Dumas, Alexandre, *The Tale of the Nutcracker*, tradução de Joachim Neugroschel, introdução de Jack Zipes, Penguin Books, Londres, 2007  
<https://archive.org/details/nutcracker-and-mouse-king/page/n4/mode/lup>

recorrer, como já enunciámos, a conceitos como a transmissão e remediação dos media, pois trata-se de uma obra artisticamente produzida em várias áreas distintas, áreas essas que procurei explorar, focando-me principalmente na literatura, na música e no bailado. Do ponto de vista literário senti necessidade de reflectir ainda acerca dos conceitos “geração”, “conto de fadas”, ” clássico” e, acima de tudo, sobre a noção de “contemporâneo”.

Em suma, o objetivo é cruzar as ideias acima mencionadas e chegar a uma conclusão que, partindo do conceito de contemporâneo aplicado à obra, possa talvez justificar a sua perenidade e actualidade desde a sua origem até à data de hoje. O desconforto que o enredo cria, não nos deixa ficar indiferentes pois, por muito que os contos de fadas existam para as crianças, tornam-se cada vez mais histórias para adultos, e é talvez assim que alcançam o seu verdadeiro significado.

## METODOLOGIA

A metodologia empregue nesta dissertação consiste em primeiro lugar na leitura e análise da obra literária *O Quebra-Nozes e o Rei Rato* de E.T.A Hoffmann, (neste caso a versão portuguesa utilizada e citada ao longo do trabalho é da editora Vega, do ano 2018), na audição do bailado de Tchaikovsky e na visualização de algumas versões do mesmo disponíveis em vídeo, bem como de filmes.

Para um estudo mais pormenorizado adoptei a pesquisa bibliográfica, com uma revisão de bibliografia entre livros e artigos, maioritariamente disponíveis através da biblioteca *Internet Archive*<sup>2</sup>, onde pude consultar grande parte dos livros, filmes e vídeos mencionados ao longo da dissertação. Entre muitos outros, os principais autores a quem recorri são: o autor do conto, E.T.A Hoffmann, com algumas outras obras relevantes para este trabalho, o autor Jack Zipes<sup>3</sup>, e a crítica Jennifer Fisher<sup>4</sup>, que dedicaram algum tempo das suas vidas ao estudo d'*O Quebra-Nozes*. Do ponto de vista da transmissão e remediação dos media os principais autores são Jay David Bolter e Richard Grusin<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> “The Internet Archive, a 501(c)(3) non-profit, is building a digital library of Internet sites and other cultural artifacts in digital form. Like a paper library, we provide free access to researchers, historians, scholars, the print disabled, and the general public. Our mission is to provide Universal Access to All Knowledge.” <https://archive.org/about/>

<sup>3</sup> Jack David Zipes (nascido no ano de 1937) foi professor de alemão, literatura comparada e estudos culturais, com foco em literatura alemã, teoria crítica, cultura judaica alemã, literatura infantil e folclore. Concentrou-se nos contos de fadas, na sua evolução e no seu papel social e político nos processos civilizacionais. [Jack Zipes](#)

<sup>4</sup> Jennifer Fisher é professora do Departamento de Dança da Universidade da Califórnia, Irvine. A última publicação intitula-se *Ballet Matters*, uma etnografia de memórias. O seu primeiro livro é o *Nutcracker Nation* (Yale 2003). Os seus interesses de pesquisa e publicações são sobre o género e a dança, a raça e o ballet, e o ballet como religião. [Jennifer Fisher](#)

<sup>5</sup> Jay David Bolter (nascido a 17 de agosto de 1951) é o Wesley Chair de Novos Media e professor da Escola de Literatura, Media e Comunicação no *Georgia Institute of Technology*. As suas áreas de estudo incluem a evolução dos medias, o uso de tecnologia na educação e o papel dos computadores no processo de escrita. [Jay David Bolter](#). Richard Arthur Grusin (nascido a 29 de setembro de 1953) é um estudioso e autor norte-americano sobre os novos medias, é professor de inglês na Universidade de Wisconsin e ex-diretor do *Center for 21st Century Studies*. [Richard Arthur Grusin](#)

Sobre a noção de contemporâneo e para o sentido de um clássico recorri essencialmente aos autores Giorgio Agamben<sup>6</sup> e T.S.Eliot<sup>7</sup>.

De uma forma mais prática, foi elaborado e disponibilizado um inquérito através dos formulários Google (de modo a que qualquer pessoa pudesse responder de forma anónima), cujo fim último foi a recolha de alguma informação quantitativa sobre a receptividade por parte dos leitores e espectadores d'*O Quebra-Nozes*.

---

<sup>6</sup> Giorgio Agamben (nascido em 1942) é uma das principais figuras da filosofia e da teoria política. A suas obras únicas de literatura, teoria literária, filosofia continental, pensamento político, estudos religiosos e arte tornaram-no um dos pensadores mais inovadores de nosso tempo. [Giorgio Agamben](#)

<sup>7</sup> Thomas Stearns Eliot ( 26 de setembro de 1888 - 4 de janeiro de 1965) foi um poeta, ensaísta, editor, dramaturgo, crítico literário e editor. Considerado um dos maiores poetas do século XX, é uma figura central na poesia modernista de língua inglesa. [Thomas Stearns Eliot](#)

## Capítulo I: A OBRA

### I. 1. O autor E.T.A Hoffmann

Apesar da sua publicação em 1816 como um conto de fadas alemão, *O Quebra-Nozes e o Rei Rato* de E.T.A Hoffmann cativou diversos públicos por meio de vários media. Usando a infância como um catalisador para a criação artística, o autor inspirou artistas a colocar as suas obras no contexto das suas próprias vidas. Ao longo de cerca de dois séculos, as interpretações deste enredo conseguiram alcançar pessoas de todas as idades, etnias e formações. Por meio de livros ilustrados e bailados, transformou-se este conto de fadas estrangeironum produto em constante evolução.

O génio escondido por trás deste fenómeno tem o nome de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (embora o seu nome verdadeira fosse Ernst Theodor Wilhelm), autor que nasceu a 24 de janeiro de 1776 no seio de uma família dominada por alguma tensão, o que o teria levado a escrever *O Quebra-Nozes e o Rei Rato* como um reflexo de sua coibida infância.

Hoffmann é fruto de dois pais, cuja mãe tinha uma “singela beleza”, mas “o pai era de uma fealdade extrema”<sup>8</sup>, e pensa-se que possa ter sido uma das razões que levaram a divorciar-se, tendo sido criado maioritariamente pelo seu tio, irmão da sua mãe, pois esta encontrava-se fraca e, por isso, impedida de cuidar de uma criança. Tinha o nome de Otto Wilhelm Doerffer, era solteiro e desempregado de meia-idade, sendo um mau modelo para o seu sobrinho. “Sucediam-se com grande frequência os desentendimentos entre tio e sobrinho, e a bondade materna era impotente para os apaziguar.”<sup>9</sup> Assim, Hoffmann preferia passar o seu tempo com um tio avô que lhe serviu de inspiração para a figura do Padrinho Drosselmeir do conto d’*O Quebra-Nozes*.

Apesar de tudo, este seu tio Otto tinha uma grande qualidade, pois era dotado de um talento musical que serviu para o ensinar de forma particular, e encorajá-lo a aprender piano e a ter formação musical, embora o tenha obrigado a ingressar no curso de Direito.

“According to Hewett-Thayer, ‘musical evenings formed a constant feature of life in the Doerffer house, affording the small boy an infinite relief from the daily monotony’ (Hewett-Thayer 8). These get-

---

<sup>8</sup>«Ernesto Teodoro Amadeu Hoffmann», in *Grandes génios da literatura universal. Hoffmann. Contos*, (tradução revista por São Pinto), Ediclube, Alfragide, 1990

<sup>9</sup> Ibid, pp.7

*together provided Hoffmann with more than entertainment. They gave him the stimulation he needed to survive within his dreary home.*”<sup>10</sup>

Com seis anos de idade Hoffmann ingressou na Escola Reformada Alemã de Conisberga, uma instituição protestante na cidade de *Königsberg*, onde desenvolveu a sua natural inclinação para as artes. O seu único e grande amigo era Theodor Gottlieb Hippel, um rapaz sem mãe e cuja vivaz imaginação se identificava com a de Hoffmann e, por isso mesmo, desde cedo brincaram, imaginaram e sonharam juntos, até seguirem caminhos distintos, mais tarde.

Uma vez que era conhecido pelas suas fortes habilidades de estudo, tornou-se num bom advogado, tendo começado a trabalhar para o governo prussiano, a par de umas aulas de música que ia dando, pois não se sentia realizado na área do Direito. Quando aos vinte anos se mudou para Berlim para preparar os exames finais de Direito, apercebeu-se da cidade culturalmente rica que o rodeava, o que serviu de inspiração para libertar o seu lado mais criativo, e assim seguiu uma carreira musical após acabar os exames académicos.

Em 1804 teve de ir para Varsóvia para ser funcionário do Tribunal de Apelação, e foi aí que conheceu duas pessoas muito importantes para si, Eduardo Hitzig e Zacarias Werner. Nessa cidade, mesmo com a invasão das tropas francesas e com a fuga dos seus amigos, Hoffmann dedicou-se à criação de uma academia de música, ganhando a vida de forma muito difícil, pois tinha de sustentar a sua mulher, uma filha e ainda a filha de um amigo.

Foi justamente nesta altura da sua vida que preferiu trocar o seu nome Wilhelm por Amadeus, de forma a homenagear o grande compositor Wolfgang Amadeus Mozart. Escreveu enquanto crítico musical sob o pseudónimo de Johannes Kreisler e viajou por várias cidades, trabalhando ora em direito, para garantir o seu sustento, ora em música, para seu prazer pessoal.

Para além de ter composto duas sinfonias, dez óperas, e ter fundado uma orquestra em Varsóvia, Hoffmann ficou conhecido também como um escritor que foi buscar inspiração tanto aos pensadores iluministas, que o motivaram numa eterna busca pelo conhecimento, bem como aos românticos alemães, que o ajudaram a desenvolver uma perspectiva idealista do processo criativo.

---

<sup>10</sup> Goldberg, Robin Lily, December 2009

“As comparative literature scholar Jack Zipes puts it, Hoffmann believed that “each one of us is to seek as earnestly as possible to capture the exact image, which arises within him, with all its shapes, colors, lights and shadows, and then, when he feels himself ignited by all of this, to transmit this portrayal to the outside world” (Zipes 100).”<sup>11</sup>

No ano de 1814 Hoffmann formou um grupo literário em Berlim, ao qual deu o nome de “*Serapion Brotherhood*”, (Irmandade Serapião), tendo recebido o apoio de vários artistas com quem costumava reunir-se, a fim de discutirem juntos as ligações entre as diferentes formas de criatividade. Entre outros, os principais membros eram o Friedrich de la Motte Fouqué, Adelbert von Chamisso, Karl Wilhelm Salice-Contessa, Julius Hitzig e Ludwig Devrient, e o próprio Hoffmann.

Esta irmandade foi uma grande influência num período muito importante da vida de Hoffmann, foi nesse período que escreveu o conto *O Quebra-Nozes e o Rei Rato*, obra que publicou numa coleção de quatro volumes que surgiu como fruto de uma colaboração com Fouque e Contessa, em 1816, intitulada de *The Serapion Brethren*. Enquanto escrevia em Berlim, Hoffmann solidificou as suas ideias originando o seu “*Serapion Principle*”, que se traduz num plano para viver de forma plena o mundo das artes, baseando-se no princípio de uma visão ideal que tem como objectivo ligar o aspecto interno - uma fantasia, humor - com um aspecto externo - narrativa. Ou seja, uma apreensão simultânea da cognição interna e externa, que pretende transformar as nossas imagens de experiências internas em imagens externas, através de uma formação poética. tal significa interpretar num texto, numa obra literária, uma fantasia ou um estado de espírito.

Preferiu apresentar esta sua teoria através de contos de fadas, em vez de expor em ensaios convencionais. A par dos contos dos irmãos Grimms, Hoffmann lançou os seus contos experimentando o *Kunstmarchen*, ou arte de contos, lendas, abraçando este estilo para revolucionar o género literário do conto de fadas, e para ajudar os leitores a olhar para o mundo com outros olhos. Mais à frente iremos explorar de modo mais profundo o tema da fantasia e dos contos de fadas na óptica de E.T.A Hofmann.

Depois de alguma vida de aventura, com casos amorosos envolvidos, e “com a espinal medula quase seca, já completamente paralisado, acossado por editores e directores de revistas, esmagado pelas dívidas, nos primeiros meses de 1822 ainda teve presença de espírito bastante para ditar a um secretário alguns dos seus escritos e das suas melodias. O

---

<sup>11</sup> Ibid

seu falecimento ocorreu em 25 de Junho de 1822. O funeral passou absolutamente despercebido em Berlim, e, no entanto, a Alemanha acaba de perder um dos seus artistas mais originais e de forma imorredoura.”<sup>12</sup>

## **I.2. Contextualização Histórica**

### **I.2.1. Processos de canonização em literatura infantil alemã**

*O Quebra-Nozes*, que inicialmente foi concebido como uma obra literária para crianças, rapidamente foi designado como literatura para adultos, embora contra a vontade do seu autor. Esta atitude levou a uma mudança na avaliação da obra, culminando assim na sua descanonização, negando tanto o seu carácter, como a matéria de leitura, adequados para crianças. Contudo, posteriormente, diversas adaptações, desde livros de ilustrações e bailados até filmes e desenhos animados, contribuíram largamente para a reconsideração desta obra como parte do cânone alemão de literatura infantil.<sup>13</sup>

Com a era romântica na segunda metade do século XIX, gerou-se na Alemanha uma atitude ambivalente em relação à literatura infantil e ao uso indevido de livros infantis para fins nacionalistas e políticos, contribuindo para uma veemente rejeição de diversas obras de literatura infantil por parte de professores, educadores, críticos literários e académicos. Esta atitude foi influenciada por uma perspectiva centrada no adulto, considerando-se a infância como um estágio de imaturidade que tinha necessariamente que se superar.<sup>14</sup>

Nessa época, a literatura infantil alemã tendia a inclinar-se sobretudo para a literatura popular, embora tenham existido excelentes obras dedicadas pelos autores às crianças, como é o caso d’*O Quebra-Nozes e o Rei Rato*, ou mesmo a obra *Tinko* de Erwin Strittmatter, que foram considerados livros escritos para adultos, ainda que contra a vontade dos autores.<sup>15</sup>

Isto deve-se ao facto de na Alemanha daquela época terem sido definidas quatro normas essenciais que determinavam a avaliação de livros para crianças na história da literatura alemã. A primeira (e mais evidente) norma, prevalecente desde finais do século XVIII, era a sua dimensão educacional. Ou seja, o propósito principal de cada livro para

---

<sup>12</sup>Grandes génios da literatura universal. Hoffmann. Contos, 1990 pp.9

<sup>13</sup>Greets, Sylvie; Bossche, Sara Van den, Ginkgo - Academia Press

<sup>14</sup> Ibid

<sup>15</sup> Ibid

crianças tinha de ser promover valores de sabedoria, moral, religião e política, o que fez com que os autores de livros infantis fossem tratados como escritores educadores e, por sua vez, as suas obras identificadas como novelas educativas ou obras didáticas.<sup>16</sup>

No decorrer do século XIX surgiram outras duas normas para as histórias literárias: tinham de ser adequadas às crianças, tendo em consideração as suas limitações de conhecimento e capacidades cognitivas; e tinham de ser interpretadas como um renascimento da literatura folclórica. Contudo, a maior diferença entre literatura folclórica e literatura infantil consistia na atribuição de uma inocência infantil pura, “*pure childishness*”<sup>17</sup>, aos livros infantis.<sup>18</sup>

Por fim, havia ainda uma quarta norma que remetia para a exigência da sua qualidade estética. No geral, essa qualidade estética dos livros para crianças é limitada pela própria percepção das mesmas, ou seja as ilustrações, por exemplo, a serem incluídas deveriam ser perfeitamente compreensíveis.<sup>19</sup> Naturalmente estas quatro normas nem sempre estavam presentes em todas as obras infantis, à exceção da primeira norma que se tornou quase como uma regra.<sup>20</sup>

Existiam, assim, cinco razões para a marginalização da literatura infantil e para a ausência de livros infantis no cânone literário alemão. A primeira razão devia-se à suposta qualidade inferior da literatura infantil, o que enfatizava a sua contribuição inadequada para o desenvolvimento do gosto literário da criança. A segunda traduzia-se no facto desta ser julgada como um género inferior, equivalente a uma ficção leve ou literatura popular. Em terceiro lugar, verificava-se a subvalorização dos autores de livros infantis, usando estereótipos negativos. A quarta razão traduzia-se na falta de conhecimento detalhado sobre as tradições literárias no domínio da literatura infantil, razão esta fortemente ligada à quinta e última, que se devia à categorização de livros infantis de alta qualidade como obras escritas para adultos, tal como aconteceu com escritores como E.T.A Hoffmann, Clemens Bretano ou Ludwig Tieck, autores de contos de fadas e que foram essenciais para o desenvolvimento da fantasia moderna infantil.<sup>21</sup>

---

<sup>16</sup> Ibid

<sup>17</sup> Ibid

<sup>18</sup> Ibid

<sup>19</sup> Ibid

<sup>20</sup> Ibid

<sup>21</sup> Ibid

## **I.2.2. Recepção do conto de fadas de Hoffmann na Alemanha**

Ao longo do século XIX na Alemanha não houve grande reação, no que diz respeito à literatura infantil ao conto *O Quebra-Nozes e o Rei Rato* de E.T.A Hoffmann. Depois da Segunda Guerra Mundial, iniciou-se no mesmo país um renascimento da obra deste autor através, não só da recepção e transcrição de fantasias anglófonas para crianças, mas também pelo facto de a partir da década de 1950 terem começado a ser publicadas edições ilustradas deste conto em várias cidades, ainda que a maior partes delas em alemão. E assim chegamos à década de noventa do século XX na Alemanha, que marca o ponto de viragem para uma nova recepção do conto de fadas de Hoffmann.

Existiam múltiplas razões para a Alemanha do século XIX não aceitar o conto d'*O Quebra-Nozes* como literatura infantil. Em primeiro lugar, a imagem inovadora da infância naquela época diferia radicalmente das imagens da infância no início da era romântica, utilizando certos argumentos contra a obra, como o exigente estilo literário, uma estrutura narrativa complexa, as alusões literárias e o final ambivalente da obra, afirmando que a tornavam de uma enorme dificuldade para a compreensão das crianças. Mesmo apesar do autor considerar o seu conto como leitura adequada para crianças imaginativas, deu-se um veemente repúdio por parte educadores e críticos, que se traduziu no facto deste conto de fadas não ser considerado literatura infantil, como iremos reflectir mais à frente.

No fundo, a forma como Hoffmann olhava para as crianças e para a sua imaginação distinguia-se das perspectivas iluministas, pois a essência do discurso do autor sobre a infância consistia em levar a sério a percepção e a imaginação das crianças, enquanto que os pensadores iluministas interpretavam estas capacidades como indicadores de mau comportamento, que deveriam ser minoradas.

E.T.A Hoffmann conseguiu desenvolver uma poética literária infantil que enfatizava a importância do estranho e misterioso como características essenciais da imaginação das crianças, sendo que o que levou à rejeição do conto foi a perturbadora representação da vida interior de uma criança.

Da década de 1830 em diante, os críticos literários e estudiosos tenderam a ver uma relação entre a vida e as obras de Hoffmann. Como este era conhecido pelo seu estilo de vida excêntrico, marcado por excessos alcoólicos, muitos de seus contemporâneos afirmavam que

as obras de Hoffmann refletiam o seu estilo de vida, mencionando até que, muitas vezes, ele próprio se assustava com as suas obras.<sup>22</sup> No entanto existem críticos com a opinião inversa:

*“Hoffmann drank but he was not an alcoholic. He enjoyed wine and champagne and consumed alcohol in abundance, but we have no proof that he wrote under the influence. In fact, his stories and novels are so complicated that they demanded great concentration on his part and the full use of his conscious powers as a writer.”*<sup>23</sup>

Embora alguns críticos literários admitissem que as ideias e o estilo de Hoffman fossem brilhantes, alegavam que o seu comportamento e hábitos estranhos não o deixavam ser o representante do romantismo literário alemão. Muitos até diziam que os trabalhos de Hoffmann careciam de veracidade e visão profunda, que só podiam ser úteis como estudos de caso para médicos psiquiatras.<sup>24</sup>

E, com isto, chegou-se a uma exclusão do autor do cânone literário no século XIX, que durou até ao início do século XX, quando se começou a fazer sentir o contributo de Hoffmann na literatura internacional, e *O Quebra-Nozes e o Rei Rato* foi redescoberto como sendo essencial para o desenvolvimento da fantasia infantil moderna, tendo sido mais tarde (re)publicado em mais de 30 editoras.

### **I.3. Diálogo Intergeracional**

Para falar sobre o público a que o conto d’*O Quebra-Nozes* se dirige, e visto ser uma obra que permanece intemporal, achamos relevante refletir sobre o termo geração, uma vez que esta obra cruza gerações, tanto dentro do conto - pois trata-se de uma família onde há adultos e crianças, e um diálogo específico entre um adulto, o padrinho Drosserlmeier, e uma criança, Maria - como fora do conto, uma vez que é uma obra que pode ser lida por adultos, ouvida por crianças, e assistida e produzida por pessoas de qualquer uma destas idades nos palcos de artes performativas.

Para aprofundar este termo recorri a Ortega y Gasset, que nos fala do ciclo da vida como sendo o facto mais elementar da vida humana, vivemos e morremos, e enquanto

---

<sup>22</sup> Ibid

<sup>23</sup> Hoffmann, E.T.A, Dumas, Alexandre, introdução de Jack Zipes, 2007 <https://archive.org/details/nutcracker-and-mouse-king/page/n4/mode/lup>

<sup>24</sup> Greets, Sylvie; Bossche, Sara Van den, Ginkgo - Academia Press

estamos vivos a nossa vida está inserida, ou entre, a vida de outros que nos rodeiam, mais velhos ou mais novos.

A vida humana tem sempre uma idade, porque a vida depende do tempo, tempo esse que não é infinito, por isso não é imaginário. Tempo real que tem um fim, é limitado, tempo que acaba, o tempo que é irreparável, irrecuperável. E, por isso, Ortega y Gasset fala-nos sobre a idade do homem, dizendo:

*“Por eso el hombre tiene edad. La edad es estar el hombre siempre en un cierto trozo de su escaso tiempo, es ser comienzo del tiempo vital, ser ascensión hacia su mitad, ser centro de él, ser su término o, como suele decirse, ser niño, joven, maduro o anciano.”*<sup>25</sup>

Assim sendo, podemos considerar que a actualidade histórica se compõe por três tempos diferentes, que trabalham e cooperam em conjunto. O tempo de hoje, de agora, serve tanto para uma criança, como para um jovem, para pessoas de quarenta anos, e outros de sessenta, por aí fora. Este exemplo serve-se de vidas distintas para mostrar que vivem no mesmo presente. É uma unidade de idades diferentes num mesmo tempo histórico. Todos contemporâneos, ou melhor, coetâneos, pois vivem no mesmo tempo e ambiente - no mesmo mundo - mas contribuindo para ele de forma diferente.

Concluimos portanto que apenas coincidimos com os nossos coetâneos pois, como veremos mais à frente, ser contemporâneo de alguém não tem necessariamente de querer dizer ser seu coetâneo.

*“Si todos los contemporáneos fuésemos coetáneos, la historia se detendría anquilosada, petrefacta, en un gesto definitivo, sin posibilidad de innovación radical ninguna.”*<sup>26</sup>

Neste sentido, o conjunto de pessoas coetâneas num círculo de convivência forma uma geração. É necessário ter a mesma idade e ter algum contacto vital para se criar uma geração. E, uma vez que todas as gerações têm esta dimensão temporal na história este é um termo interessante para este conto porque, como tivemos oportunidade de perceber acima, trata precisamente de uma família, com duas gerações presentes, a dos pais e a dos filhos, Para além da família Stahlbaum, temos as famílias da princesa Pirlipart e a dos ratos. São várias gerações, cada uma dentro da sua órbita e do seu mundo fictício, cada uma com a sua realidade.

---

<sup>25</sup> Ortega y Gasset, José, Revista de Occidente, Alianza Editorial

<sup>26</sup> Ibid

E é por isso que é um conto que, apesar de na sua génese ser dirigido a crianças - segundo intenção do autor - qualquer adulto lê e fica preso na história, no seu enredo e na forma como se desenrola. E aqui é interessante perceber como este conto pode ser motivo de relação entre um adulto e uma criança, uma história que nos faz pensar e que nos dá vontade de perceber: como é que uma criança a quem eu (um adulto) leia a história, irá reagir e tentar desvendar todo o mistério. Identificar-se-á com a personagem de Maria? E que justificação dará um adulto a uma criança que não compreenda?

Este é um dos mistérios que o conto traz, um jogo de relações entre gerações diferentes, um conto que numa criança faz sonhar e ouvir sem ter a preocupação de desvendar a história, ouvir por encantamento. Enquanto que num jovem graúdo pode trazer uma qualquer tensão pela falta de compreensão total, e talvez em mais velho, e já com alguma sabedoria dos anos vividos, a percepção de que na vida pode acontecer que, dentro de nós, haja um universo imenso que nos transporta para fora da nossa realidade terrestre, mas que no fundo, no nosso íntimo, se funde com ela. Neste caso, e para quem sente vontade em explorar este texto, compreende-se que Maria não é uma simples criança doente ou com problemas, pois a verdade é que dentro dela existe esta ansiedade de uma utopia, querendo transpor isso para a realidade. É uma luta de uma criança que, ao estar a crescer, quer sentir-se ouvida, uma criança que vê a sua mente coibida e desvalorizada por parte dos que lhe são mais próximos. Aqui encontramos a crítica de Hoffmann à educação infantil da época.

Ainda mais interessante se tornou este encontro de gerações proporcionado pelo conto de E.T.A Hoffmann através das inúmeras adaptações com ilustrações que surgiram, em especial o conto de Alexandre Dumas, que deu depois lugar a um bailado. E é aqui que entram muitas tradições de famílias que se deslocam sazonalmente para ir assistir a esta obra, que eleva tanto adultos como crianças para a realidade da fantasia, e que, por momentos, pais e filhos, avós e netos, ou simplesmente amigos, experimentam este sentimento de união por instantes num universo distante, deixando-se levar pelo maravilhamento proporcionado por esta história. Sendo esta uma das grandes riquezas da arte em geral, a união de seres através de algo maior do que nós, também aqui nesta obra em especial, disseminada para várias artes, encontramos esse tesouro.

### I.3.1. Um conto de fadas romântico para crianças

O original alemão foi publicado pela primeira vez em 1816 num volume intitulado *Kinder-Mährchen* (histórias infantis), que incluía contos de Carl Wilhelm Contessa, Friedrich de la Motte Fouqué e do próprio Hoffmann. A história foi posteriormente publicada no primeiro volume da coleção do próprio autor, *Die Serapionsbrüder* (The Serapion Brethren) (1819-20), onde se debateu o facto de ser ou não uma obra adequada para crianças.<sup>27</sup>

Como referido anteriormente, no século XIX e XX esta obra foi rejeitada pelos críticos literários e historiadores, sendo considerada uma leitura inadequada para crianças, porque a história operava em mais do que um nível. Existem aspectos da história que não se espera que as crianças entendam, como alusões literárias, truques narrativos, embora, segundo consta, a maioria fosse perfeitamente compreensível para crianças como os filhos do amigo de Hoffmann, Julius Eduard Hitzig, para quem a história foi escrita.<sup>28</sup>

O que é tão maravilhoso n' *O Quebra-Nozes* é o facto de que atrai crianças e adultos. Do ponto de vista do estilo, temas e técnica narrativa, é tão bem trabalhado como qualquer outro conto da autoria de Hoffmann. A única diferença reside no aspecto de que a história se concentra principalmente em crianças e não em adultos.<sup>29</sup>

Hoje é aclamada como um clássico infantil internacional. Neste conto o autor tenta revelar o mundo interior de uma criança totalmente imaginativa. O conto consiste numa história base onde se relacionam três histórias. A história base começa na véspera de Natal, passa-se em casa de uma família burguesa alemã, no início do século XIX, e a protagonista principal é uma jovem de sete anos de idade chamada Maria Stahlbaum, que tem um irmão um pouco mais novo, Pedro, e uma irmã, Luísa, que é mais velha. Luísa desempenha apenas um papel secundário na história, mas Pedro mostra-nos o ponto de vista de um rapaz em relação aos eventos que acontecem. Ele incorpora uma personagem mais terra a terra, contrastando assim com a imersão de Maria na sua imaginação.

O personagem adulto mais importante na história, a figura-chave para toda a obra, é Pate Drosselmeier, o padrinho, cujo maravilhoso presente de Natal que oferece aos sobrinhos

---

<sup>27</sup>Blamires, David, Cambridge, 2009 <https://library.oapen.org/bitstream/id/99fbb264-a7c0-4b93-a6f7-d6a18b9ea38b/646695.pdf>

<sup>28</sup> Ibid

<sup>29</sup> Ibid

consiste num palácio de brinquedos com figuras mecânicas feito pelas suas próprias mãos, que acaba por causar tensão entre si e as crianças, pois apercebe-se que estas não apreciam adequadamente a sua obra. Drosselmeier é uma figura ambivalente na história, um foco de deleite, hostilidade e um tanto de mistério.<sup>30</sup>

Pate Drosselmeier, o mago e o narrador d' *O Conto da Noz Dura*, ocupa o tipo de papel nesta ficção que o próprio Hoffmann teve com os pais e filhos da família Hitzig. E.T.A Hoffmann foi advogado, diretor de teatro e compositor, além de escritor, e voltou para Berlim por volta de 1816, onde os Hitzigs viviam. Pate Drosselmeier é um juiz de alta posição, e embora seja descrito como sendo uma figura ambígua e grotesca, para as crianças ele é o tio que dá, ano após ano, os presentes mais extraordinários e por que eles mais anseiam e que geralmente lhes são retirados, ao mesmo tempo é também surpreendente no que diz e faz, chegando a ser intrigante e até mesmo sinistro.

“Drosselmeier, juiz do supremo tribunal de Justiça, era tudo menos bonito. Baixinho e magricela, tinha o rosto coberto de rugas e usava uma pala grande e negra no lugar do olho direito. Também não tinha cabelo, motivo pelo qual usava uma bonita peruca com cabelo de vidro fiado, muito artística. Na verdade, o padrinho era muito dado às artes pois até sabia uma coisa ou outra sobre relógios e de facto conseguia construí-los. (...)”

Sempre que Drosselmeier os visitava, trazia alguma coisa bonita para as crianças. Nos seus bolsos cabia sempre um boneco que revirava os olhos e que sabia fazer uma vénia - o que era engraçado de se ver. Ou podia trazer uma caixinha de onde podia sair um passarinho saltitante, ou qualquer outra coisa completamente diferente. Mas para o Natal, Drosselmeier criava sempre uma esplêndida obra artística, que lhe dava muito trabalho. Era por isso que, assim que mostrava os presentes, os pais logo se preocupavam em guardá-los com muito cuidado.”<sup>31</sup>

Em suma, a ligação entre Hoffmann e Drosselmeier pertence à literatura histórica ou biográfica, mas a que encontramos entre Drosselmeier e o quebra-nozes está no centro do significado da história. Inteligentemente, Hoffmann não a faz de uma forma muito explícita. Como o próprio Drosselmeier, o quebra-nozes está envolto em mistério, uma vez que é o último dos presentes de Natal que as crianças descobrem, e não é anunciado em momento algum quem o deu às crianças. É visto através dos olhos de Maria que, quando olha cuidadosamente para ele, pergunta a quem pertence. “(...) Quem é o dono daquele simpático homenzinho que ali está na árvore?”<sup>32</sup>, acabando por compará-lo no seu íntimo com Pate

---

<sup>30</sup> Ibid

<sup>31</sup> Hoffmann, E. T. A, Lisboa, Vega, 2018, pp.6/7.

<sup>32</sup> Ibid pp.17.

Drosselmeier devido à sua aparência estranha, tal como acontece no final deste capítulo “O Protegido”, onde a sobrinha se dirige ao padrinho dizendo:

“Quem sabe, querido padrinho, se o padrinho fosse elegante como o meu querido Qubra-Nozes, e se tivesse uns botins tão bonitos e tão lustrosos, quem sabe se não seria tão bonito como ele?”<sup>33</sup>

### I.3.2. Uma nova imagem da infância

Hoffmann radicalizou o padrão romântico tardio do conto de fadas dualista, que já sugeria um dualismo entre acontecimentos mágicos e empíricos nos contos de fadas, e criou um novo tipo, descrito como um conto de fadas realista, que é considerado por muitos estudiosos da literatura como o precursor da literatura infantil da fantasia moderna.<sup>34</sup>

Uma figura chave deste conto é uma rapariga de sete anos de idade, Maria, que se deixa cair cada vez mais sobre as suas fantasias e pesadelos nocturnos, que a afastam de sua família. Os pais personificam o princípio da razão iluminada, enquanto a jovem passa por experiências que lhe dão acesso a outro nível de realidade. Posto isto percebemos que a idade de Maria não é escolhida ao acaso, pois dos cinco aos sete anos as crianças devem aprender a distinguir a realidade da fantasia.<sup>35</sup>

Em suma, Hoffmann criou uma imagem da infância que contrasta radicalmente com a utopia pré-romântica da infância. A grande novidade que traz com a sua literatura consiste em levar a sério a imaginação e a percepção da criança, e por isso mesmo, com este conto desenvolve uma nova poética literária do estranho e misterioso, em conexão com o pouco conhecimento existente sobre a imaginação das crianças. Este conceito é diametralmente oposto à retórica pedagógica predominante na literatura infantil pré-romântica, que por sua vez contestava a presença do horror e magia enquanto matéria de leitura para crianças. No caso de Hoffmann os críticos literários desaprovam o seu trabalho devido à sua estranha representação sobre a vida interior de uma criança, negando assim que *O Quebra-Nozes e o Rei Rato* fosse um conto de fadas para crianças, argumentando que este público alvo seria certamente incapaz de entender a complicada estrutura da narrativa e o final tão ambíguo.

---

<sup>33</sup> Ibid pp.20-21.

<sup>34</sup> Greets, Sylvie; Bossche, Sara Van den, Academia Press

<sup>35</sup> Ibid

Como referido anteriormente, Hoffmann integrou este seu conto de fadas na sua coleção de quatro volumes *Die Serapionsbrüder* (*The Serapion Brethren*, 1819-1821) e procurou defender entusiasticamente que se tratava de literatura infantil, argumentando:

*“In my reservation it is generally a great misunderstanding to believe that lively imaginative children, about whom we are talking, are satisfied with shallow drivel often presented as fairy tale. Oh! They probably demand something better, and it is astonishing, with what precision and liveliness they grasp some things, which totally escape many a very intelligent father. Learn this and have respect!”*<sup>36</sup>

Contradizendo a opinião de que a literatura infantil devesse ser simples e direta, Hoffmann sublinha que a literatura infantil é complexa, exigente e expressa uma prática de conto de fadas que visa a transgressão da fronteira entre literatura infantil e adulta, antecipando assim as ideias do século XX, dizendo que as crianças têm acesso a esta história através da sua imaginação, superando assim provavelmente a compreensão de um adulto, mesmo que as crianças possam não compreender totalmente o tipo de personagem e o seu significado até o último detalhe.<sup>37</sup>

Assim, o conceito de E.T.A Hoffmann acerca do ideal de infância é revelado, não estando limitado a nenhum estágio de vida determinado biologicamente, mas podendo ser preservado como uma possibilidade infinita na mente do homem, afirmando que uma realidade superior - geralmente considerada loucura - se desenvolve a partir do poder visionário do poeta. No entanto, o mundo fantástico da imaginação deve permanecer em contacto com a realidade, e embora as crianças possam estar em certa desvantagem devido às suas limitações no conhecimento literário, continuam a ter habilidades cognitivas que talvez compensem esse déficit, até para além da compreensão comum dos leitores adultos.

Contudo, e apesar deste apelo do autor, Hoffmann foi criticado por jornais que afirmavam que este conto era a mais clara evidência da incapacidade do escritor para compor para crianças. Ainda que tivesse prometido que iria escrever outro conto infantil tendo em consideração os pontos chave alvos de críticas, Hoffmann criou o conto *The Strange Child*<sup>38</sup> que introduziu um novo paradigma infantil e que teve grande influência no desenvolvimento da literatura infantil.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Kümmerling-Meibauer, Bettina, *Images of Childhood in Romantic Children’s Literature*  
[https://homepages.uni-tuebingen.de/bettina.kuemmerling-meibauer/essays/Images\\_of\\_Childhood.pdf](https://homepages.uni-tuebingen.de/bettina.kuemmerling-meibauer/essays/Images_of_Childhood.pdf)

<sup>37</sup> Ibid

<sup>38</sup> Hoffmann, E.T.A., 1984

<sup>39</sup> Greets, Sylvie; Bossche, Sara Van den, Academia Press

Walter Benjamin, no seu texto “Livros Infantis Antigos e Esquecidos”, deixa-nos uma definição curiosa sobre as crianças, que consigo identificar com a óptica de Hoffmann:

“A criança exige dos adultos explicações claras e inteligíveis, mas não explicações infantis, e mesmo muito menos as que os adultos concebem como tais. A criança aceita perfeitamente coisas sérias, mesmo as mais abstratas e pesadas, desde que sejam honestas e espontâneas (...) Assim, as próprias crianças constroem o seu mundo de coisas, um microcosmos no macrocosmos. O conto de fadas é uma dessas criações compostas de detritos - talvez a mais poderosa na vida espiritual da humanidade (...) A criança lida com os elementos dos contos de fadas de modo tão soberano e imparcial como com retalhos e tijolos. Constrói seu mundo com esses contos, ou pelo menos os utiliza para ligar seus elementos.”<sup>40</sup>

O título *O Quebra-Nozes e o Rei Rato* é de alguma forma enganador, pois o essencial da história não trata destas duas figuras, mas sim do processo de desenvolvimento e libertação da imaginação de uma criança, Maria. Educada num regime rígido - há quem aponte o facto de o nome da casa de família Stahlbaum significar “árvore de aço” - Maria é provocada pela presença de Drosselmeier, que age como uma ignição do seu poder criativo.

*“In this regard, the title of Hoffmann’s fairy tale is misleading. The story is not about the nutcracker and the mouse king; rather, it is about the curious child Marie and the ambivalent, somewhat threatening figure of Drosselmeier, the mysterious artist and teacher. Hoffmann positions Marie as the learner, who grasps that she must use her imagination to see the world as it really is. Drosselmeier provides the spark for her imagination and tests her through his remarks and stories to see whether she will remain true to her inner desires and imagination before he will help her reconcile what she sees inside herself and around her. From the point of view of Marie’s parents and her brother, Fritz, and sister, Luise, she is delirious and talks nonsense. But Drosselmeier sees Marie differently: he is struck by the way that she associates her visions and imaginings with the world around her and how she combines them to enrich her daily existence. Consequently, Drosselmeier does his best to assist her almost magically to uncover the potential of objects and symbols to become alive and to animate her modus vivendi”<sup>41</sup>*

Em suma, Hoffmann quis assumir uma nova forma de escrever contos de fadas, como mais uma vez nos diz Zipes,

*“In 1816, when he proposed to Fouqué and Contessa that they collaborate on a book of fairy tales for children, he knew that his own contribution would be a kind of manifesto about a new form of fairy tale. He had already announced his “radical” intentions in “The Golden Pot,” a complex fairy tale for adults, and he wanted to do the same with “Nutcracker and Mouse King” and “The Strange Child” for*

---

<sup>40</sup> Benjamin, Walter. Brasil, 1987

<sup>41</sup> Hoffmann, E.T.A., Dumas, Alexandre, introdução de Jack Zipes, Londres, 2007  
<https://archive.org/details/nutcracker-and-mouse-king/page/n4/mode/1up>

children. This became much clearer when he reprinted “Nutcracker and Mouse King” and “The Strange Child” in *The Serapion Brothers* in 1819, framed by a discussion about the merits of the imagination and irony and about what makes an appropriate fairy tale for children. Hoffmann indicates that his fairy tales are for children with lively imaginations and also for adults. Indeed, both his tales incorporate what he called the guiding Serapion principle, which was to determine the value of all the stories told by the friends in *The Serapion Brothers*:

Each one of us is to test whether he really has seen what he seeks to communicate before he dares to say it aloud. At the very least, each one of us is to seek as earnestly as possible to capture the exact image, which arises within him, with all its shapes, colors, lights, and shadows, and then, when he feels himself ignited by all of this, to transmit this portrayal to the outside world.”<sup>42</sup>

### I.3.3. Influência na literatura infantil internacional

Mesmo tendo sido publicado como um conto para leitores adultos na Alemanha de meados do século XX, *O Quebra-Nozes e o Rei Rato* teve um importante impacto na criação da fantasia moderna para crianças em muitos outros países da Europa. É por isso que a obra foi traduzida em quase todas as línguas da Europa e influenciou o desenvolvimento da literatura romântica infantil em países como Dinamarca, França, Suécia, e Rússia, por um longo período de tempo.

E assim encontramos várias histórias e contos com elementos comuns a *O Quebra-Nozes* de Hoffmann, como é o caso de Hans Christian Andersen, cujo conto *As Flores da Pequena Ida*<sup>43</sup>, em que também nos apresenta uma protagonista que tem uma aventura noturna. Inspirado por Andersen, o autor sueco Zachris Topelius interessou-se seriamente pela poética de conto de fadas de Hoffmann, e acabou por expor um programa de poesia estética para crianças, combinando ideias românticas sobre a infância, em particular o conceito de Hoffman em relação a olhar uma criança como tendo uma imaginação viva, com tentativas iniciais de um sistema pedagógico centrado no ponto de vista da criança.<sup>44</sup>

Entre muitos outros que também sofreram a influência de Hoffmann, podemos considerar que houve uma clara tendência para adoptar temas e motivos do conto d’*O Quebra-Nozes*, embora minimizando a mensagem ambivalente e apresentando uma conclusão

---

<sup>42</sup> Ibid

<sup>43</sup> Andersen, H. C, 1850 <https://archive.org/details/littleellieother00andeiala/page/n13/mode/1up>

<sup>44</sup> Kümmerling-Meibauer, Bettina, Images of Childhood in Romantic Children’s Literature [https://homepages.uni-tuebingen.de/bettina.kuemmerling-meibauer/essays/Images\\_of\\_Childhood.pdf](https://homepages.uni-tuebingen.de/bettina.kuemmerling-meibauer/essays/Images_of_Childhood.pdf)

mais harmoniosa e inequívoca, em vez de um final aberto, sendo este aspecto que caracteriza quase todos os contos de fadas pós-românticos. Obras típicas e conhecidas que foram resultado da influência de Hoffmann são, por exemplo, o romance infantil fantástico *The Cuckoo Clock*<sup>45</sup> (1877), da autoria de Mary Louisa Molesworth, ou *L'histoire d'un Casse-Noisette* (1845) por Alexandre Dumas, que iremos aprofundar mais à frente.

#### I.4. O conto

O conto *O Quebra-Nozes e o Rei Rato* está dividido em catorze capítulos, existindo quem pense que tal se deve ao facto de poder ser lido entre a véspera de Natal e a Epifania<sup>46</sup>. A parte do meio, composta pelos capítulos 7, 8 e 9, consiste n' *O Conto da Noz Dura* que Pate Drosselmeier conta a Maria durante três noites, enquanto esta se encontrava a recuperar de uma forte lesão que sofreu no Natal. Este é um aspecto que merece destaque, pois podemos considerar que este conto apresenta um *mise en abyme*, ou seja uma narrativa em abismo, um conceito inovador criado pelo francês André Gide no ano de 1891, e que tem como objetivo descrever uma narrativa dentro da outra. Sendo assim, podemos considerar o *mise en abyme* um tipo específico de intertextualidade, pois marca a relação entre um texto no interior do próprio texto.<sup>47</sup>

Podemos considerar que o conto de fadas aqui presente é a narrativa da história principal, em que Maria quebra o feitiço do quebra-nozes, enquanto que a história dentro do conto é como que um anti conto de fadas, ou melhor, um conto de fadas não tradicional, uma vez que é perturbador, macabro e provocativo.

Na véspera de Natal é costume Maria e o seu irmão Pedro receberem muitos presentes dos seus pais e do padrinho Drosselmeier, que é perito em relógios. Neste Natal o presente que trouxe aos seus sobrinhos foi uma linda casa com bonecos em movimento, mas a sua afilhada acaba por ficar mais interessada num quebra-nozes que se encontrava debaixo da árvore de Natal. Após o pai ter dito que o pequeno instrumento pertencia aos três irmãos, o

---

<sup>45</sup> Molesworth, Mrs, London, 1882 <https://archive.org/details/cuckooclock00mole>

<sup>46</sup> Blamires, David, Cambridge, 2009 <https://library.oapen.org/bitstream/id/99fbb264-a7c0-4b93-a6f7-d6a18b9ea38b/646695.pdf>

<sup>47</sup> Vidal Fonseca, Isis Carolina, Belo Horizonte, 2020

pequeno Pedro decidiu forçar o instrumento ao partir uma noz, acabando por criar alguns danos no mecanismo do quebra-nozes, e assim Maria achou-se na obrigação de tomar conta dele, depois de seu pai ter notado como ficou triste com o sucedido.

Depois da família se ter recolhido para ir dormir, Maria continuou a brincar com as suas bonecas e com o quebra-nozes, e quando o relógio toca as badaladas da meia-noite, Maria vê que os bonecos ganham vida, surgindo de repente um enfurecido rato de sete cabeças coroadas pronto para combater contra o quebra-nozes e os outros brinquedos.

Aterrorizada com esta nova situação, Maria parte o vidro de um armário magoando assim o seu braço, mas consegue resgatar o quebra-nozes e seus aliados atirando o seu sapato em direção ao rei rato. Na manhã seguinte Maria desenvolve uma febre traumática, de elevada temperatura, e os seus pais recusam-se a acreditar nos relatos que esta lhes faz da sua noite anterior.

Mais tarde, o rei rato faz uma ameaça a Maria, dizendo que iria destruir o seu querido quebra-nozes a menos que abdicasse de todos os seus doces e presentes de Natal.

Enquanto a família crê que Maria está apenas confusa devido à sua séria febre, o padrinho Drosselmeier é o único que lhe dá algum suporte. Ele é o autor e contador d' *O Conto da Noz Dura*, que é uma história dentro do conto, uma narrativa dentro de outra, e que, por sua vez, está repartida em três partes, contadas em três noites consecutivas, e é esta história que faz a ligação entre o quebra-nozes, o rei rato e as aventuras nocturnas de Maria.

A história interna consiste em que, por pura vingança pelos seus filhos que foram mortos, a rainha dos ratos transformou a bela princesa Pirlipat num monstro horrível, que só ficava tranquila enquanto lhe dessem nozes para trincar. O pai da princesa recruta o astrónomo da corte e o relojoeiro Drosselmeier para encontrarem uma maneira de trazer a beleza da princesa Pirlipat de volta, prometendo o seu casamento com o homem que a salvasse. Ao investigar sobre a condição da princesa, descobriram que apenas a noz dourada, a Krakatuk, iria conseguir libertar Pirlipat da sua aparência monstruosa. A noz deveria ser trincada por um jovem homem que ainda não tivesse usado botas ou feito a barba. Ao fim de 15 anos Drosselmeier regressa com o seu sobrinho de Nuremberga, e quando este trinca a noz dourada anda os sete passos para trás, mas acidentalmente mata a rainha rato, que lança sobre ele um feitiço transformando-o num quebra-nozes. Ao ver o seu feio aspecto, a já bonita princesa Pirlipart recusa casar com ele, e acaba por expulsar tanto o tio como o sobrinho. Este

feitiço sobre o sobrinho só poderia ser destruído com duas condições: o quebra-nozes tinha de matar o rei rato e conquistar o amor de uma rapariga, apesar da sua deformidade.

Por isso se diz que este conto dentro da obra é um conto de fadas não tradicional e que é um espelho da história principal, que é orientada para o amor de Maria pelo quebra-nozes, amor esse que quebra o feitiço do quebra-nozes e que destina toda a transformação de Maria, que sacrifica as suas guloseimas, doces e bonecos para salvar o seu amigo. É o amor que ela sente que lhe dá força para realizar estes sacrifícios, de se despojar destes símbolos que marcam a sua infância.

Depois de ouvir esta história contada pelo seu padrinho, Maria convence-se de que o padrinho e o relojoeiro, e o quebra-nozes e o sobrinho transformado, são as mesmas figuras. Por isso, na noite que se segue Maria prometeu ao seu quebra-nozes que iria sempre apoiá-lo, e o quebra-nozes pergunta-lhe por uma espada com a qual veio a matar o rei rato, oferecendo-lhe as sete coroas do rei rato, e leva-a para o seu reino. Na manhã seguinte Maria acorda na sua cama e conta à sua família a história das suas aventuras, mas toda a gente pensa que foram sonhos noturnos, mesmo após Maria mostrar as coroas do rei rato, mas o padrinho insiste que foi ele que lhas ofereceu como um presente de anos. Maria cai então num silêncio e deixa-se tratar como sonâmbula daí em diante.

Porém, ao pensar que disse ao quebra-nozes que se casaria com ele, sente um golpe e cai da cadeira. A sua mãe chega e apresenta o sobrinho do padrinho, vindo de Nuremberga, e que revela a sua identidade como ex-quebra-nozes, redimido pelo amor de Maria, pedindo-a em casamento. Após o casamento, levá-la-ia para o seu reino.<sup>48</sup>

O *Quebra-Nozes e o Rei Rato* é uma história típica e conhecida de Hoffmann, pois a realidade e a ficção estão separadas por uma linha muito ténue, deixando-nos muitas dúvidas sobre a fronteira entre sonho e a realidade. Por isso, considera-se que este é um conto de fadas diferente, com uma brilhante narrativa que relata a transformação de vida de uma criança que deixa de o ser na sua plenitude, através de uma história de amor que a faz crescer.

---

<sup>48</sup> Greets, Sylvie; Bossche, Sara Van den, Academia Press

## Capítulo II: SOBRE O CONTEMPORÂNEO

“De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?”.

É com esta frase que começa o capítulo «O que é o contemporâneo?» de Giorgio Agamben, em *O que é o Contemporâneo? E outros ensaios*. É uma pergunta chave para esta dissertação, pois o foco é precisamente encontrar o contemporâneo no conto d’*O Quebra-Nozes*. ou seja, em que medida é contemporâneo, e as principais vertentes que assim o tornam, para poder analisar a perenidade do mesmo.<sup>49</sup>

Agamben fala-nos do conceito de estudar textos actuais, recentes, ou que “distam muitos séculos”<sup>50</sup>, e que em todos eles devemos conseguir encontrar contemporaneidade, conseguir ser seus contemporâneos, pois este é o principal meio para medir o sucesso das obras.

Podemos também olhar o contemporâneo como um objecto ou alguém que não coincide realmente com o tempo em que lhe foi dado viver, tornando-se a contemporaneidade uma “relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância (...) através de uma dissociação e um anacronismo”, como afirma Agamben.

“Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercitar sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico.”<sup>51</sup>

Ou seja, sermos contemporâneos significa que vivemos um presente ao qual jamais pertencemos, enquanto olhamos para o nosso tempo. É o encontro entre dois tempos que gera uma relação entre eles.

Necessitamos de um certo afastamento para conseguirmos ver a nossa época, o tempo que estamos a viver, é preciso distanciar-nos para conseguirmos olhar para o nosso presente, sendo que sabemos que é a este tempo que pertencemos e que dele não podemos fugir. É um encontro entre o actual e o inactual que descobrimos nesta relação de tempos.

Esta é a primeira definição de Agamben sobre o ser contemporâneo, este anacronismo do texto e a relação única que o contemporâneo tem com o tempo. Deste modo, o texto não adere a nenhum momento em específico ao longo do tempo. Para ele, uma obra que se

---

<sup>49</sup> Agamben, Giorgio, Brasil, 2009, pp.58

<sup>50</sup> Ibid

<sup>51</sup> Ibid

identifique em vários aspectos com o momento em que é escrita, não poderia ser verdadeiramente contemporânea, uma vez que está muito centrada nesse tempo, e assim não o deixaria ver como um todo, não o veria sob todos os aspectos.

Para o filósofo há uma fissura no tempo, e o contemporâneo percebe tal fissura, além de apreender o seu tempo. É o sabermos viver o nosso presente apreendendo a luz no meio das suas sombras, pegando nesse nosso tempo e interligando-o com outros tempos, para “nele ler de modo inédito a história, de citá-la segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder.”<sup>52</sup>. Ser contemporâneo não apenas no sentido coetâneo, ou seja do nosso presente, do nosso século, mas saber viver e interpretar com os olhos de hoje as obras passadas.

Este é um aspecto que consideramos relevante para o estudo da obra d’*O Quebra-Nozes*, pois o seu autor não especifica o tempo cronológico que se vive, ou seja o ano em que se passa. Neste sentido, ao não clarificar a época em que se passa, é porque certamente tomou o tal devido distanciamento do tempo em que vivia, ao qual faz uma crítica severa, procurando criar uma personagem sonhadora que se transporte de geração em geração até aos dias de hoje.

Há, portanto, uma clara distinção entre as duas palavras, contemporâneo e coetâneo, pois, se os primeiros fossem única e exclusivamente os segundos, então não haveria quaisquer possibilidades de renovação histórica, não haveria vida na nossa história. Pois o facto de uma pessoa ser coetânea de outra, ou seja viverem no mesmo tempo cronológico, não faz delas contemporâneas. Porque, e à parte das datas, o ser contemporâneo trata-se desta relação que construímos entre tempos. Ortega y Gasset fala-nos sobre a diferenciação destas duas palavras, discriminando-as da seguinte forma:

*“Todos somos contemporâneos, vivimos en el mismo tiempo y atmósfera -en el mismo mundo--, pero contribuimos a formarlo de modo diferente. Sólo se coincide con los coetâneos. Los contemporâneos no son coetâneos: urge distinguir en historia entre coetaneidad y contemporaneidad. Alojados en un mismo tiempo externo y cronológico, conviven tres tiempos vitales distintos. Esto es lo que suelo llamar el anacronismo esencial de la historia. Merced a ese desequilibrio interior se mueve, cambia, rueda, fluye. Si todos los contemporâneos fuésemos coetâneos, la historia se detendría anquilosada, petrefacta, en un gesto definitivo, sin posibilidad de innovación radical ninguna.”*<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Ibid

<sup>53</sup> Ortega y Gasset, José, *Revista de Occidente*, Alianza Editorial

Como nos diz a autora Paula Cristina Costa em *O Crepúsculo do Contemporâneo*,

“Para que dois textos possam ser contemporâneos, não têm que ter a mesma data ou pertencer à mesma geração; pelo contrário, por vezes, quanto mais distantes no tempo cronológico, mais se podem aproximar por partilharem ritmos semelhantes, uma mesma forma de pensar”.<sup>54</sup>

Podemos então perceber que a contemporaneidade entre um ou mais textos não tem nada que ver com a contemporaneidade dos sujeitos poéticos enquanto indivíduos pertencentes a um tempo cronológico, pois podem distar séculos mas terem um mesmo pensamento ou ação filosófica, ou postura ética ou estética, levando a um encontro entre as suas obras.<sup>55</sup>

“Então, voltamos à questão inicial: o que é que faz de um poeta, ou qualquer escritor/artista, um autor contemporâneo? E o que podemos entender, hoje, por contemporâneo? (...) Será contemporâneo aquele texto ou autor que se consegue eternizar, ultrapassar as barreiras da data em que viveu ou publicou, e que se consegue projectar num sem tempo, num presente fora do tempo, do aqui e do agora”.<sup>56</sup>

E aqui vemos esta relação intemporal da obra em estudo, um conto que, embora não tenha sido logo aceite quando foi lançado, mais tarde foi compreendido e preservado até aos dias de hoje, pois projecta-se e adequa-se a qualquer altura, ultrapassando a barreira da data da sua concepção.

Roland Barthes em *O Prazer do Texto* explica-nos um ponto de vista de que o que dá prazer ao leitor não é o óbvio, mas sim o que fica sugerido, o que nos deixa despertos. Para ele, o prazer que o escritor experimenta quando escreve um texto não garante o prazer de seu leitor, tornando o texto um espaço de fruição, dado conter o elemento do imprevisto. Por isso o que atrai são as incertezas ao invés do que está certo, ou seja, aquilo que não pode ser apreendido é o que faz com que o texto seja desafiante.

Para Barthes o texto deveria conter duas margens, sendo uma delas mais sensata, previsível, na medida em que utiliza a língua que se conhece, fruto da convenção social; e, por outro lado, uma segunda margem móvel onde ocorreria a criação de outros sentidos através da morte da linguagem base. Justamente no meio destas duas margens encontramos, segundo o autor, a fruição do texto, e é aí que nos é revelado o valor do mesmo.

---

<sup>54</sup> Costa, Paula Cristina, Lisboa, 2020

<sup>55</sup> Ibid pp.27

<sup>56</sup> Ibid pp.83

Neste sentido, o texto deve ter como objectivo criar desconforto no leitor, seja a nível histórico, psicológico e cultural, quebrando regras pré-estabelecidas, e revendo a relação entre a linguagem e o texto, dada a quebra de convenções.

“Sade: o prazer da leitura vem evidentemente de certas rupturas (ou de certas colisões): códigos antipáticos (o nobre e o trivial, por exemplo) entram em contato; neologismos pomposos e derrisórios são criados; mensagens pornográficas vêm moldar-se em frases tão puras que poderiam ser tomadas por exemplos de gramática. Como diz a teoria do texto: a linguagem é redistribuída. Ora, essa redistribuição se faz sempre por corte. Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Estas duas margens, o compromisso que elas encenam, são necessárias. (...)”

Daí, talvez, um meio de avaliar as obras da modernidade: seu valor proviria de sua duplicidade. Cumpre entender por isto que elas têm sempre duas margens. A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o fading que se apodera do sujeito no ímo da fruição. A cultura retorna, portanto, como margem: sob não importa qual forma.”<sup>57</sup>

Este é claramente um dos principais motes do autor E.T.A Hoffmann com o conto de fadas d’*O Quebra-Nozes*, o criar desconforto, o escrever de forma a não compreendermos a totalidade do que quer transmitir. Provavelmente o autor poderá ter experienciado um imenso prazer ao saber que iria criar no leitor uma certa inquietação com a sua obra, o prazer de não coadunar com os princípios ditos consensuais da literatura infantil, à época.

Barthes expõe a ideia de que um texto, para ter qualidade, não deve ser totalmente claro, deve ter momentos obscuros, sendo que é nessas sombras que está o potencial do texto, uma vez que não faz parte de uma ideologia dominante, ou seja, não se enquadra num padrão convencionalmente já esperado. Uma obra deve possuir locais ocultos, entranhas que permitam que jamais seja dominado totalmente.

“Alguns querem um texto (uma arte, uma pintura) sem sombra, cortada da “ideologia dominante”; mas é querer um texto sem fecundidade, sem produtividade, um texto estéril (vejam o mito da Mulher sem Sombra). O texto tem necessidade de sua sombra: essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de

---

<sup>57</sup> Barthes, Roland. 1987 .

representação, um pouco de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio claro-escuro.”<sup>58</sup>

Mais uma vez, Barthes poderia estar a descrever a obra de Hoffmann, que, dentro do conto de fadas principal, tem um anti conto de fadas, pois sendo para crianças fala da vontade de querer matar, de vingança, promessas que não se cumprem, trata de perturbações de uma criança. E que sentido faz escrever assim para idades infantis? Porque, como nos diz Barthes, é necessário sombra, escuridão, esta dualidade entre a realidade clara e escura, pois o mundo interior de uma criança pode ser muito mais do que aquilo que aparenta. Descrevo aqui alguns exemplos deste lado mais sombrio presente na obra:

“No entanto, Maria não pôde terminar. Mal pronunciou o nome de Drosselmeier, o rosto do amigo Quebra-Nozes ganhou um esgar demoníaco e os olhos lançaram chispas esverdeadas. Mas foi só por um momento. Assim que ela principiou a ficar assustada, voltou a ver o rosto sorridente do honesto Quebra-Nozes. O que a levou a concluir de que tinha sido o ténue e rápido clarão da lâmpada que tinha distorcido totalmente os seus traços”.<sup>59</sup>

“O coração de Maria batia com tanta força de medo e de terror que ela pensou que poderia saltar-lhe do peito e assim iria morrer. Mas depois sentiu como se o sangue lhe tivesse gelado nas veias. Quase desmaiada, cambaleou para trás ouvindo clirre-clirre, purre-purre, e, com uma cotovelada sua, a vidraça do armário partiu-se, estilhaçando-se em mil bocados.”<sup>60</sup>

“Os meus filhos e os meus parentes foram mortos. Tem cuidado, Alteza Real, tem cuidado para que a Rainha Rata não corte em duas a pequena princesa, tem cuidado:”<sup>61</sup>

Voltando ao autor Giorgio Agamben, na sua obra sobre o contemporâneo encontramos ainda outra definição, a segunda, em que nos diz também que, (e interligando com esta última afirmação de Barthes), para se ser contemporâneo, precisamos de ver a sombra e o escuro do nosso tempo.

“Contemporâneo é aquele que mantém fixo o seu olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.”<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Ibid

<sup>59</sup> Hoffmann, Lisboa, 2018 pp. 25

<sup>60</sup> Ibid, pp.29

<sup>61</sup> Ibid, pp. 52

<sup>62</sup> Agamben, Giorgio, Brasil, 2009

O que o autor pretende explicar-nos é que o homem não se sente pacífico diante do escuro. Quando Agamben diz que o poeta contemporâneo percebe a obscuridade, fala-nos do inapreensível no texto, e é nesta impossibilidade de apreensão que se descobre o contemporâneo. O que se lê como contemporâneo para Agamben é aquilo que retorna sempre a um momento inespecífico.

No seu livro *O Crepúsculo do Contemporâneo* a autora Paula Cristina Costa escreve-nos também sobre esta procura da obscuridade, dizendo que o poeta contemporâneo

“(…) não vira as costas ao seu tempo, não lhe é indiferente, mas ultrapassa-o e dimensiona-o num presente que, para além do histórico e do íntimo, é também aquilo que poderíamos designar por um presente textual; ultrapassa-o dirigindo-se a um lado obscuro desse presente, ao que não estando à vista pode ser dado a ver, trazido à claridade, transformando em feixes de luz, que não são os do presente histórico (que ofuscam), mas os do presente textual que permanece obscuro e pretende vir à luz. Poderemos falar de um paradoxo produtivo que define o contemporâneo: ele é aquele que vê na obscuridade e que foge da claridade ofuscante do óbvio para se concentrar e trazer à luz a obscuridade prospectiva.”<sup>63</sup>

Neste sentido, Zipes explica-nos as intenções de Hoffmann, que nos levam a relacionar estas duas ideias do olhar para o nosso tempo e ver nele as sombras, o lado mais obscuro:

*“Like ‘Nutcracker and Mouse King’ itself, ‘The Hard Nut’ is an anti-fairy tale, that is, it is an antitraditional fairy tale or folk tale because it is unsettling, macabre, and provocative. The king and queen are fops; their daughter is spoiled. The mice, who substitute for witches, fairies, and ogres, are ridiculous creatures. The horror and threats of the mice are ludicrous. Hoffmann creates a parody of court life of his times. Food and the appetite are the most important matters for the king and queen, who can also arbitrarily execute anyone they desire if their subjects displease them. The narrator Drosselmeier enters the story as artistic inventor, whose life is endangered because he inadvertently causes the princess to become ugly; and as one of the main protagonists of the story, he introduces the double of his real nephew, who is also to become the nutcracker. The fairy tale ends unhappily, because it can only be completed happily by Marie, both in her imagination when she saves Nutcracker, and later when she marries Drosselmeier’s real nephew from Nuremberg.”*<sup>64</sup>

Para se falar em contemporâneo, e ainda apoiados sob o pensamento de Giorgio Agamben, devemos pensar sobre a relação entre o tempo e a história, que são duas concepções de ideias distintas, porém interdependentes. Ou seja, o conceito de tempo segue

---

<sup>63</sup> Cristina Costa, Paula, 2020 pp.40/41

<sup>64</sup> Hoffmann, E.T.A., Dumas, Alexandre, introdução de Jack Zipes, Londres, 2007  
<https://archive.org/details/nutcracker-and-mouse-king/page/n4/mode/1up>

uma concepção de história, que, por sua vez, se encontra inserida numa experiência com o tempo que a condiciona. Portanto, para que se mude a percepção de um conceito, por exemplo, é preciso automaticamente repensar o outro.

Sobre o conceito de tempo, e através do exemplo de uma pintura renascentista, o autor Georges Didi-Huberman na sua obra *Diante do Tempo* diz-nos:

“Diante de uma imagem – não importa quão antiga –, o presente não cessa jamais de se reconfigurar, mesmo que o desapossamento do olhar tenha completamente cedido lugar ao hábito enfadado do “especialista”. Diante de uma imagem – não importa quão recente, quão contemporânea ela seja –, o passado também não cessa jamais de se reconfigurar, pois esta imagem não se torna pensável senão em uma construção da memória, chegando ao ponto de uma obsessão. Diante de uma imagem, temos, enfim, de reconhecer humildemente: provavelmente, ela sobreviverá a nós, diante dela, nós somos o elemento frágil, o elemento passageiro, e, diante de nós, ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. Frequentemente, a imagem tem mais memória e mais porvir do que o ente que a olha.”<sup>65</sup>

Quando admiramos uma obra de arte num certo momento do presente, não nos é possível olhá-la sob a mesma perspectiva com que foi produzida pelo seu criador. Ou seja, uma obra contemporânea é capaz de ter o seu significado reformado a qualquer instante, sobrevivendo a este movimento. E este é um pouco o papel das traduções e adaptações na obra em estudo, que, embora diferente do conto inicial, remetem sempre para a sua origem. Ainda que hoje não consigamos ter a perspectiva exacta com que Hoffmann escreveu, podemos observar que para os vários tempos ganhou diversos significados.

No entanto, devemos recordar que uma peça de arte está também repleta de memória, o que não quer dizer que devamos assumir uma obra de arte como sendo um documento histórico. É necessário ver o anacronismo como um elemento essencial numa obra contemporânea a partir do momento em que se entende que o tempo, para a cultura, tem de ser relativizado e que há uma constante reconstrução do presente dentro do mundo artístico. Uma obra não parte do nada. Um artista, por norma, serve-se sempre da experiência de tudo o que já foi criado até ao momento da concepção da sua obra. Neste sentido, um texto anacrónico é um texto que carrega em si, por um lado, o passado implícito, e por outro, um potencial de redefinição constante.

Para compreender o que é o contemporâneo, é preciso transformar a relação entre as concepções de cultura, tempo e história e dissociar a ideia de arte como documento, como um

---

<sup>65</sup> Didi-Huerman, Georges, 2000. pp.2

diploma. A partir da leitura feita até aqui, constatamos que um texto contemporâneo é inevitavelmente anacrónico, desvinculando-se da ideia tradicional de uma obra de arte como referência representativa de um determinado tempo e espaço.

Ou seja, o texto que se propõe contemporâneo, não possui uma direção certa ou errada, não se reveste de uma fórmula, pois projecta-se num tempo não específico. Não há previsibilidade. É só e apenas uma tentativa de produzir literatura.

Encontramos na literatura, portanto, duas dimensões: a do tempo no qual o poema foi de facto escrito, e a dimensão anacrónica, que ajuda a construir formações de sentido independentes dos tempos cronológicos, o que não quer dizer que o leitor consiga apreender o texto como um todo, pelo contrário, é precisamente na impossibilidade de total apreensão do texto que encontramos o seu potencial, tornando-o contemporâneo.

Por isto mesmo, o chamado autor contemporâneo compõe a sua obra tendo em mente o tal potencial do seu texto, não se baseando apenas no que representará no momento em que é terminado o seu processo de criação, mas elevando sobretudo todas as perspectivas de leitura e compreensão que possam vir a surgir no futuro. Deste modo, é correto afirmar que o texto não termina quando é concluída a sua escrita.

Assim, podemos reconhecer que o texto de Hoffmann, dada a sua natureza imaginativa, foi um conto de fadas que se redefiniu vezes sem conta até aos dias de hoje, ganhando vários significados, através das várias adaptações que tinham como objectivo um melhor e mais fácil entendimento, retirando muita da profundidade que o autor original lhe conferiu. O elemento que permanece em comum é o sonho, o desejo, a busca por um mundo utópico, que lhe confere o maravilhamento que conhecemos.

Por outras palavras, o poeta tem objectivamente que garantir a não apreensão total do texto. Sobre o termo contemporâneo, se o elevarmos a um conceito muito mais amplo do que apenas o seu sentido de coexistência no mesmo tempo, compreendemos que é muito mais rico. É a poesia que não se prende a preconceitos, fórmulas ou formas, que arrisca e que não se vincula a um tempo cronológico.

Este é o caso de E.T.A Hoffmann, ao escrever este conto, pois não se deixou prender pelos preconceitos e pelas concepções da literatura infantil e da educação das crianças no século XIX, criando uma obra que traz uma estrutura inovadora, contando uma história dentro de outra, mostrando um lado diferente da psicologia de uma rapariga de sete anos, e

que muitas vezes cria alguma tensão nos leitores, pois o enredo não tem um final explícito, deixando-nos a pensar o que é o sonho e o que é a realidade.

Concluimos por isso que este conto de fadas comporta duas escalas de tempo: o cronológico, em que se produz a obra, e o tempo contido em si mesmo, que se reconfigura, reconstruindo incessantemente outros sentidos que não são identificáveis diante de um olhar puramente histórico. É contemporâneo, pois a sua criação não foi para que o seu texto fosse apreendido, dominado, pois o autor deixa que nele haja um mistério. Delimitar o contemporâneo num tempo atinge o efeito contrário, a sua não-contemporaneidade. O poeta contemporâneo não é delimitável, pois considera-se precisamente aquele que não se enquadra numa concepção cronológica, bem como a sua obra. E assim, com a questão temporal, cruzamo-nos com o clássico, o que é um clássico.

## II.1. *O Quebra-Nozes* e o sentido de um clássico

Parece-nos intuitivo falar d' *O Quebra-Nozes* como sendo um clássico. A sua perenidade, e por isso contemporaneidade, sugere a qualquer leitor que se está diante de uma obra que adquiriu um determinado estatuto, como dirá J. M. Coetzee, uma obra que integra um cânone estabelecido.

Ao falarmos de clássico, concorrem vários temas, tais como o tempo, o reconhecimento, mas também a sobrevivência de determinada obra. Queremos tratar este tema recorrendo em primeiro lugar à definição dada pelo escritor, poeta e crítico literário Anglo-Americano, T.S. Eliot. No seu entender, “é só olhando para trás e em perspectiva histórica, que um clássico se pode conhecer como tal”<sup>66</sup>. A condição necessária de um horizonte histórico suficientemente extenso para se poder apreender a obra enquanto clássico leva Eliot a considerar que tal estatuto “só pode ocorrer quando uma civilização atingiu a maturidade”<sup>67</sup>. Essa maturidade civilizacional é-o de tal forma que a própria literatura se torna um reflexo de um processo de longo amadurecimento.

---

<sup>66</sup> Eliot, T.S, 1992, pp.130

<https://drive.google.com/file/d/1ZJNQAMucHsEER68XbWONg63i0sYncZOB/view?usp=sharing>

<sup>67</sup> Ibid, pp.131

Efectivamente, defende o autor que, a título individual, um escritor “pode fazer muito para desenvolver a sua língua: mas não pode conduzir essa língua à maturidade, a não ser que a obra de seus antecessores a tenha preparado para seu toque final”<sup>68</sup>. O clássico, resultado de uma literatura amadurecida, decorre de um “progresso ordenado, embora inconsciente, de uma língua para realizar as suas próprias potencialidades dentro das suas próprias limitações”<sup>69</sup>. As condições de T.S. Eliot para a definição e reconhecimento de um clássico, o qual deve ocorrer no contexto de “uma época em que a sociedade atingiu um momento de ordem e de estabilidade, de equilíbrio e de harmonia”<sup>70</sup>, levam-no a apontar para o poeta romano Virgílio, e de modo especial a sua Eneida, como o paradigma da obra onde podemos encontrar a “maturidade mental, de costumes, de língua e perfeição do estilo comum”<sup>71</sup>.

O autor Sul-Africano J.M. Coetzee foi outro que, décadas mais tarde, colocou exactamente a mesma pergunta: o que é um clássico? No entanto, e ao contrário de Eliot, a sua resposta não se baseou tanto na exaltação de um período específico da história do homem em que uma sociedade atingiu o ápice da sua maturidade, mas sim num encontro, entre ele e o clássico.

Relata-nos o autor esse encontro, quando tinha 15 anos e se deparou por mero acaso (i.e., passeava pelo jardim do quintal de sua casa) com a música de Johann Sebastian Bach. Com emoção descreve que “estava a ser tocado pela música como jamais a música me tinha tocado”<sup>72</sup>, “um momento de revelação (...) da maior importância para a minha vida: pela primeira vez eu sentia o impacto do ‘clássico’”<sup>73</sup>. O autor coloca no entanto a pergunta: teria essa experiência sido meramente estética e desinteressada ou seria ela a “expressão dissimulada de um interesse material?”<sup>74</sup>. Por outras palavras, seria o clássico algo que por alguma força interior o tivesse sempre e de qualquer maneira atraído, ou teria ele um interesse escondido em aderir a uma cultura superior? A partir daqui Coetzee parte para uma proposta de definição de clássico, tendo a música de Bach como exemplo: esta seria

---

<sup>68</sup> Ibid, pp.131

<sup>69</sup> Ibid, pp.131-132

<sup>70</sup> Ibid, pp. 133

<sup>71</sup> Ibid

<sup>72</sup> Coetzee, J.M., 1993

<sup>73</sup> Ibid

<sup>74</sup> Ibid

intemporal pois “mantém o significado através das eras seguintes, que ‘vive’”<sup>75</sup> e também formaria parte de um cânone estabelecido da música europeia.

A intemporalidade, no caso de Bach, levanta um problema, pois é sabido que, durante algumas décadas após a sua morte, a sua obra era apenas conhecida e tocada em meios exclusivos da elite musical. A resposta de Coetzee a esta problemática é a de que, se Bach fora em tempos desconhecido do grande público, então “Bach, antes da revitalização de Bach, era (...) não apenas um clássico invisível, como também um clássico mudo”<sup>76</sup>, o que em termos musicais parece ser um contrassenso. Coetzee disputará ainda a teoria de que a reabilitação de Bach no século XIX e a sua elevação a clássico se deveria a um aproveitamento seu para a causa Protestante da Alemanha, propondo definitivamente o sentido de clássico: este seria o processo de teste pelo qual se passa dentro da carreira, sendo que “o clássico na música é o que emerge intacto desse processo de teste constante”.<sup>77</sup>

Em suma, o clássico é aquilo que sobrevive ao “escrutínio de centenas de milhares de inteligências”<sup>78</sup> antes de chegar a nós. Tal implica necessariamente que um clássico só o é quando é testado. Uma obra protegida que não é escrutinada não pode ser provada como clássico, porque não tem de sobreviver.

E esta é precisamente a questão d’*O Quebra-Nozes*, pois é um conto que, embora inicialmente se tenha tentado apagar, excluindo-o do cânone de literatura infantil com a justificação de que não correspondia às normas essenciais desta, sobreviveu por si mesmo, tendo sido reencontrado, traduzido e adaptado por muitos outros autores, ganhando vida também noutros meios artísticos, acabando por adquirir muitos outros significados. E assim perdura até aos dias de hoje, sendo que há dois aspectos que sobrevivem desde a sua origem, e que são comuns em todas as suas transformações: a questão da festividade e da tradição do Natal inculcada pelo seu autor original, e depois a questão da dicotomia entre o sonho e realidade, e o mundo da fantasia, que lhe conferem o maravilhamento tão característico desta história.

---

<sup>75</sup> Ibid

<sup>76</sup> Ibid

<sup>77</sup> Ibid

<sup>78</sup> Ibid

## II.2. Festividade e ciclicidade do Natal n' *O Quebra-Nozes e o Rei Rato*

Como nos descreve o autor Paulo Filipe Monteiro no seu livro *Drama e Comunicação*, Hans Georg Gadamar escreveu um discurso sobre o tema da festividade na obra artística no ano de 1954, intitulado “O carácter festivo do teatro”. Festivo não apenas no sentido de festa como algo feliz, que transpareça felicidade, mas como um momento que tem por fim a união de pessoas que saem por instantes da órbita natural e corrente do dia-a-dia, e se deixam elevar por algo maior.

*“La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos. Así, decimos que «alguien se excluye» si no toma parte. No resulta fácil clarificar la idea de este carácter de la fiesta y la experiencia del tiempo asociada a él. Los caminos andados hasta ahora por la investigación no nos ayudan mucho en ello. Hay, sin embargo, algunos investigadores de relieve que han dirigido su mirada en esta dirección. Recordaré al filólogo clásico Walter F. Otto , o el húngaro-alemán Karl Kerényi . Y, por supuesto, la fiesta y el tiempo de fiesta han sido propiamente, desde siempre, un tema de la teología.”<sup>79</sup>*

Neste sentido, a reflexão que Gadamar faz é relevante para esta análise uma vez que nos fala precisamente sobre o Natal, altura do ano em que se passa o enredo d' *O Quebra-Nozes e o Rei Rato*, dando esta época como exemplo de uma festa que “suspende o tempo”, que é precisamente o segredo e o mistério que está por trás de toda a temática da festividade presente na criação artística.

“Gadamer sublinha um outro aspecto: as festas não se fazem todos os dias (Roger Caillois e Mircea Eliade também insistiram nesta dimensão de descontinuidade da celebração na trama quotidiana). Só celebramos o Natal ou o aniversário uma vez por ano. É uma temporalidade muito própria, ao mesmo tempo única mas com a possibilidade de se repetir em determinados momentos (nomeadamente no ano seguinte), e em que a relação do presente com o passado e com o futuro é também muito específica. Aquilo que festejamos no Natal não é só uma recordação museológica, uma lembrança mais ou menos vaga de um nascimento que ocorreu há dois mil anos: é uma reactualização desse nascimento, dessa salvação do mundo, e na missa isso é muito claro. Quando o padre ergue o cálice e diz que este é o corpo e sangue de Cristo, está, para os crentes, a reactualizar um gesto, uma ceia que terá havido há dois mil anos também. Ou seja, “o mistério da celebração festiva é que suspende o tempo” e consegue elevar-nos a uma presença em que o passado e o presente se tornam um só”<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> “*El arte como fiesta*”, de Hans-Georg Gadamer <https://descontexto.blogspot.com/2008/06/el-arte-como-fiesta-de-hans-georg.html>

<sup>80</sup> Monteiro, Paulo Filipe , 2010, pp.59

O Natal é uma celebração em que existe a união de três tempos, o passado, o presente e o futuro, e quando um espectador assiste a uma obra descrita neste período temporal facilmente se identifica e se coloca nela, e a partir daí cria no seu interior uma interpelação profunda. Gadamar fala-nos precisamente sobre o tema da celebração, explicando que celebrar pressupõe sempre a superação de uma meta, meta essa que comemoramos no momento da festa. Ora no carácter religioso da celebração do Natal é também isso que se passa, a celebração da chegada do Salvador do Mundo, é um nascimento, e um nascimento é sempre o final de uma meta.

Depois há vários tipos de celebrações do ponto de vista temporal, as que se repetem, por exemplo, sazonalmente, como a Páscoa ou o Natal, ou as que se ficam única e exclusivamente pela data em que foram vividas, como um casamento. Podemos comemorar sempre a memória do casamento, mas aquela união entre duas pessoas aconteceu num só dia das suas vidas.

E pegando na questão temporal da festividade do Natal presente neste conto, podemos considerar que é uma questão interna e externa à obra literária em si, pois o facto de o enredo se passar na época natalícia e de ter sido recriada numa arte de espectáculo, o bailado, faz com que todo o seu público assista de ano a ano a este *ballet* que costuma ter as suas actuações ao longo dos meses de Natal, entre Novembro e Janeiro, tornando esta história numa tradição natalícia, aspecto que iremos desenvolver mais à frente.

*“As someone who has studied ballet from the age of two, The Nutcracker is a particularly important Christmas tradition. (...) Various elements of The Nutcracker have embedded themselves in popular culture. As written in The World Encyclopedia of Christmas, nutcrackers have become a very popular collectible, in both metal and wood varieties; sugar plum fairies are often sold as ornaments and decorations, and are said to be frequently dancing through children’s heads. (...) The Nutcracker ballet has become a Christmas constant in the Western world. It leaves its mark on the dancers that dance it and the audience that watches it. Some audience members are treated to a performance in the classical, European style while others experience a more locally infused performance. This evolution has allowed The Nutcracker to relate itself to local customs, thereby implanting itself into many different cultures.”<sup>81</sup>*

Alguns dos aspectos que podemos encontrar na obra referentes às festividades de Natal da família Stahlbaums são factos típicos das celebrações da classe média da época.

---

<sup>81</sup>Storoschuk, Jessica, for HIST3110 T02, History of Christmas

Maria e Pedro, os dois jovens irmãos, criam enormes expectativas sobre os presentes que irão receber, em relação aos seus brinquedos antigos. A boneca grande de Maria - a boneca Aninhas - estava a ficar mais desajeitada, “porque, mais desastrada do que nunca, estava sempre a cair ao chão”<sup>82</sup>. Já Pedro, sempre preocupado com seus soldados, recorda que o pai sabe muito bem que este não tem nem um cavalo castanho nem uma cavalaria. É a Luísa, irmã mais velha, que lhes chama à atenção para o facto de que era o Menino Jesus quem lhes dava os presentes, através das mãos dos seus queridos pais.

A árvore de natal é o foco da ocasião, decorada com ouro e maçãs de prata, amêndoas com açúcar, doces, uma centena de pequenas luzes, e as duas irmãs estão com vestidos novos, lindamente preparados para a ocasião.

No centro da sala, o grande pinheiro estava carregado de maçãs douradas e prateadas, como se fossem rebentos e flores, de amêndoas cobertas e de bombons; e sabe Deus que outras guloseimas emergiam por entre os ramos. No entanto, o traço mais encantador e mais digno de elogios na árvore das maravilhas eram miríades de luzinhas, brilhando como minúsculas estrelas nos seus ramos escuros. E a própria árvore, piscando, convidava calorosamente as crianças a colherem os seus rebentos e frutos. Em redor da árvore, tudo brilhava de forma magnífica e luminosa - quantas coisas maravilhosas ali havia! - Quem poderia descrevê-las todas?<sup>83</sup>

São, muitas vezes, mencionados os livros ilustrados para crianças com imagens de brinquedos, e no armário com fachada de vidro, em que os presentes do padrinho Drosselmeier ocupam a prateleira superior, os livros ilustrados vêm logo de seguida, o que, de certa forma, é um elemento que demonstra a prosperidade desta família, em especial nesta época do Natal, onde se vive muito o tema dos presentes, pois estes livros, que eram produzidos na Alemanha desde meados do século XVIII, eram uma compra cara, daí percebermos o nível socioeconómico da família.<sup>84</sup>

Assim, percebemos que *O Quebra-Nozes* é uma tradição de Natal particularmente importante. Com a composição do bailado de Tchaikovsky e a coreografia de Marius Petipa, tem sido muito apresentado desde há várias décadas, tornando-se parte da tradição do Natal na mentalidade das pessoas e do meio cultural.

---

<sup>82</sup> Hoffmann, E. T. A, 2018, pp.7

<sup>83</sup> Ibid pp.11

<sup>84</sup> Blamires, David, Cambridge, 2009

### II.3. A fantasia e a dicotomia entre o sonho e a realidade

*“This was the major conflict in many of Hoffmann’s stories, life in the paradise of art versus life in the humdrum world of the philistines.”*<sup>85 86</sup>

Para falarmos sobre como é que os termos “sonho” e “fantasia” estão presentes neste conto, achamos importante fazer uma brevíssima referência ao género literário do conto de fadas, à sua origem e ao seu desenvolvimento, pois só assim iremos perceber como é que o maravilhamento que encontramos nesta obra contribuiu para a disseminação e perenidade da mesma até aos dias de hoje. O conto de fadas inicialmente ficou muito marcado pelo conto folclórico original e pela ideologia feudal. Um facto bastante interessante sobre o desenvolvimento histórico do conto popular é a maneira como foi apropriado pelos escritores aristocráticos e burgueses nos séculos XVI, XVII e XVIII, com a expansão da publicação, levando a um novo género literário que se poderia justamente chamar de conto de fadas, o *Kunstmarchen*.

Foi só na década de 1790 com Goethe, com o seu *Das Marchen*, com os contos de Wackenroder, Tieck e Novalis e mais tarde com os de Brentano, Eichendorff, Fouqué, Chamisso, Hoffmann e outros, que o verdadeiro potencial "revolucionário" do conto de fadas pôde ser demonstrado. Uma das suas características é a ênfase no conflito entre classes, envolvendo segmentos progressistas da burguesia contra elementos mais conservadores. O novo herói passa do príncipe ou camponês para um burguês, um artista, um indivíduo criativo, que vive inúmeras aventuras e encontros com o sobrenatural, em busca de um "novo mundo" onde poderá desenvolver e desfrutar dos seus talentos. Não é uma procura por riqueza ou estatuto social (embora a luta de classes esteja envolvida), mas sim uma luta por uma mudança nas relações sociais.<sup>87</sup>

Os contos de fadas sempre se caracterizaram pelas suas imagens fantásticas sobre a possibilidade de criar alternativas utópicas, e essa é precisamente a razão pela qual as classes

---

<sup>85</sup> Hoffmann, E.T.A, Dumas, Alexandre, introdução de Jack Zipes, 2007 <https://archive.org/details/nutcracker-and-mouse-king/page/n4/mode/1up>

<sup>86</sup> “*Philistines.*” *This was a common term that Hoffmann and many others at that time used to describe those people who approached life with a utilitarian and rationalistic mentality, who followed life according to arbitrary precepts, and who had a narrow if not uninformed appreciation of the arts. In short, they were superficial and pretentious people who lacked any true appreciation of the imagination and the arts. Hoffmann detested the utilitarian nature of the philistines and mocked them in his tales whenever he could.*” Ibid

<sup>87</sup>Zipes, Jack, 2013

sociais dominantes se sentiram incomodadas por eles, tentando descartá-los dizendo-os divertidos mas não para serem levados a sério.<sup>88</sup>

Começando com o período do Iluminismo, o folclore e os contos de fadas eram considerados inúteis. No entanto, a persistência e a popularidade dos contos, tanto orais como impressos, deram a entender que o seu poder imaginativo poderia ser mais útil do que se pensava. E isto é precisamente o que acontece no conto d'*O Quebra-Nozes*, no qual irei agora analisar os elementos fantásticos presentes na obra, que lhe conferem este atributo da procura por um mundo novo, que podemos relacionar com o dito sonho da protagonista Maria, que luta para que os seus pais e a sua família a compreendam e vejam a realidade da sua vida interior, a tal luta dentro das classes, e a procura pela utopia de um lugar melhor. E podemos relacionar esta ansiedade presente no texto com a própria vida do autor que, como nos diz Zipes, viveu duas vidas corporais, a fim de numa delas poder explorar este lado utópico:

*“His concepts of insanity, genius, music, hypnotism, dream, and reality formed a modern aesthetic theory, and he explored his unique ideas in other worlds that, he insisted, could be found in everyone’s imagination. The discovery of these worlds, so he thought, could open up new vistas that would enable people to gain a deeper pleasure of reality. Hoffmann was a man ahead of his time, an amoral man, an aesthete, but not a man without a sense of justice. As a matter of fact, his ideas of society and justice were so fine and idealistic that his experience with real society and justice as an expert in legal affairs and as judge and counselor “sickened” him and engendered the duality in his life that he recorded in his writings—Hoffmann longed to live his life primarily for art, and he could barely tolerate the banal conditions, morals, and ethics of the social and political order that he virtually served as a civil servant. He led a double life and created the Doppelganger, or double, so that he might resolve the split he corporeally experienced. Hoffmann dreamed of an earthly paradise, a utopia, a millennium, in which man as Homo ludens might create (free from repression) the kind of happiness we associate with beauty and the sublime. The man who risks his life for the sublime in an age of banality— this is how Hoffmann tried to realize his own life and art”*<sup>89</sup>

No capítulo “A Doença” Maria encontrava-se caída na sua cama doente, após a grande noite de susto, e por isso a mãe senta-se ao seu lado para lhe ler ou contar algumas histórias, e a única que o autor menciona é a do Príncipe Fakardine. Este conto foi escrito por Antoine Hamilton (1646-1720), escritor francês de ascendência escocesa, cujo título original

---

<sup>88</sup> Zipes, Jack, 2002

<sup>89</sup> Hoffmann, E.T.A, Dumas, Alexandre, introdução de Jack Zipes, 2007 <https://archive.org/details/nutcracker-and-mouse-king/page/n4/mode/lup>

é *Les Quatre Facardins*<sup>90</sup>. Foi publicado postumamente em 1730, e está incluído em duas edições alemãs dos contos de fadas de Hamilton que Hoffmann provavelmente teria conhecido durante a sua infância ou juventude - *Drei hübsche kurzweilige Märlein*\_(Três lindas histórias divertidas).

Esta referência a Hamilton terá algum significado, pois podemos encontrar alguns aspectos do seu conto de fadas que inspiraram de certa forma Hoffmann para o conto d'*O Quebra-Nozes*. Talvez a primeira coisa a notar seja o facto de que ambos os autores fazem todo um jogo com personagens com o mesmo nome. Hamilton com os seus quatro Facardins, Hoffmann com o tio e sobrinho Drosselmeier e o quebra-nozes que é misteriosamente alinhado com cada um deles, mas de maneiras diferentes. Depois temos as personagens dos dois irmãos Pedro e Maria Stahlbaum da história em si, e também o Pedro e Maria a que o narrador apela constantemente no decorrer da história.

Desta forma, o conto de Hamilton pode ser visto como um modelo literário para a exploração de Hoffmann no que toca ao tema da identidade. A estrutura d'*O Quebra-Nozes* sugere uma sensação de múltiplas identidades. As crianças ao brincarem com as bonecas e soldados adoptam identidades relevantes para a sua brincadeira. E Maria adiciona ainda uma outra dimensão através do mundo noturno do sonho, o que constitui uma realidade maior para ela do que os acontecimentos dentro da família. Mas esses mundos não são separados um do outro, pois o seu pessoal, as suas preocupações e emoções sobrepõem-se e cruzam-se entre eles.

Como muitos dos outros contos de Hoffmann, *O Quebra-Nozes* move-se rápida e inesperadamente entre a realidade e o mundo da fantasia, e o que conecta ambos é o mundo dos brinquedos e da imaginação das crianças.

O confronto entre a realidade e a experiência do maravilhamento torna-se ambígua, pois podemos interpretar como sendo um sonho, uma ilusão, ou mesmo como realidade, ou como uma crise de consciência. Para além disso, a ambiguidade é enfatizada pelas múltiplas transformações dos brinquedos em seres vivos, de seres humanos em brinquedos ou mesmo máquinas, e nas personalidades mutantes dos protagonistas. Aplicando ao caso do conto em causa, Drosselmeier é o padrinho de Maria na história base, e um astrónomo na história interna, e ainda é transformado como que num brinquedo em cima do relógio durante a

---

<sup>90</sup> Hamilton, Anthony, *Les Quatre Facardins*, A Londres, 1776  
<https://archive.org/details/uvresducomteanto03hami/page/n7/mode/2up>

batalha nocturna do quebra-nozes e o rei rato. A experiência da realidade e a experiência do deslumbramento acontecem no mundo interior da personagem feminina, reflectindo o conflito mental e psicológico em que esta vive, e o padrinho é o único que mostra alguma compreensão pela sua situação.

Podemos, portanto, ver este conto de fadas de duas formas: os adultos podem considerá-lo um tanto sombrio, dado o seu cariz psicológico incidir numa criança de sete anos, mas para as crianças é sempre um conto de fadas optimista, uma vez que a da Maria termina o conto sentindo-se feliz, que é o que vai ficar na memória das crianças, ainda que não compreendam na sua plenitude a profundidade que caracteriza esta personagem.

N " *O Conto da Noz Dura* encontramos vários elementos que se ligam com o sonho de Maria, o mais óbvio sendo a figura ameaçadora da Dama Ratarink, que se intitulava de rainha da Ratalândia. Desta forma este conto encontra a sua conclusão no mundo dos sonhos de Maria, após recuperar da sua lesão, gerando-se então uma ligação entre a história interna e a externa – que aparecem entrelaçadas.

O padrinho Drosselmeier consegue ser grotesco e gentil, agindo de maneiras que, às vezes, parecem cruéis e insensíveis, mas outras vezes também é ser útil e divertido. Da mesma forma, o quebra-nozes é tanto vítima quanto salvador, ridicularizado como completamente feio por Drosselmeier, mas que deixou uma jovem rapariga apaixonada à primeira vista.

Depois de Drosselmeier terminar de contar o conto, Maria interiorizou-o como parte da sua fantasia e sonho da luta entre o *Quebra-nozes* e o *Rei dos Ratos*, e o padrinho diz-lhe que, tal como Pirlipat, ela é uma princesa, que só ela pode resgatar o quebra-nozes, e que lhe deve ser constante e leal.

O restante da história de Hoffmann concentra-se então nos esforços de Maria para salvar o quebra-nozes, de quem está plenamente convencida que é o sobrinho do padrinho Drosselmeier, e acaba assim por transpor o conto da noz dura para os seus sonhos e ansiedades nocturnas. Os capítulos «O Reino dos Brinquedos» e «A Capital» são descritos de forma extremamente teatral. Quando chegam ao Lago das Rosas, Maria fica encantada com os cisnes branco-prateados, dizendo que era este o lago que ela esperava que Drosselmeier lhe fizesse, mas o quebra-nozes diz-lhe muito desdenhosamente que jamais o seu tio faria tal coisa.

“Nestas águas graciosas, que se alargavam cada vez mais, formando um vasto lago, maravilhosos cisnes prateados com colares dourados ao pescoço nadavam e rivalizavam uns com os outros a cantar as mais belas canções. Pequenos peixes, quais diamantes, emergiam e submergiam, como se dançassem alegres danças num mar de rosas.

Ah - gritava Maria entusiasmada - Ah! Este era o lago que o padrinho Drosselmeier queria fazer realmente para mim e eu sou a rapariga que gosta de acariciar os pequenos cisnes.»

O Quebra-Nozes sorriu mais desdenhosamente do que Maria alguma vez se tinha apercebido. Ele disse então: «Há um feito de que o tio nunca será capaz mas que tu conseguirás fazer, querida menina Stahlbaum. Mas não vamos agora analisar isso muito profundamente. Em vez disso, vamos atravessar o Lago das Rosas e vamos dirigir-nos para a capital.»<sup>91</sup>

Aqui vemos que a posição de Maria apresenta dois sentidos: é uma história sobre ela enquanto menina, mas também é a história que ela cria na sua imaginação.

Embora os relatos de Maria à sua família sobre o que ela experimentou sejam ridicularizados, as imagens do país das fadas ainda giram na sua cabeça, e fazem dela uma criança extremamente sonhadora, e a terra dos doces que é muito importante por ser para onde se dirige após as aventuras para descansar e celebrar. No fundo estes locais fantásticos da história representam a segurança e a estabilidade para Maria, o paraíso, o local onde se sente feliz e confortável. E com estes relatos, compreendemos que os contos de fadas querem marcar o colapso de uma estrutura do mundo do caos, da confusão, demonstrando o esforço para alcançar um novo mundo que possa permitir uma maior humanização. O conto de fadas é multidimensional, hipotético, fictício, e muitas vezes é difícil distinguir entre o irreal e o real no conto.

*“German writers and intellectuals became prone to a metaphysical drive to interiorize, and the fairy tale was a suitable metaphorical mode to express their unfulfilled wishes for greater social and cultural freedom. Though some writers took an elitist position and portrayed the artist as savior of society, they all recognized that a new world had to be formed out of chaos, and this world can be likened to a world of eros, ideologically and aesthetically projected as a world where the creative nature of all human beings is allowed full development and where differences between people are cultivated and respected. No matter what has become of the fairy tale, its main impulse was at first revolutionary and progressive, not escapist, as has too often been suggested. The realm of the fairy tale contains a symbolical reflection of real socio-political issues and conflicts.”*<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Hoffmann, E. T. A, 2018, pp.89/90

<sup>92</sup> Zipes, Jack, 15 Dec 2013, pp.131

## Capítulo III: SOBRE A TRANSMISSÃO

### III.1. Conceito de remediação aplicado ao conto

No seu livro *Remediation – Understanding new media* (1999), Jay David Bolter & Richard Grusin olham para a evolução dos media como resposta ao desejo de alcançar uma imagem da realidade, no sentido de proporcionar ao utilizador uma experiência psicológica dos media cada vez mais realista, rápida, imediata.

Tendo os novos media digitais como paradigma, os autores utilizam o conceito de remediação para explicar o desenvolvimento dos media, no sentido em que a sua evolução consiste numa lógica em que cada novo media surge da remodelação de um media anterior, de forma otimizada e actualizada de modo a parecer mais real. Por exemplo, a fotografia é uma remediação da pintura, assim como o cinema uma remediação da fotografia, acrescentando-lhe movimento e sonoridade, a fim de proporcionar uma experiência mais concreta e palpável ao público assistente.

A remediação, segundo os autores, pode funcionar da maneira inversa também, no sentido em que um media primário, como é o caso da literatura, que é uma base para o nosso conhecimento e que existe desde há séculos, pode também evoluir e apropriar-se de certas competências de medias mais recentes, como o cinema.

Desta forma surge a necessidade de reflectirmos sobre a rápida sucessão de novos medias proporcionada pela tecnologia, cada vez mais avançada, como conseguimos ver nos dias de hoje. Vivemos numa era em que a cada minuto criamos um novo conteúdo medial, que rapidamente conseguimos propagar por qualquer meio, por isso é importante este confronto entre medias.

Percebemos portanto que por trás de cada media está sempre o conteúdo de outro media, pode até ser de mais do que um, e podem surgir numa cadeia. E nesta cadeia muitas vezes querem que, na criação dos media, não se perceba qualquer ato de mediação. Os autores demonstram duas estratégias para a remediação, que são a imediação e a hipermediação. A primeira tem como fim apagar as marcas de representação, e a segunda trata de exhibir os códigos implicados neste acto de multiplicação dos media.

A Imediação é a lógica atribuída ao tipo de remediação que pretende proporcionar ao homem uma experiência o mais imediata possível sobre os objectos representados. Ou seja, o sujeito quer uma conexão imediata e direta com o media, surgindo por isso o carácter de transparência da imediação. Esta transparência vem através dos programadores e designers que aspiram tornar todo o seu trabalho transparente, por isso, inexistente aos olhos do usuário, de modo a ser muito intuitivo. No fundo o sujeito que utiliza o media só tem acesso ao seu conteúdo, não está minimamente consciente da sua forma. Por sua vez, o Hiper Imediatismo tem como objetivo possibilitar a interação do utilizador com a interface.

Os autores denominam *remediation* como sendo a representação de um media noutro, e referem-se à ideia de que todas os novos medias são dependentes de um ou mais medias anteriores, remodelados e reconstruídos, para se tornarem em algo novo.

Neste sentido, não há nenhum que se crie ou actue para além dos limites da cultura. O que se tem de original nos novos medias digitais são os específicos modos como eles restauram os antigos e a forma como estes, por sua vez, se recompõem e dão resposta aos desafios propostos pelos novos medias.

Diferente da remediação, que procura um imediatismo perceptivo e/ou afetivo, a pré mediação produz uma afetividade de antecipação remediando eventos num futuro próximo, que podem ou não acontecer. Grusin fala sobre a preocupação de que as novos mídias são perigosas, no sentido em que podem encaminhar os indivíduos a fugir das vicissitudes da realidade para uma vida de sonho e fantasia

“Quando os primeiros romances impressos começaram a ficar disponíveis e acessíveis no século XIX, muitos adultos se preocuparam com os jovens que ficariam por demais envolvidos com o mundo da ficção, imersos nas páginas de seus livros favoritos, desligados das praticidades da vida cotidiana. Filmes trouxeram os mesmos receios, da mesma forma que a televisão e agora a internet e as mídias sociais de um modo geral. Esse medo recorrente é uma reação que toda nova reconfiguração midiática ou remediação gera em nossa relação com a realidade; para aqueles não familiarizados com estas novas mídias o engajamento afetivo por parte (especialmente) dos jovens com os novos formatos e dispositivos técnicos aparenta ser uma fuga da realidade para o mundo da fantasia e do sonho. No entanto, argumento que isso significa um outro tipo de engajamento com o mundo, aquele (citando McLuhan) que altera a razão e não apenas nossos sentidos, que altera nossas interações inerentes com outros humanos e também com não humanos, com a natureza e com os ambientes construídos. De fato, por conta da crescente mobilidade de nossos dispositivos de mídia e da complexa rede decorrente no espaço geofísico e dos objetos, nossos dispositivos de novas mídias (e a premediação que eles geram)

são menos relacionados a sonhos e fantasias do que velhas mídias como romances, filmes ou a televisão.”<sup>93</sup>

Por exemplo, o período de adaptação de um texto escrito para um meio oral, é um processo de remediação característico dos media. E é precisamente aqui que podemos encontrar algumas semelhanças deste trabalho em torno da remediação dos media com a obra d’*O Quebra-Nozes* de E.T.A Hoffmann, que começou precisamente por ser um conto, uma obra literária, e que foi adaptado noutra versão, e depois voou para uma obra musical para servir um bailado, e anos mais tarde até filmes para crianças se fizeram.

Para melhor compreender como é que o poder da transmissão e da remediação tiveram, e têm, influência na perenidade da obra d’*O Quebra-Nozes* desde a sua origem até aos dias de hoje, com todas as mutações que sofreu, recorri a Jack Zipes, que no seu livro *Breaking The Magic Spells* nos fala sobre a permanência dos contos de fadas, e nas diversas formas como são utilizados e banalizados, justificativa esta que consigo rever na obra de Hoffmann.

Diz-nos Zipes que em qualquer lado que passemos encontramos contos de fadas ou motivos dos mesmos por todo o lado:

*“Everywhere one turns today fairy tales and fairy-tales motifs pop up like magic. Bookshops are flooded with fairy tales by Tolkien, Hesse, The Grimm Brothers, Andersen, C.S. Lewis, and scores of sumptuously illustrated fantasy works. Schools and Theaters perform a wide range of spectacular fairy-tale plays for the benefit of children. Operas and musical works are based on fairy-tale themes. Famous actors make fairy-tale recordings for the radio and other mass-media outlets. Aside from the Disney vintage productions, numerous films incorporate fairy-tale motifs and plots. Even porno films make lascivious use of the Snow White and the Seven Dwarfs and Sleeping Beauty.”*<sup>94</sup>

Explica-nos ainda que podemos também encontrar os contos de fadas em propagandas, decorações de janelas, anúncios de televisão, música de restaurante, insígnias de clubes, entre muitas outras coisas. Na verdade, as fantásticas projeções dos mundos dos contos de fadas parecem ter-se tornado "*in*" através do consumo da realidade da nossa vida quotidiana.

E é possível relacionar este pensamento com o meu objecto de estudo, o conto d’*O Quebra-Nozes* de E.T.A Hoffmann, pois foi sempre motivo de adaptações para as várias

---

<sup>93</sup>Corrêa, Elizabeth Saad, Brasil, Julho - Dezembro 2013.

<sup>94</sup>Zipes, Jack, 2002, pp. 1

artes, para propagandas, sobretudo natalícias, para brinquedos, *posters*, peças de indumentária, mais uma vez sobretudo na época do Natal, assim como bens domésticos, tais como peças de decoração com motivos deste conto, seja num simples utensílio para quebrar nozes, ou elementos decorativos de uma árvore de Natal, por exemplo.

Embora todos estes meios tenham uma vasta influência em tornar os contos de fada presentes, pois fazem com que estejam sempre debaixo dos nossos olhos, transportando-nos para a história que está por trás e que deu origem a todos estes bens, o potencial emancipatório esteticamente concebido nos contos folclóricos e de fadas raramente é traduzido nestas ações sociais, devido à sua natureza imaginária de criar outros mundos melhores e fictícios, que carregam sempre um significado mais profundo do que aquele que é possível transmitir por estes meios tão mais mundanos.

*“Thus, the emancipatory potential aesthetically conceived in the folk and fairy tales is rarely translated into social action, nor can the tales nurture sufficient discontent to make their effects reasonably certain. This is not to say that folk and fairy tales were always developed with “revolution” or “emancipation” in mind. But, insofar as they have tended to project other and better worlds, they have often been considered subversive, or, to put it more positively, they have provided the critical measure of how far we are from taking history into our own hands and creating more just societies.”<sup>95</sup>*

Assim como tantos meios artesanais cujos meios de produção têm sido comandados pela tecnologia, a lenda popular e o conto de fadas, na maioria de seus géneros tradicionais, tornaram-se numa mercadoria de comércio, arrancada prematuramente do ambiente sociocultural em que floresceram. Por isso, as crianças sujeitas aos preconceitos da escolarização e aos massivos modos de entretenimento, não querem ouvir histórias que possam divergir das versões "corretas", e, por sua vez, os seus educadores, temendo ofender a complexa psicologia do desenvolvimento da criança, preferem confiar em edições modernas dos contos, uma vez que as histórias originais se tornam demasiado pesadas e complexas.

Um exemplo perfeito de todas estas transformações, por meio mediáticos, é o conto d’ *O Quebra-Nozes e o Rei Rato*, que sofreu diversas mutações até aos dias de hoje, a fim de se tornar algo mais acessível e de fácil compreensão, que não exija grande pensamento crítico, pois o que se pretende com a sua popularização é ir ao encontro de um momento de prazer. Aqui o inimigo, portanto, é o provincianismo histórico, a atitude de fingir que os olhos e os instintos serão suficientes para ganhar uma compreensão da literatura de contos de fadas,

---

<sup>95</sup>Zipes, Jack, 2002, pp.3

quando na verdade, ao ler um conto de fadas, deveríamos estar mais alertados para a verdade por trás do conto, para a profundidade que acarreta, e isto só se consegue lendo e relendo, ouvindo, e vendo e revendo várias vezes, o conto, o filme, o espectáculo.

Em suma, podemos concluir este capítulo constatando que, à medida que se inventam novos meios tecnológicos de mass media, vai-se incorporando neles o conto de fadas como um produto cultural que serve para fomentar o crescimento do entretenimento comercial, explorando as múltiplas maneiras pelas quais a fantasia pode aperfeiçoar a tecnologia de comunicação, sendo que também se percebeu que os efeitos da fantasia podem ser intensificados através da tecnologia. Termino este parágrafo com uma citação de Jack Zipes,

*“All the above tendencies have been operative in different forms of mass-mediated culture in the twentieth century. If we were to take the dates of key technological inventions such as photography (1839), telegraph (1844), telephone (1876), phonograph (1877), motion pictures (1891), radio (1906), television (1923), sound motion pictures (1927), internet (1983), and digital imaging, we could trace how each new invention enabled the mass media to utilize the fairy tale along two broad dominant lines: (1) for the negative purpose of affirming the interests of the culture industry to curtail active social interchange and make audiences into passive consumers; (2) for the positive purpose of communicating and unifying cultural products of fantasy necessary for developing a more humanistic society and for stimulating audiences to play an active role in determining the destiny of their lives. Needless to say, the instrumentalization of the fairy tale and fantasy via the mass media has evolved commensurately with the power and growth of effective controls in the interests of the culture industry. (...) It was the radio, then movies, and ultimately TV which were able to draw together large groups of people as the original folk-tale narrators did and to relate tales as though they were derived from the point of view of the people themselves. Mass-mediated fairy tales have a technologically produced universal voice and image which impose themselves on the imagination of audiences”<sup>96</sup>*

---

<sup>96</sup> Zipes, Jack, pp.19-20

### III.2. Versões Media e Novas Edições do conto

*O Quebra-Nozes e o Rei Rato* foi transcrito pelo autor Alexandre Dumas, que adaptou a sua imagem da infância às correntes pedagógicas da sua época, e a falácia de que os dois contos de fadas - de E.T.A. Hoffmann e de A. Dumas - são praticamente idênticos é um dos motivos pelos quais a modernidade das obras de Hoffmann costuma ser subestimada, uma vez que a recepção da transcrição de Dumas foi ainda mais realçada pelo famoso bailado *O Quebra-Nozes* do compositor russo Piotr Tchaikovsky, cujo libreto foi baseado nessa mesma versão do conto, em vez de no original. As numerosas performances deste *ballet* em todo o mundo fizeram com que a versão adaptada fosse erroneamente vista como uma obra original de Hoffmann.

Embora muitos produtores e diretores afirmem que se basearam na versão original de Hoffmann, a maioria das adaptações dos bailados e filmes partem do conto de Dumas. Infelizmente grande parte destas transmite uma versão adulterada do original conto de fadas de Hoffmann, reduzindo o seu trabalho inicial para uma história sentimental, geralmente embelezadas por personagens amorosas e um final feliz. Estes filmes claramente demonstram que os produtores e directores se deixaram influenciar pelo bailado de Tchaikovsky, embora os créditos e títulos indiquem que se baseiam na história de Hoffmann, nunca mencionando a versão de Dumas.

Podemos assumir que estas mudanças são características típicas dos processos de transformação dos media, embora nem as edições modernas, muitas vezes, tenham por base o texto original, mas uma versão resumida e modernizada ou uma transformação do conto de fadas de Hoffmann, como é o exemplo de mais de trinta edições alemãs onde todas diferem, tanto em formato como em ilustrações.

Além disso, o estilo de E.T.A Hoffman foi modernizado, sendo que os comentários originais do narrador foram omitidos, as passagens que insinuam a ambiguidade dos eventos descritos foram reescritas para esclarecer o seu significado - o que é sempre uma interpretação por parte do editor e / ou do público, pois temiam que não só as crianças mas mesmo até adultos, se recusassem a ler um livro que não tem um final feliz e uma interpretação clara. E, por isso mesmo, este conto passou a ser visto e tido em conta como um emocionante conto de Natal que enfatiza ainda mais a atmosfera misteriosa desta época do ano.

Walter Benjamin no seu texto “A tarefa do Tradutor”, faz uma reflexão sobre o papel da tradução, explicando que

“A tradução é uma forma. Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada na sua traduzibilidade”<sup>97</sup>

Uma tradução está intrinsecamente ligada ao original. Para Benjamin, a tradução, sendo posterior ao original, é uma forma de garantir a sua sobrevivência, ou seja, a sua fama e permanência ao longo dos tempos.

“Nelas, a vida do original alcança, de maneira constantemente renovadora, seu mais tardio e mais abrangente desdobramento”.<sup>98</sup>

Para além disso, uma das finalidades da tradução é dar expressão à relação mais íntima entre línguas. E neste caso, podemos expandir essa relação para as diversas linguagens, como a escrita, a corporal e a cinematográfica. No caso do conto d’*O Quebra-Nozes*, encontramos uma relação bem íntima, pois como iremos perceber adiante, esta obra sofreu inúmeras traduções, não só literárias.

“Desse modo, a finalidade da tradução consiste, por último, em expressar o mais íntimo relacionamento das línguas entre si.”<sup>99</sup>

Benjamin afirma que a tradução é um modo de sobrevivência das obras, e que, apesar de não poder aspirar à sua durabilidade, não renuncia a orientar-se no sentido de uma última, definitiva e decisiva etapa criativa de construção de linguagem. Porém, permanecerá sempre algo na obra original que não é possível traduzir, algum sentido que não consiga ser totalmente capturado por outras linguagens. Haverá aspectos intocáveis. Isto faz-nos verificar que cada linguagem transmite o conteúdo do original de forma diferente. Cada uma delas traz à luz efeitos de sentido diferentes.

Para a análise que faço em torno da perenidade do conto de E.T.A Hoffmann, propus-me investigar um pouco sobre as várias vertentes artísticas que receberam *O Quebra-Nozes* como tema principal, como a literatura, a música e o bailado, e outras artes de espectáculo como o cinema, o teatro, artes plásticas através de brinquedos, decorações de natal, anúncios mediáticos, entre outros. Embora já tenha referidas todas estas artes, foquei-me em especial

---

<sup>97</sup> Benjamin, Walter, «A Tarefa do Tradutor» in *Escritos sobre Mito e Linguagem (1915-1921)*, Livraria duas cidades, Editora 34

<sup>98</sup> Ibid, pp. 105

<sup>99</sup> Ibid, pp. 106

na literatura, na música e no bailado, os últimos dois em conjunto, pois foram os motivos iniciais para a disseminação deste conto.

### III.2.1 Literatura

O conto *O Quebra-nozes e Rei do Rato* de E.T.A Hoffmann tornou-se um dos textos adaptados mais famosos. Não há dúvida de que a falta de associação cultural direta que hoje vemos entre Hoffmann e a história d'*O Quebra-Nozes* é causada, em parte, pela quantidade de traduções e adaptações que foram editadas a partir do original alemão.

O primeiro vislumbre que existiu desta obra em inglês não traduzia toda a história, mas simplesmente o excerto “Fairytale of the Hard Nut”, que recebeu o título de “A História de Cracatuk”. O tradutor foi o jovem William Makepeace Thackeray (que viveu entre 1811 e 1863), cuja obra se reveste de charme, vivacidade e humor, e a sua tradução foi publicada no *National Standard* no decorrer do ano de 1833. Foi apresentado como um conto separado e completo, omitindo inteiramente o contexto narrativo entre Marie e Pate Drosselmeier.

O domínio de Thackeray sobre a língua alemã não era perfeito, mas a sua compreensão acerca da estrutura de frase e, acima de tudo, do tom da escrita de Hoffmann era excelente, sendo que, ocasionalmente, traduzia mal uma palavra ou frase, ou omitia algo<sup>100</sup>. É lamentável que William Makepeace Thackeray não tenha traduzido a obra d'*O Quebra-Nozes* por inteiro, uma vez que esta primeira tentativa foi muito bem sucedida. Ainda mais lamentável é que esta sua tradução tenha caído no esquecimento.

Os estudiosos da literatura infantil nem sempre compreenderam a posição de Hoffmann em relação ao conceito de fantasia no qual enquadrava a sua obra de literatura infantil, o que levou a más interpretações e adaptações da obra d'*O Quebra-Nozes*, como é o caso chave do conto de Alexandre Dumas<sup>101</sup> na versão francesa *L'histoire d'un Casse-*

---

<sup>100</sup> Blamires, David, 2009

<sup>101</sup> Nasceu a 24 de julho de 1802 e morreu a 5 de dezembro de 1870, é um dos escritores franceses mais lidos, cujas obras foram traduzidas para vários idiomas. Muitos de seus romances históricos de aventura foram publicados originalmente como séries, incluindo *O Conde de Monte Cristo* e os *Os Três Mosqueteiros*, e os seus romances foram adaptados para filmes desde o início do século XX.

*Noisette*<sup>102</sup>, que surgiu doze anos depois da tradução acima comentada, e que vai para além de uma mera tradução, sendo transcrita para uma classe média alta francesa, e consistiu em mudar o quadro realista para o mágico, em reduzir o grotesco, em incorporar comentários morais, em ajustar o conto para se adequar à tradição do conto de fadas francês, e mais importante ainda, em mudar o final. No fundo podemos tratar como tendo sido uma adaptação do conto original.

Esta obra estava dividida em duas partes, foi publicada pela Chapman & Hall em 1847, e obtinha ilustrações do artista francês Bertall (cujo nome verdadeiro é Albert d'Arnoux). Tais ilustrações foram aproveitadas para adornar praticamente todas as páginas, e por vezes incluíam mais do que ilustração por página.<sup>103</sup>

Embora seja desconhecido o nome do primeiro tradutor inglês sobre esta adaptação de Alexandre Dumas, foi editada posteriormente uma versão por George Routledge<sup>104</sup> num só volume cujo título era *A Picture Story Book*.

No conto de Dumas podemos encontrar certas particularidades que se distanciam do conto original de Hoffmann, a começar pelo simples facto de que Hoffmann nunca enuncia o local onde é relatado o enredo, embora habitualmente se pense ser em Berlim uma vez que era onde vivia, bem como a família Hitzig, e Dumas começa por situar o seu conto em Nuremberga. Outro aspecto relevante é que o apelido da família Stahlbaum passou a ser Silberhause, e, ainda dentro do ambiente familiar encontramos outras diferenças, tais como o pai passou de conselheiro médico a juiz; os irmãos deixaram de ser três passando apenas a dois, pois não existe a irmã mais velha Luísa; Pedro, cuja idade não foi revelada pelo autor original, aparece como um rapaz de nove anos e Maria sete e meio, quando Hoffmann lhe tinha dado apenas sete anos de idade.<sup>105</sup>

No seu conto, Dumas também transforma a personagem de Pate Drosselmeier, que, em primeiro lugar, passa a chamar-se Drosselmayer, à moda de inglês bem falante. Mas, contrastando com a figura original pequena, baixa e escura, encontramos aqui um homem alto que tem de se inclinar, e em vez de ser o advogado que era, passa a ser um médico e

---

<sup>102</sup> Dumas, Alexandre, *Histoire d'un Casse-Noisette*, Ilustrações de Bertall, Librairie Hachette, Paris, 1921 <https://archive.org/details/histoireduncasse00duma/page/n5/mode/2up>

<sup>103</sup> Ibid

<sup>104</sup> Editor britânico

<sup>105</sup> Blamires, David, 2009 <https://library.oapen>

doutor em medicina. Percebemos então que Dumas trocou os âmbitos profissionais do pai e de Drosselmeier.

*“Not that Dumas’s tale is poorly written, but it lacks the irony and complexity of Hoffmann’s original. Dumas transformed “Nutcracker and Mouse King” into a charming tale intended to entertain a group of rowdy children who tie up the author when he falls asleep in a boudoir.”*<sup>106</sup>

No fundo por toda a obra encontramos uma variedade de pequenas diferenças entre os contos de E.T.A Hoffmann e Alexandre Dumas (em inglês), que até podem ser consideradas faltas de entendimento por parte da autoria da tradução, como é, por exemplo, o caso da princesa Pirlipat poder ser salva apenas por um jovem rapaz que nunca tenha feito a barba e que usasse sempre botas, quando na realidade Hoffmann deixa bem claro que esse jovem rapaz nunca deveria ter usado botas, pois estes dois sinais - não usar botas e nunca ter feito a barba - serviram de estratégia ao autor para marcar a transição da infância para a idade mais adulta.<sup>107</sup>

Esta versão de Dumas teve muito mais influência do que o conto original de Hoffmann, e foi a obra que serviu de base para o bailado composto por Tchaikovsky, que foi apresentado pela primeira vez no Teatro Maryinsky, em São Petesburgo, no dia 18 de Dezembro de 1892, e foi coreografado por Marius Petipta. Muito provável é que a maioria das pessoas conheça *O Quebra-Nozes* através deste bailado em vez do livro original e, por isso, conhecem a história deturpada. Pois a maior parte das reescrituras da obra ao longo do século XX já partiram do conto de Dumas, embora simplificando bastante, ao ponto de, e tomando como exemplo, a Walt Disney’s Fantasia ter divergido bastante sobre o que Hoffmann escreveu originalmente, com o recente filme *O Quebra-Nozes e os Quatro Reinos*.

<sup>108</sup>

Curiosamente, no mesmo ano em que foi lançado este bailado, surgiu a primeira tradução completa de *O Quebra-Nozes e o Rei Rato* baseado no original de Hoffmann. Esta obra tem a autoria de Ascott R. Hope, e foi publicado por Thomas Fisher Unwin no ano de 1892. Consta que esta tradução de Hope é bastante fiel ao conto original, embora o seu objectivo fosse elaborar uma história cujo enredo as crianças inglesas conseguissem ler

---

<sup>106</sup> Hoffmann, E.T.A, Dumas, Alexandre, introdução de Jack Zipes, 2007 <https://archive.org/details/nutcracker-and-mouse-king/page/n4/mode/lup>

<sup>107</sup> Ibid

<sup>108</sup> Ibid

facilmente. Deste modo, não expõe tanto as características da vida alemã que Hoffmann descrevia, eliminando-as ou então adaptando às circunstâncias da vida inglesa.

À semelhança de Dumas, Hope também adulterou pequenos pormenores, como por exemplo os nomes das personagens. As duas crianças foram chamadas de Mary e Fred, e o Príncipe Facardin é simplesmente tratado como o Príncipe Encantado. Outro aspecto alterado é o facto de que na obra original Maria fere o braço esquerdo duas vezes, sendo que na tradução de Hope aparece uma das vezes como sendo no braço direito. Pode parecer um pormenor insignificante, mas certamente destrói o significado simbólico que lhe foi inculcado por Hoffmann inicialmente. É talvez uma mudança acidental mas que demonstra como os tradutores estavam mais preocupados com o resultado final do que com a padronização dos detalhes que o autor original tinha conferido ao seu conto.

Ainda assim, Hope teve o mérito de levar aos ingleses a leitura mais próxima do conto original de Hoffmann, uma vez que todas as traduções se baseavam maioritariamente na versão de Alexandre Dumas, com excepção de, muitos anos mais tarde, em 1984, ter surgido uma tradução do alemão para inglês extremamente fiel ao original de Hoffmann, da autoria de Ralph Manheim, um dos melhores tradutores da língua alemã, que continha as ilustrações de Maurice Sendak.

Através das suas ilustrações, pretendia reavivar a história original, e um dos aspectos que o demonstram é a diferença de olhares que conseguiu inculcar na figura do pai ignorante da família Stahlbaum, com um rosto sem vida, em oposição ao da sua astuta filha Maria, com uns olhos arregalados que emanam perspicácia e optimismo, e, da mesma forma que Hoffmann descreve passagens rudes, o ilustrador também criou imagens bizarras, quando assim o entendeu necessário.

Ambos os artistas, Hoffmann e Sendak, procuraram expressar nas suas obras de arte a insatisfação com que viviam sobre as suas infâncias e juventudes. Enquanto Hoffmann critica as práticas sufocantes de educação infantil e políticas repressivas do governo da Europa do início do século XIX, Sendak condena a atitude desdenhosa da América em relação à infância, cem anos mais tarde.

Para terminar, é importante ainda referir o que aconteceu ao conto de Hoffmann após a primeira Grande Guerra, com uma nova adaptação da autoria de E. Gordon Browne, que deu novamente o título *Nutcracker and Mouse-King*, e tinha ilustrações de Florence

Anderson. Também esta versão elimina todo e qualquer vestígio da sua origem alemã, sendo que nem mesmo a capa faz referência ao autor original, apenas a este tradutor.

Neste texto, as duas crianças passaram a chamar-se Dick e Molly. Mais uma vez, a irmã mais velha não é mencionada, o padrinho Drosselmeier tornou-se no tio Christopher, a família não tinha nenhum apelido, o que era um pormenor de destaque no conto original, e também não há nenhuma localização especificada, entre muitos outros aspectos que não deixam claro que tenha sido uma adaptação a partir do conto original.

Em suma, não houve assim muitas mais traduções do conto original, uma vez que os tradutores de literatura infantil procuravam essencialmente obras de cariz educacional, categoria esta onde a obra de Hoffmann não se enquadrava, tendo tido algumas traduções como conto para idade adulta.

Em suma, podemos concluir que a mesma obra de arte pode ser diferente em diversos tempos históricos, pois em cada tempo os leitores podem conseguir encontrar elementos diferentes, e dar valor ou desvalorizar aspectos distintos. Na sua obra *Teoria da Literatura*, Terry Eagleton fala-nos sobre esta problemática em torno das traduções e adaptações de obras literárias:

“Assim como uma obra pode ser considerada como filosofia num século, e como literatura no século seguinte, ou vice-versa, também pode variar o conceito do público sobre o tipo de escrita considerado como digno de valor. Até as razões que determinam a formação do critério de valioso podem se modificar. Isso, como disse, não significa necessariamente que venha a ser recusado o título de literatura a uma obra considerada menor: ela ainda pode ser chamada assim, no sentido de pertencer ao tipo de escrita geralmente considerada como de valor. Mas não significa que o chamado "cânone literário", a "grande tradição" inquestionada da "literatura nacional", tenha de ser reconhecido como um *construto*, modelado por determinadas pessoas, por motivos particulares, e num determinado momento. Não existe uma obra ou uma tradição literária que seja valiosa em si, a despeito do que se tenha dito, ou se venha a dizer, sobre isso. "Valor" é um termo transitivo: significa tudo aquilo que é considerado como valioso por certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos e à luz de determinados objetivos. Assim, é possível que, ocorrendo uma transformação bastante profunda em nossa história, possamos no futuro produzir uma sociedade incapaz de atribuir qualquer valor a Shakespeare. (...) O fato de sempre interpretarmos as obras literárias, até certo ponto, à luz de nossos próprios interesses - e o fato de, na verdade, sermos incapazes de, num certo sentido, interpretá-las de outra maneira - poderia ser uma das razões pelas quais certas obras literárias parecem conservar seu valor através dos séculos. Pode acontecer, é claro, que ainda conservemos muitas das preocupações inerentes à da própria obra, mas pode ocorrer também que não estejamos valorizando exatamente a "mesma" obra, embora assim nos pareça. O "nosso" Homero não é igual ao Homero da Idade Média,

nem o "nosso" Shakespeare é igual ao dos contemporâneos desse autor. Diferentes períodos históricos construíram um Homero e um Shakespeare "diferentes", de acordo com seus interesses e preocupações próprios, encontrando em seus textos elementos a serem valorizados ou desvalorizados, embora não necessariamente os mesmos. Todas as obras literárias, em outras palavras, são "reescritas", mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem; na verdade, não há releitura de uma obra que não seja também uma "reescritura". Nenhuma obra, e nenhuma avaliação atual dela, pode ser simplesmente estendida a novos grupos de pessoas sem que, nesse processo, sofra modificações, talvez quase imperceptíveis.<sup>109</sup>

Concluimos então que a obra original *Nussknacker und Mausekönig* de E.T.A Hoffmann sofreu muitas transformações, desde a sua origem até aos nossos dias. A percepção de um leitor da época em que foi escrito, no século XIX, seria completamente diferente da de um leitor do presente século XXI, pois o valor da obra também se transfigura ao longo do tempo. E por isso mesmo vemos que foi um conto de fadas inovador e com uma base crítica à burguesia da época, e hoje em dia é simplesmente um conto de fadas mágico e simbólico de Natal. Quem o explorar a fundo tentará compreender o que é que Hoffmann tenta transmitir com ele, mas não é essa a razão principal para se manter presente nos dias de hoje. Hoje *O Quebra-Nozes* é tido como uma tradição de Natal maravilhosa.

### III.2.2. Música e Bailado

As sinfonias e os bailados de Pyotr Ilyich Tchaikovsky contribuíram largamente para as artes da música e do bailado, sendo que muitas das suas obras são vistas como um principal elo de ligação entre a música romântica e o bailado clássico. Os três bailados compostos por Tchaikovsky são, por ordem de publicação, o *Lago dos Cisnes*, *A Bela Adormecida* e *O Quebra-Nozes*, os quais são amplamente reconhecidos por músicos e bailarinos.

Os desenvolvimentos nesta relação interartes própria do bailado, pela associação entre a música e a dança, levou a uma colaboração entre compositores musicais e coreógrafos, no final do século XIX. Neste caso, constatamos a relação entre Tchaikovsky e os coreógrafos Marius Petipa e Lev Ivanove, cuja colaboração permitiu o desenvolvimento dos três bailados clássicos mencionados acima, em que cada um representa pontos de viragem e de inovação.

---

<sup>109</sup>Eagleton, Terry, 2006, pp.17 <https://interartesufgd.files.wordpress.com/2016/05/eagleton-teoria-da-literatura.pdf>

Pyotr Ilyich Tchaikovsky nasceu a 25 de Abril de 1840, em Votkinsk, na Rússia, e morreu em São Petersburgo, no dia 25 de outubro de 1893. É ainda hoje considerado um dos compositores mais conceituados de todos os tempos, tendo uma vastíssima obra musical que se reveste de melodias leves, com harmonias e orquestrações vivas e pitorescas, que por norma agradam o público em geral, pois evocam uma resposta emocional profunda, tão característica do período musical Romântico. O bailado *O Quebra-Nozes*, riquíssimo no que às texturas musicas diz respeito, estreou no dia 06 de dezembro de 1892, no *Mariinsky Theater* em São Petersburgo, na Rússia.

Em relação à obra musical, na sua qualidade de autora crítica de dança Jennifer Fisher fala-nos da possibilidade da vida emocional de Tchaikovsky ter afetado a sua atitude em relação à sua composição, pois nesse período passava por uma fase complicada com a morte da sua irmã, acontecimento que talvez possa justificar o facto de, no final do segundo acto, surgir um adágio sério que desafia a morte do *grand pas de deux*<sup>110</sup>. Apesar do compositor inicialmente referir em cartas a familiares que esta obra não estaria ao nível do bailado *A Bela Adormecida*, no final de tudo o mais provável era ter noção de que compôs uma obra musical onírica, repleta de beleza, uma vez que na primavera de 1892 incluiu num programa onde prestou colaboração algumas passagens deste seu bailado, a quais foram extremamente bem recebidas.

Os bailados de Tchaikovsky revestem-se de uma realidade transcendente, e como lemos no livro de Fisher, a obra *O Quebra-Nozes* pode ser considerada um *Duma*, conceito que se define como sendo algo entre o devaneio e a meditação, permitindo que a fantasia penetre na realidade, dissolvendo as distinções entre o que é real e o que a nossa imaginação entende que é verdade. Através da audição desta obra, é possível que entremos numa atmosfera em que quase sentimos que estamos a ver, a tocar, deixando-nos elevar por uma experiência imaginária.<sup>111</sup>

Os realizadores deste bailado tinham como objectivo produzir um *ballet-féerie*, ou seja um bailado de maravilhamento. Através da música, da actuação de espectáculo e da

---

<sup>110</sup> “O *pas de deux*, um termo usado sobretudo no universo da dança clássica, refere-se a uma forma coreográfica dançada por um par heterossexual, cuja sequência, tal como foi codificada por Marius Petipa (cf. Garafola, 2007, p.159), exprime o desenvolvimento e o climax da relação entre os dois. O *pas de deux* começa com a entrada do par e uma dança em que há contacto e interação entre os dois elementos. Seguidamente cada um deles executa uma variação e um coda. (...) O *pas de deux* culmina com uma nova série de movimentos realizada pelo par cujo envolvimento exprime a intensidade da vivência amorosa” (Fazenda, Maria José, 2018, pp.112).

<sup>111</sup> Fisher, Jennifer, 2003, pp. 187 <https://archive.org/details/nutcrackernation00jenn/mode/1up>

dança, o compositor e os coreógrafos quiseram colocar repetidamente o público numa posição de admiração, contemplação, assombro, obediência e reverência, assemelhando-se à figura de Clara. Para este efeito, o bailado reveste-se de momentos dramáticos, com quebras marcadas - como uma repentina mudança de cenário, por exemplo, para transtornos reais, como um pesadelo de uma batalha.

Apesar da sua aparente leveza, este bailado promovia uma experiência estética que contribuía para uma representação do poder imperial da Rússia czarista do final do século XIX. *O Quebra-Nozes*, portanto, promoveu uma cultura de corte através de um panorama do fantástico e do nacionalista, incluindo até nos cenários, moldando o público no sentido de lhes imputar uma compreensão absolutista do poder. Tal apelo ao sentimento nacionalista coaduna-se, aliás, com a tendência da época para que as artes expressassem a grandeza da pátria – algo que aliás é notório na inclusão de elementos tradicionais e folclóricos no próprio bailado. Através de eventos mágicos e espectáculos visuais inspirados em contos de fadas, o último bailado de Tchaikovsky formou como que um cenário de poder. Neste bailado deu-se a representação da harmonia entre nações com políticas opostas, como a primeira república francesa e um mundo aristocrático de cariz fantástico.

Trata-se de uma representação de relações internacionais, supondo-se que os criadores deste espectáculo deram o seu contributo para criar um clima entre a corte e a sociedade de São Petersburgo, tendo em mente a ideia de uma aliança com a França republicana.

Assim, o facto de o bailado *O Quebra-Nozes* utilizar um enquadramento de eventos contemporâneos, à época, transformados em contos de fadas, fez com que se tornasse uma obra memorável, contribuindo até para cenários de eventos corporativos importantes. Esta sua primeira aparição vinha marcada tanto por referências do bailado romântico, como por festas da corte, mostrando a dualidade entre a ficção e a realidade, e também entre o passado e o presente.

*O Quebra-Nozes e o Rei Rato* não seria facilmente adaptado para o bailado, pois o enredo contém muitos lapsos temporais entre as várias histórias presentes. Logo, foi necessário um grande trabalho para este efeito. No entanto, depois da estreia do bailado *O Quebra-Nozes*, é possível que leitores do conto de Hoffmann tenham achado que o *ballet* não logrou capturar a essência da obra. “*Fans of Hoffmann 's story thought the ballet failed to*

*capture its mood, and lacked dramatic coherence*”<sup>112</sup>, alegando que a transição da sala de estar para o mundo da fantasia é muito abrupta. Sabe-se aliás que a reacção inicial dos críticos ao bailado foi negativa, não pela música, que foi elogiada, mas pelo facto de a história em si abdicar de um fio condutor que lhe desse sentido. Mas uma coisa em comum podemos sempre identificar: mantém viva a imaginação do leitor ou espectador. Na sua introdução ao conto d’*O Quebra-Nozes*, Jack Zipes começa por escrever a seguinte frase:

*“The premiere of the ballet at the St. Petersburg Imperial Theater in 1892 received mixed reviews, and though it continued to be performed in the early part of the twentieth century throughout Europe, The Nutcracker was not all that popular with audiences or with dancers. Nor had it ever been considered a favorite of children or families. The libretto, which was already an adulteration of the tales by Dumas and Hoffmann, was often shortened, altered, and choreographed a new by the different companies that performed the ballet so that the full ballet was rarely performed.*

*It was not until 1944, when Willam Christensen produced the first full-length production of The Nutcracker in San Francisco, that the ballet began to receive the attention it needed to become the classical ritual it is today.”*<sup>113</sup>

Tal como se deu no campo da literatura, também o libreto utilizado para este bailado foi uma adaptação do conto original, sendo que se baseia essencialmente na versão literária de Alexandre Dumas, por esta ser mais alegre e despreocupada, o que estaria mais alinhado com o ambiente de conto de fadas que se procurou promover no bailado. E por isso, deu lugar a muitas outras adaptações, até aos dias de hoje, sempre com o seu carisma fantástico, e representado na época do Natal, sendo que há ainda outro aspecto que o tornou sempre vivo, a saber, o facto de poder ser não só assistido, mas também representado por crianças, criando um clima propício para planos familiares.

*“Christensen had been in touch with the brilliant Russian choreographer George Balanchine, who had advised him to stage the entire ballet in his original way; and Christensen, soon realizing its potential as a moneymaker and crowd pleaser for families, gradually began repeating it annually during the Christmas period. Balanchine followed suit in 1954 with his own unique spectacle in New York, and since that time not a winter season goes by when The Nutcracker is not performed throughout the United States and other countries in various formats. Not only has the ballet been adopted by Americans for their Christmas celebration as a ritual for middle-class audiences, especially young girls (as has Charles Dickens’s A Christmas Carol), but it has also been adapted for animated and live-action films, and there are numerous videocassettes and DVDs that offer recordings of live*

---

<sup>112</sup> Fisher, Jennifer, 2003 <https://archive.org/details/nutcrackernation00jenn/mode/1up> pp.16

<sup>113</sup> Hoffmann, E.T.A, Dumas, Alexandre, introdução de Jack Zipes, Penguin Books, Londres, 2007 <https://archive.org/details/nutcracker-and-mouse-king/page/n4/mode/1up>

*performances by famous European and American companies. All sorts of artifacts representing the wooden nutcracker have been manufactured, and the nutcracker has been transformed into a charming secular icon representing the joyful advent of the Yuletide season.*<sup>114</sup>

No entanto, o libreto do bailado original segue o conto de Hoffmann essencialmente no seu primeiro acto, composto pela festa de Natal e pela cena da batalha. No segundo acto, dedicado à terra dos doces, o bailado afasta-se substancialmente do conto original, focando-se sobretudo no talento artístico dos bailarinos.

A partir da segunda metade do século XX, de entre as várias versões de coreografia produzidas para o bailado d'*O Quebra-Nozes* nos Estados Unidos da América, cinco são destacadas por Robin Lily Goldberg, e que queremos referir de seguida.

A primeira, inaugurada em 1954, foi a do coreógrafo Georgiano-Americano George Balanchine<sup>115</sup>, o qual trouxe sensibilidades americanas para a dança no sentido de alcançar uma maior ligação com aquela audiência. Desde então, o *ballet* por ele fundado – *New York City Ballet* – representa *O Quebra-Nozes* todos os anos na época natalícia. A versão de Balanchine é, aliás, tida por muitos como aquela que serve de comparação a todas as que lhe seguiram.

Destacamos agora duas produções. A de Mark Morris<sup>116</sup>, intitulada *The Hard Nut*, foi criada a partir da linguagem da dança contemporânea, caracterizando-se pelos cenários de terror do artista Charles Burns, sendo que a produção de Kent Stowell, do *Pacific Northwest Ballet*, trouxe para o palco cenários e vestuário do ilustrador Maurice Sendak. Ambas as versões se apoiaram no conto de Hoffman, em detrimento da versão de Dumas. No caso da versão do *Pacific Northwest Ballet*, não só os cenários de Maurice Sendak foram publicados na forma de ilustrações num livro do conto<sup>117</sup>, mas também o próprio *ballet* foi transformado num filme, em 1986<sup>118</sup>.

Maria José Fazenda em *Da Vida da Obra Coreográfica* (2018) traça uma associação entre o bailado *The Hrd Nut* de Mark Morris e *Quebra Nozes Quebra Nozes* da nossa Companhia Nacional de Bailado, explicando que as obras em questão serviram para apelar à

---

<sup>114</sup> Ibid

<sup>115</sup> [The Nutcracker® | New York City Ballet \(nycballet.com\)](http://nycballet.com)

<sup>116</sup> [The Hard Nut \(markmorrisdancegroup.org\)](http://markmorrisdancegroup.org)

<sup>117</sup> [Nutcracker by E.T.A. Hoffmann \(goodreads.com\)](http://goodreads.com)

<sup>118</sup> <https://www.imdb.com/title/tt0091658/>

maior consciencialização de questões contemporâneas à data da sua estreia, como a feminilidade e masculinidade, assim como a sexualidade.

Finalmente, na década de noventa, assistimos à transmissão deste bailado como forma de expressão de outras culturas, já muito distantes da Alemanha do início do século XIX. No caso de Donald Byrd em 1996, tratou-se do *The Harlem Nutcracker*, onde a história ocorre num meio Afro-Americano e em que são transmitidos os valores dessa comunidade<sup>119</sup>. Por exemplo, por forma a dar ênfase à figura da avó, considerada importante para aquela comunidade, a própria Clara deixa de ser uma jovem para passar a ser avó, sendo os cenários as suas memórias do passado, numa lógica de *flashback*. Também a música já não é a de Tchaikovsky, para passar a ser uma versão de 1960 intitulada *The Nutcracker Suite* e composta por Duke Ellington e Billy Strayhorn<sup>120</sup>, ambos nomes famosos do mundo do jazz. Já o coreógrafo Chinês-Americano Michael Mao produziu o *Firecracker*, que também não trata a história do conto original, mas sim a de dois jovens que embarcam numa viagem de Shangai até Nova Iorque. Inspirado na história de vida de Mao – que inclusivamente chamou a este bailado de *O Quebra-Nozes imigrante*<sup>121</sup> – o *Firecracker* combina a música de Tchaikovsky com peças de música tradicional típicas das geografias por onde a história ocorre<sup>122</sup>.

No fundo, este bailado tem sido retrabalhado “por vários coreógrafos, em diversos países, introduzindo-se variações em algumas das danças, personagens e suas acções”<sup>123</sup>, como nos diz Maria José Fazenda. Esta autora refere ainda que em Portugal a primeira versão deste bailado deu-se no ano de 1984 por Armando Jorge, e em 2003 teve lugar a versão de Mehet Balkan.

Embora exista uma enorme variedade de bailados d’*O Quebra-Nozes*, existe uma perseveração da ordem da narrativa, “uma organização da forma coreográfica-musical e concepções estilísticas ancoradas na dança clássica”<sup>124</sup> que fazem com que se identifique cada espectáculo produzido como sendo uma variação do mesmo *ballet O Quebra-Nozes*.

---

<sup>119</sup> [The Harlem Nutcracker - Spectrum Dance Theater](#)

<sup>120</sup> Ibid

<sup>121</sup> *Firecracker* to Be Staged in Beijing (china.org.cn)  
<http://www.china.org.cn/english/culture/51061.htm>

<sup>122</sup> Ibid

<sup>123</sup> Fazenda, Maria José, 2018, pp.110

<sup>124</sup> Ibid

“O *Quebra-Nozes*, à semelhança de tantos outros clássicos, tem persistido nos palcos, apesar das reinterpretações de que tem sido alvo, e graças às mesmas, não obstante as transformações que o têm reconfigurado, e com o contributo destas, mas movendo-se no interior de determinadas convenções que identificam o mundo do *ballet*, e que permitem não só a cooperação entre todos os que dele participam como agentes como também o estabelecimento de uma ligação do público com a obra.”<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Fazenda, Maria José, 2018, pp.114

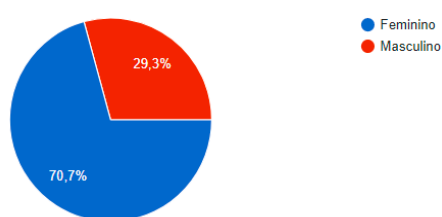
## Capítulo IV: ESTUDO PRÁTICO

### IV.1. Análise de Inquérito

Para conseguir justificar verdadeiramente o estudo que expus até aqui elaborei um questionário através dos formulários google onde procurei perceber se as pessoas conhecem a história original do Quebra-Nozes, explorando um pouco também as vertentes artísticas do bailado e do cinema, terminando com uma questão sobre o contemporâneo. Utilizei esta pesquisa quantitativa exploratória para compreender um pouco melhor a relação do público

com este conto.

Fig.1

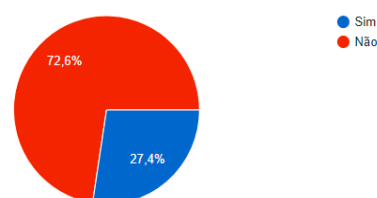


Com este questionário obtive um total de 157 respostas individuais, sendo que nem todas as pessoas responderam a todas as perguntas. Como podemos perceber pela imagem, o inquérito atingiu um público maioritariamente feminino, com 70,7% das respostas.

De seguida, começa a secção sobre a literatura, onde coloquei a questão de se alguma vez leram o conto *O Quebra-Nozes e o Rei Rato* de E.T.A Hoffmann, e logo de seguida, para ter uma noção de se as pessoas conhecem uma versão mais próxima do original ou uma adaptação, pedi que indicassem qual o nome da personagem principal da história, dando as opções de Maria e Clara.

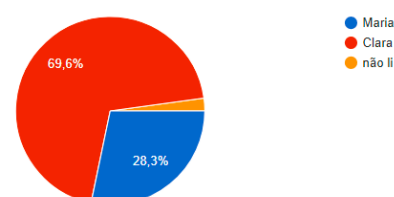
Como podemos observar, a maioria das pessoas indica que não leu nunca o conto, com uma percentagem de 72,6% para a resposta não, e uma reduzida amostra de 27,4% que diz ter lido a história.

Fig.2



Mas com a pergunta seguinte, sobre o nome da personagem principal, verifico que a maioria das pessoas não conhece o conto inicial de E.T.A Hoffmann, pois Clara é o nome da personagem principal numa versão adulterada do conto, a que se conta no bailado, sendo muito provável que conheçam uma versão mais próxima da de Alexandre Dumas, pois foi a que serviu de base para a criação do *Balet*.

Fig.3



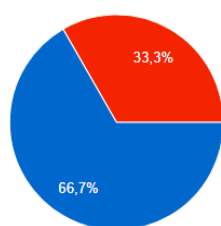
A fim de reter mais informação sobre o diálogo intergeracional, tanto na secção da Literatura, como na do Bailado e Cinema coloquei a questão de se alguma vez leram ou viram o Quebra-Nozes com ou a crianças. A maioria das respostas em relação ao conto literário é negativa, com apenas 22 pessoas que responderam que sim, já leram o conto a crianças, o que representa 16,1% numa amostra de 137 respostas a esta pergunta. Os restantes 83,9% indicam que não leram o conto a nenhuma criança.

De seguida, ainda sobre as crianças. questionei se estas tinham compreendido o enredo, apresentando uma escala de 0 a 5, em que 0 corresponde a “não, de

todo”, e 5 “sim, perfeitamente”, e o gráfico, com um total de 24 respostas (uma vez que apenas 22 tinham respondido que já tinham lido a história a crianças) demonstra que mais de metade colocou a sua resposta no nível 3, e de seguida sobressai logo o nível 5.

Ou seja, podemos deduzir que os inquiridos não se quiseram comprometer em relação à total apreensão do texto por parte das crianças, o que se pode considerar compreensível, pois é um conto para se ler e reler, e à medida que se cresce vai-se notando cada vez mais aspectos, que não são assim tão transparentes quando temos uma mentalidade infantil.

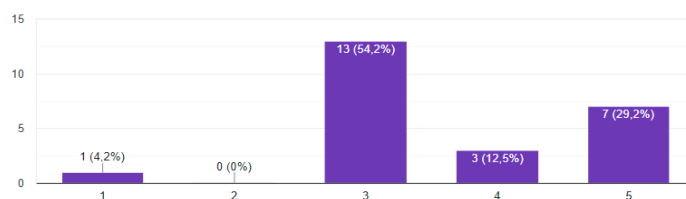
Fig.5



● Sim  
● Não

encontramos uma maioria que já viu o bailado do Quebra-Nozes, com uma percentagem de 66,7% de um total de 147 respostas a esta pergunta.

Fig.4



Iniciada a secção do Bailado, deparamo-nos com uma enorme diferença em relação ao conto literário, pois percebemos que uma grande parte das pessoas conhece o conto através do bailado, como já era de esperar. Se na literatura tivemos uma pequena quantidade de pessoas que leram o conto, desta vez

Há ainda uma boa diferença em relação ao público infantil, pois as respostas demonstram que 30,3% das pessoas levaram crianças a ver o bailado, e quando perguntados

qual o nível de compreensão destas, novamente de 0 (“não de todo”) a 5 (“sim perfeitamente”), as repostas também demonstram que o bailado possivelmente conta a história de forma mais acessível, pois o grau mais elevado é o 4, de seguida o 3, e depois o 5.

Sobre a parte destinada ao cinema, comecei naturalmente por perguntar se já viram algum filme do quebra-nozes, seguindo o esquema da literatura e do bailado, questionando também se viram com crianças, e mais uma vez qual o nível de compreensão destas. Esta é a secção mais equilibrada, pois encontramos os inquiridos quase divididos em relação a terem visto um filme, sendo que temos um total de 59,7% que não viram, e 40,3% que disser ter visto, num amostra de 144 respostas.

Como os filmes que existem tendem a ser maioritariamente infantis, decidi perceber também se os inquiridos alguma vez se lembram de ver com crianças, sendo que num total de 82

respostas apenas 32,9% respondeu que sim. O gráfico sobre o nível de compreensão (novamente de 0 a 5 - “não, de todo” a “sim, perfeitamente”), demonstra que os filmes são bastante mais acessíveis ao público infantil, pois a maioria das respostas está entre o nível 4 e o 5, muito próximos um do outro.

Ainda sobre o contexto cinematográfico, perguntei o nome de filmes que conhecessem sobre esta história, e deixo abaixo uma lista de alguns dos títulos respondidos. A grande variedade demonstra como este conto sobrevive através de uma grande quantidade de reconstruções da história, o que nos faz pensar sobre o seu verdadeiro sucesso, o poder de transformação sempre a partir da mesma ideia base.

Fig.6

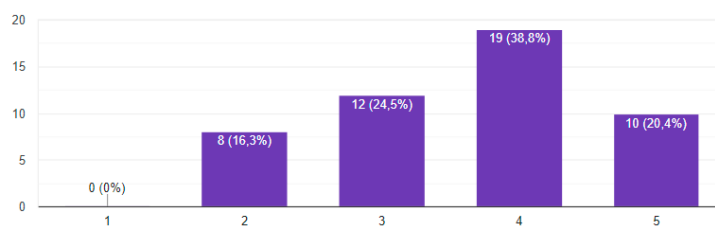
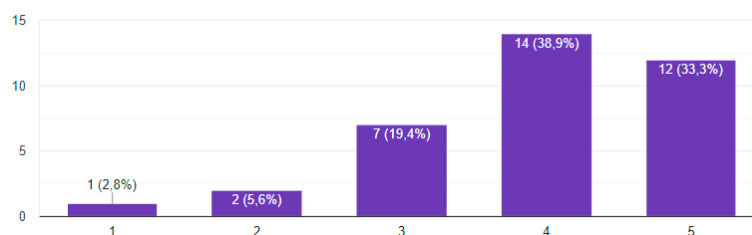


Fig.7



Barbie e o Quebra-Nozes

O Quebra-Nozes Goodtimes

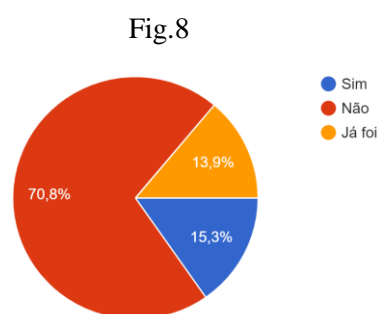
Quebra-Nozes e os Quatro Reinos

O Príncipe Quebra-Nozes

George Balanchine's The Nutcracker

The Nutcracker

Após terminar a secção de cinema, procurei aprofundar um pouco a questão da tradição, neste caso de Natal. Perguntei se costumam ter como tradição assistir ao bailado, ou ler o conto, ou ver o filme na época de Natal, até porque esta história é um objecto de grande propaganda natalícia. Mas não, não me parece que os espectadores ou leitores tenham como tradição recorrer ao Quebra-Nozes no Natal, uma vez que apenas 15,3% das respostas foi positiva, num total de 144 respostas, sendo que 70,8% respondeu que não tem essa tradição, e uma pequena percentagem de 13,9% respondeu que já teve como tradição.



Ainda para perceber de que modo o quebra-nozes é fonte de relação entre as pessoas, questionei os inquiridos acerca de quem se acompanham nesta época de natal para ler ou ver os Quebra-Nozes, e deixo transcritas abaixo algumas das respostas, por ordem de maioria:

- |                  |                    |               |
|------------------|--------------------|---------------|
| 1. Filhos        | 4. Marido e Mulher | 7. Afilhados  |
| 2. Pais e irmãos | 5. Avós            | 8. Sozinho/a  |
| 3. Família       | 6. Netos           | 9. Namorado/a |

Percebemos que, sendo uma época de família, este conto de fadas contribui para a união e relação entre as mesmas, trazendo um espaço de alegria e momentos de bem-estar.

Por fim, e para terminar o questionário, coloquei uma pergunta que visa perceber o que é que o público encontra de contemporâneo neste conto, deixando uma frase que passo a citar:

"Este conto de fadas comporta duas escalas de tempo: o cronológico, em que se produz a obra, e o tempo contido em si mesmo, que se reconfigura, reconstruindo incessantemente outros sentidos que não são identificáveis diante de um olhar puramente histórico. É contemporâneo, pois a sua criação não foi para que o seu texto fosse apreendido, dominado, pois o autor deixa que nele haja um mistério. Contemporâneo e não coetâneo, pois adapta-se a todo e qualquer tempo."

O número de respostas foi generoso, e a maioria vão muito ao encontro do estudo aqui desenvolvido. Sendo que nos anexos se encontram todas, deixo aqui expostas aquelas que chamam mais à atenção:

“É uma história intemporal porque é a história de sempre na humanidade, encontros e desencontros, caridade, amor, intrigas...”

“Penso que todos os contos têm, por natureza, a característica de serem sempre actuais, contemporâneos, na medida em que , através da fantasia, fazem com que o leitor experiencie um mundo que é consistente e racional. Isto permite que o autor se identifique e identifique nesse mundo de fantasia o mundo real e, conseqüentemente, o tempo em que vive.”

“Julgo que os valores e a magia são eternos. *O Quebra-Nozes* sempre foi o meu bailado preferido o que se traduz numa incapacidade de opinião imparcial, no entanto, acredito que a valorização do feminino por oposição a um mundo com valores predominantemente masculinos é uma dualidade engraçada de se contemplar, quer ma peça, quer como espelho do paradigma actual.”

“Os bons contos são intemporais. A própria frase que deste diz isto de outra forma. Há uma fome actual de boas histórias originada pela consumada fúria de as desconstruir. *O Quebra-Nozes* ainda assim tem escapado pelos pingos da chuva à desconstrução (talvez pela história girar em torno de uma personagem principal feminina 'oprimida') e parece-me que o bailado contribuiu para essa preservação. O caso deste transmedia *storytell* incomum poderia originar um filme como o *Black Swan* (contar o bailado fora do bailado)... Seria interessante”

“É contemporâneo no sentido que apresenta de uma forma simples para as crianças arquétipos intrínsecos da nossa natureza humana e lições úteis de fácil compreensão. A imaginação cria um contexto divertido para se poder representar a fragilidade humana do quebra nozes que é feito boneco enquanto o mal que lhe foi feito não foi reparado ou vingado, que é o que a clara faz ao derrotar o rei rato, o facto de uma criança menina supostamente frágil é capaz de atos heróicos em situações adversas, a terra dos doces que é tão importante por ser para onde nos dirigimos após as aventuras para descansar e celebrar este representa o local seguro, o paraíso, onde estamos completos, confortáveis e seguros e portanto a história não está completa sem ele e por fim a questão dos doces virem dos 4 cantos da terra um símbolo de que existem doces em todos os que conhecemos por todo o mundo independentemente da origem. Para além dos simbolismos, a expectativa do Natal na cultura e imaginário das crianças continua a ser relevante enquanto estas imaginam as aventuras que vão ter com os seus brinquedos, ainda que partidos. E para terminar na cultura contemporânea continua a ser importante conhecer e ouvir uma das obras principais de Tchaikovsky, que é um clássico uma inspiração para tantas outras obras.”

## CONCLUSÃO

Terminamos a presente dissertação com um pensamento prévio: a religião muitas vezes foi o primeiro mote para criar arte, neste caso um conto de Natal onde a irmã mais velha de Maria e Pedro explica que é Jesus a oferecer os presentes através dos pais. Só este aspecto torna o conto atemporal, ou seja, fora do tempo por ser apto a todos os tempos e a várias religiões, pois é um período cíclico do ano que toda a humanidade experimenta, quer através da religião ou somente pela união e a festa que se cria entre as pessoas, as famílias. Não é provável que Hoffmann tivesse vontade de transmitir uma mensagem religiosa, mas serviu-se da religião para fazer marcar a sua obra. No Livro *Drama e Comunicação* percebemos como por vezes as religiões são importantes para a criação artística:

“Também é certo que muitas vezes as religiões, quer as das sociedades ditas primitivas, quer por exemplo o cristianismo, promoveram a representação dramática, como aliás referimos na primeira lição. (...) Pode mesmo argumentar-se que é justamente porque perdemos muitos valores rituais, porque temos hoje alguma dificuldade em encontrar uma dimensão religiosa nas sociedades contemporâneas, que de algum modo nos fixamos na arte, nomeadamente (é o caso que aqui nos interessa) no drama, como um lugar onde ainda haveria essa sobrevivência ou um revivificar do sentimento religioso. Há que ter em conta o contexto em que esta nostalgia ocorre: os mais consagrados movimentos estéticos dos séculos XIX e XX desenvolveram um fascínio pelo primitivo, primeiro na música e na poesia, depois nas artes visuais (...) Uma autêntica política do primitivismo faz parte de muita da arte moderna ou mesmo a ela dá origem. Opõe ao homem cartesiano (que vimos ser individual, auto-suficiente, estável, sem sonho nem inconsciente nem corpo) os desafios do irracional, do ilógico, do imaginário, do bruto, do comunitário, do enraizado, do dionisíaco. E as artes performativas foram talvez as que mais se prestaram à ilusão de um regresso de facto ao ritual”<sup>126</sup>

Pela sua durabilidade e adaptabilidade, *O Quebra-Nozes e o Rei Rato* merece um reconhecimento especial. Embora tenha começado como um conto literário considerado impróprio para crianças, e se tenha desenvolvido num bailado considerado desagradável para adultos, tornou-se um ícone da cultura para públicos de todas as idades. Esta obra é das histórias mais encantadoras de E.T.A Hoffmann, mostrando a sua habilidade para criar um conto fascinante tanto para crianças como para adultos.

Versões modernas da história provam que o seu público vai muito além das crianças ou dos leitores alemães do século XIX. No processo de transcender períodos de tempo e fronteiras socioculturais, Thackeray, Hope, Dumas, Sendak, Balanchine, e muitos outros, atraíram um público sem precedentes para *O Quebra-Nozes*, demonstrando como uma única

---

<sup>126</sup> Monteiro, Paulo Filipe, 2010, pp. 149-154

história pode captivar milhões de pessoas. E assim, graças a artistas individuais impulsionados por experiências de infância paralelas, *O Quebra-Nozes e o Rei Rato* prospera em muitos meios e entre várias populações, que o transportaram dos círculos literários e de dança europeus para outros lugares, como é o caso de Balanchine, por exemplo, que levou a história de Hoffmann de São Petersburgo para Nova York, ou de Dumas, que adaptou um contexto alemão para a realidade francesa.

Ao colocar essa história do século XIX no contexto de nossa própria infância, moldamos a sua evolução e proliferação. Juntos, sejamos escritores, ilustradores, cenógrafos e dançarinos, ou apenas leitores ou espectadores, transformamos *O Quebra-Nozes e o Rei Rato* numa das obras-primas mais duradouras e maleáveis no universo literário. Sobre o bailado, na introdução do seu livro *Da Vida da Obra Coreográfica* (2018), a autora Maria José Fazenda começa por nos falar da importância da unidade entre o criador e o bailarino para a preservação da obra coreográfica, dizendo que “coreógrafos e intérpretes, indissociáveis, como duas faces de uma moeda, irrigam-na de vida, assegurando a sua preservação ou contribuindo para que ela se transforme”, algo que posso associar à vida do conto d’*O Quebra-Nozes* através das inúmeras adaptações para o espectáculo.

Durante estes últimos dois séculos, escritores, ilustradores, coreógrafos, compositores, figurinistas, todos juntos interagem com as suas experiências pessoais n’ *O Quebra-Nozes* para fazer declarações sociais sobre as suas infâncias, através das suas adaptações, traduções e representações. Ironicamente, muitos preservaram as conotações políticas de Hoffmann e as imagens e mensagens mais condenáveis, ou até feias, a fim de destacar os desafios da infância e da juventude, como os sentimentos de vingança, o não cumprimento de promessas, a realidade opressora de uma criança não poder expressar-se, e por isso fechar-se no seu mundo imaginário.

“A pobre Maria não podia voltar a falar de tudo o que lhe ia na cabeça. (...) Embora Maria estivesse proibida de falar nas suas aventuras, as imagens daquela terra maravilhosa de fadas pairavam à sua volta em ondas que suavemente a assaltavam em sons graciosos e encantadores. Olhava para tudo uma vez mais e tudo lhe surgia com nitidez. E assim, em vez de brincar como habitualmente, ficava sentada, calada e imóvel, profundamente absorvida. Por isso toda a gente a criticava por ser uma pequena «sonhadora».”<sup>127</sup>

---

<sup>127</sup>Hoffmann, E.T.A, 2018, pp. 104 e 105

Neste conto pode dizer-se que há uma procura pela valorização do feminino em oposição a um mundo com valores predominantemente masculinos, o que não deixa de ser uma dualidade interessante de se contemplar quer na obra, quer como espelho do paradigma actual da nossa sociedade, e dos últimos anos.

Embora algumas versões sejam mais obscuras do que outras, a grande maioria continua a centrar-se num jovem e poderoso protagonista, normalmente do sexo feminino, cuja visão e imaginação permitem que supere obstáculos aparentemente invencíveis, e no seu momento triunfal, derrotar um malvado rei dos ratos, seguindo-se o deslumbramento com a maravilhosa relação entre a realidade e fantasia.

Este conto é contemporâneo no sentido em que apresenta paradigmas e normas intrínsecas da nossa natureza humana, e transmite lições úteis e de fácil compreensão. E, para tal, o autor serve-se da imaginação, de modo a criar um contexto divertido para poder representar a fragilidade humana através do quebra-nozes, que é feito boneco enquanto o mal que lhe foi feito não for reparado, que é o que a protagonista da história, Maria, faz ao derrotar o rei rato, mostrando que uma criança, menina, supostamente frágil, é capaz de realizar actos heróicos mesmo em situações adversas.

Através desta contemporaneidade, encontramos o porquê da sua actualidade - o facto de o autor olhar para o seu tempo e escrever sobre uma realidade aplicável a todas as épocas, a luta entre o bem e o mal, utilizando uma técnica de maravilhamento, como vemos com a terra dos doces, o paraíso, a tal utopia que se procura num conto de fadas. Fazenda (2018) explica-nos bem esta actualidade e perenidade d’*O Quebra-Nozes*, dizendo:

“A relação entre *performers* e espectadores é estabelecida e garantida por um conhecimento que ambas as partes detêm sobre as convenções técnicas, estilísticas, as linguagens de movimento a que um artista recorre para a construção de universos criativos. Esse conhecimento decorre da circunstância de espectadores e artistas participarem no mesmo mundo.

(...) Os artistas, através da dança e do *ballet*, estabelecem modelos de interação, dão visibilidade a ideias, valores e símbolos e fazem comentários sobre as suas experiências pessoais, sociais, e culturais.

Como Fisher (2003) demonstra, *O Quebra-Nozes* reforça ideias e símbolos positivamente apreciados e confirma experiências socioculturais valorizadas na sociedade euro-americana: os costumes associados à época de Natal, tais como a decoração das árvores, a troca de presentes, a reunião das famílias; o reconhecimento da infância como um período determinante na socialização, em que se transmitem e incorporam diferenças fundamentais entre o bem (representado pelo quebra-nozes e o seu exército de

soldados) e o mal (representado pelo rei dos ratos e a sua brigada de roedores); a valorização do núcleo familiar e a constituição do casal como momento de vivência harmoniosa.”<sup>128</sup>

Pode dizer-se que todos os contos, por natureza, têm potencial para se tornar actuais e ser contemporâneos, na medida em que levam o leitor a experienciar um mundo que é consistente e racional através da fantasia. Isto permite que o autor identifique nesse mundo fantástico o mundo real e, conseqüentemente, o tempo em que vive. E por fim, nunca é demais ouvir e ver obras de compositores intemporais, como Tchaikovsky, que é um clássico e uma inspiração para tantos, e que foi o principal motivo de difusão do conto original de E.T.A Hoffmann, através do bailado *O Quebra-Nozes*.

Em suma, estas várias reavaliações da obra original resultam necessariamente em diferentes análises em que algum aspecto poderá sobressair. Se em alguns casos o valor estético poderá ocupar o primeiro lugar (e.g. veja-se o bailado original da dupla Petipa/Tchaikovsky), noutros a leitura política e social utilizarão a obra como forma de mediar determinada concepção da realidade (e.g. veja-se as adaptações do bailado a partir dos anos 90). No caso acima mencionado de George Steiner (1987), o crítico literário analisa quatro interpretações de *Antígona*, entre elas as dos autores Hegel, Goethe e Hölderlin, na quais identifica e analisa diferenças relevantes ao nível da abordagem e da interpretação filosófica da obra. Assim, o contemporâneo na obra revela-se na medida em que, ao longo da história, homens e mulheres reconhecem nela um meio de transmissão dos seus ideais, e aqui se pode encontrar uma possível justificação para a perenidade d’*O Quebra-Nozes e o Rei Rato* ao longo dos últimos dois séculos.

---

<sup>128</sup> Fazenda, Maria José, 2018, pp.115

## BIBLIOGRAFIA

### Activa

AGAMBEN, Giorgio, *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*, Chapecó SC: Argos, Brasil, 2009

BLAMIRE, David, «E. T. A. Hoffmann's Nutcracker and Mouse King» in *Telling Tales: The Impact of Germany on English Children's Books 1780-1918*, Open Books Publishers, Cambridge, 2009 <https://library.oapen.org/bitstream/id/99fbb264-a7c0-4b93-a6f7-d6a18b9ea38b/646695.pdf>

BOLTER, J. David, GRUSIN, Richard, *Remediation, Understanding New Media*, Library of Congress Cataloging-in-Publication, 1999

BROWNE, E. Gordon, *Nutcracker and Mouse-king*, Ilustrações de Florence Anderson, George G. Harrap & Co, Londres, 1916

CORRÊA, Elizabeth Saad, *Da remediação à premediação: ou de como a sensação de imediatismo da sociedade digital dos anos 1990 evoluiu para um clima de contínua antecipação do futuro no século XXI: Entrevista com Richard Grusin*, São Paulo - Brasil, Julho - Dezembro 2013.

DUMAS, Alexandre, *Histoire d'un Casse-Noisette*, Calmann Lévy Éditeur, Paris, 1889 <https://archive.org/details/histoireduncass00duma/page/n7/mode/2up>

DUMAS, Alexandre, *Histoire d'un Casse-Noisette*, Ilustrações de Bertall, Librairie Hachette, Paris, 1921 <https://archive.org/details/histoireduncasse00duma/page/n5/mode/2up>

DUMAS, Alexandre, HOFFMANN, E.T.A, *The Nutcracker: Nutcracker and Mouse King by E. T. A. Hoffmann / The Tale of the Nutcracker by Alexandre Dumas*, Introdução de Jack Zipes, Penguin Group, 2007 <https://archive.org/details/nutcracker-and-mouse-king/mode/2up>

ELIOT, T.S., «O que é um Clássico» in *Ensaio Escolhidos* (Seleção, tradução e notas de Maria Adelaide Ramos), Lisboa, Ed. Cotovia, 1992

FISHER, Jennifer, *"Nutcracker" nation : how an Old World ballet became a Christmas tradition in the New World*, Yale University Press, New Haven, 2003 <https://archive.org/details/nutcrackernation00jenn/mode/1up>

GREETS, Sylvie; BOSSCHE, Sara Van den, “E.T.A Hoffmann’s ‘The Nutcracker & The Mouse King’ and the interfaces between Children’s and Adult Literature - Bettina Kummerling.Meibauer” in *Never Ending Stories - Adaptation, Canonisation and Ideology in Children’s Literature*, Ginkgo - Academia Press.

HOFFMANN, E. T. A, *O Quebra-Nozes e o Rei Rato*, Lisboa, Vega, 2018

HOFFMANN, E.T.A, *Nutcracker and Mouse King*, Dumas, Alexandre, *The Tale of the Nutcracker*, tradução de Joachim Neugroschel, introdução de Jack Zipes, Penguin Books, Londres, 2007 <https://archive.org/details/nutcracker-and-mouse-king/page/n4/mode/1up>

HOFFMANN, Ernest Theodor Wilhelm, *The Serapion Brethren, Vol. I*, Tradução de A. Ewig, George Bell & Sons, Londres, 1908

<https://archive.org/details/serapionbrethren01hoffuoft/page/n5/mode/2up>

HOFFMANN, E.T.A, *Nutcracker*, Tradução de Ralph Manheim, ilustrações de Maurice Sendak, New York: Crown Publishers, 1984

[https://archive.org/details/nutcracker0000hoff\\_c3j9](https://archive.org/details/nutcracker0000hoff_c3j9)

HOFFMANN, E.T.A, *Nutcracker and Mouse King*, Tradução de Ascott R. Hope, T. Fisher Unwin, Londres, 1892 <https://ufdc.ufl.edu/UF00081177/00001/6j>

HOFFMANN, E.T.A, *Nutcracker and Mouse-King*, Tradução de Mrs. Saint Simon, D. Appleton & Company, Nova Iorque, 1853

<https://archive.org/details/nutcrackermousek00hoff/mode/2up>

STEINER, George, *Antígonas: Una poética y una filosofía de la lectura poética y una filosofía de la lectura*, Editorial Gedisa S.A, Barcelona, 1987

ZIPES, Jack, *Breaking the Magic Spell*, The University Press of Kentucky, United States of America, 2002

## **Passiva**

ANDERSEN, H. C, «Little Ida's Flowers» in *Little Ellie and other tales*, Nova Iorque : C.S. Francis & Co, 1850 <https://archive.org/details/littleellieother00andeiala/page/n13/mode/1up>

ANDREO, Marcelo Castro; CEZAR, Adelaide Caramuru, *O Estranhamente Familiar em “Quebra-Nozes e o Camundongo Rei”*, de E.T.A Hoffmann, Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

BARTHES, Roland, *O Prazer do Texto*, Editora Perspectiva S.A., São Paulo - Brasil, 1987

BAUDELAIRE, *O pintor da vida moderna*, Lisboa, Vega, 2006

BENJAMIN, Walter, «A Tarefa do Tradutor» in *Escritos sobre Mito e Linguagem (1915-1921)*, Livraria duas cidades, Editora 34

BENJAMIN, Walter. «Livros infantis antigos e esquecidos» in *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (Tradução de Sergio Paulo Rouanet), Editora Brasiliense, Brasil, 1987

CANAVILHAS, João, *Da Remediação à Convergência: Um olhar sobre os media portuguesas*, Universidade da Beira Interior (UBI), / Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, 2012.

COETZEE, John Maxwell, *O que é um clássico?* (Tradução de Roberto Taddei)

COSTA, Paula Cristina, *O Crepúsculo do Contemporâneo*, Lisboa, Vega, 2020

FAZENDA, Maria José, *Da Vida da Obra Coreográfica*, Lisboa, INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2018

EAGLETON, Terry, *Teoria da Literatura: Uma Introdução*, Livraria Martins Fontes Editora Ltda, São Paulo 2006

FONSECA, Isis Carolina Vidal, *O Quebra-Nozes e as Traduções dos Personagens: Do Século XIX ao Século XXI*, Belo Horizonte 2020

GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello : el arte como juego, símbolo y fiesta*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1997

<https://www.yumpu.com/es/document/read/32377640/hans-georg-gadamer-ddooss>

GADAMER, Hans-Georg, "El arte como fiesta", 2008

<https://descontexto.blogspot.com/2008/06/el-arte-como-fiesta-de-hans-georg.html>

GOLDBERG, Robin Lily, *From Prose to Pointe Shoes: E.T.A. Hoffmann's "The Nutcracker and the Mouse King" in the United States*, December 2009

GOLDNER, Nancy; Cohn, Jules, *Standing Tall In 'The Nutcracker'* December 08, 1991

HAMILTON, Anthony, *Les Quatre Facardins*, A Londres, 1776

<https://archive.org/details/uvresducomteanto03hami/page/n7/mode/2up>

HARRIS, Brian, *From Fairy Tale To Pantomime: British Christmas Tanslations and adaptions*, CITTAC, University of Valladolid.

HOFFAMNN, E.T.A, *The Strange Child*, tradução de Anthea Bell, ilustrações de Liseth Zwerger, Picture Book Studio USA, 1984

<https://archive.org/details/strangechild00bell/mode/1up>

MAHIET, Damien, *The Aesthetics and Politics of Wonder in the First Nutcracker*, 19th Century Music

MARTINEZ, Lis Yana, *Remediation, melhores e mais eficazes maneiras de se comunicar*, Organon, Porto Alegre, v. 31, n. 61, pp. 323-325, jul/dez. 2016

MOLESWORTH, Mrs, *The Cuckoo Clock*, Ilustrações de Walter Crane, Macmillan & Co, London, 1882 <https://archive.org/details/cuckooclock00mole>

MONTEIRO, Paulo Filipe, *Drama e Comunicação*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010

ORTEGA Y GASSET, José, "La idea de Generación", in *En torno a Galileo (Esquema de las crisis)*, Revista de Occidente, Alianza Editorial

SHEEDY-KRAMER, Justine, *The Symphony and the Ballet: Select Compositions of Tchaikovsky as an Educational Tool for Music and Ballet*, Utah Valley University

STOROSCHUK, Jessica, *The Nutcracker: A Christmas Constant*, Completed for HIST3110 T02, History of Christmas

*The First Nutcracker, the Enchantment of International Relations, and the Franco-Russian Alliance*, Published November 2016 in *Dance Research* 34.2 (2016): 119–149 Edinburgh University Press and the Society of Dance Research

ZIPES, Jack, *Breaking the Magic Spell: Politics and the Fairy Tale*, New German Critique, 2013

Filmes:

Barbie in the Nutcracker, 2001, dir. Hurley, O Lions Gate

Katya and the Nutcracker, 2001, dir. Graham, A, IMC vision

The Nutcracker 1999, Winfield. J, Disney Studios,

The Nuttiest Nutcracker, 1999. dir. Harry. H. Sony picture

The Nutcracker Prince (1990)

Webgrafia:

The Nutcracker® | New York City Ballet <https://www.nycballet.com/discover/ballet-repertory/george-balanchines-the-nutcracker/>

The Hard Nut <https://markmorrisdancegroup.org/work/the-hard-nut/>

Nutcracker by E.T.A. Hoffmann <https://www.goodreads.com/book/show/774449.Nutcracker>

Nutcracker (1986) <https://www.imdb.com/title/tt0091658/>

The Harlem Nutcracker - Spectrum Dance Theater <https://spectrumdance.org/company/2020-21-season/the-harlem-nutcracker/>

*Firecracker* to Be Staged in Beijing

<http://www.china.org.cn/english/culture/51061.htm><http://www.china.org.cn/english/culture/51061.htm>

Internet Archive <https://archive.org/about/>

Jack Zipes [https://en.wikipedia.org/wiki/Jack\\_Zipes](https://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Zipes)

Jennifer Fisher <https://dance.arts.uci.edu/jennifer-fisher>

Jay David Bolter. [https://en.wikipedia.org/wiki/Jay\\_David\\_Bolter](https://en.wikipedia.org/wiki/Jay_David_Bolter)

Richard Arthur Grusin [https://en.wikipedia.org/wiki/Richard\\_Grusin](https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Grusin)

Giorgio Agamben [https://en.wikipedia.org/wiki/Giorgio\\_Agamben](https://en.wikipedia.org/wiki/Giorgio_Agamben)

Thomas Stearns Eliot [https://en.wikipedia.org/wiki/T.\\_S.\\_Eliot](https://en.wikipedia.org/wiki/T._S._Eliot)

The Nutcracker: Complete Ballet, P. Tchaikovsky [https://archive.org/details/cd\\_the-nutcracker-the-complete-ballet\\_tchaikovsky-orchestra-of-the-royal-opera-h](https://archive.org/details/cd_the-nutcracker-the-complete-ballet_tchaikovsky-orchestra-of-the-royal-opera-h)

George Balanchine's The Nutcracker (cbs 1958) <https://www.youtube.com/watch?v=auXtfG-vv4Y>

Nutcracker Ballet - Full Performance - Russian State Ballet & Opera House  
[https://www.youtube.com/watch?v=tR\\_Z1LUDQuQ](https://www.youtube.com/watch?v=tR_Z1LUDQuQ)

## ANEXOS

Figura 1: Pergunta de indentificação de sexo masculino ou feminino

Figura 2: Pergunta: Alguma vez leu o conto O Quebra-Nozese o Rei Rato?

Figura 3: Pergunta: Se sim, no conto que leu qual o nome da personagem feminina principal?

Figura 4: Pergunta: Se sim, conseguiram compreender o enredo? (do conto)

Figura 5: Pergunta: Alguma vez viu o Bailado?

Figura 6: Pergunta: Se sim, conseguiram compreender a história? (do bailado)

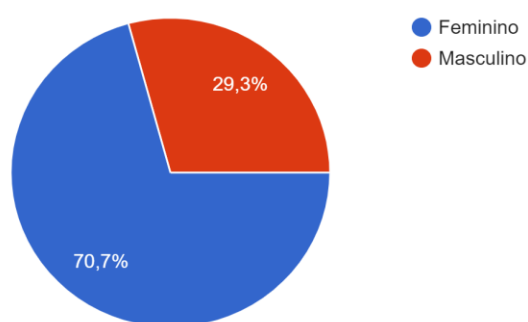
Figura 7: Pergunta: Se sim, conseguiram compreender a histporia? (do filme)

Figura 8: Pergunta: É para si tradição assistir ao bailado, contar a história ou ver um filme do Quebra-Nozes na época de Natal?

### Inquérito na sua totalidade:

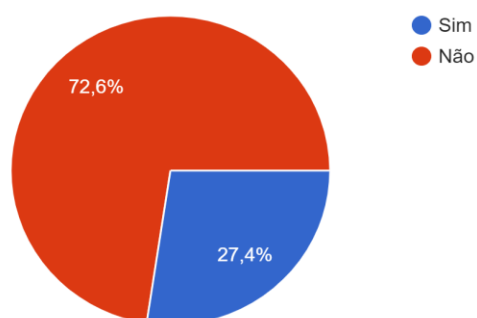
Sexo

147 respostas



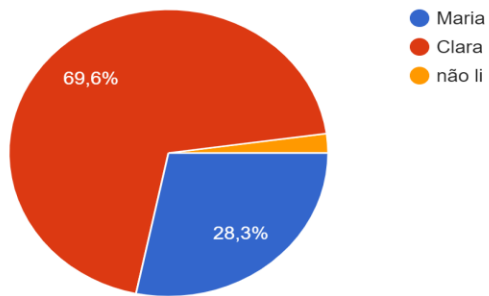
Alguma vez leu o conto "O Quebra-Nozes e o Rei Rato"?

146 respostas



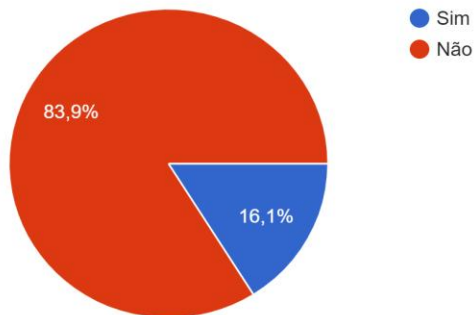
Se sim, no conto que leu, qual o nome da personagem feminina principal?

46 respostas



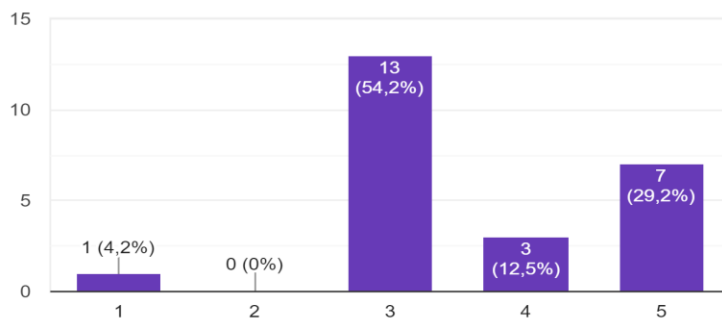
Alguma vez leu o conto a crianças?

137 respostas



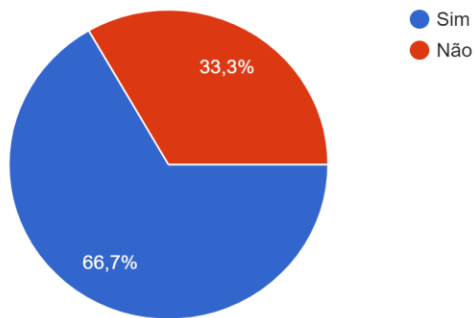
Se sim, conseguiram compreender o enredo?

24 respostas



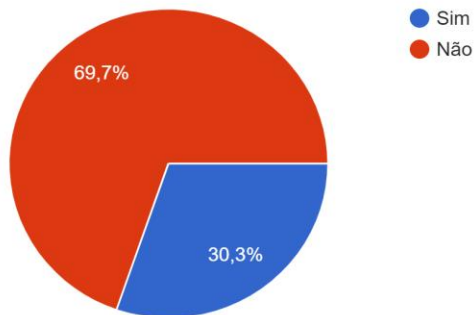
### Alguma vez viu o Bailado?

147 respostas



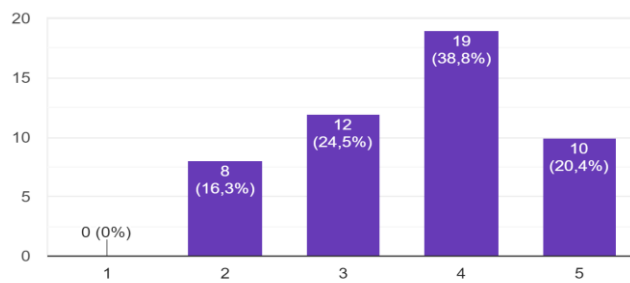
### Se sim, foi acompanhado de crianças?

109 respostas



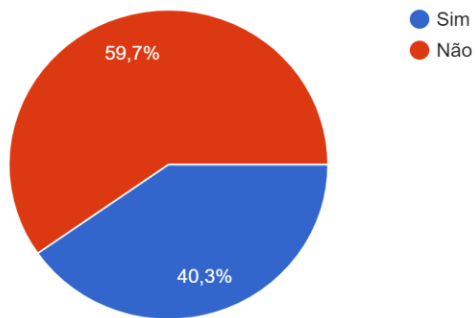
### Se sim, conseguiram compreender a história?

49 respostas



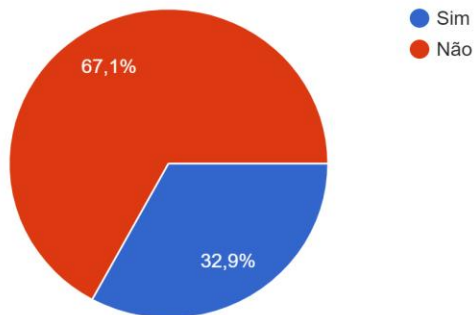
### Alguma vez viu um filme do Quebra-Nozes?

144 respostas



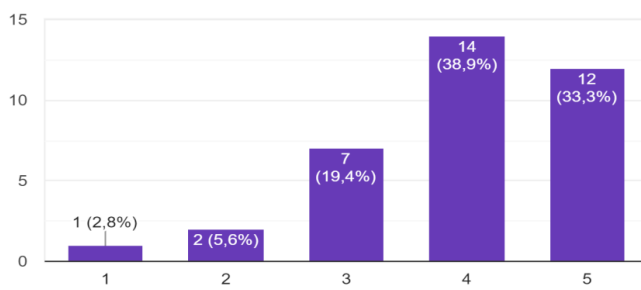
### Se sim, viu acompanhado de crianças?

82 respostas



### Se sim, conseguiram compreender a história?

36 respostas



**Pergunta:** Se souber, indique o nome de algum filme d'O Quebra-Nozes que conheça

Barbie e o Quebra-Nozes

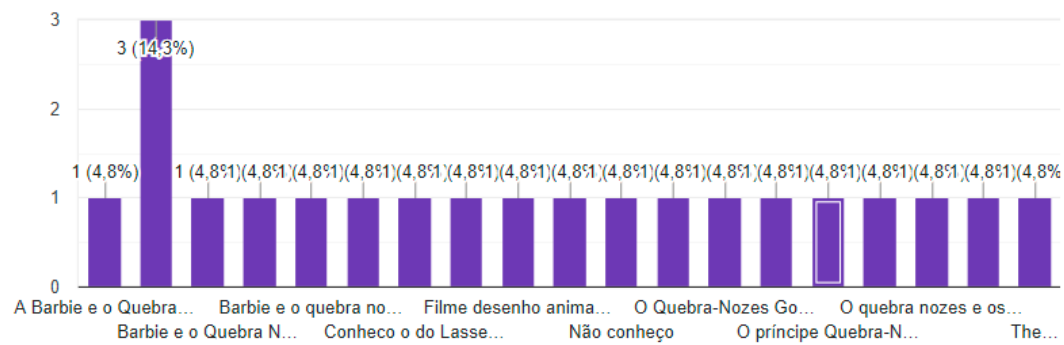
Quebra-Nozes e os Quatro Reinos

George Balanchine's The Nutcracker

O Quebra-Nozes Goodtimes

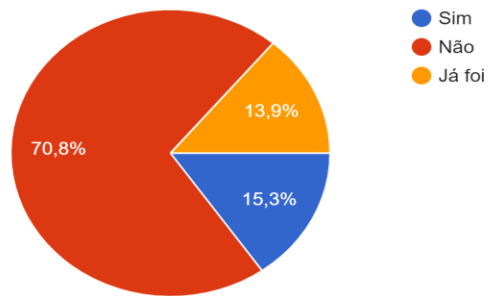
O Príncipe Quebra-Nozes

The Nutcracker 1993



É para si uma tradição assistir ao bailado, contar a história ou ver um filme do ...bra-Nozes na época do Natal?

144 respostas



**Pergunta:** Se sim, costuma fazê-lo acompanhado por quem? (e.g. marido / mulher, amigo, namorado/a, filhos, netos, pais, avós, sozinho/a)

Filhos	Mulher e filhos	Família, amigos
Amigas	Sozinha	Primos
Filhas	Todos!	Não
Pais e irmãos	Não é tradição mas já o vi várias vezes sempre com pais avós ou namorado	Irmã
Amigos		Filhos, marido
Pais, Avós, Amigos	Filhos/ família	Mãe e manos
Em família	Irmã	Esposo, pais e afilhados
Netos	Mulher	Primos e avó
N/a	amigos, irmã, sobrinhos	Filhas
Sozinha ou com mãe	Família	

**Pergunta:** “Na sua opinião, que aspectos do conto o tornam contemporâneo? Deixo abaixo uma pequena frase sobre a contemporaneidade no Quebra-Nozes: "Este conto de fadas comporta duas escalas de tempo: o cronológico, em que se produz a obra, e o tempo contido em si mesmo, que se reconfigura, reconstruindo incessantemente outros sentidos que não são identificáveis diante de um olhar puramente histórico. É contemporâneo, pois a sua criação não foi para que o seu texto fosse apreendido, dominado, pois o autor deixa que nele haja um mistério. Contemporâneo e não coetâneo, pois adapta-se a todo e qualquer tempo." “

**Respostas:**

- ❖ O sentimento de esperança e magia do natal
- ❖ É extemporâneo, pois é claramente uma fantasia
- ❖ A história do quebra-nozes sobrevive ao teste do tempo, o que a torna de certa maneira sempre contemporânea. O ambiente de festa e fantástico ainda é perceptível no ambiente natalício dos nossos dias.
- ❖ A magia e o sonho enquistados nas mentes desde pequenas.
- ❖ A beleza visual e a obra musical são, para mim, intemporais. Também o enredo se mantém bastante actual, já que a maior parte das pessoas partilha a experiência de passar o Natal em família e em clima de festa, o que facilita a empatia com as personagens.
- ❖ Adapta-se a todo e qualquer tempo.
- ❖ Continua a ser contemporâneo.
- ❖ Para além do lado fantasioso, transmite valores éticos intemporais.
- ❖ O bailado, os doces da fada do açúcar e a magia no sonho serem associados ao Natal torna o conto contemporâneo.
- ❖ Não conheço
- ❖ Contemporâneo e intemporal porque inclui uma eterna luta entre bem e mal
- ❖ Acredito que possua elementos arquetípicos, por isso está sempre atual

- ❖ O Amor em formas surpreendentes, a Alma em formas surpreendentes; a luta entre o bem e o mal, a viagem simultânea que fazemos ao nosso passado e ao futuro..
- ❖ E contemporâneo no sentido que apresenta de uma forma simples para as crianças arquétipos intrínsecos da nossa natureza humana e lições úteis de fácil compreensão. A imaginação cria um contexto divertido para se poder representar a fragilidade humana do quebra nozes que é feito boneco enquanto o mal que lhe foi feito não foi reparado ou vingado, que é o que a Clara faz ao derrotar o rei rato, o facto de uma criança menina supostamente frágil é capaz de atos heróicos em situações adversas, a terra dos doces que é tão importante por ser para onde nos dirigimos após as aventuras para descansar e celebrar este representa o local seguro, o paraíso, onde estamos completos, confortáveis e seguros e portanto a história não está completa sem ele e por fim a questão dos doces virem dos 4 cantos da terra um símbolo de que existem doces em todos os que conhecemos por todo o mundo independentemente da origem. Para além dos simbolismos, a expectativa do Natal na cultura e imaginário das crianças continua a ser relevante enquanto estas imaginam as aventuras que vão ter com os seus brinquedos, ainda que partidos. E para terminar na cultura contemporânea continua a ser importante conhecer e ouvir uma das obras principais de Tchaikovsky, que é um clássico, uma inspiração para tantas outras obras.
- ❖ o sonho
- ❖ sim
- ❖ .
- ❖ Intemporal
- ❖ É contemporâneo porque poderia passar-se em qualquer período da história, mesmo actualmente. Comporta valores que são de sempre, como a bondade e a valentia.
- ❖ A Magia, a Beleza do espectáculo, há sempre algo que se descobre que nunca se tinha visto.
- ❖ Tem sempre uma novidade à qual nunca tinha reparado, a ver e a rever e em qualquer idade , super contemporâneo !
- ❖ Mensagem intemporal

- ❖ Os bons contos são intemporais. A própria frase que deste diz isto de outra forma. Há uma fome actual de boas histórias originada pela consumada fúria de as desconstruir. *O Quebra-Nozes* ainda assim tem escapado pelos pingos da chuva à desconstrução (talvez pela história girar em torno de uma personagem principal feminina 'oprimida') e parece-me que o bailado contribuiu para essa preservação. O caso deste transmedia storytell incomum poderia originar um filme como o *Black Swan* (contar o bailado fora do bailado)... Seria interessante
- ❖ Adapta-se a qualquer tempo.
- ❖ Não sei
- ❖ Mantém o valor da história ao longo dos anos, permite ser contado através de várias gerações e manter o encanto
- ❖ N/S
- ❖ O desejo de justiça
- ❖ O sacrifício do quebra nozes, que dá a vida para salvar o seu povo. Não sendo óbvio, é uma mensagem edificante!
- ❖ Penso que todos os contos têm, por natureza, a característica de serem sempre actuais, contemporâneos, na medida em que , através da fantasia, fazem com que o leitor experiencie um mundo que é consistente e racional. Isto permite que o autor se identifique e identifique nesse mundo de fantasia o mundo real e, consequentemente, o tempo em que vive.
- ❖ Para mim é o facto de ser uma história dentro de outra, que torna os eventos e o seguimento do enredo mais contemporâneo
- ❖ É uma história intemporal porque é a história de sempre na humanidade, encontros e desencontros, caridade, amor, intrigas...
- ❖ O sonho
- ❖ Por ser uma história de encantar!!
- ❖ Que apesar de ter sido escrita no século XIX, continua sempre a Encantar, pela sua diversidade e beleza

- ❖ Julgo que os valores e a magia são eternos. *O Quebra-Nozes* sempre foi o meu bailado preferido o que se traduz numa incapacidade de opinião imparcial, no entanto, acredito que a valorização do feminino por oposição a um mundo com valores predominantemente masculinos é uma dualidade engraçada de se contemplar, quer na peça, quer como espelho do paradigma actual.
- ❖ É contemporâneo porque a sua mensagem de amor, de sonhos e fantasia é intemporal, e encanta todas as gerações

### Ilustrações:

Bertall:

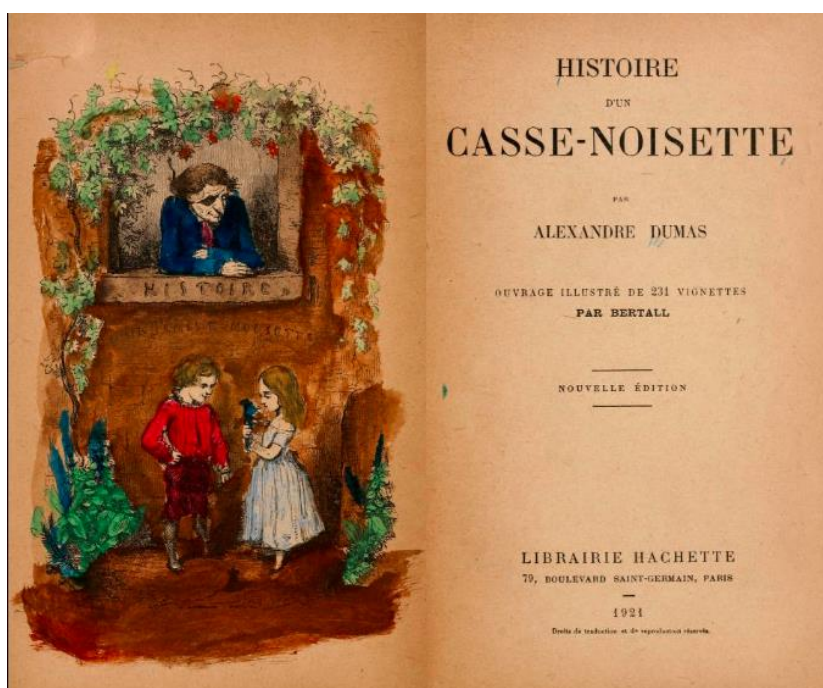


Fig.9: Apresentação do Livro *Histoire d'un Casse-Noisette*, Ilustrações de Bertall,<sup>129</sup>

<sup>129</sup> Dumas, Alexandre, *Histoire d'un Casse-Noisette*, Ilustrações de Bertall, Librairie Hachette, Paris, 1921 <https://archive.org/details/histoireduncasse00duma/page/n5/mode/2up>

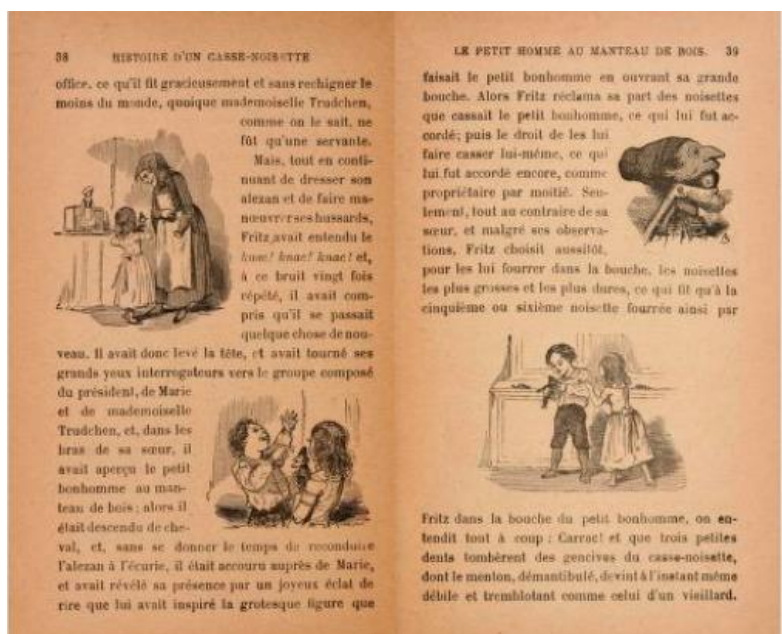


Fig. 10: Página 38 e 39 do Livro *Histoire d'un Casse-Noisette*, ilustrações de Bertall<sup>130</sup>

Maurice Sendak:

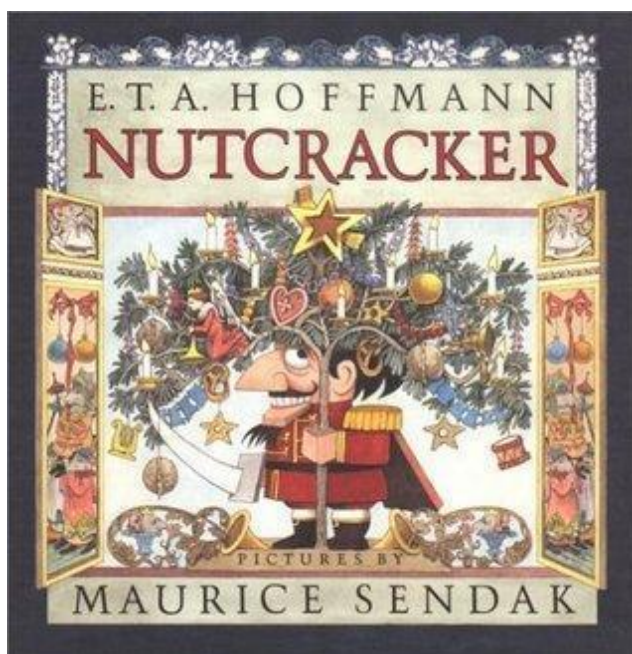


Fig. 11: Capa do Livro *Nutcracker*, ilustrações de M. Sendak<sup>131</sup>

<sup>130</sup> Ibid

<sup>131</sup> Hoffmann, E.T.A, *Nutcracker*, Tradução de Ralph Manheim, ilustrações de Maurice Sendak, New York: Crown Publishers, 1984 [https://archive.org/details/nutcracker000hoff\\_c3j9](https://archive.org/details/nutcracker000hoff_c3j9)

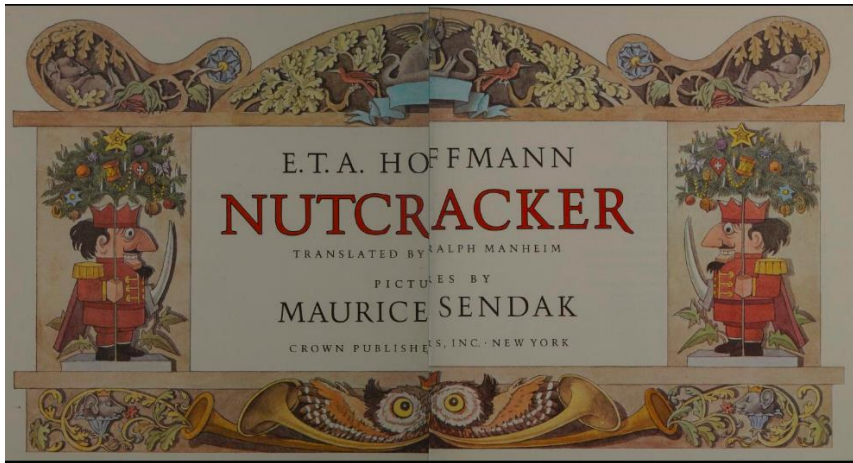


Fig. 12: Apresentação do Livro *Nutcracker*, ilustrações de M. Sendak<sup>132</sup>

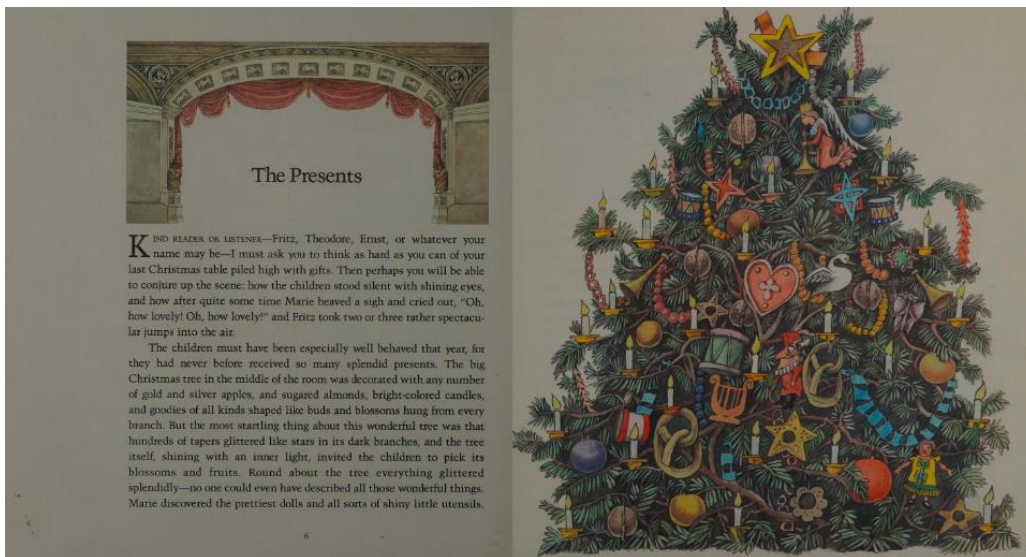


Fig. 13: Página 6 e 7 do Livro *Nutcracker*, ilustrações de M. Sendak<sup>133</sup>

<sup>132</sup> Ibid

<sup>133</sup> Ibid, pp.6 e 7