



Volume II – Agosto de 2008 - <http://www.revistaexagium.com>

## Ludwig Tieck e a ironia romântica no drama *O gato de botas*

Jens Frey<sup>1</sup>

jensbrasil@yahoo.com.br

### RESUMO

Este trabalho pretende demonstrar qual discurso irônico Tieck utiliza através do recurso dramático do teatro dentro do teatro para estabelecer uma relação permanente entre a imaginação do poeta e a realidade do público.

**Palavras-chave:** Ironia, Romantismo, Ilusão, Realidade

### ABSTRACT

This work intends to demonstrate which ironic speech Tieck uses through the dramatical resource of the theatre inside of the theatre to establish a permanent relationship between the poet's imagination and the public's reality.

**Keywords:** Irony, Romantic, Illusion, Reality

---

<sup>1</sup> Mestrando em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto.

Resplandecente noite mágica,  
que detém a mente presa,  
maravilhoso mundo de lendas,  
sobe na pompa antiga!<sup>2</sup>

Ludwig Tieck (1773-1853), um dos líderes intelectuais do primeiro grupo romântico de Jena, publicou obras literárias amplamente conhecidas entre 1789 e 1816. Muitas de suas obras tratam antes de tudo da questão sobre a condição da possibilidade da produção literária. Essa dimensão transcendental-poética deixa-se observar tanto em seus textos como nos seus dramas<sup>3</sup>. As obras que caracterizam a imagem histórico-literária de Tieck são textos que têm como tema textos satíricos que, como no drama *O gato de botas*, desenvolvem a parábase, que se distingue pelo constante abandono das personagens do seu papel, o fenômeno conhecido como *Aus der Rolle Fallen*<sup>4</sup>.

Em seu drama *O gato de botas*, baseado no conto de Perrault, Tieck recorre ao antigo recurso dramático do teatro dentro do teatro para distorcer a ilusão ou aparência de realidade no palco de uma peça teatral, princípio fundamental em que o poeta baseia sua ironia como forma de representação. Este princípio consiste em provocar no espectador a consciência da separação real existente entre a realidade da platéia e a aparência de realidade que se representa no palco. Dessa forma ressalta-se deliberadamente a condição fundamental do palco e do teatro ao representar a realidade como jogo e o jogo como realidade.<sup>5</sup>

O drama *O gato de botas*, publicado em 1797, representa o enredo de um grupo de teatro fictício representando o conto de um poeta fictício perante de um público fictício.

---

<sup>2</sup> Tieck, J. Ludwig. *Wunder der Liebe (Glosse)*, In: Frühwald, Wolfgang. *Gedichte der Romantik*. Stuttgart, p. 163, 1984.

<sup>3</sup> Cf. Brecht, Christoph. *Die gefährliche Rede. Sprachreflexion und Erzählstruktur in der Prosa Ludwig Tiecks*. Tübingen: Niemeyer, 1993; Scherer, Stefan. *Witzige Spielgemälde. Tieck und das Drama der Romantik*. Berlin / New York: de Gruyter, pp. 147-212, 2003.

<sup>4</sup> Cf. Szondi, Peter. *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie*. Euphorion, p. 410, 1954.

Dessa forma, o drama é concebido como peça na peça, no qual Tieck realiza sua ironia romântica como jogo com a ilusão, que tem no centro da trama a relação mútua entre o público representado e a peça. Tieck, consciente da cisão que existia entre a sociedade de sua época e a proposta romântica de poetizar a vida, soube aproveitá-la ironicamente e aplicá-la no seu drama como tema de fundo.

*O gato de botas* é, de fato, uma sátira cuja publicação teve grande impacto em sua época. Além de ser um drama onde, espaço, tempo e ação são minuciosamente distribuídos, seus personagens abandonam os verdadeiros papéis que exerceriam na obra. O drama é dividido em três atos com entreatos, prólogo e epílogo. É interessante ressaltar que cada ato começa numa estalagem. Há um grande número de atores e também o público exerce um papel fundamental na representação. Os personagens representam diferentes estamentos sociais e cada papel representado é apresentado sob vários aspectos. Alguns papéis são ambíguos. Eles existem no palco e são quase “realidade” na imaginação. Isso é um ponto muito importante, pois, Tieck empregou nesse drama um recurso que até hoje é empregado no cinema, na literatura e no teatro. O público fictício nunca percebe que é representado. Tudo o que aconteceria normalmente em silêncio atrás do palco, torna-se público. O drama é, de fato, uma metapeça cujo espaço é a interação entre poeta e público.

O recurso dramático do teatro dentro do teatro, muito significativo na época do romantismo, serve para Tieck estabelecer uma relação permanente entre a imaginação do poeta e a realidade da platéia fictícia que representa o público da época. Essa realidade é representada por espectadores imaginários cuja função é de relativizar a realidade. Nesse sentido, o palco se amplia e abarca também a platéia, realidade e fantasia confundem-se numa única representação que se está desenvolvendo nesse momento, ou seja, tudo fica dentro da mais pura aparência. Toda a essência da obra é transformada em um mero jogo

---

<sup>5</sup> Cf. Canelles, Á. García. *La estructura escénica en los cuentos-comedia de Ludwig Tieck*, 2004.

de representação em que nada é relevante, no entanto, o irrelevante constitui o fundo da ação.<sup>6</sup> Segundo Thalmann, para Tieck o teatro é um jogo, uma *Antirealität*.<sup>7</sup>

Em seu prólogo de contos populares (*Volksmärchen*), publicado em 1797, Tieck manifesta-se sobre o gênero dos contos. Estes promovem para Tieck a negação da realidade social, ele vê no conto elementos críticos culturais e sociais, além de um aspecto provocante, sendo assim, a sátira no drama *O gato de botas* é conveniente para uma peça fantástica.

Em *O gato de botas* o pacto entre ilusão e realidade é representado, em primeiro lugar, pela figura do gato, chamado Hinze, que representa liberdade e natureza, superando com a ajuda de sua inteligência os membros da aristocracia, como o rei e o Popanz, representante da lei. Ao contrário, Hinze ajuda o modesto Gottlieb, o filho caçula que recebe o gato depois da morte do seu pai. Os personagens do drama não parecem estranhar ao verem um gato que fala, nem que este venha disfarçado de caçador, pois como afirma o próprio gato: [...] *não precisa agir como se fosse algo particular, que eu quero calçar botas; acostumar-se com tudo* (Phantasus, 1845, p. 326). O público é desde o início consciente da identidade do gato e se irrita com o fato de ninguém se surpreender com isso, como na seguinte passagem:

**Fischer:** *O que me irrita apenas é o fato que ninguém da peça se estranha com o gato, o rei e todos os outros agem, como devia ser assim. (ibidem, p. 362)*

O aspecto cômico do gato é intensificado pela ambigüidade entre sua natureza animal e a razão humana. Essa contradição alcança seu momento culminante quando no

---

<sup>6</sup> Cf. Thalmann, M. *Der Manierismus in Ludwig Tiecks Literaturkomödien*, 1964.

<sup>7</sup> Segundo Thalmann, Tieck acumula os planos do jogo de forma eficaz para a brincadeira na peça. Mas o emprego dos meios demonstrativos, usados por ele, posam quase excessivos, fazendo que a estrutura reflexiva da brincadeira torna-se o princípio da organização. p. 348, 1964.

cenário não se reconhece o gato como tal, ainda que seu aspecto e todos os indícios apontam para sua verdadeira identidade, como no diálogo seguinte:

**Hanswurst:** *Você se coça como um gato. (ibidem, p. 366)*

**König:** *Ouçã, ele apanha ratos como se fosse um gato. (ibidem, p. 371)*

O prólogo introduz a discussão do público que, confundido com a peça, discorre como deve ser uma boa peça teatral. O público caracterizado como *fortschrittlich aufgeklärt* opõe-se à peça e exprime sua dúvida sobre sua qualidade. Sua atitude pode ser extraída de suas argumentações estereotípicas como, naturalidade, lealdade de caráter, ilusão ou desgosto. A expectativa deste público em relação à peça é assinalada pela experiência e somente em alguns momentos revela-se a teoria.

**Leutner:** *Nós pagamos, nós determinamos o público, e por isso também queremos nosso próprio bom gosto e não zombaria. (ibidem, p. 313)*

**Müller:** *Nenhuma peça – não queremos uma peça – nós queremos bom gosto – (ibidem).*

O bom gosto é, de fato, algo importante para o público, que pode servir como justificativa para a apreciação das peças ligeiras naquela época. Quando uma obra é apresentada sob o pretexto do bom gosto, essa não precisa ser criticada.

Bötticher, personagem do público, que gosta de detalhes da figura do gato, ocupa um papel peculiar. Essa figura faz alusão a Karl August Böttiger (1760-1835), um crítico, conhecido como admirador do ator e poeta August Wilhelm Iffland, que, segundo Tieck, mostrava em seus alardeios classicistas não entender nada sobre teatro e comediantes<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Cf. Tieck, J. Ludwig. *Kritische Schriften*. Dramaturgische Blätter. Vol. 4, 1852.

A obra também faz referência ao antigo teatro do *Hanswurst*, em que a realidade e a ficção não são separados. Em Tieck, o intelectual torna-se bufão ou vice-versa. O diálogo entre *Hanswurst* e o cortesão Leander pode-se comparar com o choque entre iluminismo e romantismo. Assim, o *Hanswurst* é uma figura arguta, sua figura contrastante é Leander com quem finalmente discute sobre a peça *O gato de botas*, o que serve de exemplo da ruptura com a ilusão.

No drama a idéia do poeta demonstra oposição ao público, o qual observa que a aparência do poeta não corresponde a sua expectativa: *Er sieht wenig wie ein Dichter aus* (*ibidem*, p. 315). Ele consegue ser atendido apenas através da modéstia. Quando explica sua intenção de divertir o público, este se conforma em dar atenção à peça. A expectativa do público pode-se reconhecer no seguinte trecho:

**Fischer:** *Isto é uma cena, que alcança bom juízo. (ibidem, p. 333)*

**Schlosser:** *Também estou emocionado. (ibidem)*

O primeiro ato começa com a repartição do legado onde Gottlieb recebe o gato. Este, disposto a ajudar Gottlieb, revela que sabe falar e pede-lhe botas para si. Por conseguinte, o público reage com surpresa e demonstra aborrecimento em relação ao desenvolvimento da peça. Ao longo do desenvolvimento acontecem mais duas cenas que provocam aborrecimento do público. Na primeira o rei conversa com o príncipe Nathanael que é natural de um país distante, mas fala a língua do reino, o que é notado pelo rei. Na seguinte discussão sobre o erro fictício os personagens abandonam seus papéis enquanto conversam sobre a reação do público:

**Nathanael** falando baixo para ele: *fica quieto, pois, eis que alguém no público percebe, que isso é muito peculiar. (ibidem, p. 339)*

**Fischer:** *Malditas peculiaridades estão na peça! (ibidem)*

Depois acontece uma cena numa estalagem que parece ter nenhuma relação ao que foi representado anteriormente. Em razão disso, sucede no final do primeiro ato uma discussão entre o público. Aqueles que se acomodaram com a representação empolgam-se com detalhes da decoração ou identificam aspectos temáticos da *Flauta Mágica* de Mozart. Em geral, porém, o público demonstra insatisfação diante do poeta, que cometendo repetidos absurdos, provoca protestos. Com efeito, o poeta encontra-se em constante discussão com o público e pode ser visto como mediador de Tieck. A figura do poeta junta todos os elementos da realidade e do jogo.

No segundo ato o gato vai à caça. O público começa perturbar a cena produzindo ruídos até que um casal de namorados aparece e o apazigua. O gato pode finalizar a cena e entra com sua caça na corte do rei. Este recebe a caça enquanto o gato alega ser o servidor do conde de Carabas. O rei alegra-se com o presente e considera este acontecimento tão importante que o registra numa crônica. Acontecem mais travessuras, assim o público continua produzindo ruídos chamando a atenção. O poeta não consegue mais esclarecer a situação, um pacificador é chamado. Este inicia um balé com todos os atores e animais selvagens em cena.

A empolgação do público pelo balé faz esquecer o aborrecimento pela representação. Mas com o início do terceiro ato confunde-se tudo. Entre outras coisas, o público assiste a uma disputa na corte do rei cujo conteúdo é a peça *O gato de botas*. Uma das discussões é a pergunta se o público representado no palco atingiu as expectativas. Este, porém, pergunta-se qual público é considerado, já que nenhum público aparece no palco. Apesar de algumas interrupções a representação progride. O gato convida o rei e a princesa para conhecer o conde de Carabas. Devido ao fato de este não ter bens os leva pela propriedade do Popanz. Para fornecer Gottlieb os bens do Popanz, o gato o engana e

depois de destruí-lo grita liberdade e igualdade, assim o público imagina que se trata de uma revolução. Por conseguinte surge um tumulto entre a platéia, o poeta precisa chamar o pacificador novamente para tranquilizar-la. A última seqüência acontece no cenário da *Zauberflöte*, em que Gottlieb deve andar por água e fogo para que possa tomar o lugar do Popanz. Hinze é recompensado por seus serviços e a peça finda.

No epílogo o público aplaude o último cenário que o *Hanswurst* recebe como substituto. O poeta apresenta-se mais uma vez tentando desculpar-se enquanto expõe ao público que o mesmo deveria ter contemplado a peça como criança, liberto de todas suas experiências e críticas, mas o público protesta contra essa tentativa e o expulsa do palco:

**Dichter:** *Que não soubesse; queria somente tentar reaver os sentimentos remotos da infância de vocês, que teriam através disso, sentido a apresentação do conto, sem achar isto mais importante do que devia ser. (ibidem, p. 431)*

Dessa forma, a obra pode-se conceber como crítica ao iluminismo. A obra dirige-se tanto contra as funções que o teatro no entender dos iluministas devia assumir como também contra a elevada importância da razão, da qual literatura e filosofia foram influenciadas naquela época. Por outro lado, Tieck pretende demonstrar a falta de fantasia do público e opõe-se à expectativa deste que exige “bom gosto”, ordem e naturalidade.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

CANELLES, Á. García. *La estructura escénica en los cuentos-comedia de Ludwig Tieck*. Revista de Filología Alemana, n. 12, 2004, pp. 85-98.



KÖPKE, Rudolf. *Ludwig Tiecks nachgelassene Schriften*. Auswahl und Nachlese. Parte 2. Leipzig: Brockhaus 1855.

SZONDI, Peter. *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie*. Euphorion, n. 48, 1954, pp. 397-411.

THALMANN, Marianne. *Der Manierismus in Ludwig Tiecks Literaturkomödien*. Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, n. 5, 1964, pp. 345-351.

TIECK, J. Ludwig. *Volksmärchen*. Berlin: Nicolai 1797.

\_\_\_\_\_. *Phantasmus*. 2. ed. Vol. 2. Berlin: Reimer, 1845.

\_\_\_\_\_. *Kritische Schriften*. Dramaturgische Blätter. Vol. 4, Parte 2. Leipzig: Brockhaus 1852.