



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Agnaldo Stein da Silva

Peer Gynt e Macunaima: possíveis analogias entre o poema dramático de Henrik Ibsen e a rapsódia de Mário de Andrade

Florianópolis
2023

Agnaldo Stein da Silva

Peer Gynt e Macunaíma: possíveis analogias entre o poema dramático de Henrik Ibsen e a rapsódia de Mário de Andrade

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Berton

Florianópolis

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Silva, Agnaldo Stein da
"Peer Gynt" e "Macunaíma" : possíveis analogias entre o
poema dramático de Henrik Ibsen e a rapsódia de Mário de
Andrade / Agnaldo Stein da Silva ; orientador, Paulo
Ricardo Berton, 2023.
96 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Henrik Ibsen. 3. Mário de Andrade. 4.
Literatura Comparada. I. Berton, Paulo Ricardo. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Literatura. III. Título.

Agnaldo Stein da Silva

Peer Gynt e Macunaíma: possíveis analogias entre o poema dramático de Henrik Ibsen e a rapsódia de Mário de Andrade

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 13 de junho de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Márcia Ivana de Lima e Silva, Dra.
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Profa. Silvana de Gaspari, Dra.
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Dr. Paulo Ricardo Berton
Orientador

Florianópolis, 2023.

Dedico este trabalho à minha avó Alaide Formentin Stein, à minha mãe Orlanda Formentin Stein e à minha irmã Luciana Stein.

AGRADECIMENTOS

Ao Criador.

À minha mãe Orlanda Formentin Stein, ao meu pai José Agnaldo da Silva, à minha irmã Luciana Stein e a toda a minha família.

A todos os meus professores, em especial ao meu orientador, Prof. Dr. Paulo Ricardo Berton, e às professoras que compõem a banca examinadora deste trabalho, Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva e Profa. Dra. Silvana de Gaspari. E também a todo o Programa de Pós-Graduação em Literatura (PPGLit) e ao Núcleo de Estudos em Encenação e Escrita Dramática (NEEDRAM).

A Henrik Ibsen, a Mário de Andrade e aos outros artistas e teóricos cujas ideias foram abordadas nesta pesquisa.

À Cia. Libélulas, na qual atualmente sou membro ao lado de Daniele Viola, Fah Gastaldi, Ju Marques, Laura Wilbert Gedoz e Mari Barreiros.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

Aos meus amigos, aos meus colegas da universidade e a todas as pessoas que, de certa forma, contribuíram para a concretização deste trabalho.

“O TROVADOR

Sentimentos em mim do asperamente
dos homens das primeiras eras...
As primaveras de sarcasmo
intermitentemente no meu coração arlequinal...
Intermitentemente...
Outras vezes é um doente, um frio
na minha alma doente como um longo som redondo...
Cantabona! Cantabona!
Dlorom...

Sou um tupi tangendo um alaúde!”

(ANDRADE, 1987, p. 83)

RESUMO

O presente trabalho propõe-se à investigação de analogias entre as obras *Peer Gynt*, poema dramático do autor norueguês Henrik Ibsen publicado em 1867, e *Macunaíma*, rapsódia do escritor brasileiro Mário de Andrade cuja primeira edição se deu em 1928. Primeiramente, analisam-se aspectos contidos em cada uma das obras, referentes à estrutura e à origem destas, bem como o estilo e a biografia do autor, o contexto histórico-social da época e a recepção do público. Posteriormente, são discutidos pontos de intersecção identificados entre elas sob os seguintes aspectos: características das personagens-título; inserção do folclore nacional nas obras; trânsitos entre gêneros, tempos e espaços; presença de crítica social nos textos. Por meio de uma pesquisa de caráter bibliográfico, comparativo e qualitativo, são estudadas duas paradigmáticas obras da literatura, identificando-se elementos que as aproximam e fazem com que possam ser consideradas como obras praticamente equivalentes sob certos aspectos, apesar de possuírem diferentes tramas, gêneros e autores, estes oriundos de épocas e países distintos.

Palavras-chave: Henrik Ibsen; Mário de Andrade; *Peer Gynt*; *Macunaíma*; Literatura Comparada.

ABSTRACT

The present work purposes an investigation of analogies between the works *Peer Gynt*, a dramatic poem by the Norwegian author Henrik Ibsen and published in 1867, and *Macunaíma*, a rhapsody by the Brazilian writer Mário de Andrade whose first edition took place in 1928. First, aspects contained in each work are analyzed, referring to their structure and origin, as well as the author's style and biography, the historical-social context of the time and the public's reception. Subsequently, points of intersection identified between them are discussed through the following aspects: characteristics of the title characters; inclusion of national folklore in the works; transitions between genres, times and spaces; presence of social criticism in the texts. Through bibliographical, comparative and qualitative research, two paradigmatic literary works are studied, identifying elements that bring them closer and make them practically equivalent in certain aspects, despite having different plots, genres and authors, these coming from different times and countries.

Keywords: Henrik Ibsen; Mário de Andrade; *Peer Gynt*; *Macunaíma*; Comparative Literature.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	<i>PEER GYNT</i>	15
2.1	UM POEMA DRAMÁTICO.....	15
2.2	O NASCIMENTO DE <i>PEER GYNT</i>	21
2.3	HENRIK IBSEN, PAI DO DRAMA MODERNO	24
2.4	TEMPOS ROMÂNTICOS	29
2.5	A <i>EXTRAVAGANZA</i> MAIS OUSADA DO TEATRO MODERNO	33
3	<i>MACUNAÍMA</i>	38
3.1	UMA RAPSÓDIA “NACIONAR”	38
3.2	O NASCIMENTO DE <i>MACUNAÍMA</i>	44
3.3	MÁRIO DE ANDRADE, UM POLÍMATA BRASILEIRO	47
3.4	TEMPOS MODERNOS	51
3.5	O ÁPICE DA RADICALIDADE E DA INVENÇÃO.....	55
4	ANALOGIAS ENTRE AS DUAS OBRAS	60
4.1	<i>PEER GYNT</i> , O <i>MACUNAÍMA</i> NORUEGUÊS? <i>MACUNAÍMA</i> , O <i>PEER GYNT</i> BRASILEIRO?.....	60
4.2	O IMPERADOR DO MATO-VIRGEM E O IMPERADOR DE SI-MESMO	62
4.3	POR ENTRE CURRUPIRAS E TROLLS	69
4.4	SALTOS ENTRE GÊNEROS, TEMPOS E ESPAÇOS.....	76
4.5	PRESENÇA DE CRÍTICA SOCIAL	82
5	CONCLUSÃO	89
	REFERÊNCIAS	93

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho traz como principal objetivo realizar um estudo das possíveis analogias presentes entre as obras *Peer Gynt*, poema dramático do autor norueguês Henrik Ibsen publicado em 1867, e *Macunaíma*, rapsódia do escritor brasileiro Mário de Andrade cuja primeira edição se deu em 1928. Diante disso, busca-se averiguar a premissa de que a narrativa brasileira do “herói sem nenhum caráter” possa corresponder, sob vários aspectos, ao poema dramático norueguês.

A motivação para realizar a pesquisa nasceu com a leitura de uma entrevista de Antunes Filho (2000), concedida ao jornal *Folha de S. Paulo*, na qual o diretor brasileiro fala da relevância de ter dirigido *Peer Gynt*, em 1971, para posteriormente montar o espetáculo *Macunaíma*, em 1978, apontando a presença de paralelos entre os dois textos. Ao realizar uma pesquisa sobre estes possíveis paralelos apontados por Antunes Filho (2000), percebi que a relação entre as duas obras, ainda que pouco mencionada, também se encontrava nas críticas de jornal sobre a rapsódia brasileira feitas por Nestor Vitor (2006) e por Nunes Pereira (2006), bem como em entrevistas referentes às montagens do poema dramático norueguês nos palcos brasileiros, como nas falas do diretor Gabriel Villela (2016) e do ator Stênio Garcia (GARCIA, 1971 apud SILVA, 2008). Esta relação constava ainda no programa do espetáculo da Cia. PeQuod, em texto elaborado pelo professor Karl Erik Schøllhammer (2006), bem enfático ao afirmar que *Peer Gynt*, como símbolo nacional no contexto norueguês, pode apenas ser comparável a *Macunaíma* no Brasil. Enquanto que as críticas sobre *Macunaíma* conseguem explorar melhor aspectos desta obra ao compará-la com o poema dramático norueguês (como na discussão sobre a linguagem feita na crítica de Nunes Pereira, por exemplo), as falas envolvendo as montagens brasileiras de *Peer Gynt* evocam *Macunaíma* para um imediato entendimento do público em relação à obra de Ibsen. Por meio dessas menções, podemos perceber que a proximidade entre as duas obras se mostra significativa e merecedora de um olhar mais profundo, o que se propõe neste trabalho.

O estudo das analogias entre *Peer Gynt* e *Macunaíma* revela sua relevância pela possibilidade de mostrar que cada cultura, por mais diferente que seja, possui uma personagem literária que sugere uma representação de sua natureza mais característica, seu caráter ou a falta dele. Contudo, como duas personagens tão similares poderiam sugerir, ao mesmo tempo, a representação de um povo que vive sob os ares gelados do continente europeu, dentro de um regime monárquico, tendo geralmente melhores condições financeiras e um jeito de se portar considerado mais tímido e reservado, com outro povo que habita um

país sul-americano, sob um clima predominantemente tropical e cuja extensão territorial é mais de vinte e duas vezes maior, governado por um sistema republicano, com tantas pessoas que sofrem carências financeiras e são conhecidas por sua maior abertura e espontaneidade? Todavia, embora oriundas de diferentes contextos históricos e socioculturais, as duas obras compartilham de vários elementos que dialogam entre si, algo que nos permite refletir sobre certas proximidades entre estes contextos, o que parece configurar um paradoxo, nos quais os diferentes se assemelham.

A aproximação entre textos literários também possibilita um novo olhar sobre estes, ampliando a perspectiva do leitor, como quando comumente se afirma que *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco, seja o *Romeu e Julieta* português, em referência à tragédia de William Shakespeare, ou que o fantasma Pluft, da peça infantil de Maria Clara Machado, tenha correspondências com o príncipe dinamarquês Hamlet, outra referência também shakespeariana. Como diz o poeta e também crítico literário T. S. Eliot em “Tradição e talento individual” (1989), o significado e a apreciação de qualquer artista advêm de sua relação com os antecessores, situando-o por meio de contraste e comparação com estes. Para Eliot, a novidade de uma obra de arte é medida pelos padrões do passado, mas esta novidade altera a ordem até então existente, reajusta as relações, proporções e valores de cada obra dentro do todo, tornando uma via de mão dupla as influências que ocorrem entre presente e passado. Conforme Eliot, “[...] o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar” (ELIOT, 1989, p. 41). Neste sentido, a averiguação da premissa aqui proposta também pretende lançar provocações em relação ao próprio lugar que as obras em questão atualmente ocupam. Por um lado, se *Macunaíma* é uma leitura essencial para diversos estudos literários brasileiros, considerada por Antonio Cândido (2008) como “a obra central” e que mais caracteriza o movimento modernista no país, por que uma obra anterior, com vários pontos similares a *Macunaíma* e que poderia proporcionar vários estudos diante desta relação, não possui sequer uma tradução brasileira publicada por uma editora? Por outro lado, se *Peer Gynt* é um poema dramático que compõe o cânone universal e, de acordo com Harold Bloom (2001), é o “centro de Ibsen” (equivalente ao *Hamlet* em Shakespeare e ao *Fausto* em Goethe, segundo o autor), não seria pertinente também pensar na expressiva obra de Mário de Andrade figurando em um contexto literário de maior alcance?

Suscitando questões como essas, e não se prendendo a uma busca de fontes e influências diretas entre as duas obras, entende-se o estudo aqui realizado compatível com a literatura comparada que se compreende como uma forma de investigação “entre” os objetos

analisados, colocando-os em relação e também explorando os nexos entre eles, mas levando em consideração suas especificidades. Dentro desta perspectiva, que é apontada por Tânia Franco Carvalhal em *Literatura comparada* (2006), a literatura comparada pode ser concebida como “uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística” (CARVALHAL, 2006, p. 74). Como diz a autora, “[...] o comparativismo deve colaborar decisivamente para uma história das formas literárias, para o traçado de sua evolução, situando crítica e historicamente os fenômenos literários” (CARVALHAL, 2006, p. 85).

Por meio de uma pesquisa de caráter bibliográfico, comparativo e qualitativo, foi colocada em diálogo uma gama de relevantes textos que convergem com as ideias aqui discutidas. Com isso, realiza-se, primeiramente, uma exposição de aspectos contidos em cada uma das obras, para depois se fazer uma análise de suas possíveis analogias. No capítulo “*Peer Gynt*”, são explanadas características do poema dramático homônimo, do autor norueguês Henrik Ibsen. Os critérios estabelecidos para a explanação da obra são sua estrutura e sua gênese, bem como a biografia e os trabalhos literários de seu autor, o contexto histórico-social do qual a obra emergiu e a recepção obtida do público, desde a época da primeira edição até os dias atuais. Estes mesmos critérios norteiam o capítulo “*Macunaima*”, que traz uma exposição de aspectos da rapsódia homônima do escritor brasileiro Mário de Andrade. No capítulo *Analogias entre as duas obras*, traçam-se pontos de intersecção entre o poema dramático ibseniano e a rapsódia andradeana, levando-se em consideração os seguintes aspectos: características das personagens-título; inserção do folclore nacional nas obras; trânsitos entre gêneros, tempos e espaços; presença de crítica social nos textos. Por fim, seguem-se as considerações finais que, dentre outras abordagens, visam corroborar a premissa de que *Peer Gynt* pode ser considerado o *Macunaima* norueguês em decorrência deste conjunto de elementos análogos entre os textos, ainda que estes textos possuam diferentes tramas, gêneros e tenham sido escritos por autores em épocas e países distintos.

Vale ressaltar que, frente a já mencionada ausência de uma tradução brasileira publicada por uma editora, realizamos a tradução em português dos fragmentos do poema dramático *Peer Gynt* que são citados ao longo do trabalho. Como base de nossas traduções, tanto em relação a este quanto a outros textos de Henrik Ibsen, utilizamos versões destes textos em inglês, por uma questão de acesso à língua, sempre apresentando-os neste idioma em notas de rodapé. Especificamente para a obra *Peer Gynt*, que compõe o foco desta pesquisa, foi escolhida a tradução inglesa feita pelos irmãos William e Charles Archer, que buscou se manter literalmente fiel ao texto norueguês, sem repetir o esquema de rimas do

original, mas com a mesma divisão de metros. Em nossas traduções, com o intuito de conservar ao máximo o sentido do texto para análise sem adequá-lo a metros e a outros elementos poéticos formais, o que ainda ocorreria a partir de uma tradução e não do texto original, escolhemos reproduzir os trechos da obra em versos livres.

Diante do que foi exposto, espera-se, com esta pesquisa, o aprofundamento de uma premissa que tem a contribuir com o campo da literatura em seu amplo contexto, por meio do estudo de dois importantes textos cuja aproximação mais detalhada é um trabalho inédito e que pode, além do que já foi apontado, vir a subsidiar futuras pesquisas. E, no mais, desejamos uma excelente leitura das páginas que seguem.

2 PEER GYNT

O poema dramático *Peer Gynt*, do autor norueguês Henrik Ibsen, foi escrito e publicado em 1867 e teve sua primeira montagem em 1876, no teatro de Cristiânia (como se chamava a capital norueguesa de Oslo). A obra nos conduz a uma saga cujo protagonista e também personagem-título busca ser fiel a si mesmo sob quaisquer circunstâncias. A história carrega elementos que, de forma anacrônica, aludem à própria identidade norueguesa, conectando-se tanto com suas tradições folclóricas quanto com um possível retrato do homem moderno. O presente capítulo propõe uma explanação desta obra dramática, discutindo primeiramente elementos de sua estrutura e de sua gênese, até abordar brevemente a biografia e os trabalhos literários de seu autor Henrik Ibsen, o contexto histórico-social do qual a obra emergiu e a recepção desta que se tornou um verdadeiro patrimônio do povo norueguês.

2.1 UM POEMA DRAMÁTICO

A primeira publicação de *Peer Gynt* em 1867 já trazia impressa na contracapa, entre o título da obra e o nome do autor, a classificação de seu gênero: *et dramatisk digt* (um poema dramático). Em seu *Dicionário de teatro*, Patrice Pavis afirma que, na era clássica (período entre os séculos XVI e XVIII), poema dramático nada mais era do que uma forma de se referir ao próprio texto dramático, visto que a teoria dos gêneros literários distingue tradicionalmente os poemas em épico, lírico e dramático. Conforme acrescenta o autor, no que diz respeito à encenação, na era clássica não se pensava este texto como uma etapa primeira e incompleta da representação, mas como o portador das indicações necessárias para sua compreensão e com discursos que já representavam suas ações:

Este poema pode, então, ser lido “numa poltrona”, mas já está “dividido” em papéis; a *poiesis*, fabricação da ficção, não prejudica a qualidade literária do texto, mas sua composição harmoniosa numa fábula mais contada do que interpretada pelos atores [...] (PAVIS, 2008, p. 293, grifo do autor)

Anatol Rosenfeld, no livro *O teatro épico* (2002), aponta que *Peer Gynt* é o acentuamento das tendências épicas de Ibsen e que o próprio autor dramático intentava a princípio escrever não uma peça, mas uma epopeia. Para Rosenfeld, nesta obra “[...] defrontamo-nos com uma seqüência de quadros estáticos ou eventos variados, enfim de

episódios ou ‘estações’ que ilustram a vida do protagonista. Música e danças completam o teor épico da peça” (ROSENFELD, 2002, p. 84).

O poema dramático *Peer Gynt* está dividido em cinco atos pelos quais perpassam dezenas de personagens reais e fantásticas, estas englobando desde figuras míticas do folclore escandinavo, como os trolls (que podem nos remeter a duendes), até personagens denominadas como Uma Voz nas Trevas ou Gritos de Pássaros. A trama inicia nos primeiros anos do século XIX e encerra-se por volta de 1860, nos quais acompanhamos a personagem central desde a sua aparição como um jovem de vinte anos até figurar como um ancião de barba e cabelos brancos, com intervalos de tempo maiores entre os três últimos atos. O enredo desenrola-se no Vale de Gudbrand e nos Fiordes noruegueses vizinhos, na Costa de Marrocos, no deserto do Saara, no Hospício do Cairo, no mar, entre outros lugares. Contudo, não apenas as personagens, os anos e os lugares que atravessam a obra são muitos, mas também seus acontecimentos. A articulação de seus variados meandros em uma síntese fiel de poucas páginas, o que doravante proponho, apresenta-se quase como uma proeza gyntiana, mas que se mostra essencial para uma melhor compreensão das discussões realizadas ao longo do trabalho, visto que aspectos do enredo serão apontados com frequência.

A primeira vez que nos deparamos com Peer Gynt é quando o jovem, depois de regressar de uma longa caçada sem fuzil e sem caça, tenta convencer a mãe Aase, viúva de um lavrador, de seu grande salto do fiorde de Gendin sobre o dorso de um cabrito montês. Mas Aase, conhecendo o filho que tem, logo percebe que a narrativa contada não passa de uma antiga história popular, da qual o filho simplesmente se apropriou. A mãe o insulta e se queixa por ele ter desperdiçado a chance de se casar com Ingrid, filha de um rico proprietário, revelando-lhe que a moça se casará com outro homem na manhã seguinte. Ao saber disso, Peer resolve ir ao casamento, onde dança com a jovem Solveig, conta suas histórias de feitos extraordinários aos convidados e acaba raptando a noiva e escalando um fiorde carregando-a nos braços, moça que ele já despreza na manhã seguinte.

Tendo sido banido da cidade pelo rapto de Ingrid, Peer está em um bosque e seduz uma mulher troll vestida de verde que por ali passa. A mulher o leva ao castelo do pai, o velho rei da Serra de Dovre, para que se arranje o casamento. Contudo, o velho impõe ao jovem algumas condições, provenientes da maneira de viver dos trolls. Inclusive, o velho rei lhe explica a diferença entre um troll e um homem:

Lá fora, sob a abóbada brilhante,
Entre os homens o ditado é: “Homem, sê tu mesmo!”
Aqui conosco, em meio a tribo dos trolls,

O ditado é: “Troll, basta a ti mesmo!” (IBSEN, 1925, p. 71)¹.

E o rei acrescenta que o preceito “basta-se” deve se tornar seu lema. Peer aceita tomar a bebida e vestir as roupas dos trolls, bem como colocar uma cauda em si próprio, mas quando o velho rei lhe diz que terá de fazer incisões nos olhos, o jovem trata de escapar dali. No trajeto de volta, vendo-se imerso em completa escuridão, ouve a voz da personagem lendária da Grande Curva lhe dar um conselho que, assim como o lema dos trolls, ele lembrará ao longo da trama: “Dá a volta, Peer!” (IBSEN, 1925, p. 83)².

Enquanto vive em uma cabana no bosque, Peer se surpreende com a chegada da jovem Solveig, que lhe diz ter deixado tudo para ficar com ele. Mas sua alegria dura pouco pois, assim que ela entra na cabana, Peer se depara com uma velha trajando um vestido verde em farrapos, que revela ser a mulher troll, trazendo agarrado à saia um menino que diz ser filho de ambos. Peer a manda embora, porém, a velha promete voltar à cabana dele todos os dias. O jovem lembra-se do conselho da Grande Curva e resolve “dar a volta”, dizendo à Solveig que precisa carregar um fardo pesado e obtendo dela a promessa de esperá-lo. Peer vai até a casa de Aase, na qual a deixaram viver de favores após lhe despojarem de tudo devido à sentença contra Peer. Enquanto eles relembram a infância de Peer e brincam que a cama é um trenó, com o qual estão indo a um castelo dos sonhos, Aase morre.

Peer resolve partir, e então o veremos à costa sudoeste do Marrocos, já um homem de meia-idade, que enriqueceu com o transporte de escravos aos Estados Unidos e a exportação de ídolos à China. Várias aventuras ao redor do mundo sobrevêm ao herói, sempre com sua ânsia de se tornar imperador e de manter-se fiel a si mesmo: o iate que continha todo o seu ouro é roubado e Peer o avista afundar ao longe; depois ele inesperadamente encontra o cavalo e os trajes roubados do Imperador de Marrocos e, tomando-os, galopa pelo deserto e é recebido como profeta em uma tribo; ao fugir à cavalo com Anitra, uma das discípulas da tribo, é roubado por esta, despojando-se de tudo novamente, até dos trajes orientais; no Egito, é conduzido pelo diretor de um hospício do Cairo a esta instituição na qual, segundo o diretor, cada um é totalmente si mesmo por se fechar em si e não chorar os males alheios: lá, com uma coroa de palha na cabeça, Peer é saudado como o “Imperador de Si-Mesmo”.

Depois de sofrer um naufrágio em meio a uma tempestade e novamente ter perdido todo o dinheiro que acumulara até então, Peer regressa à terra natal, já de cabelos e barbas

¹ “Out yonder, under the shining vault,
Among men the saying goes: ‘Man, be thyself!’
At home here with us, 'mid the tribe of the trolls,
The saying goes: ‘Troll, to thyself be - enough!’”

² “Go roundabout, Peer!”

brancos e, sem ser reconhecido, descobre pelos moradores da cidade que se tornou uma lenda, pois ouve serem repetidas as histórias que contava. Dentre suas reflexões sobre si e os caminhos que sua vida tomou, logo o vemos em um bosque, onde encontra o Fundidor de Botões, personagem que lhe diz que ele precisa entrar em sua colher para ser fundido de novo, pois a morte o espera. Peer se nega ao seu desaparecimento enquanto indivíduo e o Fundidor alega que, na verdade, Peer nunca foi ele mesmo. Peer tenta provar o contrário e barganha com o Fundidor um tempo para encontrar uma testemunha: o primeiro indivíduo que encontra é o velho rei da Serra de Dovre, que lhe diz ser impossível testemunhar a seu favor por Peer ter posto em prática o lema “Basta a ti mesmo”, vivendo sempre como um troll e não como ele mesmo; depois, encontra uma figura diabólica que lhe pergunta pela alma de um certo Peer Gynt, mas Peer a engana, afirmando que viu o tal sujeito no Cabo da Boa Esperança; por último, encontra Solveig em sua velha cabana, que bendiz ao Senhor por sua volta, dizendo-lhe que ele sempre esteve com ela em sua fé, em sua esperança e em seu amor. Ele a abraça e esconde o rosto em seu seio, ao que Solveig lhe canta com doçura uma canção de ninar.

Após percorrermos brevemente toda a trama deste poema dramático, já percebemos a presença de algumas das personagens que permeiam o imaginário escandinavo, como os trolls e a Grande Curva. Mas os entrelaçamentos entre realidade e fantasia vão além das personagens lendárias: no Ato V, vemos a consciência de Peer ser atormentada por vozes vindas de novelos de lã (que se apresentam como os pensamentos que ele nunca teve), murmúrios no ar (as canções que ele deixou de cantar) e gotas de orvalho (lágrimas que ele reteve). Não podemos deixar de citar, neste mesmo ato, o encontro de Peer com um Passageiro Desconhecido durante o naufrágio do navio onde estavam, uma criatura que insiste em solicitar o cadáver de Peer para fazer experimentos científicos. Antes de sumir da cena, à preocupação de Peer que o mar vai engoli-lo, o Passageiro Desconhecido diz: “Oh, quanto a isso, fica tranquilo; – / Não se morre no meio do quinto ato” (IBSEN, 1925, p. 213)³. Aqui ocorre uma nova ultrapassagem entre os espaços real e imaginário, por meio de uma inserção metateatral, na qual uma personagem da ficção cita algo “fora” da realidade da peça, embora algo que estruture esta realidade.

Nestes espaços que transitam entre real e imaginário, é Peer quem nos conduz dentro de sua saga episódica, é por sua ótica que conhecemos a história. Ao nos depararmos com tantas personagens e situações inusitadas que irrompem do enredo, podemos até nos perguntar o que ocorreu de fato e o que apenas remete aos delírios desta personagem. E como afirma

³ “Oh, as for that, be reassured; –
One dies not midmost of Act Five.”

Alice N. Benston em “Ambiguity, Discontinuity and Overlapping in *Peer Gynt*” (Ambiguidade, Descontinuidade e Sobreposição em *Peer Gynt*, 1984), a falta de causalidade da narrativa dá margem à possibilidade de novos começos. A descontinuidade, segundo a autora, é a estratégia subversiva essencial usada pelo autor norueguês na obra, parecendo-nos que esta é uma compilação de três narrativas separadas, cuja divisão é marcada pelas mudanças geográficas: Noruega (Atos I, II e III), região do Mediterrâneo oriental (Ato IV) e o retorno à Noruega (Ato V). Como aponta Benston, essas três partes apresentam mudanças de tom, mostram a personagem central em diferentes momentos (juventude, meia-idade e velhice) e, ainda, se a trama da primeira parte está voltada ao material folclórico norueguês, a segunda reporta à iconografia e à filosofia da tradição ocidental (como vimos por meio da Esfinge de Gizé no Egito, por exemplo) e a terceira é considerada a mais imaginativa, com invenções totalmente ibsenianas, como as personagens do Passageiro Desconhecido, do Fundidor de Botões e das Vozes que atormentam a consciência de Peer.

É uma trama complexa, que permite a diversas interpretações, cuja relevância recai tanto no conteúdo da história quanto no modo episódico e lírico com que ela é contada, com a busca de uma expressão original. A palavra é cuidadosamente talhada dentro desta convergência entre lírica e drama, configurando, como já exposto, o gênero poema dramático. Em “Dramatic and non-dramatic poetry” (Poesia dramática e não-dramática, 1994), John Northam afirma que um comentário sobre a poesia de *Peer Gynt* “[...] seria tão longo quanto a própria peça, tão extraordinária é a fecundidade e versatilidade de Ibsen” (NORTHAM, 1994, p. 38, tradução nossa)⁴. O autor acrescenta que nenhuma tradução inglesa atual consegue reproduzir com precisão a forte contribuição das formas dos versos sobre sua significação. Um exemplo citado por Northam ocorre na primeira cena, escrita em uma métrica de bastante adaptabilidade, da qual Peer se sente muito à vontade para contar suas façanhas e sua mãe Aase para resmungar no mesmo metro:

Em casa, e apenas com a mãe como companhia, Peer pode se divertir com confiança e arrogância com as palavras, mas tudo muda quando ele sai da fazenda para a festa de casamento em Haegstad. À medida que ele se aproxima do lugar, sua hesitação física é reforçada pela maneira como seu verso muda. (NORTHAM, 1994, p. 39, tradução nossa)⁵

⁴ “[...] would be as long as the piece itself, so extraordinary is Ibsen's fecundity and versatility”

⁵ “On home ground, and with only his mother for company, Peer can revel confidently and cockily with words, but all changes when he leaves the farm for the wedding party at Haegstad. As he draws close to the place his physical hesitancy is reinforced by the way his verse changes.”

Deste modo, dos versos trocaicos com quatro pés que se adequavam às necessidades da primeira cena, o jovem passa a se expressar com a formalidade de dísticos regulares⁶. Na introdução da versão em inglês da obra, o tradutor William Archer (1925) aponta que, estruturalmente, trinta das trinta e oito cenas estão escritas em medida irregular de versos com quatro acentos, que dão maior variedade e flexibilidade ao diálogo. Como corrobora Benston (1984), *Peer Gynt* não é apenas a última peça em versos de Ibsen, mas a mais poeticamente diversa, no sentido de que “[...] Ibsen se permite a maior variedade de métrica e medida de todas as suas obras” (BENSTON, 1984, p. 160, tradução nossa)⁷.

Em relação à linguagem, Benston também aponta a intertextualidade com o poema trágico *Fausto*, do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe, quando no Ato IV, por exemplo, a personagem Peer diz à discípula Anitra o verso final da obra de Goethe – “O Eterno Feminino nos atrai” (GOETHE apud IBSEN, 1925, p. 156)⁸ – com uma conotação sexual que caracteriza um uso erótico deste trecho. Além disso, o texto cita vários provérbios, como nas falas de Peer em “E a escória, diz o provérbio, aguenta até o fim” (IBSEN, 1925, p. 194)⁹ e “O que diz o provérbio? / Uma consciência tranquila é um travesseiro de penas” (IBSEN, 1925, p. 201)¹⁰. Somam-se a isto várias referências bíblicas, como nas falas de Peer “Se teu olho te ofende, então arranca-o” (IBSEN, 1925, p. 77)¹¹ e “se tu ganhaste o mundo inteiro, / Mas perdeste a ti mesmo, teu ganho foi apenas / Uma guirlanda em um crânio fendido” (IBSEN, 1925, p. 132)¹², ambas com referências a passagens dos evangelhos. Percebemos ainda outro ponto referente à linguagem: no Ato IV, deparamo-nos com um Peer Gynt cosmopolita que fará uso de expressões de outros países, como a francesa em “*Eh bien!*” (IBSEN, 1925, p. 166, grifo do autor) ou a italiana “*nota bene!*” (IBSEN, 1925, p. 162, grifo do autor).

O poema dramático *Peer Gynt* apresenta uma gama de aspectos estruturais que ainda serão retomados e abordados ao longo do trabalho, aspectos que certamente contribuirão para sua categorização como um clássico universal. Atemo-nos a seguir a outros aspectos que

⁶ Um troqueu, também chamado de coreu, é um pé métrico (a unidade rítmica do poema) usado na versificação greco-latina e que é composto de duas sílabas, a primeira longa (tônica) e a outra breve (átona). Já os dísticos constituem em uma estrofe com dois versos que geralmente possuem a mesma métrica e formam rimas entre si.

⁷ “[...] Ibsen allows himself the greatest variety of meter and measure of all his works.”

⁸ “Das Ewig-Weibliche ziehet uns an!”

⁹ “And the dregs, says the proverb, hang in to the last.”

¹⁰ “[...] What says the proverb?

A conscience at ease is a pillow of down.”

¹¹ “If thine eye offend thee, then pluck it out.”

¹² “[...] if you gained the whole wide world,

But lost yourself, your gain were but

A garland on a cloven skull.”

orbitam a obra e também nos auxiliam em sua compreensão, começando pela discussão de suas origens, que nos reportam a narrativas populares norueguesas e ao período no qual Henrik Ibsen esteve na Itália, mais especificamente em Roma, na ilha de Ischia e em Sorrento (*nota bene!*).

2.2 O NASCIMENTO DE *PEER GYNT*

Pela leitura das cartas de Ibsen, percebemos que ele menciona *Peer Gynt* ao seu editor, o dinamarquês Frederik Hegel (1817-1887), primeiramente em uma carta enviada de Roma, em janeiro de 1867. Segundo o autor, seu novo trabalho “Será um longo poema dramático, tendo como figura principal uma dessas personagens meio místicas, fantásticas, que existem nos anais do campesinato norueguês dos tempos ‘modernos’” (IBSEN, 1905, p. 134-135, tradução nossa)¹³. Nesta ocasião, começara a escrever o primeiro ato, que enviou juntamente ao segundo e ao terceiro atos em agosto, quando já estava em Ischia, juntamente a uma carta, na qual falava de sua nova residência na ilha napolitana desde a metade de maio, onde bravamente escrevia sob o calor que às vezes ultrapassa os 30° Réaumur (ou 37,5°C).

Na mesma carta, ele fala sobre seu mergulho no imenso oceano do folclore norueguês, visto que o poema dramático resultou do conhecimento de lendas, mitos e demais elementos da cultura popular de sua terra natal. O autor inclusive viajou ao Vale de Gudbrand e pôde caminhar pelos fiordes e conversar com as pessoas do lugar, conhecendo mais sobre a personagem da tradição popular que viria a protagonizar a obra, e assim escreveu ao editor:

Pode interessar a você saber que Peer Gynt é uma pessoa real, que viveu em Gudbrandsdal, provavelmente no final do século passado ou no início deste. Seu nome ainda é bem conhecido entre os camponeses de lá; mas de suas façanhas não se sabe muito mais do que se encontra no *Nowegian Fairy-Tale Book* (O Livro dos Contos de Fadas Noruegueses) de Asbjørnsen, na seção “Pictures from the Mountains” (“Imagens das Montanhas Altas”). Assim, eu não tive muito para construir em cima, no entanto muito mais liberdade foi dada a mim. (IBSEN, 1905, p. 137, tradução nossa, grifo do autor)¹⁴

Como comentado pelo próprio Ibsen, a principal referência para sua obra foi uma coletânea de contos do autor norueguês Peter Christen Asbjørnsen (1812-1885), bastante

¹³ “It is to be a long dramatic poem, having as its chief figure one of those half-mystical, fanciful characters existing in the annals of the Norwegian peasantry of ‘modern’ times.”

¹⁴ “It may interest you to know that Peer Gynt is a real person, who lived in Gudbrandsdal, probably at the end of last, or the beginning of this, century. His name is still well-known among the peasants there; but of his exploits not much more is known than is to be found in Asbjørnsen’s *Nowegian Fairy-Tale Book*, in the section, ‘Pictures from the Mountains.’ Thus I have not had very much to build upon, but so much the more liberty has been left me.”

conhecido por seus livros que reúnem histórias do imaginário de seu país, vários deles publicados ao lado do amigo Jørgen Engebretsen Moe (1813-1882). No artigo “As Aventuras de Per Gynt” (2012), Francis Henrik Aubert e Yuri Fabri Venancio apresentam a tradução do conto “Per Gynt”, extraído do capítulo “Imagens das Montanhas Altas” (*Høyfjellsbilleder*), publicado pela primeira vez em 1848, no segundo volume do citado livro de Asbjørnsen (*Norske Huldre-Eventyr og Folkesagn*). Segundo os autores, Asbjørnsen construiu a obra baseando-se em lembranças de sua viagem com um caçador inglês ao Vale de Gudbrand em 1842, com o qual pôde ouvir “causos” sobre a personagem. Estes “causos” foram contados ao autor por um informante de quinze anos, Engebret Hougen (1826-1891), falante do dialeto local que veio a se tornar mais tarde um reconhecido diretor de escola, escritor e também contador de histórias. Acrescenta-se ainda o fato de que o escritor buscou dar voz aos contadores com quem teve contato, reproduzindo na escrita o dialeto da região em que cada conto foi coletado “[...] e, por isso, além de ser uma obra relevante para fins culturais e literários noruegueses, também é um importante registro linguístico” (AUBERT e VENANCIO, 2012, p. 149).

No conto de Asbjørnsen, Per (cujo nome não possui a segunda letra “e” que consta na personagem de Ibsen) mostra-se como “[...] um caçador corajoso e teimoso que enfrenta e derrota os *trolls*, superando as magias destes por meio de artimanhas e, por vezes, trapaças” (AUBERT e VENANCIO, 2012, p. 149, grifo do autor). Assim a personagem é descrita nas primeiras linhas da narrativa: “Há muitos e muitos anos havia em Kvam um caçador chamado Per Gynt, que costumava vagar pelas montanhas, onde caçava alces e ursos, pois naquela época as florestas eram mais extensas e o que não faltava era bicho de todo tipo” (ASBJØRNSSEN apud AUBERT e VENANCIO, 2012, p. 150)¹⁵. Mais à frente, também é mencionado o lado contador de histórias da personagem, que se apropriava de narrativas antigas e as contava como se tivessem ocorrido consigo próprio. Ao folharmos as páginas do conto de Asbjørnsen, encontramos “causos” similares aos que aparecem na obra de Ibsen, como o encontro do herói com a personagem lendária da Grande Curva, ou o episódio em que ele se vê diante das pastoras que são cortejadas por trolls. Contudo, o uso de passagens de Asbjørnsen por Ibsen foi além deste conto, visto que no poema dramático identificamos referências a outros contos do autor como “Gudbrand Glesnë”, cuja história do salto deste caçador do fiorde de Gendin é apropriada por Peer (Ato I), e “East of the sun and west of the

¹⁵ “Det va ein skyttar i Kvam i gamle dâgå,' begynte han, 'og han heitte Per Gynt. Han låg støtt inni fjellé, og der skaut 'n både bjønn og elg – for i di ti'om va det meire skog på fjellé, der heldt det til, slikt ofryskjé.” (ASBJØRNSSEN apud AUBERT e VENANCIO, 2012, p. 150)

moon” (Leste do sol e oeste da lua), que aparece nas falas de Peer durante sua viagem imaginária com a mãe Aase na cama-trenó (Ato III). E o autor também se valeu de outras fontes, como acrescenta Suze van der Poll em “*Peer Gynt: Norway’s National Play*” (*Peer Gynt: a peça nacional da Noruega*, 2018), ao afirmar que “[...] o ritmo de seus versos refletia os ritmos que ele havia encontrado nas canções e baladas folclóricas que havia estudado em suas viagens pela Noruega em 1862” (POLL, 2018, p. 158)¹⁶.

O manuscrito completo de *Peer Gynt* foi enviado por Ibsen ao seu editor em outubro, de Sorrento, e a primeira publicação da obra ocorreu no mês seguinte, em Copenhague, Dinamarca. Além da forte influência do folclore norueguês, o autor também pontua que reminiscências de sua infância e de sua juventude o auxiliaram a desenhar circunstâncias e personagens. Em cartas escritas aos amigos Peter Hansen (1829-1899) e Georg Brandes (1842-1927), ele afirma que se inspirou em sua própria mãe para a construção de Aase, mãe de Peer (IBSEN, 1905, p. 200), e trouxe características de seu próprio pai, um próspero comerciante que veio à falência por ter sido imprudente, para a construção de Jon Gynt, o pai de Peer (IBSEN, 1905, p. 361). Na citada carta a Hansen, inclusive, Ibsen fala da influência que o ambiente exercia em seu processo criativo, o que nos infere que sua estada na Itália foi determinante para a concepção deste poema dramático: “O ambiente tem uma grande influência sobre as formas em que a imaginação cria. Não posso, no estilo de Christoff em *Jakob v. Tyboe*, apontar para *Brand* e *Peer Gynt*, e dizer: 'Vejam, o vinho fez isso?'" (IBSEN, 1905, p. 200, tradução nossa, grifo do autor)¹⁷.

O papel do ambiente na construção de seus textos muito interessava a Ibsen, tanto que chegou a sugerir em uma carta ao editor Frederik Hegel, em maio de 1880, a escrita de um pequeno livro com informações sobre as condições e circunstâncias em que foram concebidos seus trabalhos, projeto que não chegou a ser realizado na época frente às objeções do editor. Em carta enviada no mês seguinte, desta vez a Ludwig Passarge (1825-1912), que realizou a primeira tradução de *Peer Gynt* para o alemão, chega a mencionar brevemente o projeto e assim declara:

Tudo o que escrevi tem a conexão mais próxima possível com o que vivi, mesmo que não tenha sido minha própria experiência pessoal; em cada novo poema ou peça, visei a minha própria emancipação e purificação espiritual – pois um homem

¹⁶ “[...] the rhythm of his verses reflected the rhythms he had found in the folk songs and ballads he had studied on his travels through Norway in 1862.”

¹⁷ “Environment has a great influence upon the forms in which the imagination creates. Can not I, in the style of Christoff in *Jakob v. Tyboe*, point at *Brand* and *Peer Gynt*, and say, ‘See, wine did this?’”

compartilha a responsabilidade e a culpa da sociedade a que pertence. (IBSEN, 1905, p. 334, tradução nossa)¹⁸

Em outra carta ao tradutor Ludwig Passarge, de outubro de 1881, Ibsen é categórico ao falar que *Peer Gynt* não foi pensado para o palco. E, de fato, embora a publicação da obra tenha ocorrido em 1867, a primeira representação do texto aconteceu quase dez anos depois, e ainda assim com várias adaptações. Isto porque o próprio Ibsen propôs uma parceria com o compositor Edward Grieg (1843-1907) para levar a obra à cena, como vimos na carta enviada pelo autor a Grieg em janeiro de 1874. Na carta, Ibsen pontua as adaptações que imaginou, indicando acompanhamentos musicais em determinados momentos, como na festa de casamento a qual também se propõe um balé (Ato I), o suprimento de algumas falas em outros, como na cena do castelo do velho rei da Serra de Dovre (Ato II), e ainda, mais drasticamente, a omissão de quase todo o Ato IV, no qual a música se encarregaria de sugerir as viagens de Peer pelo mundo. Com a adesão de Grieg e o aceite do projeto por Ludvig Josephson (1832-1899), diretor do teatro de Cristiânia, a peça foi montada e estreou neste teatro em fevereiro de 1876. Como nos aponta Paulo Ricardo Berton em *Henrik Ibsen: o pai do drama moderno* (2020), a montagem da versão integral do texto veio a ocorrer na cidade de Londres em 1922, já após a morte de Ibsen.

Apesar de bastante conhecido pelo repertório que engloba suas peças posteriores, de vertentes realistas e simbólicas, é notória a arquitetura dramática de Henrik Ibsen em peças anteriores, como *Brand* e *Peer Gynt*, que carregam características do romantismo e sustentam que a variedade de estilos pelos quais passou o autor acompanha seu êxito em cada uma destas empreitadas.

2.3 HENRIK IBSEN, PAI DO DRAMA MODERNO

Em *Henrik Ibsen: o pai do drama moderno* (2020), Paulo Ricardo Berton atribui o título de “pai do drama moderno” dado ao autor dramático norueguês pela conjunção de três elementos presentes em sua técnica dramática: 1) *ponto-de-ataque imediato*, ou seja, o momento em que o conflito entre as personagens inicia, que o protagonista parte em busca de seu objetivo enfrentando a vontade alheia do antagonista, é colocado na própria exposição da

¹⁸ “Everything that I have written has the closest possible connection with what I have lived through, even if it has not been my own personal experience; in every new poem or play I have aimed at my own spiritual emancipation and purification-for a man shares the responsibility and the guilt of the society to which he belongs.”

ação, que não se reduz apenas a uma maçante fonte de informações; 2) a *técnica analítica*, “[...] que consiste em introduzir na ação presente o relato dos fatos que ocorreram antes do início da peça” (PAVIS, 2008, p. 14); 3) a ausência do maniqueísmo do melodrama, pois as personagens não se enquadram em estereótipos fixos como vilão e herói, mas carregam *dualidades internas* que as tornam mais ambíguas e complexas.

Sobre a técnica analítica ibseniana, em *Teoria do drama moderno* (2001), Peter Szondi acrescenta que esta integra o modo de construção das peças modernas de Ibsen e permite a retirada de um viés épico e a inclusão de certas ações não especificamente dramáticas, visto que as ações destas peças se voltam ao passado e à interioridade das personagens, opondo-se à representação do tempo presente e à natureza objetiva das personagens que juntas caracterizam a forma dramática clássica.

Em relação às dualidades internas das personagens de Ibsen, para Robert Brustein, em *O teatro de protesto* (1967), estas refletem as próprias ambivalências do autor em relação a si mesmo e também expressam sua total resistência a tudo o que for estabelecido, abalando não apenas as convenções correntes de sua época, mas suas próprias crenças e convicções:

Os seus ataques ao idealismo refletem seus temporários sentimentos irônicos em relação ao seu próprio idealismo; sua severidade em face dos moralistas é a severidade de um comprovado moralista; sua sátira à figura rebelde é uma tentativa para punir o rebelde que existe em si próprio. (BRUSTEIN, 1967, p. 62)

Segundo Berton (2020), estas dualidades estão presentes no trabalho que significou a entrada de Henrik Ibsen na dramaturgia ocidental: *Brand*. Desde jovem, entre 1852 e 1864 (visto que nasceu em 20 de março de 1828), Ibsen havia trabalhado como autor e diretor teatral nos teatros de Bergen e de Cristiânia, tendo seus textos uma recepção mista: os que seguiam os princípios da peça-bem-feita¹⁹ e glorificavam o passado norueguês foram bem recebidos, diferentes de alguns que foram um fracasso de público e outros que a crítica massacrou. Como argumenta Berton, movido pela insegurança financeira e pela repulsa ao comportamento da burguesia norueguesa, somadas a outros desapontamentos políticos de seu país na época, Ibsen partiu à Itália em 1864, por meio do auxílio de uma bolsa do governo, e logo começou a escrever o poema dramático *Brand*, publicando-o em 1866. Para Berton, o

¹⁹ De acordo com o *Dicionário de teatro* de Patrice Pavis (2008), a peça-bem-feita é a denominação de um tipo de peça caracterizada pela perfeita disposição lógica em sua ação, um conceito atribuído ao autor dramático francês Eugène Scribe. Apresentando uma sequência de quiproquós, efeitos e golpes de teatro para manter viva a atenção do público, com uma temática que nunca deve ser problemática ou propor uma filosofia estranha aos espectadores, trata-se de “um molde ao qual sistematicamente os acontecimentos são ajustados de acordo com a aplicação mecânica de um esquema tomado de um modelo clássico caduco. É a finalização e provavelmente a ‘conclusão’ (paródica sem o saber) da tragédia clássica” (PAVIS, 2008, p. 282).

reconhecimento de Ibsen por meio deste texto se deu tanto pelas dualidades da personagem Brand, que possibilitaram um fidedigno retrato do homem moderno, quanto pela densa linguagem poética e pelo ataque impiedoso às estruturas burguesas. Acrescenta o autor que esta obra representa o apogeu do ideário romântico cultivado por Ibsen em seus textos dramáticos de até então:

Para denunciar as convenções moralistas, as aspirações limitadas e a corrupção das instituições – uma crítica a sua Noruega natal, mas que podia ser tomada contra a civilização ocidental como um todo – Ibsen cria a sua personagem mais rebelde, mais individualista e mais idealista de todas, que não hesita em sacrificar os seus entes mais queridos em prol de uma ideia. (BERTON, 2020, p. 31)

A peça seguinte, também um poema dramático, foi nada menos que a obra discutida no presente trabalho, *Peer Gynt* (1867). Como aponta Berton, mesmo construída em verso, e desta vez habitada por seres fantásticos, a peça também é uma crítica ao homem moderno, condenando a corrupção da classe burguesa e a condição política da Noruega na época. Inclusive, sempre mantendo desprezo pelo pensamento provinciano e individualista de seus conterrâneos, Ibsen não se exilou apenas em Roma, mas também nas cidades alemãs de Dresden e Munique, com idas e vindas entre estas três cidades que perduraram até 1890: em síntese, dos setenta e oito anos que viveu, vinte e seis deles o autor dramático morou fora da Noruega (BERTON, 2020).

Tanto *Brand* quanto *Peer Gynt* pertencem à primeira fase das peças de Ibsen, fases geralmente divididas pelos críticos em três, que se relacionam com os movimentos estéticos predominantes: Romantismo, Realismo e Simbolismo. Como nos informa Berton (2020), para a maioria dos estudiosos a cesura definitiva da fase romântica para a realista se deu com *Os pilares da sociedade* (1877). Desta fase, Berton nos aponta a presença de um realismo preocupado nitidamente com temas sociais, que provocaram as reações mais alarmadas de crítica, censura e público ao trazerem à tona temas-tabu. É a partir dessa peça que Ibsen adere definitivamente ao uso da prosa e não do verso, como vários de seus dramas até então, demonstrando a preocupação de um espelhamento da vida no mais alto grau, com personagens cujas falas criavam uma identificação e compreensão mais imediatas com o público (BERTON, 2020).

Uma das peças deste segundo momento da produção ibseniana é *Casa de bonecas* (1879). De acordo com Berton, o tema é o ponto mais polêmico da peça, que problematiza a posição social da mulher e a instituição do casamento, cujo incômodo à moral burguesa se dava não tanto por Nora ter decidido abandonar o lar, – deixando a condição de simples

bonequinha nas mãos do marido para pensar e agir por si mesma (IBSEN, 1978) – mas pelo estrago que esta decisão acarretaria na vida do marido e dos filhos. Inclusive, quando o texto estreou na Alemanha, Ibsen teve de escrever um final diferente para não chocar a moral vitoriana. Em *The Quintessence of Ibsenism* (A Quintessência do Ibsenismo, 1917), George Bernard Shaw afirma que foi justamente o embate final de *Casa de Bonecas* que conquistou a Europa, inovando o teatro ao inserir a discussão no fim da peça:

Até certo ponto do último ato, *Casa de Bonecas* é uma peça que pode ser transformada em um drama francês muito comum com a excisão de algumas linhas e a substituição da famosa última cena por um emocionante final feliz: de fato, a primeira coisa que os sabichões do teatro fizeram com ela foi efetuar exatamente essa transformação, com o resultado de que a peça mutilada não obteve sucesso e nem atraiu qualquer atenção digna de ser mencionada. Mas exatamente nesse ponto do último ato, a heroína inesperadamente (para os sabichões) interrompe sua emocionada atuação e diz: “Precisamos sentar e discutir tudo isso que está acontecendo entre nós”. E foi por essa nova característica técnica: essa adição de um novo movimento, como diriam os músicos, à forma dramática, que *Casa de Bonecas* conquistou a Europa e fundou uma nova escola de arte dramática. (SHAW, 1917, p. 219, tradução nossa, grifo nosso)²⁰

Um fator importante levantado por Berton (2020) sobre a peça é a hipótese de Nora ser entendida como uma metáfora da própria Noruega, em sua busca de autonomia cultural, algo pelo que Ibsen prezava: “A própria semelhança etimológica entre Nora e Noruega parece corroborar nossa hipótese, em sintonia com a declaração de Ibsen de que ele também não tinha pensado de forma consciente na questão dos direitos das mulheres quando escreveu *Casa de Bonecas*” (BERTON, 2020, p. 48).

Outro trabalho crucial desta fase é *Espectros* (1881). Com temas como sífilis, amor livre, incesto, adultério e eutanásia, a peça foi rejeitada pelos teatros europeus e teve sua estreia mundial em Chicago, Estados Unidos. Além disso, diferente de outras peças deste autor, a primeira edição teve problemas de venda, com a devolução de exemplares das livrarias à editora (BERTON, 2020). Berton também afirma que nenhuma outra peça ibseniana se aproxima tanto do naturalismo de Zola, cuja ideia de condicionamento à hereditariedade podemos perceber na seguinte fala da protagonista, a Sra. Alving:

²⁰ “Up to a certain point in the last act, *A Doll’s House* is a play that might be turned into a very ordinary French drama by the excision of a few lines, and the substitution of a sentimental happy ending for the famous last scene: indeed the very first thing the theatrical wiseacres did with it was to effect exactly this transformation, with the result that the play thus pithed had no success and attracted no notice worth mentioning. But at just that point in the last act, the heroine very unexpectedly (by the wiseacres) stops her emotional acting and says: ‘We must sit down and discuss all this that has been happening between us.’ And it was by this new technical feature: this addition of a new movement, as musicians would say, to the dramatic form, that *A Doll’s House* conquered Europe and founded a new school of dramatic art.”

SRA. ALVING – [...] quase acredito que somos espectros, todos nós, Pastor. Não é só o que herdamos dos nossos pais e mães que continua retornando em nós. São todos os tipos de velhas doutrinas e opiniões e crenças mortas, esse tipo de coisa. Eles não estão vivos em nós; mas eles continuam do mesmo jeito, e não podemos nos livrar deles. (IBSEN, 1978, p. 238, tradução nossa)²¹

O pato selvagem (1884) é a peça que vai inaugurar a fase que muitos chamam de Simbolista, embora haja muitas discussões em torno dessa nomenclatura. Como diz Berton (2020), a presença de elementos simbólicos nesta fase é recorrente, o que se dá nas peças pelo uso de elementos de cena reforçando os temas centrais ou pelas personagens sem nome próprio, por exemplo. Outra peça essencial desta fase é *Quando despertarmos de entre os mortos* ou *Quando nós, os mortos, despertarmos* (1899), a última que Ibsen escreveu antes de falecer em 26 de maio de 1906. Para Berton, o que se sobressai neste trabalho é o lirismo da linguagem, algo que já aparece bastante nos últimos textos, embora com mais força neste: “De certa forma resgatando a musicalidade dos dramas em verso, Ibsen relega maior importância aos elementos sensoriais criados pela sonoridade e arranjo das palavras do que os elementos formais que são uma marca registrada da sua obra” (BERTON, 2020, p. 146). Ao discorrer sobre “As últimas peças de Henrik Ibsen” (2008), Karl Erik Schøllhammer observa nesta e nas outras três peças, – *Solness, o construtor* (1892), *O pequeno Eyolf* (1894) e *John Gabriel Borkman* (1896) – publicadas após o retorno do autor à Noruega, que:

Em vez de centrar a obra nos problemas e conflitos sociais para tematizar o indivíduo diante da sociedade, o questionamento que Ibsen coloca nas últimas peças remete às obras iniciais, e discute como o indivíduo pode viver sob o peso de seu próprio passado e escolher o futuro livremente. (SCHØLLHAMMER, 2008, p. 82)

Como afirma Brustein (1987), em meio às transformações de sua dramaturgia e até às contradições de sua filosofia dramática, é a insurreição turbulenta de Ibsen que se mostra como sua mais importante e constante característica, identificando-o do princípio ao fim, visto que o autor dedicou seus anos a um

[...] combate heróico com os duendes de seu coração e seu espírito, rebelando-se contra as forças humanas e divinas que limitavam a liberdade individual. Sua luta levava-o de uma ponta à outra da Europa, buscando uma pátria, exilado em espírito do mundo moderno, expondo sempre suas doenças e corrupções. E lutando por encontrar expressões verdadeiras para a sua dupla visão, que pudessem espelhar tanto a sua própria rebelião subjetiva como o conformismo da moderna sociedade, Ibsen vagueou desde os fiordes e planaltos agrestes e primitivos até as planícies e

²¹ “MRS. ALVING. – [...] I almost believe we are ghosts, all of us, Pastor. It's not only what we inherit from our fathers and mothers that keeps on returning in us. It's all kinds of old dead doctrines and opinions and beliefs, that sort of thing. They aren't alive in us; but they hang on all the same, and we can't get rid of them.”

vales civilizados, ansiando pelas alturas e enfurecendo-se contra as profundezas. (BRUSTEIN, 1967, p. 101-102)

Este Ibsen inconformado, que não se permite a quaisquer configurações sociais ou partidárias pré-determinadas, definitivamente se manifestou também em sua trajetória artística, que perpassa escolas literárias, mas não deixa de trazer sua voz e suas inquietações. O romântico, o realista ou o simbolista são nomenclaturas que não se mostram suficientes para a descrição do lugar deste autor múltiplo, que parece sempre escapar de qualquer conceito fechado a que se queira comprimi-lo.

2.4 TEMPOS ROMÂNTICOS

Em “*Peer Gynt: Norway’s National Play*” (*Peer Gynt: a peça nacional da Noruega*, 2018), Suze van der Poll descreve que, seguindo na esteira de vários países europeus, a questão da consciência nacional foi de extrema importância na Noruega do século XIX, país que fora dominado pela Dinamarca até 1814 (situação que se mantinha desde o final do século XIV) e depois unido à Suécia até conquistar sua independência em 1905. De acordo com a autora, ainda que não se tratasse de um Estado soberano, a questão da identidade norueguesa chamou a atenção de uma elite intelectual, composta por artistas, filólogos, historiadores e escritores. A preocupação com um processo de valorização da cultura norueguesa se manifestou por meio de estudos da língua e do folclore, vistos como fundamentais dentro deste processo, o que resultou na publicação de músicas e de contos folclóricos:

Anteriormente negligenciados pela elite, os contos folclóricos eram agora considerados pelos filólogos como reflexo da “alma” do povo norueguês. De fato, a coleção de contos folclóricos tornou-se um aspecto importante da construção da nação norueguesa, pois não apenas envolveu uma reavaliação da literatura popular, mas também deu impulso à língua norueguesa escrita, que até então estava sendo gradualmente suplantada pelo dinamarquês. (POLL, 2018, p. 156, tradução nossa)²²

As paisagens compostas por montanhas e fiordes, conforme Poll (2018), foram também tomadas como uma iconografia típica do país, que não apenas o diferia da Dinamarca como também da Suécia, o que se refletiu nos poemas de Henrik Wergeland (1808-1845) e nas pinturas de Johan Christian Dahl (1788-1857). Em relação ao campo teatral, o autor

²² “Previously neglected by the elite, folk tales were now regarded by philologists as reflecting the ‘soul’ of the Norwegian people. Indeed, the collection of folk tales became an important aspect of Norwegian nation building, as it not only involved a re-evaluation of folk literature, but also supplied impetus to the Norwegian written language, which until then was gradually being supplanted by Danish.”

Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910) foi um dos motivadores desta arte como elemento importante na causa nacional, embora o teatro se mostrasse como um domínio dos dinamarqueses:

Na verdade, a Noruega não tinha escola de atuação e, como os teatros eram obrigados a pagar por obras escritas em norueguês, era prática estabelecida nos teatros noruegueses que atores dinamarqueses representassem peças da Dinamarca ou outras peças estrangeiras em dinamarquês. (POLL, 2018, p. 157, tradução nossa)²³

Neste cenário, surge a figura de Henrik Ibsen, a quem poucos discordariam que veio a se tornar não apenas o principal autor dramático, mas o mais ligado à identidade cultural de sua terra natal (POLL, 2018). Ao elegê-lo como um dos *Mestres do teatro II* (2011), John Gassner atenta à forte ligação do “prolífico pai da moderna dramaturgia” com seu contexto histórico-social desde a juventude, manifestada em acaloradas discussões sobre a defesa da liberdade, na composição de sonetos políticos ou ainda nas peças românticas anteriores a *Brand* e a *Peer Gynt*, muitas das quais se concentravam na criação de “[...] uma dramaturgia nacional celebrando a história primitiva e o espírito heróico de sua nação” (GASSNER, 2011, p. 7).

Como já mencionado, Ibsen partiu rumo à Itália, em 1864, com o auxílio de uma bolsa governamental que já vinha tentando há anos. Poll (2018) lembra outro acontecimento importante desta época, referente à Guerra Dano-Prussiana, conflito da Dinamarca contra a Prússia e a Áustria pelos ducados do Eslésvico e da Holsácia:

A Dinamarca estava sendo ameaçada pelos poderosos prussianos e, como muitos outros intelectuais escandinavos, Ibsen não era apenas um patriota, mas também um defensor do escandinavismo. Ele esperava que os noruegueses e suecos apoiassem seus irmãos dinamarqueses, mas suas esperanças foram em vão. (POLL, 2018, p. 158, tradução nossa)²⁴

Ibsen ficou profundamente desapontado. Em uma carta de Ibsen a Bjørnstjerne Bjørnson, de janeiro de 1865, percebemos as impressões do autor frente a esta situação ao descrever que se apressou a sair de Berlim, onde presenciou pessoas cuspidando em um canhão capturado após a vitória da guerra pela Prússia e pela Áustria. Concomitantemente, notamos a

²³ “Norway in fact had no acting school, and because theatres were obliged to pay for works written in Norwegian, it was established practice in Norwegian theatres that Danish actors performed Danish or other foreign plays in the Danish language.”

²⁴ “Denmark was being threatened by the powerful Prussians, and like many other Scandinavian intellectuals Ibsen was not only a patriot, but a supporter of Scandinavism too. He had expected the Norwegians and Swedish to support their Danish brethren, but his hopes proved to be in vain.”

crença de Ibsen em uma nação escandinava por excelência e seu entusiasmo ao falar da indescritível harmonia das formas e das cores de Roma. De um misto de sensações experienciadas pelo autor dramático, entre a desolação pelos encaminhamentos da guerra e o novo ambiente que encontrara, nasceram as obras *Brand* e depois *Peer Gynt*. Gassner (2011) destaca a profunda impressão causada por *Brand* na consciência da liberal década de 1860-70, marcada pelas ideias de liberdade e testemunha da abolição da servidão na Rússia, ao mesmo tempo que da escravatura na América. “Ibsen tornou-se a trombeta do espírito da época, e dificilmente poderia contentar-se com um único toque” (GASSNER, 2011, p. 13), visto que se fortificara com a renda dos direitos autorais, a pensão do governo e a aclamação geral. Deste modo, também os anseios de Ibsen em relação ao seu contexto aparecem em *Peer Gynt*, obra na qual Poll (2018) vê o autor como um cronista que segura aos seus compatriotas um espelho:

Ele refletiu os debates de seu tempo, como a questão da língua e a covardia dos noruegueses durante o conflito entre a Dinamarca e a Prússia no início da década de 1860. Ele aludiu à busca de figuras nacionais, mencionou a prática de cantar os louvores de todas as coisas medievais e, ostensivamente pelo menos, seguiu o discurso romântico sobre a paisagem norueguesa, ou a natureza como iconografia nacional. (POLL, 2018, p. 158-159, tradução nossa)²⁵

Como nos fala Berton (2020), ainda que a esta leitura ideológica o próprio Ibsen resista, a peça está relacionada a uma condição política da Noruega, com sua forte dependência política com a Suécia e sob o domínio cultural dinamarquês:

O passeio por terras distantes e exóticas era nada mais nada menos do que uma metáfora das diferentes Noruegas e suas problemáticas mais delicadas. Não só as alusões à guerra dano-prussiana, cuja negligência norueguesa era um motivo de revolta por parte de Ibsen, mas as questões linguísticas através de Huhu e as sátiras indiretas a figuras conhecidas do cenário de Cristiânia compunham um painel de feroz condenação. (BERTON, 2020, p. 111-112).

Também não foram poupados os burgueses da época, por meio do tipo de comércio em que o protagonista estava envolvido, cuja busca por lucro e por ouro era consequência de práticas econômicas de ética duvidosa. De acordo com Berton (2020), ainda que construída por meio de uma linguagem artificial em verso, e em meio a um universo fantástico no qual habitam seres sobrenaturais, bem característico do ideário romântico por sinal, é sobre o

²⁵ “He reflected the debates of his time, such as the matter of the language, and the cowardice of the Norwegians during the conflict between Denmark and Prussia in the early 1860s. He alluded to the search for national figures, mentioned the practice of singing the praises of all things medieval, and ostensibly at least he followed the Romanticist discourse on Norwegian landscape, or nature as national iconography.”

homem moderno que Henrik Ibsen está falando em *Peer Gynt*. Em *Ibsen e o novo sujeito da modernidade* (2006), Tereza Menezes nos fala sobre este homem moderno do século XIX, que volta seu olhar para a própria complexidade:

Era o momento de olhar para a sua cisão interna, cisão entre uma vontade racional e consciente, que se dispõe a controlar sua existência, e sentimentos incompreensíveis a esta vontade cada vez menos poderosa, ou menos eficiente em mascarar a experiência interior ainda não nomeada. São sujeitos em devir que, mesmo perturbados e perplexos, identificam-se com a pluralidade de seus afetos e experiências. (MENEZES, 2006, p. 106)

A autora considera que *Peer Gynt*, a grande obra dramática de Ibsen, representa a riqueza de possibilidades vividas pelo sujeito do século XIX, ou seja, “a ação vertiginosa e incansável do herói à procura de si mesmo” (MENEZES, 2006, p. 136-137). Para Menezes, a peça é uma “odisseia do Eu”, visto que, tal como Ulisses, herói do poema épico de Homero, a personagem ibseniana busca voltar para casa e se perde nos inúmeros caminhos possíveis de se encontrar. Contudo, Peer não encontra um si-mesmo uno e único, mas várias identificações contraditórias que o constituem enquanto sujeito²⁶.

No tocante ao emprego dos versos, Berton (2020) ainda aponta que, até então, praticamente todas as peças de Ibsen haviam sido escritas deste modo, utilizando a métrica do pentâmetro iâmbico, recorrente na forma dramática desde a Grécia Antiga:

O uso do verso está ligado tanto ao Romantismo, corrente estética da qual as primeiras peças de Ibsen sofrem influência, quanto à produção literária de Ibsen do período que incluía uma poesia de caráter nacionalista e de recuperação de um passado glorioso norueguês, mas também libelos políticos inspirados pelos movimentos revolucionários de 1848 em Paris e mais tarde, em outros pontos da Europa. (BERTON, 2020, p. 114)

Ao analisar a peça anterior de Ibsen, *Brand*, Berton assinala características do movimento romântico que mostram a afiliação do autor norueguês a este movimento, o que também podemos aplicar a *Peer Gynt*. As características elencadas são: a) o culto do eu (a personalidade é elevada a um nível de excepcionalidade e também de singularidade); b) o irracionalismo (concentração nas emoções, nos sentimentos e na imaginação); c) rejeição aos universais (valorização do peculiar, do singular e do local, como podemos notar na ênfase em estudos folclóricos); d) intoxicação metafísica (busca pelo sagrado e pelo religioso,

²⁶ Esta ideia de um sujeito múltiplo dialoga com o posterior conceito de Ego do austríaco Sigmund Freud (1856-1939), fundador da psicanálise, que décadas depois o concebe como algo que carece de unidade e estabilidade. Como afirma a própria Tereza Menezes: “Juntamente com as idéias de Freud, Peer e o sujeito da modernidade precisaram aceitar que o Ego não é uma unidade, mas sim um conjunto de identificações contraditórias entre si” (MENEZES, 2006, p. 123-124).

supremacia do espiritual sobre o material); e) culto à natureza (o bucólico se opõe à opressão visual das cidades); f) nostalgia do passado (este visto como uma época de ouro que jamais voltaria). Ao considerarmos *Peer Gynt* em relação a estas características, podemos perceber que a peça apresenta uma personagem central totalmente voltada apenas a si mesma, cuja saga abrange as mais imaginativas e inexplicáveis facetas. A obra também evoca o folclore e a paisagem natural da Noruega (embora se permita a desbravar outros espaços), contudo, parece se distanciar de uma nostalgia do passado, por não glorificar os tempos idos, ainda que retome figuras folclóricas e mesmo históricas.

Dialogando com ideais românticos, mas também inovadora e ousada, como no modo de satirizar o povo norueguês e na linguagem empregada para retratá-lo, a obra é hoje tida como um verdadeiro patrimônio da Noruega, ainda que seu lugar ocupado atualmente difira bastante do que foi colocado durante suas primeiras recepções, das quais chegaram a dizer que os versos de *Peer Gynt* não poderiam ser considerados como poesia verdadeira.

2.5 A EXTRAVAGANZA MAIS OUSADA DO TEATRO MODERNO

Ao enviar o manuscrito completo de *Peer Gynt* ao editor Frederik Hegel, em outubro de 1867, assim escreveu Henrik Ibsen em uma carta que o acompanhava: “Estou muito curioso para saber como o livro será recebido; mas o assunto não me causa inquietação alguma: escrevi depois de madura reflexão” (IBSEN, 1905, p. 138, tradução nossa)²⁷. Em outra carta, que já havia enviado ao editor meses antes e com a qual havia anexado o manuscrito dos três primeiros atos da obra, afirmara: “Me interessaria saber o que Clemens Petersen pensa da obra” (IBSEN, 1905, p. 137, tradução nossa)²⁸. Para o desapontamento do autor, a crítica do dinamarquês Clemens Petersen (1834-1918), publicada no jornal *Fædrelandet* alguns dias após o lançamento de *Peer Gynt*, em novembro de 1967, não foi positiva:

Petersen declarou que a obra não é “poesia verdadeira”, porque “em suas transposições da realidade à arte ela não cumpre completamente as exigências da arte nem da realidade”. Está, em sua opinião, “cheia de ideias falaciosas” e de “enigmas que são insolúveis porque não há nada neles”. Ele a atribui ao domínio do jornalismo polêmico. (IBSEN, 1905, p. 144-145, tradução nossa)²⁹

²⁷ “I am very curious to know how the book will be received; but the matter causes me no disquietude: I wrote after mature reflection.”

²⁸ “It would interest me to know what Clemens Petersen thinks of the work.”

²⁹ “Petersen declared that the work is not ‘real poetry’, because ‘in its transpositions from reality to art it neither completely fulfils the requirements of art nor those of reality.’ It is, in his opinion ‘full of fallacious ideas’ and of

Clemens Petersen considerou a obra como não-poética e fragmentária, afirmando que carecia de contexto o egoísmo norueguês apresentado pelo autor (POLL, 2018). A indignação de Ibsen frente a esta crítica foi imediatamente expressa pelo próprio autor em carta enviada a Bjørnstjerne Bjørnson, na qual a julga injusta e defende impetuosamente seu trabalho, como quando afirma: “Meu livro é poesia; e se não for, então será. A concepção da poesia em nosso país, na Noruega, deve ser feita de acordo com o livro” (IBSEN, 1905, p. 145, tradução nossa)³⁰. Segundo Poll (2018), diferente da crítica majoritariamente positiva que fora dirigida a *Brand*, *Peer Gynt* dividiu opiniões de influentes críticos na época e teve como maiores alvos de ataques sua forma, seu conteúdo moral e a representação de personagens: Bjørnstjerne Bjørnson caiu na gargalhada com a “sátira à autoadmiração norueguesa”, que achou brilhante e espirituosa, apesar de pouco equilibrada; o dinamarquês Georg Brandes não se agradou do trabalho, declarando que um poeta não deveria ser um moralista polêmico; Arne Garborg (1851-1924) achou brilhante o uso do folclore, contudo, criticou a representação de figuras femininas superficiais e não realistas – representação que também não agradou à romancista Camilla Collett (1813-1895) –, e ainda falou que Ibsen não conseguiu dar às tendências psicológicas contidas na obra a forma dramática que elas necessitavam.

As críticas negativas do livro atrapalharam as vendas: se o lançamento da obra posterior a um sucesso de vendas como *Brand* rapidamente esgotara seus 1250 exemplares iniciais, os 2000 exemplares impressos quinze dias depois da estreia de *Peer Gynt* coincidiram com a aparição das críticas, e a terceira edição levaria quase sete anos para ser realizada. O próprio Ibsen, passados alguns anos, também apontaria certas faltas em sua obra. Em carta de abril de 1872 a Edmund Gosse (1849-1928), o primeiro tradutor de seus textos para o inglês, diz que muitos consideravam *Peer Gynt* o seu melhor livro, ainda que aponte o aspecto selvagem e sem forma da obra. Em outra carta, enviada meses depois e após ter lido um texto de Gosse sobre a peça, Ibsen agradece aos elogios e reconhece que há razão para as faltas apontadas pelo crítico: “Eu mesmo vejo alguns dos defeitos do trabalho agora. No longo intervalo que se passou desde que a escrevi, afastei-me tanto dela que sou capaz de olhar para trás como se fosse a obra de um estranho” (IBSEN, 1905, p. 247, tradução nossa)³¹.

‘riddles which are insoluble because there is nothing in them at all.’ He assigns it to the domain of polemical journalism.”

³⁰ “My book is poetry; and if it is not, then it will be. The conception of poetry in our country, in Norway, shall be made to conform to the book.”

³¹ “I see some of the defects of the work myself now. In the long interval which has elapsed since I wrote it, I have got so far away from it that I am able to look back upon it as upon the work of a stranger.”

Entretanto, conforme Poll (2018), uma mudança radical na recepção de *Peer Gynt* aconteceu em sua primeira montagem, no teatro de Cristiânia em 1876, dirigida por Ludvig Josephson, com músicas do compositor norueguês Edvard Grieg e adaptações de texto propostas por Ibsen, inclusive o próprio autor dramático tomara a iniciativa de levar sua obra aos palcos. As composições de Grieg destacaram os aspectos românticos nacionais da obra, o que foi intensificado por aspectos visuais do espetáculo, com figurinos contendo roupas norueguesas típicas e cenários de paisagens realistas pintados por Fritz Thaulow (1847-1906) e por Philip Barlag (1840-1913). A peça foi um sucesso, a casa cheia da estreia se repetiu por muitas noites seguidas, e a peça passou a ser vista com outros olhos:

Essa primeira performance, estrelada por Henrik Klausen como Peer Gynt, estabeleceu uma tendência de ver *Peer Gynt* como uma espécie de “portador padrão” da identidade norueguesa [...] De fato, a versão romântica nacional de *Peer Gynt* provou ser um produto estável, e entre 1876 e 1905, quando a Noruega se tornou uma nação soberana independente, *Peer Gynt* foi encenada oito vezes, com mais de 177 apresentações. (POLL, 2018, p. 163, tradução nossa)³²

Uma importante montagem norueguesa citada por Poll (2018) é a de Hans Jacob Nilsen (1897-1957), diretor do Det Norske Teatret, que em 1948 rompeu com a tradição romântica e voltou-se mais ao viés satírico da peça, realizando várias modificações, dentre elas a “tradução” do texto ao neonorueguês (*Nynorsk*), outra língua oficial do país bastante usada pela população rural. A autora declara que a incorporação da peça como parte do patrimônio cultural da Noruega decorreu também de sua adesão por grupos amadores, além do desenvolvimento de uma tradição de se apresentar o texto por parte de instituições teatrais do país. Deste modo, foram produzidas desde a atração turística ao ar livre realizada anualmente desde 1989 em Gålåvatnet, lago perto de Dovre e local onde Peer Gynt supostamente vivia, até montagens mais modernas, como a encenação do Nationaltheatret, em 2014, feita pelo diretor Alexander Mørk-Eidem (1971 -), que usou a obra como ponto de partida para criticar uma série de questões políticas atuais, todas relacionadas à questão do que realmente significa ser norueguês.

Saindo do território norueguês, dentre tantas performances que poderíamos apontar, há a versão teatral do sueco Ingmar Bergman de 1957 (peça que produziria novamente em 1991), optando em colocar como trilha músicas populares da Noruega, e a versão minimalista

³² “That first performance, starring Henrik Klausen as Peer Gynt, set a trend of viewing *Peer Gynt* as a kind of ‘standard bearer’ of Norwegian identity [...] Indeed, the national romantic version of *Peer Gynt* proved itself to be a steady seller, and between 1876 and 1905, when Norway became an independent sovereign nation, *Peer Gynt* was staged eight times, with over 177 performances.”

e rica em efeitos tecnológicos do norte-americano Robert Wilson de 2006, uma coprodução com o Teatro Nacional de Bergen e o Teatro Norueguês de Oslo. E a obra também aportou em território brasileiro. Na Dissertação de Mestrado *Ibsen no Brasil* (2006), Jane Pessoa da Silva, ao apresentar um panorama da recepção do autor norueguês no Brasil, cita relevantes montagens brasileiras de *Peer Gynt*, como a do diretor Antunes Filho, que ocorreu no Teatro Itália, de São Paulo, em 1971. Silva (2007) aponta que esta versão da obra, muito elogiada pela crítica, refletia os anseios pela resistência da democracia em plena época de regime militar, e por meio de Peer se criticava o oportunismo, o “jeitinho brasileiro” e a indiferença em relação aos problemas políticos e sociais. Outras montagens apresentadas pela autora são a do grupo carioca Engenho de Teatro, em 1982, dirigida por Marcos Fayad, e a do grupo gaúcho Teatro Vivo, em 1987, com direção de Irene Brietzke, que se muniram de estudos sobre a obra ibseniana presentes em *O teatro de protesto*, de Robert Brustein, e *A função do orgasmo: problemas econômico-sexuais da energia biológica*, de Wilhelm Reich.

Peer Gynt também foi uma inspiração para outros trabalhos artísticos posteriores, como podemos perceber na influência direta sobre a peça *A Viagem de Pedro, o Feliz*, uma espécie de conto de fadas satírico de August Strindberg que abriu caminho à sátira social na dramaturgia sueca (GASSNER, 2011). Além do mais, como aponta Poll (2018), ainda que critique aspectos da identidade norueguesa, o poema dramático ganhou status de monumento nacional, tornando-se Peer um ícone do país e ao qual os noruegueses gostam de ser associados e comparados, o que averiguamos por meio do prêmio Peer Gynt, concedido anualmente a pessoas que realizam ações dignas de mérito à sociedade norueguesa.

Como temos visto no decorrer da pesquisa, relevantes estudos críticos se atentam a *Peer Gynt* e reconhecem seu lugar na literatura universal. Gassner (2011) assim a define: “Brilhante sátira a tudo que é de segunda ordem com investidas incidentais contra a pedanteria e a ética comercial, *Peer Gynt* imediatamente ocupou seu lugar como a mais ousada *extravaganza* do teatro moderno” (GASSEN, 2011, p. 15). Embora acredite que a peça falha devido à sua prolixidade (principalmente a partir do Ato III), à falta de consequências de certas partes do Ato IV e à morosidade de toda a obra, o autor a julga uma fantasia heroico-cômica divertida e ponderada, destacando cenas como a morte de Aase no Ato III e a tardia percepção de Peer de seu fracasso em ser fiel a si mesmo nas cenas finais. Alega ainda que Ibsen atingiu nesta obra os mais distantes recônditos da imaginação, e que o triunfo do texto reside em sua ludicidade, ou seja, em sua divertida fantasia e também na comovente realidade que nele se mostra. Em *O cânone ocidental* (2001), o crítico norte-americano Harold Bloom foca sua leitura no capítulo dedicado ao autor, “Ibsen: Trolls e *Peer Gynt*”, afirmando que

Peer Gynt estaria para *Hamlet* em Shakespeare e *Fausto* em Goethe, por se tratar de um texto no qual se revela toda a amplitude de uma imaginação: “Tendo *Brand* como prelúdio e *O Imperador e Galileu* como imenso epílogo, *Peer Gynt* é o centro de Ibsen, contendo tudo que ele tinha, tudo que ele extraiu para as peças em prosa de sua suposta maior fase” (BLOOM, 2001, p. 353). Bloom ainda pontua que os Atos IV e V consistem no esplendor da obra e que nunca foram superados pelo autor norueguês enquanto invenção, o que é a essência da poesia.

As aventuras da personagem folclórica *Peer Gynt* se imprimiram nas páginas de Ibsen e posteriormente ganharam os palcos, expressas por meio de um primoroso trabalho poético e dramático. Com transições entre o real e o fantástico, culminou em um trabalho profundamente criativo e de abordagem consistente, que por vezes fica apagado frente às peças posteriores, de cunho mais realista e simbolista, mas que certamente é uma obra-prima única do autor dramático norueguês e merece ser levada aos mais diversos públicos.

3 *MACUNAÍMA*

O *Macunaíma* de Mário de Andrade, publicado primeiramente em 1928, foi inspirado em mitos e lendas indígenas colhidos pelo etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg, histórias que se tornaram a principal fonte daquela que viria a ser considerada “a obra central e mais característica do movimento [modernista]” (CANDIDO, 2008, p. 127). O presente capítulo pretende adentrar um pouco no universo que envolve esta obra por meio da explanação de características concernentes à sua estrutura narrativa e à sua gênese, abordando-se também a biografia do autor, o contexto histórico do qual a obra emergiu e, por fim, a recepção da obra desde a época de seu lançamento até os dias atuais.

3.1 UMA RAPSÓDIA “NACIONAR”

O primeiro manuscrito de *Macunaíma* veio à luz no curto período de seis dias. Foi em dezembro de 1926, enquanto Mário de Andrade passava as férias na chácara de Sapucaia, localizada em Araraquara, interior paulista, uma propriedade do fazendeiro Pio Lourenço Corrêa, familiarmente chamado pelo autor de “tio Pio”. No ano seguinte à primeira redação, o autor dedicou-se a fazer ajustes no texto, acrescentando certas partes e suprimindo outras, até publicar a versão final da obra em 1928 (JARDIM, 2015).

A obra, a partir de sua segunda edição, foi classificada pelo próprio autor como uma rapsódia, ainda que o primeiro a seguramente identificá-la como tal tenha sido Antônio de Alcântara Machado na crítica “O Poeta e o Prosador”, publicada na *Revista de Antropofagia* no mesmo ano de estreia do livro. Destacando em seu texto a brasilidade e a linguagem poética da obra, assim a define o crítico: “Rapsódia nacional (com o r bem rolado) de lendas, de anedotas, de cheiros, de tudo” (ALCÂNTARA MACHADO, 2006, p. 28). Gilda de Mello e Souza, em *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma* (2003), afirma que Mário de Andrade transpôs para a literatura duas formas musicais básicas: a *suíte*, cujo processo rapsódico consiste na junção de variadas peças de tipo coreográfico, mas de estrutura e caráter distintos, usadas para a formação de obras complexas e maiores, da qual o bailado nordestino do Bumba-meu-Boi é um perfeito exemplo; e a *variação*, um processo de repetição de certa melodia dada, na qual mudam-se um ou mais de seus elementos constitutivos a cada repetição, mas mantendo sempre reconhecível o seu núcleo, processo que pode ser verificado no improvisado do cantador nordestino. Como diz a autora:

Efetivamente, a composição rapsódica que norteia o texto justapõe à cena nuclear, representada pela perda e busca da muiraquitã, um número infinito de episódios de procedência variada, que ora fornecem novos elementos para a compreensão geral do enredo, ora apenas ornamentam a ação principal, ora lhe disputam a primazia. Pertencem em parte a este último caso as duas descrições da macumba carioca e do Bumba-meu-Boi, as várias anedotas etiológicas que ponteam a narrativa e os admiráveis relatos independentes, como os de Naipi (cap. IV), de Palauá a onça parda (cap. XIV) e de Taina-Cã (cap. XVII). (SOUZA, 2003, p. 31)

Com dedicatória ao investidor e escritor paulista Paulo Prado, a rapsódia contém dezessete capítulos e um epílogo, cuja trama doravante tenta-se abarcar em uma síntese. “No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente” (ANDRADE, 2019, p. 21). Assim começa a história do filho da tribo amazônica dos tapanhumas, que desde pequeno já faz “coisas de sarapantar”, como falar apenas depois dos seis anos de idade por pura preguiça e “brincar” (ter relações sexuais) secretamente com a cunhada Sofará, companheira de seu irmão Jiguê, quando magicamente se transforma em um príncipe. Ao descobrir o caso, Jiguê dá uma coça no irmão e devolve Sofará ao pai. Mas as travessuras de Macunaíma não cessam, mesmo diante da fome da tribo, o que leva sua mãe a abandoná-lo no meio da mata. Antes de encontrar o caminho de volta para casa, ele atinge a maioridade ao levar um banho de caldo envenenado de aipim, do qual só consegue livrar a cabeça, tomando o corpo de adulto e permanecendo com a cabeça de criança. Poucos dias após ter retornado para casa, depois de brincar com Iriqui, a nova companheira do irmão Jiguê, o herói vai dar uma volta e mata uma veada. Contudo, percebe ter caído em uma peça pregada pelo espírito da floresta Anhangá, pois a veada era sua própria mãe.

Macunaíma parte com os irmãos Maanape e Jiguê, e também com a cunhada Iriqui. O herói conhece Ci, a Mãe do Mato, e com a ajuda dos irmãos consegue dominar a guerreira da tribo das icamiabas para ter relações sexuais com ela, tornando-se o novo Imperador do Mato-Virgem. Os dois têm um filho que morre ainda bebê, e, no local onde este é enterrado, dá-se origem ao guaraná. Tomada por uma profunda tristeza pela morte do filho, Ci dá de presente ao herói a muiraquitã, uma preciosa pedra de seu colar, e depois sobe ao céu por um cipó e vira uma estrela, a Beta do Centauro. Macunaíma logo perde a pedra ao ter de fugir da cabeça da boiúna Capei (ou cobra-grande), que acaba por subir ao céu e se transformar na lua. Um uirapuru conta ao herói que a preciosa pedra foi parar nas mãos do rico fazendeiro peruano Venceslau Pietro Pietra, que mora em São Paulo. Após deixar a consciência na ilha de Marapatá, Macunaíma segue para a cidade juntamente aos irmãos com o intuito de reconquistar a pedra.

A caminho de São Paulo, os três irmãos tomam banho em uma cova com água encantada. Macunaíma é o primeiro e percebe que aquelas águas o tornaram branco, loiro e de olhos azuis. Jiguê é o segundo e consegue ficar com a cor de bronze devido ao irmão já ter se banhado ali. Maanape lava só a palma das mãos e a sola dos pés, que também clareiam. Os três chegam “às terras do igarapé Tietê”, deparando-se com as máquinas da vida moderna em uma metrópole. Logo Macunaíma vai à casa de Venceslau Pietro Pietra e descobre que este é também Piaimã, o gigante comedor de gente. No primeiro encontro com Piaimã, nosso herói não tem sorte, pois recebe uma flechada e morre, mas seu irmão Maanape consegue trazê-lo de volta à vida. No segundo encontro, o herói se disfarça de francesa para sua tarefa, entretanto se vê obrigado a fugir do gigante, que havia ficado completamente seduzido pela francesa. Contrariado com suas tentativas falhas, Macunaíma vai ao Rio de Janeiro na casa da mãe-de-santo tia Ciata, pedindo a Exu pelo sofrimento de Piaimã, no que é atendido e o gigante é torturado.

Em meio às suas andanças, descobrimos também outro bordão de Macunaíma (além do “Ai! Que preguiça!...”), quando decreta solenemente “POUCA SAÚDE E MUITA SAÚVA, OS MALES DO BRASIL SÃO!” (ANDRADE, 2019, p. 80), e depois vai brincar com uma cunhã (mulher), descumprindo uma promessa que fizera a Vei, a Sol, que havia lhe concedido a mão de uma de suas filhas em casamento, acordo rompido após o herói ser flagrado. Certa feita, quando vai pescar no igarapé Tietê, o herói é tarrafeado pela velha Ceiuci, mulher do gigante Piaimã. Contudo, a filha mais nova de Ceiuci consegue libertá-lo, e Macunaíma cavalga léguas e léguas para fugir da perseguição da velha. Logo, ao saber que o gigante foi com a família à Europa para se recuperar, Macunaíma deseja ir também, tentando se fingir de pintor para viajar recebendo uma pensão do Governo, mas não consegue executar o plano. Além de perder dinheiro para um mascate, quantia que poderia usar em sua viagem ao exterior, o herói é enganado por um macaco, que ao comer coquinho baguaçu mente a Macunaíma serem seus próprios testículos e aconselha-o a fazer o mesmo com os dele, tentativa que causa a morte do herói. Contudo, Maanape consegue ressuscitar novamente o irmão, substituindo os testículos amassados por cocos-da-Bahia. Para sanarem a falta de dinheiro, Maanape dá palpites de centenas ao jogo do bicho, que eles passam a ganhar sempre.

Venceslau Pietro Pietra retorna do exterior e Macunaíma resolve matá-lo para conquistar a muiraquitã. Encaminhando-se até a casa do gigante, o herói consegue seu intento ao ludibriar Piaimã e lhe jogar em uma grande tachada de macarrão que é preparada pela velha Ceiuci. Os irmãos partem de volta à terra natal. No caminho, Macunaíma busca a sua

então companheira Iriqui, enfrenta monstros e até desencanta um pé de carambola que se transforma em uma princesa, causando tristeza à Iriqui a atenção que o herói passa a dispensar à nova companheira. Devido a isso, Iriqui chama seis araras canindés e sobe com elas para o céu, virando a constelação Setestrêlo.

Ao retornarem, os irmãos encontram a velha maloca, que agora é uma tapera. Por Macunaíma estar com malária, os outros vão trabalhar e deixam-no descansando. O herói aproveita para buscar sua consciência na ilha de Marapatá, mas não a encontra, então toma para si a consciência de um hispano-americano e se dá bem da mesma forma. Além de não ajudar nas tarefas, Macunaíma consegue atrapalhar as caçadas de Jiguê, que enfurecido se recusa a caçar e a pescar novamente. Para se vingar do irmão, Macunaíma enfeitiça um anzol com uma presa de sucuri que morde a mão de Jiguê, e o veneno vira uma ferida leprosa que consume todo o corpo dele, restando-lhe apenas a sombra. A sombra consegue passar a lepra ao herói, mas este se livra da doença por transmiti-la a outros sete seres. A sombra de Jiguê então engole a princesa e Maanape, mas não consegue de modo algum engolir o herói. Por fim, ela pula no ombro do urubu-ruxama e acaba virando a segunda cabeça deste animal.

Macunaíma passa por necessidades, agora não há ninguém que cace ou pesque para ele. Vive muito solitário, tendo como companheiro apenas o aruaí, um papagaio verde de bico dourado, para quem conta suas histórias, contudo o animal também parte. Devido a uma articulação de Vei, a Sol, o herói é seduzido por uma Uiara (ser mítico que remete à sereia) que toma banho no rio. Após descobrir a verdadeira identidade da Uiara, Macunaíma luta com ela e termina por perder partes do corpo e a muiraquitã. Reencontra tudo depois, menos a pedra e uma perna. Desolado, deixa o mundo para virar estrela, transformando-se na constelação da Ursa Maior. No epílogo, sabemos pelo narrador que esta história foi contada a ele pelo aruaí, que depois partiu para Lisboa.

Após este passeio pela trama de *Macunaíma*, podemos investigar alguns dos elementos que constituem a narrativa. Contendo vários episódios e as situações mais diversas, inclusive com a presença de seres fantásticos, percebemos a construção de um enredo que busca a originalidade e permite variadas interpretações e associações. Haroldo de Campos busca estabelecer uma *Morfologia do Macunaíma* (1973) por meio da estrutura da fábula traçada por Vladímir Propp no livro *Morfológuia Skázki* (Morfologia da Fábula³³, 1928) em

³³ Esta é a tradução do título da obra de Vladímir Propp conforme consta no livro de Haroldo de Campos, mas podemos encontrar sua versão integral em português sob o título *Morfologia do conto maravilhoso*, com tradução de Jasna Paravich Sarhan (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984).

relação ao que Campos denomina de conto de magia russo, com a qual identifica várias correspondências:

Basta dizer que o núcleo articulatório da “rapsódia” brasileira se põe entre a *perda* (venda/roubo) da “muiraquitã” (amuleto) de Macunaíma e o seu *resgate* pelo herói (no caso também a “vítima” da “perda” ou “dano” (através de uma competição com um “antagonista” (o gigante Venceslau Pietro Pietra) [...] Este miolo estrutural – esta “grande sintagmática” – coincide em substância com a ação propriamente dita do conto de magia, que se abre com um “dano” (exórdio) e atinge o seu ponto culminante com a “remoção do malfeito ou da falta” (funções VIII e XIX do elenco de Propp). (CAMPOS, 1973, p. 32, grifo do autor)

Dentre outros pontos em comum entre as estruturas, Campos aponta a presença de uma narrativa-apêndice, que se liga à fabulação central pelo que Propp chama de *repetição do dano inicial*, ou seja, novamente o herói perde a muiraquitã por conta de um novo antagonista, que desta vez é Vei, a Sol; uma nova perda que, sem reparo, levará ao epílogo, com a subida do herói ao céu e sua metamorfose em constelação, situações que advêm de um repertório mítico e que, desta vez, não se encaixam no esquema do conto de magia estabelecido por Propp. Já em *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma* (2003), Gilda de Mello e Souza aproxima a obra do romance arturiano, remota tradição narrativa ocidental que se articula em torno da busca do Graal, ou seja, a busca do objeto miraculoso que é tão presente na literatura popular. Conforme a autora:

[...] o episódio da muiraquitã representa — como o episódio do Graal no romance cavaleiresco — a busca da identidade perdida, o símbolo da iniciação à vida; no entanto, a narrativa brasileira vira pelo avesso a *iniciação viril* do romance arturiano, carnavalizando-a e transformando-a no seu oposto, isto é, numa *iniciação desfibrada*, cheia de recuos e tergiversações. (SOUZA, 2003, p. 79, grifo do autor)

Outras questões elementares da obra dizem respeito ao tempo e ao espaço nos quais se passa a história. Se em relação à época constatamos que a carta escrita pelo protagonista às icamiabas (Capítulo IX) data de 30 de maio de 1926, acompanhamos concomitantemente na trama o desenrolar de lendas que envolvem a criação de seres e coisas, mote muito comum de lendas indígenas. Podemos citar, entre outras, a lenda da lua (Capítulo IV), que nada mais é do que a cabeça da boiúna Capei que sobe ao céu pelo fio de uma aranha caranguejeira, e as lendas da invenção de estrelas e constelações, como as transformações de Ci na estrela Beta do Centauro (Capítulo III) e do próprio herói na constelação da Ursa Maior (Capítulo XVII). Explica Souza (2003) que essa indeterminação temporal da rapsódia se relaciona à categoria temporal da *coexistência*:

Todos coexistem no mesmo tempo homogêneo, sem passado ou futuro, sem divisão de horas separando o trabalho do ócio, sem períodos de apogeu que contrastem com as épocas de decadência. O tempo primordial destruiu as contradições e restabeleceu a justiça, nivelando os momentos de penúria à abundância, a civilização técnica do Sul à cultura agrária e arcaica do Nordeste. (SOUZA, 2003, p. 33)

Em relação ao espaço escolhido por Mário de Andrade para cenário da narrativa, a autora afirma que este aglomerado de lugares distintos foi sugerido ao autor pelo espaço múltiplo empregado nos teatros indiano, chinês e medieval (cuja sobrevivência reside nos bailados populares brasileiros). Souza ainda aponta que este espaço é reflexo do desejo do escritor de estabelecer a identidade entre o rico habitante do Sul e o seringueiro pobre do Norte, entre as prósperas e superpovoadas cidades do litoral e o vasto, menos populoso e mais pobre interior. De fato, embora a história se concentre na Amazônia, principalmente na tribo dos tapanhumas, e na cidade de São Paulo, a narrativa concebe um espaço bem peculiar. Retomando o primeiro prefácio preparado pelo autor, que não chegou a ser publicado juntamente à primeira edição da obra, Mário de Andrade afirma que, desrespeitando lendariamente a geografia e também a fauna e a flora, teve o intuito de desregionalizar a obra e conceber o Brasil literariamente como uma entidade homogênea, “um conceito étnico nacional e geográfico” (ANDRADE, 2019).

Ao passearmos pelas aventuras de Macunaíma, deparamo-nos ainda com várias brasilidades por meio da linguagem utilizada. “Cunhatã”, “ubá”, “curumim” e outras palavras indígenas misturam-se à pluralidade linguística do povo brasileiro, como a repetição do vocábulo “não” em certas frases, bastante característica em certas regiões: “A mãe quis porque não podia largar da mandioca não” (ANDRADE, 2019, p. 22), “Caça, ninguém não pegava caça mais [...]” (ANDRADE, 2019, p. 26). Expressões como “de já-hoje”, “vai-não-vai” ou “sarna pra se coçar” somam-se a marcações da oralidade brasileira, como em “milhor”, “maginou” e “siquer”. Ditos como “Amor primeiro não tem companheiro [...]” (ANDRADE, 2019, p. 45) e “Quem não trabuca, não manduca” (ANDRADE, 2019, p. 122), inclusive título do poema seiscentista do português António Serrão de Castro, aparecem na narrativa e juntam-se às canções *A canoa virou* e aquelas que compõem o tradicional Bumba-meu-Boi, também conhecido por Boi-Bumbá. E não há como deixar de citar a linguagem empolada contida na carta que o herói escreve às icamiabas (Capítulo IX), contando sobre o que encontrou na cidade de São Paulo e pedindo por mais recursos financeiros. Elementos culturais que permeiam o país são revisitados e reinventados na obra de Mário de Andrade, autor que ainda aparece no finalzinho da narrativa, contando no epílogo sobre a fonte de que

ouviu as histórias macunaímicas, ou seja, do papagaio verde de bico dourado. E é sobre a origem da obra e as fontes usadas pelo autor que vamos agora discorrer um pouco mais.

3.2 O NASCIMENTO DE *MACUNAÍMA*

No prefácio preparado para a primeira edição, que data de dezembro de 1926, Mário de Andrade classifica *Macunaíma* como um “livro de férias”, um “brinquedo”, alegando que o protagonista não é propriamente um símbolo e seus casos não devem ser compreendidos como enigmas ou fábulas. Conforme o autor, seu interesse por Macunaíma veio de suas pesquisas sobre a entidade nacional dos brasileiros, o que o levou à conclusão de que “o brasileiro não tem caráter”. E a palavra “caráter” não é utilizada por ele apenas para determinar uma realidade moral, mas entendida como entidade psíquica permanente, manifestando-se nos costumes, na ação exterior, no sentimento, na língua, na História, entre outros aspectos. Para o autor, o brasileiro não possui caráter pela ausência de uma civilização própria e de uma consciência tradicional, diferentemente dos franceses ou dos mexicanos, e essa ausência de caráter psicológico se reflete na ausência de caráter moral: “Daí nossa gatunagem sem esperteza, (a honradez elástica/a elasticidade da nossa honradez), o despreço à cultura verdadeira, o improvisado, a falta de senso étnico nas famílias” (ANDRADE, 2019, p. 185).

Em meio a reflexões dessa natureza é que Mário de Andrade encontrou aquela que viria a ser a fonte principal de sua obra, o segundo volume de *Do Roraima ao Orinoco*, coletânea de cinco volumes com relatos da viagem do etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg no norte do Brasil e na Venezuela entre 1911 e 1913. As histórias que inspiraram a obra de Mário de Andrade estão no segundo volume desta coletânea, *Mitos e lendas dos índios taulipangue e arekuná*, que é apresentado integralmente na obra *Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias* (2002), organizado por Sérgio Medeiros. Tendo como informantes Akúli, indígena do povo arekuná, e Mayuluaípu, indígena do povo taulipangue, Koch-Grünberg (2002) nos informa que este volume possui mitos cosmogônicos, lendas de heróis, contos, fábulas e narrações humorísticas. No total, são cinquenta narrativas, com a presença da personagem Makunaíma em doze delas.

Ao ler o texto de Koch-Grünberg, o autor paulista descobriu uma fonte de inspiração para escrever sua emblemática obra, como também externou em carta enviada a Alceu Amoroso Lima, em maio de 1928:

Resolvi escrever porque fiquei desesperado de comoção lírica quando lendo o Koch-Grünberg percebi que Macunaíma era um herói sem nenhum caráter nem moral nem psicológico, achei isso enormemente comovente nem sei porque, de certo pelo ineditismo do fato, ou por concordar um bocado com a época nossa, não sei... (ANDRADE, 1988, p. 401)

Enquanto lia o segundo volume da obra de Koch-Grünberg em sua versão original, Mário de Andrade pontuava às margens o que lhe chamava atenção, formando uma espécie de guia ao que seria considerado seu *magnum opus*. E as coincidências entre as obras são várias. Como afirma Koch-Grünberg (2002), o nome da personagem vem de Maku: mau e Ima: grande, junção que significa “O Grande Mau”, denominação que pode condizer com seu caráter funesto e intrigante. Ao caracterizar a personagem na versão da obra em alemão, Koch-Grünberg usa a palavra *verschlagener*, que seria traduzida como “tortuoso”, contudo, esclarece em nota de rodapé que o termo dito por Mayuluaípu para descrevê-lo foi “safado”. Essa característica também aparece na personagem de Mário de Andrade, que rompe com a figura clássica de um herói idealizado, motivado por causas nobres e ciente de ser responsável por uma coletividade. Não é assim que age o “herói da nossa gente”, comportando-se muitas vezes somente por interesse próprio, lançando mão de variadas artimanhas para alcançar o que almeja. Também aparece na obra de Mário de Andrade o poder transformador deste herói, que torna pessoas e animais em pedras, podendo mesmo criar novos seres nas histórias trazidas pelo etnógrafo alemão, como ocorre na primeira lenda transcrita pelo autor, na qual o semideus cria novos homens depois do incêndio universal que devastou a humanidade. Vários episódios também se repetem entre as duas obras, como as relações de Macunaíma com a própria cunhada na infância e as perseguições de Piaimã, sempre consequências de atitudes irresponsáveis do herói, mas das quais este sempre escapa.

Retornando ao prefácio, conforme diz o autor paulista, quando se deparou com “um herói surpreendentemente sem caráter”, foi desenvolvendo a ideia de criar uma obra juntando outras lendas, casos, brincadeiras e costumes da tradição popular que atravessam nosso país. Para tal empreendimento, empregou como estilo a fala simples e sonorizada pelas repetições, bastante presente em livros religiosos e contos do rapsodismo popular, não excluindo ainda a obscenidade que se alastra nestas histórias. Como aponta Manuel Cavalcanti Proença em *Roteiro de Macunaíma* (1974), entre as três principais fontes que ofereceram motivos para a construção da rapsódia encontram-se, obviamente, a obra de Koch-Grünberg, seguida de *A língua dos caxinauás* (1914), de Capistrano de Abreu, que traz o registro de lendas, expressões e costumes do povo caxinauá no início do século XX, e *O selvagem* (1876), de Couto de Magalhães, obra resultante das expedições do autor pelo interior do país e de seu

contato com os indígenas. *Paranduba amazonense* (1890), de Barbosa Rodrigues, e *Lendas amazônicas* (1916), de José Coutinho de Oliveira, também contribuíram largamente com a narrativa. Segundo Proença, outras obras que também fizeram parte da arquitetura de *Macunaíma*, ainda que em menor escala, foram *Ao som da viola* (1921), de Gustavo Barroso, a coletânea de J. Silva Campos, que é comentada por Basílio de Magalhães em *O folk-lore no Brasil* (1928), e *Contos populares* (1885), de Sílvio Romero.

Mário de Andrade conclui, no prefácio, que o livro nada mais é do que uma antologia do folclore brasileiro, ainda que o emprego de elementos nacionais não o tenha convencido de realizar uma obra propriamente brasileira, visto as preocupações que carrega em relação ao tema da identidade nacional: “Não sei se sou brasileiro. É uma coisa que me preocupa e em que trabalho porém não tenho convicção de ter dado um passo grande pra frente não” (ANDRADE, 2019, p. 187).

Há um segundo prefácio, que igualmente ao primeiro não foi publicado na primeira edição do livro. Apesar da interessante discussão sobre a obra que consta em ambos, em carta a Alceu Amoroso Lima, de maio de 1928, Mário se queixa de que os dois ficaram extensos e não exprimiam exatamente o que ele intentava, além de que o segundo lhe pareceu bem pretensioso, mas prometeu enviá-los ao amigo com o livro (ANDRADE, 1988). O segundo prefácio data de março de 1928. Vemos nele um reforço das ideias manifestadas anteriormente, como a concepção do livro como “pura brincadeira” e no qual o autor crê aparecer “os melhores elementos duma cultura nacional”:

Possui psicologia própria e maneira de expressão própria. Possui uma filosofia aplicada entre otimismo ao excesso e pessimismo ao excesso dum país bem onde o praxeano considera a Providência como sendo brasileira e o homem da terra pita o conceito da pachorra mais que fumo. Possui aceitação sem timidez nem vanglória da entidade nacional e a concebe tão permanente e unida que o país aparece desgeografado no clima na flora na fauna no homem, na lenda, na tradição histórica até quanto isso possa divertir ou concluir um dado sem repugnar pelo absurdo. (ANDRADE, 2019, p. 190)

É apontada a existência da colaboração estrangeira na criação, elucidando-se que o próprio herói, trazido da obra de Koch-Grünberg, é tão ou mais venezuelano do que brasileiro e ultrapassa fronteiras, indo parar na “terra dos ingleses” (como é chamada a Guiana Inglesa). Mário de Andrade reforça que o propósito do livro não foi estabelecer o símbolo do herói nacional, mas apresentar o herói desta brincadeira, que é a própria obra. Ele também retoma a questão da presença da imoralidade no livro, justificando-a por meio das lendas primitivas e

livros religiosos brasileiros que estão repletos de passagens destoantes “da moral e dos bons costumes”, o que ainda se reflete no livro pela falta de caráter do próprio herói.

Vale ressaltar que em 1927, ano no qual revisava a obra, Mário de Andrade realizou uma expedição ao norte do Brasil, cujos registros aparecem na publicação póstuma *O turista aprendiz* (2015). Em formato de diário, a expedição foi intitulada por Mário como *Viagens pelo Amazonas até o Peru, pelo Madeira até a Bolívia e por Marajó até dizer chega*, abrangendo os estados brasileiros de Amazonas, Pará e Rondônia, estendendo-se também ao Peru e à região de fronteira com a Bolívia. Como apontam Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo no capítulo inicial da obra, em meio a fase de redação de *Macunaíma*, Mário pôde registrar *in loco* o folclore amazônico, cujas leituras o tinham impelido à criação da rapsódia, dividindo as horas de escritor com seu trabalho de etnógrafo e musicólogo ao coletar dados regionais. E estes registros auxiliaram na redação final das peripécias do herói de nossa gente. Dentre os exemplos de influência direta da viagem na rapsódia, podemos citar o encontro de Mário com a constelação Ursa Maior, tradicionalmente consagrada como guia dos navegantes. Como posto em nota, anteriormente a rapsódia findaria no capítulo 17, “Torre Eiffel”, ambientado aqui no Brasil, possivelmente em um grande carnaval que se apropriaria da torre francesa e da Cidade Luz, como no quadro *Carnaval em Madureira* (1924), de Tarsila do Amaral. Contudo, ao regressar da viagem, o capítulo foi renomeado *Ursa Maior* e teve em seu desfecho a partida do protagonista ao plano cósmico, transformando-se na constelação que é balizadora do espaço de uma civilização tropical.

Em julho de 1928, depois de muitas pesquisas e revisões de texto, veio a público *Macunaíma*, mas sobre a recepção desta obra, desde sua publicação até os dias atuais, falaremos em breve. Antes, discorreremos sobre o autor da obra, verdadeiro polímata, ou seja, um grande conhecedor de assuntos de variadas áreas, e também sobre o contexto histórico-social no qual *Macunaíma* emergiu, uma época de fortes rupturas na literatura brasileira.

3.3 MÁRIO DE ANDRADE, UM POLÍMATA BRASILEIRO

Eu sou trezentos: vida e obra (2015), biografia publicada por Eduardo Jardim há exatos setenta anos após a morte de Mário de Andrade, carrega no título uma referência ao poema de abertura do livro *Remate de males* (1930), revelando-nos também o caráter multifacetado deste polímata cujo legado é um marco na história da arte brasileira. De acordo com Jardim (2015), por muitos anos o autor paulista “[...] foi a figura central da vida intelectual do país. Nenhum escritor, nunca mais, teve como ele tanta importância como

artista, como formulador de interpretação do Brasil e como animador cultural” (JARDIM, 2015, p. 14).

Nascido na cidade de São Paulo em 9 de outubro de 1893, Mário era de família de classe média e formou-se como bacharel em Ciências e Letras pelo Ginásio Nossa Senhora do Carmo. Realizou ainda cursos de filosofia na Faculdade de Filosofia e Letras de São Paulo, ligada à Universidade Católica de Louvain, na Bélgica, e frequentou o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde depois viria também a lecionar.

O ano de estreia como escritor foi em 1917, com *Há uma gota de sangue em cada poema*, publicado sob o pseudônimo Mário Sobral. O livro, de caráter pacifista, aborda as atrocidades que ocorriam na Primeira Guerra. Neste mesmo ano, Mário de Andrade teve contato com a pintora Anita Malfatti e sua exposição, cujas obras lhe causaram forte impacto, algo decisivo para a adesão às ideias modernistas que desencadeariam na Semana de Arte Moderna em 1922. Conta-nos Jardim (2015) que a amizade com a pintora também foi fundamental por ter aberto o acesso do escritor à cultura alemã do período, o que levou Mário a iniciar os estudos de alemão em 1919. Daí a presença do expressionismo alemão no pensamento estético do autor, que se aglutinou a outras ideias, como as propostas de vanguardas europeias da época, a poesia de Walt Whitman e aspectos da filosofia católica e do evolucionismo.

E da imersão em meio às novas ideias em relação à arte, surge o emblemático livro *Pauliceia desvairada* (1922). Em *O movimento modernista*, registro da conferência lida no Salão de Conferências do Ministério das Relações Exteriores do Brasil em 1942 (1974), Mário de Andrade relata que o escultor Victor Brecheret se tornou o gatilho que fez *Pauliceia desvairada* estourar. Segundo o autor, a leitura de *Les villes tentaculaires* do poeta Émile Verhaeren o motivou a “fazer um livro de poesias ‘modernas’, em verso-livre, sobre a minha cidade” (ANDRADE, 1974, p. 233). Em meio a tentativas frustradas nos primeiros meses e desavenças com certos familiares, por excesso de gastos em livros, a situação se agravou com a aquisição da *Cabeça de Cristo* de Brecheret, tendo uma velha tia ficado horrorizada com aquele “Cristo de trancinha”. Ficando “num estado inimaginável de estraçalho” em razão das críticas recebidas, o autor subiu ao seu quarto muito irado e, após olhar da sacada, foi à escrivaninha e escreveu em um caderno o título que pensou – *Pauliceia desvairada*:

O estouro chegara afinal, depois de quase ano de angústias interrogativas. Entre desgostos, trabalhos urgentes, dívidas, brigas, em pouco mais de uma semana estava jogado no papel um canto bárbaro, duas vezes maior talvez do que isso que o trabalho de arte deu num livro. (ANDRADE, 1974, p. 234)

Os anseios modernistas de ruptura já aparecem no “Prefácio interessantíssimo”, que precede os vinte e dois poemas do livro. São expostas no prefácio algumas ideias como o desprezo pela metrificação, levando-se em conta que o lirismo se origina do subconsciente sem prender-se a medidas silábicas e de acentuação fixas (o autor inclusive parte da teoria musical para discutir, além da melodia, conceitos como a harmonia e a polifonia no âmbito poético), e o belo na arte, definido como arbitrário, convencional e transitório, que deforma o belo da natureza, compreendido como imutável, objetivo e natural. Estes e outros conceitos em relação à poesia modernista são retomados em posteriores estudos, como o ensaio *A escrava que não é Isaura* (1925), seu primeiro ensaio de teoria poética, dos quais alguns trechos já tinham sido lidos em voz alta pelo próprio autor na Semana de Arte Moderna.

Falando na Semana, nota-se que foi intenso o engajamento de Mário neste evento relevante para a consolidação do Modernismo no Brasil. O evento contou com a participação de artistas como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Menotti del Picchia. Segundo Jardim (2015), Mário concebia o Brasil como uma parte que deveria acessar o todo universal, a modernidade, por isso foi essencial no fortalecimento do compromisso com um ideal universalista:

No primeiro tempo do Modernismo, o escritor entendeu que o ingresso do país no concerto das nações cultas deveria se fazer sem mediações, bastando que fossem incorporadas as linguagens artísticas modernas. No segundo tempo, a partir de 1924, indicou a necessidade de recorrer a uma mediação – a afirmação dos traços nacionais da cultura feita no país. (JARDIM, 2015, p. 55)

Como descreve Jardim, os integrantes do movimento modernista adotaram, em 1924, uma nova concepção no que concerne à inserção da cultura brasileira dentro do contexto moderno, entendendo que isso só seria possível se o país colaborasse com obras propriamente nacionais. Uma verdadeira luta pelo abrasileiramento da cultura, na qual Mário de Andrade foi uma figura bastante relevante, conquistando nessa época, inclusive, a liderança do movimento modernista.

De 1924 até o final da década de 20, de acordo com Jardim, Mário de Andrade teve o período mais feliz e produtivo de sua vida. Além da publicação de *A escrava que não é Isaura*, que já vinha preparando nos anos anteriores, podemos citar o livro de poemas *Losango cáqui* (1926) e o romance *Amar, verbo intransitivo* (1927). Os poemas de *Clã do jabuti* (1927) e a rapsódia *Macunaíma* (1928), juntamente ao *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), “fixaram seu ponto de vista sobre o abrasileiramento da arte e da cultura em

geral” (JARDIM, 2015, p. 70). Também participou como colaborador das principais revistas modernistas, como a carioca *Estética*, a mineira *A Revista* e as paulistas *Terra Roxa e Outras Terras* e *Revista de Antropofagia*.

Mário fez parte do Partido Democrático que, conforme salienta Jardim (2015), definiria seu caminho como intelectual público até 1937, com a instauração do Estado Novo. Segundo o próprio Mário, como descrito na crônica “Democráticos”, publicada no *Diário Nacional* em 1929, o partido resultava da ampliação do movimento modernista, cujos membros viam a necessidade de fazerem parte de todos os campos da atividade humana, o que inclui o político. Os democráticos declararam apoio à Aliança Liberal, com a chapa de oposição formada por Getúlio Vargas como presidente e João Pessoa como vice-presidente, que acabou tomando o poder. Neste período, Mário de Andrade teve sua primeira experiência na administração pública, convidado para reestruturar o Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Mas a simpatia do autor e de grande parte da população paulista pelo regime de Getúlio logo terminou, levando o autor a apoiar a Revolução Constitucionalista em 1932, cuja vitória foi do governo. O abalo e o desânimo tomaram conta de Mário em 1933, que continuou dando aulas no Conservatório e iniciou uma coluna no *Diário de S. Paulo* sobre música. Foi um período de poucas publicações, dentre elas *Belazarte*, que recolhe narrativas curtas escritas na década anterior, e a coletânea de crônicas *Música, doce música*, ambas de 1934.

De 1935 a 1937, o autor assumiu o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, no qual buscou colocar em prática uma política que objetivava a expansão cultural. Sua gestão durou até o golpe de 1937 e a instauração do Estado Novo. Desanimado ao ver seus projetos serem desmontados, Mário mudou-se ao Rio de Janeiro e trabalhou como diretor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, onde também atuou como professor de filosofia e história da arte, cuja aula inaugural com o título *O artista e o artesão* foi publicada posteriormente em *O baile das quatro artes* (1943). Entretanto, a universidade foi fechada em 1939, hostilizada por setores conservadores e católicos. Foi depois nomeado como assessor técnico do Instituto Nacional do Livro, cuja função era preparar o projeto de uma *Enciclopédia brasileira*. No final do ano, como descreve Jardim, Mário de Andrade entregou o resultado do trabalho requerido e comunicou que estava exausto e doente, pedindo licença para retornar a São Paulo e se tratar. O escritor não havia se adaptado à nova cidade e seu sofrimento pode ser notado em cartas aos amigos Oneyda Alvarenga e Paulo Duarte, nas quais declarou-se desesperado e que exagerava no álcool para disfarçar as mágoas. Inclusive, Mário escrevia muitas cartas, várias delas publicadas posteriormente em livros.

De volta a São Paulo em 1941, Mário pôde rever a família e principalmente a mãe, com quem morava e tinha uma ligação muito forte. Voltou a dar aulas de história da música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, de onde havia pedido licença desde a ocupação do cargo de diretor do Departamento de Cultura. Nos últimos anos de vida, o autor dedicou-se a organizar a edição de toda a sua obra conjuntamente, revisando sua trajetória, iniciativa que Jardim achou intrigante para um escritor de cinquenta anos:

Havia, de um lado, o propósito de repensar o significado do caminho já percorrido e, de outro, a intuição necessariamente imprecisa da iminência do fim, tendo contribuído para isso as doenças, a angústia e o consumo exagerado de álcool. Assim, tampouco é surpreendente ele ter deixado na véspera da morte, sobre sua mesa no escritório do SPHAN, um envelope fechado, endereçado a Antonio Candido, com a última versão do livro de poemas *Lira paulistana*. (JARDIM, 2015, p. 171)

Lira Paulistana, composta em 1944, foi publicada postumamente e contém o poema *A meditação sobre o Tietê*, que possivelmente possui os derradeiros versos do poeta, falecido em 25 de fevereiro de 1945 devido a um infarto. Ressalta Jardim que este poema é considerado um dos mais belos da poesia moderna brasileira, com versos que são o ápice da produção poética do autor, figura central do modernismo brasileiro.

3.4 TEMPOS MODERNOS

O filme *Tempos Modernos* (1936), de Charles Chaplin, mostra-nos um pouco dos caminhos pelos quais a civilização percorria desde o advento da Revolução Industrial. As máquinas e a velocidade, que inspiravam tantos artistas, também fomentavam as engrenagens do capitalismo, do nazifascismo e do imperialismo. O filme retrata as más condições dos trabalhadores durante a Crise de 29, a maior crise financeira dos Estados Unidos até então, que irrompeu justamente no ano seguinte à primeira publicação de *Macunaíma* e teve forte impacto no Brasil, prejudicando muito as exportações de café. Contudo, para entendermos a época de produção e lançamento de *Macunaíma*, precisamos primeiramente voltar alguns anos, ao período de formação do movimento modernista no Brasil.

Como descreve Bosi (2013, p. 323), Mário de Andrade foi um dos principais responsáveis pela Semana da Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo em 1922, “que se impôs à atenção da nossa inteligência como um divisor de águas” e condicionou o que a crítica nacional veio a chamar de Modernismo, termo tão polivalente quanto o termo “moderno”. De acordo com o crítico, estes termos em si não dizem muito, a não ser que

determinem, apesar de sua vaguidade, dois aspectos. Primeiramente, as situações socioculturais ocorridas no Brasil desde o começo do século, das quais fazem parte os processos de urbanização, o aumento de imigrantes europeus no centro-sul do país, o deslocamento ou a marginalização dos antigos escravos em grandes áreas do país e o aumento de integrantes das classes média, operária e do subproletariado. Acelerava-se ainda a ascensão do café paulista em detrimento do declínio da cultura canavieira do Nordeste. Além disso, estes termos também se relacionam às correntes de vanguarda da Europa, que com sua radicalização e transfiguração no campo das artes tiveram forte influência ao que sucedeu em nosso país. Inseriram-se no contexto brasileiro o contato com as obras dos futuristas italianos, dos dadaístas e dos surrealistas franceses, com a nova música de Debussy, o cubismo de Picasso e o expressionismo alemão, e já se falava na psicanálise de Freud, no relativismo de Einstein e no intuicionismo de Bergson. Vale lembrar que vários artistas que integraram o movimento modernista haviam entrado em contato com artistas internacionais, como Oswald de Andrade, que conheceu o futurismo de Marinetti e os versos livres de Paul Fort quando esteve em Paris:

Falando de um modo genérico, é a sedução do *irracionalismo, como atitude existencial e estética*, que dá o tom aos novos grupos, ditos modernistas, e lhes infunde aquele tom agressivo com que se põem em campo para demolir as colunas parnasianas e o academismo em geral. (BOSI, 2013, p. 325, grifo do autor)

Já em 1917, como diz Bosi, ocorreu o fato cultural de maior relevância antes da Semana: a Exposição de Anita Malfatti, que continha elementos plásticos pós-impressionistas assimilados pela artista em uma viagem de estudos no exterior, na qual passou pela Alemanha e pelos Estados Unidos. Frente às críticas injustas e virulentas de Monteiro Lobato à exposição no artigo “Paranoia ou Mistificação?”, houve a defesa da pintora por parte de Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Mário de Andrade, entre outros intelectuais paulistas. Anos depois, estes e outros intelectuais organizariam a Semana de Arte Moderna, ponto de encontro entre as variadas tendências modernas e plataforma para o desdobramento destas.

O intuito do movimento compreendia o rompimento dos padrões artísticos estabelecidos de modo drástico. Vimos essa disposição, por exemplo, na série *Mestres do Passado*, conjunto de artigos publicados no *Jornal do Comércio* em 1921, nos quais Mário de Andrade dirige diretamente fortes críticas a cinco poetas parnasianos bem conceituados da época: Francisca Júlia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Vicente de

Carvalho. Aos passadistas, considerados como mestres ultrapassados, Mário entoou um sarcástico canto fúnebre: “Ó Mestres do Passado, eu vos saúdo! Venho depor a minha coroa de gratidões votivas e de entusiasmo varonil sobre a tumba onde dormis o sono merecido! Sim, sobre a vossa tumba, porque vós todos estais mortos!” (ANDRADE, 1971, p. 257).

Consequentemente, ao se propor a apresentação de uma arte renovadora por meio de conferências, declamações de poesia, concertos de música, entre outros, o evento teve forte resistência dos conservadores. Em *O movimento modernista*, Mário de Andrade conta que, só por ter sido encorajado ou mesmo cegado pelo entusiasmo alheio, conseguiu recitar versos sob vaias extremamente barulhentas ou realizar uma conferência sobre artes plásticas na escadaria do Teatro com pessoas caçoando dele e dirigindo-lhe ofensas. Como diz na conferência, na qual reflete sobre o lugar do modernismo vinte anos após o acontecimento da Semana (seu “brado coletivo principal”), o movimento se manifestou especialmente pela arte, contudo manchou os costumes sociais e políticos violentamente, caracterizando-se por ter sido “o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional” (ANDRADE, 1974, p. 231).

A sede pelas transformações na arte brasileira, que rebentou na Semana, continuou ao longo da década. Depois da criação de *Pauliceia desvairada*, “primeiro livro de poesia integralmente nova” (BOSI, 2013, p. 359) que veio à público no ano da Semana, obras modernistas essenciais surgiram, como as *Memórias sentimentais de João Miramar* (1923), de Oswald de Andrade, *O ritmo dissoluto* (1924), de Manuel Bandeira, *O estrangeiro* (1926), de Plínio Salgado, e *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), de Alcântara Machado. Entre as revistas, podemos citar a paulista *Klaxon*, cujo primeiro volume já apareceu em maio de 1922, e a carioca *Estética*, lançada em 1924. Segundo Bosi (2013), o surgimento das revistas e dos manifestos, paralelamente às publicações das obras, foram delimitando os subgrupos, a princípio somente estéticos, mas que logo se mostraram portadores de matizes ideológicos mais específicos. Um exemplo de atitudes díspares que se viam entre os modernistas ocorreu da reação ao primitivismo e às influências europeias contidas no Movimento Pau-Brasil, formado por Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral em 1924, frente a qual surge o Verde-amarelismo, grupo com uma corrente de nacionalismo que defendia o patriotismo de modo exacerbado, formado por Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Cândido de Mota Filho e Plínio Salgado, este último enveredando por um ideário político direitista. A rivalidade perdurou: o Verde-amarelismo transformou-se no Grupo da Anta, em 1927, posteriormente enfrentando os sarcasmos da *Revista de Antropofagia* (1928), cuja equipe era formada por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Raul Bopp.

Afirma o crítico brasileiro Antonio Candido, no livro *Literatura e sociedade* (2008), que a arte primitiva, o folclore e a etnografia estiveram presentes na definição das estéticas modernas, trazendo elementos arcaicos e populares até então comprimidos pelo academicismo, como fica evidente na obra *Macunaíma*:

Mário de Andrade, em *Macunaíma* (a obra central e mais característica do movimento), compendiou alegremente lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face do europeu, mostrando como a cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura. (CANDIDO, 2008, p. 127-128)

Assim, como diz o crítico, não se buscava mais idealizar um índio com virtudes e costumes europeizados, ou ignorar que nosso povo, apesar de sua herança cultural trazida da Europa, é composto pelo colorido de diversas culturas, entre elas as ameríndias e as africanas. Bosi (2013) corrobora esta concepção ao destacar que a dimensão da pesquisa folclórica se revelou um dos processos mais fecundos da literatura brasileira no período, e que “Mário de Andrade foi um folclorista adulto, capaz de sondar a mensagem e os meios expressivos de nossa arte primitiva nas áreas mais diversas (música, dança, medicina)” (BOSI, 2013, p. 376).

No tocante à forma de expressão da língua utilizada pelo Modernismo, Bosi discute de modo elucidador ao também citar Mário de Andrade. Para Bosi, o autor paulistano, atendo ao problema de um ensino gramatical lusíada no seio de uma práxis linguística com influências africanas, indígenas e também oriundas da convivência com os imigrantes europeus, buscou a transposição no registro artístico de uma linguagem coloquial, com sua devida prosódia e sintaxe, seu próprio ritmo e léxico. Acrescenta Proença (1974) que, derivada de uma abundante coleta de material, o autor estabeleceu como critério à personagem Macunaíma a fusão dos aspectos regionais de todos os pontos do Brasil, imprimindo uma força extraordinária de estilo pelo uso de frases feitas e de provérbios. Trazendo as palavras do próprio Mário de Andrade: “O espírito modernista reconheceu que se vivíamos já de nossa realidade brasileira, carecia reverificar nosso instrumento de trabalho para que nos expressássemos com identidade” (ANDRADE, 1974, p. 244).

Na concepção de Andrade, o que o movimento modernista trouxe como novidade foi a conjugação de três princípios fundamentais: “O direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma inteligência criadora nacional” (ANDRADE, 1974, p. 242). Desvencilhando-se do academicismo e de seu subsequente colonialismo cultural, o movimento fincou suas raízes no nacionalismo para

alcançar uma consciência mais efetiva do que se entende por genuinamente brasileiro, dando conta do primeiro e do terceiro tópicos. Contudo, em relação à atualização da inteligência artística, que contém um viés político, o autor diz que os modernistas tiveram um papel contraditório e mesmo precário, mostrando-se absenteístas, individualistas, pois faltou interesse diante da realidade, das fraquezas e desgraças dos homens. Neste aspecto, como aponta Jardim (2015), deve-se levar em consideração o contexto da época da conferência, cuja guerra na Europa não findara, o estado de exceção que se vivia no país parecia infundável e o autor ainda vivia o trauma de ter sido afastado da direção do Departamento de Cultura, fatos que se relacionam com o tom pessimista desta visão do Modernismo. De qualquer modo, mostra-se evidente a relevância do Modernismo em nosso país, do qual *Macunaíma* pode ser considerada atualmente, “do ponto de vista literário, a mais bela expressão dos propósitos modernistas do segundo tempo do movimento” (JARDIM, 2015, p. 80).

3.5 O ÁPICE DA RADICALIDADE E DA INVENÇÃO

Mário de Andrade, em carta a Sousa da Silveira, de abril de 1935, assim concebia *Macunaíma*:

Não sei nada, sei que sinto esse livro como um coroamento de período. [...] Um poema herói-cômico, caçoando do ser psicológico brasileiro, fixado numa figura de lenda, à maneira mística dos poemas tradicionais. O real e o fantástico fundidos num mesmo plano. O simbolismo, a sátira e a fantasia livre fundidos. Ausência de regionalismos pela fusão de características regionais. Um Brasil só e um herói só. (ANDRADE, 1988, p. 416)

E o tempo mostrou que a obra obteve grande reconhecimento por parte da crítica. Contudo, a recepção de *Macunaíma* na época de sua primeira publicação, em julho de 1928, não se mostra congruente com sua relevância apontada por Mário na carta de 1935 e alcançada na contemporaneidade. Como discorre Jardim (2015), é difícil avaliar a repercussão de *Macunaíma* com critérios atuais. Primeiramente, pela incipiente indústria de livros do país no momento de seu lançamento, que apenas na década posterior teria algum crescimento. Somente oitocentos exemplares da obra foram impressos em sua primeira edição, custeados pelo próprio Mário de Andrade e distribuídos a um número restrito de livrarias ou enviados pelo autor para amigos e jornais. Acrescenta Jardim que o livro foi comentado de modo pouco destacado por Tristão de Ataíde e João Ribeiro, considerados os principais críticos da época.

Podemos ter acesso a essas e outras críticas sobre *Macunaíma* publicadas na época por meio da Tese de Doutorado de José de Paula Ramos Junior, *A fortuna crítica de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)* (2006). No artigo de Tristão de Ataíde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima), publicado em setembro de 1928 em *O Jornal*, o crítico usou trechos dos dois prefácios não publicados por Mário de Andrade, que este havia lhe enviado. Ainda que Tristão de Ataíde aponte defeitos do livro, como ser longo demais e recheado de uma pornografia por vezes dispensável, termina por reconhecer o significado da obra andradeana. Contudo, conforme Ramos Junior (2006), o final de sua consideração revela uma visão ideológica carregada de preconceito e intolerância em relação às múltiplas vozes da cultura popular, ao contrário do valor que lhes imprime a rapsódia:

O livro tem um significado considerável como toda obra do sr. Mário de Andrade, seja qual for a sorte futura de suas criações isoladas. E revela no autor uma “verve” de expressão, uma assimilação de alguns elementos de nossa formação étnica, de nossa alma, de nossos costumes, de nossa paisagem, de nosso totalismo nacional, que são de fato só dele. E realmente expressivos do que é a barbaria dos nossos fermentos em ebulição. O modelo do que devemos “combater” em nós. (ATAÍDE, 2006, p. 18).

A outra crítica já citada, de João Ribeiro, foi publicada em outubro de 1928, no *Jornal do Brasil*. Nela, Ribeiro afirma que a obra é um conglomerado de coisas incongruentes, na qual a personagem central é um tipo de “Malasartes indiano, aborígene, incompreensível, absurdo, misto de toda a ciência folclórica e tríplice, do caboclo, do negro e do branco” (RIBEIRO, 2006, p. 45). Apesar de reconhecer o relevo de certos pontos do livro, pesa na balança dos argumentos do autor os defeitos que encontrou na obra. “É um livro voluntariamente bárbaro, primevo, espécie de fragmentos desconexos que escaparam e foram reunidos por um comentador reduzido à inépcia de qualquer coordenação” (RIBEIRO, 2006, p. 46). Ribeiro diz ainda que, mesmo contra a vontade de seu autor, houve na narrativa o propósito de pintar o homem brasileiro, sem caráter definido, mas que essa simbologia soa falsa frente às intenções benévolas do caráter de nosso povo. Ao final, conclui o crítico: “Há muitos defeitos no livro de Mário de Andrade, a concupiscência de termos tupis verdadeiros e fictícios de pura invenção, extra-regionalismos discordantes, e absurdos inefáveis.” E termina com a pergunta: “Mas, se o livro é isso mesmo?” (RIBEIRO, 2006, p. 47).

Quem poderia responder a esta pergunta de Ribeiro? Houve divergências entre os críticos em relação ao fenômeno *Macunaíma* na época. Uns se mostraram favoráveis à recepção da obra, como António de Alcântara Machado, Ronald de Carvalho, Ascenso Ferreira e Augusto Meyer. Outros foram desfavoráveis, como foi o caso de Cândido Motta

Filho, Nestor Vítor, João Ribeiro e Aníbal Fernandes. Em suma, como comenta Ramos Junior (2006), a repercussão de *Macunaíma* entre o público anônimo pode ser vagamente medida por uma correspondência de Mário a Augusto Meyer, de fevereiro de 1932, na qual afirma que a primeira edição da obra levou quatro anos para *quase* se esgotar. A segunda edição viria, contudo, apenas em 1937, com a publicação de mil exemplares pela editora José Olympio, o que evidencia não ter sido o mercado de bens culturais o responsável pela legitimação da obra, cuja difusão entre o “grande público” nas décadas de 20 e 30 foi praticamente irrelevante. Todavia, segundo Ramos Junior, não se pode subestimar o impacto de *Macunaíma* “junto ao público diferenciado, constituído de formadores de opinião, quase todos militantes assíduos no jornalismo dos maiores centros urbanos do país, onde e quando o jornal ocupava a primeira posição como suporte para a circulação de idéias” (RAMOS JUNIOR, 2006, p. 188). Mesmo assim, como inclusive concluíram Ascenso Ferreira e Augusto Meyer em suas críticas, a apreciação justa da obra, seu sentido verdadeiro, ainda carecia de distância, viria apenas com o tempo.

Dentre os estudiosos que se debruçaram sobre a rapsódia, temos Haroldo de Campos, que a define como “o ponto mais alto em radicalidade e invenção do legado de Mário” (CAMPOS, 1973, p. 10). Para o autor, seu estudo da obra sob a luz de Propp permitiu “concluir pela minuciosa construção, pela extremada e sutil compactura da rapsódia andradiana” (CAMPOS, 1973, p. 290). O autor também a compara a obras de Stéphane Mallarmé e de James Joyce:

Como o *Un Coup de Dés* e o *Finnegans Wake*, obras cosmogônicas (metáforas do homem e sua história, num nível de leitura), o *Macunaíma* funda-se também num mito cosmogônico. É a rapsódia “climática” de um herói tropical, ameríndio em processo de “europeização”, na conflitante busca do seu legado (talismã) civilizatório. (CAMPOS, 1973, p. 292)

Gilda de Mello e Souza aponta *Macunaíma* como o “livro mais importante do nacionalismo modernista brasileiro” (SOUZA, 2003, p. 9), cuja impressão fulminante ainda permanecia tantos anos após seu lançamento. Conforme Souza (2003), o passar dos anos pode ter feito com que se perdessem a virulência das experiências de linguagem e também a da utilização satírica dos achados obscenos, contudo, o aprofundamento de pesquisas sobre a obra veio a corroborar a maestria de sua construção e do aproveitamento da cultura popular em seu enredo. Segundo a autora, “*Macunaíma* representa, pois, uma meditação extremamente complexa sobre o Brasil, efetuada através de um discurso selvagem, rico de metáforas, símbolos e alegorias” (SOUZA, 2003, p. 84).

E o legado de *Macunaíma* se reflete também em adaptações da obra, como a peça de Antunes Filho, marcando a passagem do “herói de nossa gente” nos palcos. Como aponta Igor de Almeida Silva no artigo “*Macunaíma* no palco: itinerário de sua recepção” (2008), o espetáculo estreou no Theatro São Pedro em setembro de 1978, na cidade de São Paulo, montado pelo Grupo Pau-Brasil. Segundo o autor, o espetáculo logo foi considerado uma recriação poética ao nível de espetáculos internacionais emblemáticos vistos no país, transportando o espectador, apesar do clima feérico da peça, a uma atmosfera de tragicidade, na qual “a ironia, o chiste e malícia de ‘nosso herói’ contrastavam com a fatalidade de uma civilização condenada a sucumbir em sua indeterminação, sua ausência de caráter, fazendo ainda prevalecer, por vezes, um riso melancólico, humorístico, trágico” (SILVA, 2008, p. 164).

A versão para o cinema de Joaquim Pedro Andrade, que estreou em novembro de 1969, também não poderia deixar de ser citada. Em *Macunaíma: da literatura ao cinema* (1978), Heloísa Buarque de Hollanda enfatiza o novo momento em que a obra cinematográfica aparece, tendo em vista que a década de 1960 retoma a proposta modernista em relação à descoberta do Brasil, mas em outros termos: enquanto a experiência dos anos 20 buscava definir uma nacionalidade, pesquisando suas raízes e tentando descolonizar a cultura brasileira, a nova proposta focava em questões referentes à estrutura social e econômica do país. Segundo a autora, o diretor Joaquim Pedro de Andrade comenta politicamente a rapsódia, transformando o livro afetivo e melancólico em um filme incisivo, crítico e pessimista.

Embora tenha se tornado um cânone brasileiro, fruto de diversos estudos e fonte para diversos trabalhos artísticos, discussões sobre a contribuição positiva da obra continuam a ser levantadas. Nas últimas décadas, por exemplo, com o advento da literatura indígena contemporânea, acessamos ao aparecimento de leituras sobre o texto de Mário de Andrade e sobre a crítica a ele dispensada por meio de teóricos oriundos dos povos originários. Em *Makunaima: o meu avô em mim!* (2018), Jaider Esbell afirma ser Makunaima seu avô, e fala de seu intuito de levar às pessoas uma imagem “[...] além dos factoides sobre a preguiça e a falta de caráter do Makunaima” (ESBELL, 2018, p. 13). O artista, que no artigo explana sobre quadros de sua coleção *Meu avô Makunaima*, fala da importância em retirar Makunaima da ala dos folclores:

Significativamente, Makunaima é envolvido nas leituras que são propostas por diversos influentes sobre o caráter duvidoso do brasileiro. Isso está relacionado também com a Semana de Arte Moderna de 1922, tempo de quase um século

quando surgimos com mais essa demanda. O hoje e o futuro dessa gente-nação de identidade desafiadora, beirando o fantástico, de onde mesmo lhe é proposto com arte. Pena Mário não estar mais aqui para ver e sentir esses outros lados dos movimentos. Mas não tem problema, suas crias, que também o sou, estão por aqui. (ESBELL, 2018, p. 13-14)

Deste modo, percebemos que ainda hoje *Macunaíma* multiplica-se como as imagens geradas por um caleidoscópio, cujas variadas percepções culminam em distintas leituras possíveis. Bebendo de muitas fontes, principalmente do segundo volume da coletânea de Koch-Grünberg, Mário de Andrade concebeu uma obra ímpar, com um trabalho criativo e que se tornou referência da literatura brasileira.

4 ANALOGIAS ENTRE AS DUAS OBRAS

Peer Gynt e *Macunaíma*, duas obras que são colocadas agora frente a frente, evidenciando similaridades que as fazem parecer, por vezes, como dois lados de um mesmo espelho. É como se *Macunaíma*, o Imperador do Mato-Verde, ao avistar seu rosto sobre o espelho das águas, pudesse ver refletido entre as oscilações o rosto de *Peer Gynt*, o Imperador de Si-Mesmo. E as águas do Rio Amazonas, que murmuram lendas sobre curupiras e sereias, parecem se comunicar com as águas dos fiordes noruegueses, em cujos arredores habitam milhares de trolls. Aspectos relacionados a gêneros, tempos e espaços de duas tramas também se identificam. E percebemos que é a própria natureza do povo norueguês e do povo brasileiro que nestas obras se reflete, deixando transparecer, em ambas, as mais profundas mazelas do homem moderno.

No presente capítulo, realiza-se um estudo das analogias presentes entre as obras *Peer Gynt* e *Macunaíma*, averiguando a premissa de que a narrativa brasileira do “herói sem nenhum caráter” corresponde, em vários aspectos, ao poema dramático norueguês. Para tal, estabelecemos uma abordagem dessa hipótese e uma discussão sobre os pontos de intersecção identificados entre as obras sob os seguintes aspectos: características das personagens-título; inserção do folclore nacional nas obras; trânsitos entre gêneros, tempos e espaços; presença de crítica social.

4.1 PEER GYNT, O MACUNAÍMA NORUEGUÊS? MACUNAÍMA, O PEER GYNT BRASILEIRO?

Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, em fevereiro de 2000, o diretor brasileiro Antunes Filho comentava sobre a montagem do espetáculo *Macunaíma* (1978), baseado na narrativa de Mário de Andrade e considerado um dos grandes marcos do diretor no meio teatral. Lembrou-se, então, de outro grande espetáculo realizado anos antes sob sua batuta, *Peer Gynt* (1971), de Henrik Ibsen. O fato é que, durante a conversa com os entrevistadores Nelson de Sá e Marcelo Rubens Paiva, assim disse Antunes Filho: “Eu vejo muito paralelo, aliás, entre ‘Peer Gynt’ e ‘Macunaíma’. Se eu não tivesse feito ‘Peer Gynt’, talvez não tivesse chegado ao ‘Macunaíma’. Aquela aventura, que vai de uma coisa para outra” (ANTUNES FILHO, 2000, n.p.). Ao ser questionado pelos entrevistadores se já havia visto alguma relação entre as obras quando decidiu montar *Macunaíma*, o diretor declarou que “Não, nenhuma”, acrescentando seu encanto pelos textos de Henrik Ibsen: “É um dos autores de que eu mais gosto. Eu até fiz

na televisão. Eu adoro os personagens. São visionários, são proféticos, tudo maluco” (ANTUNES FILHO, 2000, n.p.).

Em “*Macunaíma* no palco: itinerário de sua recepção” (2008), Igor de Almeida Silva destaca que Stênio Garcia, ator que interpretou Peer Gynt na montagem de 1971, disse a uma matéria sobre o espetáculo na época: “Peer Gynt é um Macunaíma norueguês, um personagem que exige do ator um levantamento completo nos campos real e irreal” (GARCIA, 1971, p. 58 apud SILVA, 2008, p. 164). Segundo Silva (2008), foi também no ator Stênio Garcia que Antunes Filho pensou para interpretar Macunaíma em seu espetáculo posterior, o que não foi possível devido aos recursos disponíveis para a montagem. Citando ainda um artigo de Nunes Pereira, que faz uma comparação entre as duas obras (artigo do qual logo falaremos), Silva conclui:

A partir desses comentários, percebem-se as conexões entre *Peer Gynt* e *Macunaíma*, obras surgidas em contextos históricos, geográficos e culturais completamente diversos, mas que dialogam entre si e que se encontram presentes/interligadas na trajetória artística de Antunes, como se a primeira fosse a preparação para a montagem da segunda, num vínculo quase mítico, a altura da vida miraculosa do *nosso herói*. (SILVA, 2008, p. 164-165, grifo do autor)

Essa relação entre *Macunaíma* e *Peer Gynt*, embora se mostre pouco citada, pode ser encontrada anteriormente. No artigo “Macunaíma, o herói sem nenhum caráter”, escrito por Nestor Vitor ao jornal *O Globo*, em outubro de 1928, o crítico menciona elementos da atmosfera onírica e as metamorfoses pelas quais passam as personagens de *Macunaíma*, apontando que lembram, dentre outras obras, o poema dramático de Ibsen. Porém, uma comparação mais elaborada ocorre no já citado artigo de Nunes Pereira, “A língua de Macunaíma”, publicado na *Rio Magazine*, no final da década de 30. O autor destaca o interessante uso que os dois textos literários fazem dos dialetos, peculiaridades da linguagem do povo que se mostraram determinantes na composição destes heróis autenticamente nacionais. Se a opulência dialetal na obra de Ibsen, com o fascínio de suas rusticidades primitivas e requintadas delicadezas, impeliu o norueguês em sua marcha como uma verdadeira língua nacional, a obra de Mário de Andrade também o fez ao se valer do *brasileiro falado*, que bebe da diversidade linguística do país e é um dos aspectos mais interessantes da obra dedicada “ao irmão de Peer Gynt”:

Porque (é preciso explicar sempre um porque) não é só o trabalho de colecionar modismos, anexins, idiotismos, cacofonias e neologismos, com característicos deste ou daquele brasileiro, do Norte, do Centro ou do Sul, que avulta da *história* a que

me estou referindo, e sim o poder de utilizar todo esse material para traduzir as expressões da psicologia complexíssima de um herói sem nenhum caráter... Também essa foi uma das mais notáveis performances de Ibsen com o seu Peer Gynt – um tipo da mitologia escandinava, hábil em proezas, em façanhas de toda espécie, das que só uma divindade ou um mistificador conseguem realizar ou simplesmente imaginar. (PEREIRA, 2006, p. 157, grifo do autor)

E a aproximação entre estas obras, ou entre suas personagens-título, oportunamente aparecem. “Ele [Peer Gynt] é um anti-herói sem nenhum caráter, meio Macunaíma” apontou Gabriel Villela em entrevista à Folha de S. Paulo, em 2016, ano de estreia da premiada versão que teve sua direção e adaptação (VILLELA, 2016, n.p.). E fez uma consideração mais enfática o professor e pesquisador Karl Erik Schøllhammer ao afirmar:

O reconhecimento internacional da obra do escritor Henrik Ibsen veio em primeiro lugar com o êxito da fase realista de sua dramaturgia, a partir de *Os Pilares da Sociedade*, em 1877, o que situou o autor como o maior inovador do teatro moderno. Dez anos antes, Ibsen publicara o poema *Peer Gynt* que, no contexto norueguês viria a se tornar um símbolo nacional, aqui no Brasil só comparável ao *Macunaíma* de Mário de Andrade. Como o “herói sem nenhum caráter” brasileiro, *Peer Gynt* era uma crítica severa do espírito da sociedade de seu tempo e, mesmo assim, tornou-se um ponto de identificação positiva para a cultura norueguesa. Henrik Ibsen escreveu a obra no exílio e o personagem Peer Gynt era a expressão de tudo o que incomodava o dramaturgo em sua pátria: a mentira, o auto-engano, a irresponsabilidade e a ambigüidade ética e moral, temas que nunca deixaram de ser alvo de sua pena afiada de Ibsen e que mantêm a atualidade até hoje. (SCHØLLHAMMER, 2006, n.p.)

Diante destas falas, reiteramos que nosso principal objetivo é lançar luz sobre estas afirmações e realizar um estudo mais detalhado das analogias entre as obras *Peer Gynt* e *Macunaíma*, averiguando a premissa de que a narrativa brasileira do “herói sem nenhum caráter” para o Brasil corresponderia ao poema dramático norueguês em sua terra natal, tendo em vista os critérios estabelecidos.

4.2 O IMPERADOR DO MATO-VIRGEM E O IMPERADOR DE SI-MESMO

No livro *O texto no teatro* (1989), o crítico brasileiro Sábado Magaldi reúne uma coletânea de artigos que escreveu ao jornal *O Estado de S. Paulo*, entre os quais está o texto “Ibsen e Peer Gynt”, no qual declara sobre a personagem-título:

Peer Gynt é a nossa natureza espontânea, irresponsável, que faz da vida um prazer de todos os instantes, mesmo que reconheça, no final da caminhada, que esta aventura permanente não sugeriu mais que o epitáfio: “Aqui jaz Ninguém”. (MAGALDI, 1989, p. 170)

Se neste trecho de Magaldi, extraído de um texto em que posteriormente também define Peer Gynt como “herói lendário” e “figura quase mítica”, substituíssemos esta personagem por Macunaíma, teríamos igualmente um trecho coerente. Isto porque a similaridade entre as duas personagens é um dos principais pontos de contato entre as obras. Começamos falando que ambas dão título às suas respectivas tramas e têm o enredo centralizado em torno de si mesmas, passeando em meio a outras personagens que apenas relampejam em suas trajetórias. E esta centralidade se reflete na própria personalidade dos heróis, pois ambos nutrem valores bastante egoístas, arquitetando uma série de artimanhas para obterem tudo o que desejam, custe o que custar.

Já no início do poema dramático *Peer Gynt*, conhecemos muito da personalidade do protagonista por intermédio das queixas de sua mãe Aase, após ela ter descoberto que é mentira a história contada pelo filho, de que saltou das alturas sobre um cabrito montês. Chamando-o de “contador de histórias do diabo”, ela lamenta a fortuna que foi “jogada pela janela” pelo falecido marido, Jon Gynt, cuja verdadeira fortuna deixada ao filho foi a imprudência. Aase dirige uma série de insultos a Peer, como na fala “Eu poderia, se quisesse, ser feliz, / Tendo um porco como tu por filho?” (IBSEN, 1925, p. 9)³⁴, ou ainda:

Ah, tu és grande e forte o suficiente,
Deverias ser cajado e pilar
Para a frágil velhice de tua mãe, —
Deverias tocar o trabalho no campo,
Proteger o que resta de teu patrimônio; —
(Chorando de novo.)
Oh, meu Deus, pequeno é o lucro
que tu me deste, seu malandro!
Espreguiçando-se diante da lareira de casa,
Remexendo nas brasas de carvão;
Ou, por toda a redondeza, afugentando
As moças das festas —
Envergonhando-me em todas as direções,
Arrumando briga com os piores patifes (IBSEN, 1925, p. 11)³⁵

³⁴ “Could I, if I would, be happy,
With a pig like you for son?”

³⁵ “Ah, you’re big and strong enough,
You should be a staff and pillar
For your mother’s frail old age,—
You should keep the farm-work going,
Guard the remnants of your gear;—
(Crying again.)
Oh, God help me, small’s the profit
You have been to me, you scamp!
Lounging by the hearth at home,
Grubbing in the charcoal embers;
Or, round all the country, frightening
Girls away from merry-makings—
Shaming me in all directions,

Ao longo da trama, os insultos de Aase contra o filho são corroborados enquanto legítimas características do herói, revelando-se uma excelente exposição do caráter da personagem. Segundo a mãe, Peer é: mentiroso, por contar suas histórias fantasiosas; egoísta, por não se preocupar com a mãe; preguiçoso e imprudente, por não zelar pelo que resta do próprio patrimônio e abster-se do trabalho do campo, permanecendo em casa diante da lareira ou saindo pelas redondezas para causar tumultos.

Também podemos encontrar este leque de adjetivos, listados por Aase em relação ao filho, na personagem Macunaíma, conforme o acompanhamos ao longo de sua narrativa homônima. É desde a infância que ele, filho do medo da noite e da índia do povo amazonense dos tapanhumas, apronta das suas:

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:

– Ai! que preguiça!...e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiano o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força do homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém. (ANDRADE, 2019, p. 21)

A preguiça é uma forte característica do protagonista, tanto que a expressão “Ai! que preguiça!...” é repetida por ele durante toda a narrativa. A expressão aparece, por exemplo, quando ele se enfada de “brincar” com Ci (Capítulo III), ou quando chega às “terras do igarapé Tietê”, onde “a moeda tradicional não era mais cacau”, e descobre que teria de trabalhar para obter o dinheiro corrente da cidade, chateando-se:

Macunaíma ficou muito contrariado. Ter de trabucar, ele, herói... Murmurou desolado:

— Ai! que preguiça!

Resolveu abandonar a empresa, voltando prós pagos de que era imperador. (ANDRADE, 2019, p. 49)

Contudo, com as artimanhas do irmão Maanape, o herói consegue dinheiro de outra forma, sem ter de “trabucar”. A vida fácil sempre é a opção escolhida também por Peer, desde que mora ao lado da mãe, esquivando-se do trabalho no campo, ou mais tarde, conseguindo todas as regalias por se fingir de profeta, permanecendo deitado sobre as almofadas e fumando cachimbo, enquanto discípulas cantam e dançam ao seu redor (Ato IV).

O egoísmo, como já apontado, é outro traço comum entre as personagens. É do velho rei da Serra de Dovre que Peer escuta o preceito egoísta dos trolls, que parece ter sempre seguido: diferentemente dos humanos, que dizem “Homem, sê tu mesmo!”, entre os trolls o ditado corrente é “Troll, basta a ti mesmo!” (IBSEN, 1925, p. 71). Se, por seu lado egoísta, Peer Gynt possui descaso com a velhice da própria mãe e não ajuda nos afazeres do campo, Macunaíma também faz das suas contra a índia tapanhumas, desde pequeno: “Quando era pra dormir trepava no macuru pequenininho sempre se esquecendo de mijar. Como a rede da mãe estava por debaixo do berço, o herói mijava quente na velha, espantando os mosquitos bem.” (ANDRADE, 2019, p. 22). A falta de empatia de Macunaíma fica evidente no episódio em que, estando todos da tribo famintos, ele leva a mãe para um local onde tem fartura de comida, mas quando a vê pegando alimentos para dar aos outros filhos, leva-a de volta ao banhado num piscar de olhos. Abandonado na mata por causa deste feito, ao contar ao Currupira o porquê de ter sido abandonado, Macunaíma dá uma gargalhada, denotando que não se arrepende nem um pouco do que fez (Capítulo II).

Para conseguirem seus intentos, um artifício usado pelas duas personagens é a mentira. Peer Gynt, além da história que conta à mãe no início da peça, narra “causos” aos convidados do casamento de Ingrid, como o de ter feito o Diabo entrar dentro de uma avelã, poder montar pelos ares no mais bravo dos corcéis ou ser o detentor de um chapéu que torna as pessoas invisíveis (Ato I). Para seduzir uma mulher troll, ele mente que é filho de um rei (Ato II). E, ao encontrar as roupas e o cavalo de um imperador, finge ser um profeta (Ato IV), todas artimanhas realizadas puramente para benefício próprio. Por sua vez, Macunaíma diz aos irmãos que viu pé de timbó no rio, ri ao vê-los passando dificuldades para campear o timbó inexistente e, depois, ainda justifica o malogro da tarefa com a história de que o timbó já foi gente um dia e, certamente, desapareceu ao saber que o campeavam. O herói também vai se travestir de francesa, mentindo sobre sua verdadeira identidade, para resgatar a muiraquitã do gigante Piaimã (Capítulo VI), e se fingir de pintor para conseguir uma viagem à Europa, com o intuito de receber uma pensão do Governo (Capítulo XII), mas ambos os planos falham.

Contudo, várias pessoas são ludibriadas pelas “lorotas” contadas pelos dois, até porque eles são muito sedutores, tanto em convencer seus ouvintes quanto em se dirigir às mulheres, a fim de se divertirem. Peer Gynt, por exemplo, já chega no casamento de Ingrid seduzindo as moças, e consegue convencer Ingrid, que está prestes a se casar, a fugir com ele (Ato I), desprezando-a na manhã seguinte sob o pretexto de estar apaixonado por Solveig (Ato II). Contudo, seu sentimento por Solveig não o impede de, banido da cidade, deitar-se com

outras três moças que chamam por trolls (Ato II) ou seduzir uma mulher troll (Ato II), que depois aparecerá trazendo um menino que diz ser filho de ambos (Ato III). Mais uma prova de seu lado galanteador aparece quando se envolve com a discípula Anitra, com quem chega a fugir, esta que acabará por roubá-lo e abandoná-lo (Ato IV). Contudo, a grande amada de Peer é Solveig, que lhe espera durante toda a vida e o recebe de braços abertos ao encontrá-lo na velhice. Macunaíma revela seu lado sedutor desde pequeno, tendo relações sexuais com as cunhadas, companheiras do irmão Jiguê. Também descumpre uma promessa que fizera a Vei, a Sol, para se casar com uma de suas filhas, correndo atrás de outras mulheres e se envolvendo com uma que lhe dá atenção (Capítulo VIII). Porém, sua grande amada é Ci, de quem recebe a muiraquitã e a quem retornará ao fim da narrativa, metamorfoseando-se em constelação.

Grande parte dos casos de sedução das personagens também corroboram sua imprudência. Em Peer Gynt, as brigas com o ferreiro Aslak, de que já lhe acusa Aase no início da peça, são uma prova de seu temperamento sem cautela. Sua imprudência o fará raptar a noiva Ingrid (Ato II) e ser banido da cidade, o que resultará na perda do restante do patrimônio (Ato III). Sabemos, ainda, que ele enriqueceu por meio de um comércio eticamente problemático (Ato IV). Peer dá sempre um jeito de se abster da situação, de ir pelo caminho mais cômodo e que geralmente não é o mais prudente, seguindo o que lhe recomenda a Grande Curva: “Dá a volta , Peer!” (IBSEN, 1925, p. 83). Macunaíma não age de modo distinto, visto que perde a preciosa muiraquitã duas vezes, por completo descuido – na primeira vez, quando foge da boiúna Capei (Capítulo IV), e na segunda, quando luta com a Uiara (Capítulo XV). Outro exemplo é quando, na volta de São Paulo, o herói não ajuda os irmãos nas tarefas por estar adoentado, mas atrapalha nas caçadas de Jiguê, roubando-lhe uma cabaça e uma viola encantada que atraíam os bichos, danificando-as por fazer mal uso delas, o que prejudica a aquisição de alimentos (Capítulo XVI).

Uma questão pertinente entre as personagens Peer e Macunaíma é seu lugar como heróis de suas narrativas. No subtítulo da rapsódia de Mário de Andrade, dá-se a Macunaíma o título de “o herói sem nenhum caráter”, e a primeira linha da narrativa já se refere a ele como “herói da nossa gente” (ANDRADE, 2019, p. 21). Se o termo *herói*, referindo-se a Macunaíma, repete-se constantemente na narrativa andradeana, não podemos deixar de pensar que nem ele, nem seu “irmão norueguês” Peer Gynt, possuem características que tradicionalmente configurariam um herói. Gilda de Mello e Souza (2003), ao relacionar a rapsódia de Andrade com os romances de cavalaria, percebe que, se o herói cavaleiresco se caracteriza como nobre, corajoso, leal, verdadeiro, justo e desprendido de tirar proveitos

próprios, dominando os traços ostensivos da paixão quando ela ocorre, Macunaíma é exatamente seu avesso e, “por conseguinte, *a carnavalização do nobre*” (SOUZA, 2003, p. 75, grifo da autora). Acrescenta a esta abordagem Proença (1974), quando afirma:

Macunaíma participa daqueles heróis da literatura popular. Não tem preconceitos, não se cinge à moral de uma época, e concentra em si próprio todas as virtudes e defeitos que nunca se encontram reunidos em um único indivíduo. Por isso é excepcional. (PROENÇA, 1974, p. 9)

Proença (1974) alega ser Macunaíma um herói múltiplo, que encarna uma vastidão de personagens, portando-se estas como boas, más ou, principalmente, ingênuas. Essa multiplicidade também se encontra em Peer, que durante toda a vida desempenhará vários papéis, ora como negociante, ora como profeta, ora como contador de histórias lendário. Peer também é um herói que carrega em si uma gama de complexidades. De acordo com Benston (1984), tendo Ibsen usado a descontinuidade como estratégia, fazendo a peça parecer uma compilação de três narrativas distintas (Atos I a III, Ato IV e Ato V), propiciou os recorrentes recomeços de Peer a cada nova aventura:

Novos começos são possíveis devido à falta de causalidade da narrativa: Peer, como dizem seus detratores, nunca aprende nada. Na verdade, ele não tem noção de sua história, e é essa falta que dá à personagem sua ingenuidade e vitalidade. Também explica seu senso de presença. Do ponto de vista de Peer, cada momento, livre de história e culpa, é repleto de possibilidades. (BENSTON, 1984, p. 159, tradução nossa)³⁶

Além de heróis de suas respectivas histórias, Peer e Macunaíma são ainda conclamados como imperadores. Peer, com suas ânsias de glória, é saudado no hospício do Cairo como o “Imperador de Si-Mesmo”. Macunaíma recebe o título de imperador por seu envolvimento com Ci, a Mãe do Mato, após tomá-la a força com o auxílio dos irmãos: “Vieram então muitas jandaias, muitas araras vermelhas tuins coricas periquitos, muitos papagaios saudar Macunaíma, o novo Imperador do Mato-Virgem” (ANDRADE, 2019, p. 34).

Ao passarem por várias aventuras, tanto o Imperador de Si-Mesmo quanto o Imperador do Mato-Virgem alcançam a glória de certos feitos para terminarem na desilusão. Entre idas e vindas, acompanhamos um Peer Gynt que se gabava de suas façanhas, por

³⁶ “New beginnings are possible because of the lack of narrative causality: Peer, as his detractors say, never learns anything. Indeed, he has no sense of his history, and it is this lack that gives the character his naivete and vitality. It also accounts for his sense of presence. From Peer's perspective, each moment, freed from history and guilt, is filled with possibilities.”

cavalgar pelos ares ou usar um chapéu invisível, a alguém que se percebe como uma alma que retornará ao nada. Uma das cenas mais emblemáticas da peça, e que comporta a trajetória e a queda do herói, ocorre quando Peer, depois de retornar à Noruega mais velho, colhe cebolas (Ato V). Ao arrancar uma cebola, ele vai lhe retirando camada por camada, comparando a si mesmo com a cebola e reconhecendo em cada camada certos “papeis” que desempenhou, como o naufrago triste, o passageiro fanfarrão, o cavador de ouro da América, o corajoso desbravador ou o falso profeta. Após tirar várias cascas de uma só vez, ele se questiona: “Que número enorme de cascas! / O miolo não vai chegar logo?” E depois de tornar toda a cebola em pedaços, conclui surpreso: “No centro mais fundo, / não tem nada além de cascas – cada vez menores. – / A natureza é sagaz!” (IBSEN, 1925, p. 228)³⁷. É a conclusão de que a vida do homem não tem “fundo”. E, se um pouco antes da cena da cebola, já se crê um velho louco ao pensar em seu epitáfio como “Aqui jaz Peer Gynt, aquela boa alma, / o Imperador sobre todas as outras feras” (IBSEN, 1925, p. 227)³⁸, não tardará muito a pensar de modo inverso. Não encontrando testemunhas para provar ao Fundidor que foi fiel a si mesmo, Peer Gynt, ao ver riscar no céu uma estrela cadente e pensar que ela brilha e depois desaparece, como sua alma que voltará ao nada, pensa em seu epitáfio como: “Aqui jaz Ninguém” (IBSEN, 1925, p. 265)³⁹. Angustiado, ele parece sentir apagar-se e desaparecer como uma estrela, escondendo-se ao fim no colo da amada Solveig. Algo similar ocorre com Macunaíma, o herói que consegue recuperar a valiosa muiraquitã das garras de Piaimã, mas que termina a história desolado ao perder a pedra preciosa. Se Peer engendra uma luta com o Fundidor de Botões e depois descobre que se perdeu de si mesmo, Macunaíma, por uma emboscada de Vei, a Sol, trava um embate com Uiara, desfazendo-se em pedaços. Depois, consegue encontrar todos os seus pedaços, menos uma perna e a muiraquitã, praticamente o seu “si-mesmo” materializado em um objeto, presente que recebera da amada antes de partir e que justificava toda a sua saga até então. O herói chega à conclusão de que não acha mais graça nesta terra: “Tudo o que fora a existência dele apesar de tantos casos tanta brincadeira tanta ilusão tanto sofrimento tanto heroísmo, afinal não fora senão um se deixar viver” (ANDRADE, 2019, p. 178). Assim, ele resolve subir ao céu por um cipó, como sua amada Ci, e virar o brilho bonito e inútil da constelação da Ursa Maior.

³⁷ “What an enormous number of swathings!
Is not the kernel soon coming to light?”
“I’m blest if it is! To the innermost centre,
It’s nothing but swathings—each smaller and smaller.—
Nature is witty!”

³⁸ “Here rests Peer Gynt, that decent soul,
Kaiser o’er all of the other beasts.—”

³⁹ “Here No One lies buried”

Como podemos perceber, Peer Gynt e Macunaíma compartilham de vários pontos em comum, tantos que parece ser insuficiente um trabalho para elencá-los em sua totalidade. Contudo, uma semelhança essencial entre os dois é que são personagens oriundas do folclore, nascidas de contos populares de seus respectivos povos, um aspecto cuja dimensão se estende para as próprias obras das quais são oriundas as personagens e que, a partir de agora, será discutido mais detalhadamente.

4.3 POR ENTRE CURRUPIRAS E TROLLS

As principais referências pesquisadas por Henrik Ibsen e por Mário de Andrade para a construção de suas respectivas obras também possuem pontos em comum. *Peer Gynt* tem como principal referência o segundo volume de *Norske Huldre-Eventyr og Folkesagn* (O Livro dos Contos de Fadas Noruegueses, 1848), coletânea que reúne alguns contos baseados em “causos”, contados ao autor norueguês Peter Christen Absjörnson pelo informante Engebret Hougen, durante a viagem realizada pelo autor ao Vale de Gudbrand, em 1842. *Macunaíma*, por sua vez, provém das histórias registradas pelo etnógrafo e explorador alemão Theodor Koch-Grünberg em *Mitos e lendas dos índios taulipangue e arekuná*, segundo volume da coletânea *Do Roraima ao Orinoco*, coletadas em sua viagem no norte do Brasil e na Venezuela de 1911 a 1913, tendo como informantes os indígenas Akúli, do povo arekuná, e Mayuluaípu, do povo taulipangue. Assim, ambas as fontes se constituem de narrativas da tradição oral, que carregam elementos das culturas de seus povos.

Para a construção de suas obras, Ibsen e Andrade pisaram no solo do folclore nacional e fizeram dele chão para seus enredos, resgatando vários elementos oriundos do saber popular. Em *Peer Gynt*, por exemplo, o protagonista conta aos convidados do casamento de Ingrid suas façanhas surreais, como sua feita de prender o diabo dentro de uma avelã, apropriando-se do conto folclórico *O Menino e o Diabo* e se colocando como protagonista da trama (Ato I). Neste casamento, inclusive, os convidados dançam a Halling, uma dança folclórica norueguesa. *Macunaíma*, por sua vez, apresenta uma série de componentes ligados à cultura que atravessa o Brasil, como a pluralidade linguística do povo brasileiro e os ditos populares. Nota-se a presença de canções como *A canoa virou* e as do tradicional repertório do Bumba-meu-Boi, também conhecido por Boi-Bumbá. As transformações presentes nas lendas indígenas, parte do nosso folclore, também aparecem na narrativa, como a do filho de Macunaíma com Ci, que dá origem ao guaraná após morrer (Capítulo V).

Dentre os elementos culturais contidos em cada obra, podemos destacar as outras personagens folclóricas por entre as quais se deslocam ambos os heróis, também protagonistas destas histórias da narrativa oral. *Peer Gynt* é envolto principalmente por trolls, que já vêm dos contos da coletânea de Absjórnsen e aparecem no poema dramático por meio do rei da Serra de Dovre, de sua filha e dos outros moradores da montanha. *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales* (A enciclopédia Greenwood de contos populares e contos de fadas, 2008), editada por Donald Haase, aponta que *troll* nada mais é do que o nome dado aos elfos das Ilhas Britânicas em suas versões da Noruega e da Dinamarca, onde também podem ser conhecidos como *huldre* (ocultos) e *underjordiske* (moradores subterrâneos):

Elfos são uma variedade de seres sobrenaturais bem conhecidos nas Ilhas Britânicas e nos países nórdicos, de onde parecem ter se originado no início da Idade Média. Comumente (embora erroneamente) associado a fadas e, muitas vezes, conectado a várias aflições físicas na Grã-Bretanha medieval e renascentista, o *álfar* original (singular *álfir*; cf. *ælf* em inglês antigo; e *alp* em alto-alemão antigo) parece ter sido considerado na velha crença nórdica como quase iguais aos deuses e gigantes, ao invés de espíritos da natureza. (HAASE, 2008, p. 293-294)⁴⁰

Se, com o tempo, os elfos gradualmente diminuíram de tamanho nas Ilhas Britânicas, os trolls permaneceram aparentemente semelhantes aos humanos nos países nórdicos, cujas únicas marcas distintivas são suas boas aparências ou, especificamente na Noruega, suas caudas (HAASE, 2008). O argumento é confirmado em *Peer Gynt*, pois os trolls aparecem com caudas e, para a permanência de Peer em meio aos trolls, uma condição imposta a ele é que coloque uma. Já a boa aparência em relação aos humanos não é um traço distintivo, o que se percebe quando aparecem dois trolls com cabeças de porco ou quando Peer, ao assistir a um número de dança com duas mulheres trolls, descreve-as como “Uma vaca com sua pata dedilhando uma harpa. / Uma porca de meias dando saltos no compasso.” (IBSEN, 1925, p. 75)⁴¹. Ainda, na concepção de Haase (2008), a principal característica destes seres, pelo que nos contam suas histórias, é que vivem na periferia do nosso mundo e interagem com os humanos em diversas situações, seja para partilhar comida ou para atrair pessoas inocentes a relacionamentos ilícitos. Contudo, no poema dramático de Henrik Ibsen, Peer é que seduz

⁴⁰ “Elves are a variety of supernatural beings well known in both the British Isles and the Nordic countries from which they appear to have originated in the early Middle Ages. Commonly (if mistakenly) associated with fairies and often connected with various physical afflictions in later medieval and renaissance Britain, the original *álfar* (singular *álfir*; cf. *ælf* in Old English; and *alp* in Old High German) appear to have been regarded in Old Nordic belief as near equals to the gods and giants, rather than nature spirits.”

⁴¹ “A bell-cow with her hoof on a gut-harp strumming.
A sow in socklets a-trip to the tune.”

uma mulher troll (Ato II), sendo posteriormente acusado por ela de não cuidar do filho de ambos (Ato III).

A Grande Curva, também mencionada como uma espécie de troll no conto de Absjørnsen, é outra personagem que podemos destacar. Seu nome na versão original é *Bøygen*, termo que inclui sentidos como *curvatura*, *flexibilidade* e *elasticidade*. Se, em certas encenações da peça, a Grande Curva é representada por uma névoa espessa, a mitologia popular a representa como a figura de uma serpente com proporções gigantescas (AUBERT e VENANCIO, 2012). Na introdução da versão inglesa da obra, o tradutor William Archer (1925) discorre que esta personagem certamente atraiu Ibsen por sua estranheza, aparecendo no poema dramático como “[...] essa coisa vaga, disforme, onipresente, inevitável e invulnerável [...]” (ARCHER apud IBSEN, 1925, p. XXIX, tradução nossa)⁴². A Grande Curva surge pela primeira vez no caminho de Peer após a fuga do herói da montanha dos trolls (Ato II). Archer acredita que o autor lhe atribuiu uma significação simbólica, como também creem outros estudiosos, que já interpretaram a personagem como a própria consciência de Peer, contornando os obstáculos em vez de enfrentá-los, ou mesmo como a própria sociedade, majoritariamente imersa em sua inércia:

A verdade provavelmente é que o poeta pretendia vagamente que esse monstro vago fosse tão evasivo em seu simbolismo quanto em sua constituição física. Mas quando, no Ato IV, Cena 12, ele identifica formalmente a Grande Curva com a Esfinge, podemos certamente concluir que uma das interpretações presentes em sua mente era metafísica. Nesse aspecto, a Grande Curva tipificaria o enigma da existência, com o qual lutamos em vão e que temos que “contornar” da melhor maneira possível. (ARCHER apud IBSEN, 1925, p. XXIX, tradução nossa)⁴³.

Em *Macunaíma*, também nos deparamos com personagens do nosso folclore, como o Currupira (ou Curupira). Manuel Cavalcanti Proença (1974) aponta que o encontro do Currupira com o herói é o aproveitamento de uma lenda referida por Barbosa Rodrigues em *Poranduba amazonense*, assim como seu encontro com a cotia, que vai lhe jogar caldo envenenado de aipim e fazer com que cresça, conservando apenas a cabeça de criança (Capítulo II). No *Dicionário do folclore brasileiro* (2005), Luís da Câmara Cascudo assim define o Currupira:

⁴² “[...] that vague, shapeless, ubiquitous, inevitable, invulnerable Thing [...]”

⁴³ “The truth probably is that the poet vaguely intended this vague monster to be as elusive in its symbolism as in its physical constitution. But when, in Act IV., Sc. 12, he formally identifies the Boyg with the Sphinx, we may surely conclude that one of the interpretations present to his mind was metaphysical. In this aspect, the Boyg would typify the riddle of existence, with which we grapple in vain, and which we have to “get round” as best we can.”

Um dos mais espantosos e populares entes fantásticos das matas brasileiras. De *curu*, contrato de *corumi*, e *pira*, corpo, corpo de menino, segundo Stradelli. O Curupira é representado por um anão, cabeleira rubra, pés ao inverso, calcanhares para frente. [...] Demônio da floresta, explicador dos rumores misteriosos, desaparecimento de caçadores, esquecimento de caminhos, pavores súbitos, inexplicáveis [...] (CASCUDO, 2005, p. 332).

Como nos informa Proença (1974), muitos consideram o Currupira o mesmo que o Saci, que é uma entidade da mitologia indígena representada por um negro jovem com uma perna só, sempre usando sua carapuça vermelha e fumando seu cachimbo, divertindo-se ao assustar viajantes e dispersar animais como gados e cavalos. O autor ainda afirma que a forma feminina do Currupira (ou a sua mulher) é a Caapora, também chamada de Caipora, que aparece na trama de Andrade como mulher do gigante Piaimã. Cascudo (2005) diz que o nome Caapora vem de *coa* (mato) e *pora* (habitante, morador), e que nada mais é do que a figura do Curupira sem ter os pés virados para trás.

Outro ser mítico que aparece na trama é a Uiara, surgindo no final de *Macunaíma* com o intuito de seduzir o herói, parte de um plano de vingança de Vei, a Sol, vingança que culminará na perda definitiva da muiraquitã (Capítulo XVII). Conforme Proença (1974), Uiara é a mesma iara, que também já foi chamada por outros nomes como Hipupiara, Upuviara, Igpupiara ou Ypupiara. Cascudo (2005) diz ser iara um nome convencional e literário da mãe-d'água. Segundo o autor, a mãe-d'água é conhecida, em todo o Brasil, como “a sereia européia, alva, loura, meia peixa, cantando para atrair o enamorado que morre afogado querendo acompanhá-la para bodas no fundo das águas” (CASCUDO, 2005, p. 532). Contudo, nos séculos XVI e XVII, não havia em território brasileiro a mãe-d'água como a conhecemos, visto que a bela moça loira e de olhos azuis, admirada pelo seu canto, aparecerá na segunda metade do século XIX. Antes, porém, a mãe-d'água estava associada a figuras como o homem-d'água, o Ipupiara, e a Mboiaçu, a Cobra-Grande, também conhecida como Boiúna e que é considerado o mais popular dos mitos amazônicos. Inclusive, uma boiúna denominada Capei aparece na rapsódia e trava luta com Macunaíma, culminando em uma perseguição que causa a primeira perda da muiraquitã pelo herói (Capítulo IV).

Como já podemos perceber, além dos próprios heróis, outros seres folclóricos aparecem e, vale frisar, desempenham um relevante papel no desenvolvimento das tramas. Vemos a influência dessas personagens nos comportamentos de Peer: com o velho rei da Serra de Dovre, ele aprende o lema dos trolls de “bastar-se a si mesmo”, lema que o guia em seu modo de proceder durante toda a história e, no final, volta-se contra ele próprio, ao saber pelo velho rei que ele agiu como um troll e não como ele mesmo durante todo seu percurso,

como almejava. Da Grande Curva, Peer segue o conselho de “dar a volta”, e lembra deste conselho após saber de seu filho com a mulher verde, o que o motiva a fugir (Ato III), ou quando quase vacila em reencontrar Aase, ao aproximar-se da cabana de sua amada (Ato V). Macunaíma também é influenciado diretamente por outros seres do folclore, e o maior exemplo disso está nos episódios da perda da muiraquitã. Como já citado, a primeira perda ocorre justamente enquanto Macunaíma foge da cabeça da Boiúna Capei (Capítulo IV), e a segunda perda, após o episódio em que trava luta com a Uiara (Capítulo XVII). E há vários casos em que o herói se depara com seres que constam nas histórias da sabedoria popular, como o Currupira, de quem sofre uma perseguição após ter comido a carne de sua perna (Capítulo II), o minhocão Oibê, que terá sua pacuera (vísceras tiradas de boi, porco ou carneiro) comida secretamente pelo herói enquanto assava (Capítulo XV), ou o gigante Piaimã e os irmãos de Macunaíma, personagens das histórias colhidas por Koch-Grünberg e presentes em várias partes da narrativa.

No livro *O cânone ocidental* (2001), de Harold Bloom, há uma interessante leitura acerca dos trolls e da obra ibseniana no capítulo “Ibsen: Trolls e *Peer Gynt*”. Para Bloom (2001), a psicologia dramática de Ibsen está centrada na figura do troll, visto que o autor dramático acreditava na funcionalidade da oculta mitologia nórdica tal qual muitos escritores da nossa “Era Caótica” creem na mitologia freudiana. Assim, na concepção de Bloom, os trolls de Ibsen não são para ele apenas fantasias antigas ou metáforas modernas, mas verdadeiros demônios, que nós humanos podemos carregar em nossa própria natureza:

Os trolls de Ibsen são pessoalmente muito malignos de fato, sobretudo em *Peer Gynt*, mas estão mais próximos de crianças sádicas, perturbadas, que dos tecnocratas sistemáticos do genocídio. Mais simplesmente, os trolls estão *antes* do bem e do mal, e não depois. (BLOOM, 2001, p. 342, grifo do autor)

O trollismo em Ibsen, de acordo com Bloom, é destrutivo em relação à maioria dos valores humanos e, concomitantemente, parece o lado escuro e também inevitável de energias e talentos que vão além da medida humana. Como uma questão de cartografia psíquica, desconhecemos quais personagens ibsenianas são inteiramente humanas e quais estão contagiadas pelos demônios nórdicos, mas nossa tendência, para Bloom, é nos interessarmos mais pelas personagens trollísticas. Corrobora com a afirmação Menezes (2006), ao dizer que os trolls de Ibsen, sejam literais ou implícitos, são igualmente assustadores e poderosos, e que o autor dramático, grande estudioso tanto do folclore norueguês quanto da alma humana, “compreendia intuitivamente os *trolls* como a expressão das forças que movem o

comportamento humano, mas que não podem ser explicadas de forma lógica e racional” (MENEZES, 2006, p. 118). A autora acrescenta que os trolls habitam o discurso da grande maioria das personagens ibsenianas, quando estas se referem à presença de certos impulsos sem nome que necessitam de uma forma de expressão.

A presença do folclore em *Peer Gynt* também é um sinalizador da valorização da cultura norueguesa, parte do processo de consciência nacional que envolvia a Noruega do século XIX. Esse processo de preocupação com a consciência nacional também aparece na rapsódia *Macunaíma*. Conforme Jardim (2015), o recurso ao folclore, trazido para a obra andradeana desde a segunda metade da década de 20, possuía um papel decisivo para o processo de nacionalização da arte na concepção de Mário de Andrade. O teórico diz que, embora o autor paulista não tenha se afirmado como um folclorista, passou a se valer de procedimentos técnicos mais elaborados nas pesquisas de campo que realizava. “Além disso, o estudo das manifestações populares, com sua natureza coletiva, esteve na base da definição de uma noção de arte com função social, cuja importância se tornou cada vez maior ao longo do tempo” (JARDIM, 2015, p. 97).

Em *Ensaio sobre a música brasileira* (1972), obra publicada originalmente no mesmo ano em que *Macunaíma*, Mário de Andrade afirma que o compositor brasileiro precisa se basear no folclore, seja como documentação ou inspiração. Contudo, o autor também denuncia o demérito dos estudos sobre o folclore musical no país, pois os livros existentes sobre o assunto mostram-se precários, e ainda aponta a preguiça e o egoísmo do compositor em estudar na fonte as manifestações populares. Contudo, Mário de Andrade foi um exemplo de contribuição destes estudos, como em *Na pancada do ganzá*, obra sobre a cultura popular do Nordeste que foi organizada por Oneyda Avarenga posteriormente, ou em suas anotações sobre manifestações culturais de regiões remotas do país em *O turista aprendiz*, também publicada postumamente. Ainda no *Ensaio sobre a música brasileira*, Mario de Andrade reforça sobre o processo de nacionalização nas artes brasileiras daquele período, que buscava uma maior conexão com o contexto social:

O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o da nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de ideias que justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social. [...] Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos. (ANDRADE, 1972, p. 18)

Vale destacar que os conceitos de nação e, conseqüentemente, de termos a ela relacionados (como nacionalização e consciência nacional), podem se desdobrar em uma discussão mais ampla. Um exemplo disso é a abordagem de nação feita pelo historiador britânico Eric Hobsbawm, em *A invenção das tradições* (1997), trazendo já no título a denominação de um conceito das tradições que, embora pareçam ou sejam consideradas antigas, são bastante recentes, ou mesmo inventadas. Este é o caso do conceito de nação enquanto representação, expressão e símbolo de uma comunidade específica e que, embora enfatize seu caráter eterno e imutável, compõe um conjunto de práticas sociais que tendem “a ser bastante gerais e vagas quanto à natureza dos valores, direitos e obrigações que procuravam inculcar nos membros de certo grupo [...]” (HOBSBAWM, 1997, p. 19). O autor, focando no período entre o final do século XIX e o início do século XX, aponta o viés excludente adotado por países ocidentais que buscavam se autodefinirem enquanto nação, decidindo também quem poderia ou não fazer parte desta. Assim, os indivíduos social-democratas e os judeus foram considerados inimigos internos pela Alemanha Imperial, como também houve um problema de identidade nacional nos Estados Unidos em relação aqueles que eram americanos por imigração, e não por nascimento. Por conta deste último caso, inclusive, o sistema educacional dos Estados Unidos transformou-se em um aparelho de socialização política na época, estabelecendo como um ritual diário a veneração da bandeira americana nas escolas rurais a partir da década de 1880, o que tange tanto ao conceito de americanismo quanto ao seu oposto frente a estes imigrantes, pertencentes à classe operária em sua maioria:

O conceito do americanismo como *opção* – a decisão de aprender inglês, de candidatar-se à cidadania – e uma opção quanto a crenças, atos e modalidades de comportamento específicas trazia implícita a idéia correspondente de “antiamericanismo”. Nos países que definiam a nacionalidade sob o ponto de vista existencial, podia haver ingleses ou franceses antipatrióticos, mas seu *status* de cidadãos ingleses ou franceses não podia ser posto em dúvida, a menos que eles também pudessem ser definidos como forasteiros (*metèques*). Nos Estados Unidos, porém, assim como na Alemanha, quem fosse “antiamericano” ou “vaterlandslose” teria seu *status* efetivo como membro da nação posto em dúvida. (HOBSBAWM, 1997, p. 288)

Retomando às obras analisadas nessa pesquisa, percebemos que a presença do folclore reforça a preocupação com a consciência nacional de seus povos em ambas. Mas há um afastamento, por parte dos autores, de qualquer tipo de ufanismo ou didatismo de estudos folclóricos, pelo contrário: reinventam as personagens e suas histórias em contextos distintos e que também podem aludir, direta ou indiretamente, como críticas ao próprio país. Sobre a

presença da crítica social nas obras, será abordado mais profundamente em breve, falemos antes um pouco sobre outras semelhanças, que dizem respeito ao gênero, ao tempo e ao espaço de cada uma delas.

4.4 SALTOS ENTRE GÊNEROS, TEMPOS E ESPAÇOS

As obras analisadas neste trabalho são de gêneros distintos, pois nos deparamos com um poema dramático e uma rapsódia. Contudo, um nítido viés epopeico é identificado em ambos os textos e os aproxima. A epopeia, cuja origem na tradição literária ocidental nos remonta às duas grandes obras do poeta grego Homero, a *Odisseia* e a *Iliada* (século IX a.C.), teve sua primeira tentativa de conceituação com Aristóteles, em sua *Poética* (2005), que contrapõe este gênero literário à tragédia:

A poesia épica emparelha-se com a tragédia em serem ambas imitação metrificada de seres superiores; a diferença está em que aquela se compõe num metro uniforme e é narrativa. Também na extensão; a tragédia, com efeito, empenha-se, quanto possível, em não passar dum revolução do sol ou superá-la de pouco; a epopéia não tem duração delimitada e nisso difere. Não obstante, primitivamente, procediam assim tanto nas tragédias como nas epopéias. (ARISTÓTELES, 2005, p. 24).

De acordo com Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários* (2004), diversos estudos pós-aristotélicos já se debruçaram sobre o conceito de epopeia, desde os que estabelecem um conjunto de regras formais para a composição do gênero, no decurso dos séculos XVI e XVII, até os do alemão Friedrich Hegel, cuja visão estética prioriza o conteúdo destes textos, e os de teóricos defensores de uma abertura cada vez maior em relação aos modelos greco-latinos. Diante de tantos estudos, que exploram o gênero por meio de perspectivas distintas, podemos dizer que a epopeia se configura, geralmente, como um longo poema que narra a saga de um herói, representante de uma coletividade.

Anatol Rosenfeld (2002) afirma, como já mencionado, que Ibsen pensava primeiramente em escrever uma epopeia e não uma peça teatral, tendo *Peer Gynt* uma série de quadros estáticos e também de eventos variados, os chamados de episódios ou de “estações”. Estes episódios ilustram a vida do herói, tal qual o vemos contando suas histórias à mãe Aase (Ato I), em companhia do rei da Serra de Dovre e do povo troll (Ato II) ou fingindo-se de profeta (Ato IV). Rosenfeld também fala do tom épico propiciado por músicas e danças, e as vemos no decorrer da peça, com as discípulas bailando e cantando em torno do herói (Ato IV), os cantos entoados pela Estátua de Memnon (Ato V), por Solveig (Ato V), pelo próprio

Peer (Atos IV e V) ou, ainda, os cantos litúrgicos que são ouvidos após o confronto de Peer com a Grande Curva (Ato II) e que são cantados por fiéis da igreja (Ato V). Levando-se em consideração o modelo aristotélico de drama, e sua unidade de tempo que compreende a duração de um único dia, *Peer Gynt* mais uma vez se aproxima da não delimitada duração da epopeia. Peer pode ser comparado a um herói epopeico, ainda que não possua exatamente as características tradicionais de um herói, como vimos anteriormente, mas como representante de uma coletividade, configurando uma personagem lendária que é até hoje um forte símbolo da Noruega. Vale ainda lembrar que, a partir do final do século XIX, torna-se uma tendência essa epicização do teatro, ou seja, a integração de elementos épicos à sua estrutura dramática, como os relatos, a supressão de tensão, a tomada da palavra pelo narrador, as intervenções de um coro e a inclusão de *songs*⁴⁴ (PAVIS, 2008). Contudo, é importante mencionar que este fenômeno de epicização do teatro se configura, na verdade, como um retorno de elementos que já podiam ser encontrados anteriormente, como nos textos teatrais do grego Aristófanes e do romano Plauto.

Em *Macunaíma*, que Alfredo Bosi (2013) situa entre uma epopeia e uma novela picaresca⁴⁵, também são apresentados vários episódios em torno da vida do herói, algo que se comunica diretamente com o que foi apontado por Rosenfeld (2002). Tristão de Ataíde (2006) não define a narrativa como romance, poema ou epopeia, mas como um *coquetel*, um sacolejado de várias vertentes, ao passo que Augusto Meyer (2006), em seu artigo “Macunaíma / por Mário de Andrade”, de janeiro de 1929, diz que o livro não cabe em classificação alguma, como o seu próprio autor: “Complexo, denso, muito largado e muito contido ao mesmo tempo” (MEYER, 2006, p. 75). A partir de sua segunda edição, o próprio autor adere à classificação da obra como uma rapsódia, termo usado anteriormente por Antônio de Alcântara Machado para se referir à ela, e que Gilda de Mello e Souza (2003), como já mencionado, define como a transposição de duas formas musicais para a literatura: a variação e a suíte. Conforme a autora, a profunda experiência musical de Mário de Andrade encontra-se ligada à composição de *Macunaíma*, que submeteu “um material já elaborado e de múltipla procedência [...] a toda sorte de mascaramentos, transformações, deformações, adaptações” (SOUZA, 2003, p. 25-26).

⁴⁴ De acordo com Patrice Pavis (2008), *song* é a denominação de canções do teatro do alemão Bertolt Brecht, distintas do canto “harmonioso” que ilustra certa situação ou estado d'alma, tanto na ópera quanto na comédia musical. Caracteriza-se como “um recurso de distanciamento, um poema paródico e grotesco, de ritmo sincopado, cujo texto é mais falado ou salmodiado que cantado” (PAVIS, 2008, p. 367).

⁴⁵ Gênero de ficção em prosa com origem na Espanha (século XVI), cujo intuito era parodiar narrações renascentistas idealizadas, como as epopeias e os romances de cavalaria. O protagonista, *el pícaro*, é um malandro de classe social baixa, que usa das mais diversas artimanhas para lograr êxito em seus intentos. A narração em primeira pessoa e a sátira à sociedade são fortes características desse gênero.

Souza (2003), como já foi colocado, compara a obra a outro gênero, o romance de cavalaria. Além de possuir como protagonista o herói próprio deste gênero, ainda que carnavalizado, *Macunaíma* possui: o caráter essencialmente dinâmico dos romances de cavalaria; o tema de um itinerário difícil, que compreende caminhos cercados de perigos; um tempo e um lugar de paz e justiça, de onde parte e retorna o agente principal da trama cavaleiresca, que é parodiado pelo Uraricoera, apresentado como um local de privações e situações tumultuosas; a relevância na descrição decorativa ou explicativa do mundo exterior, que explora seus detalhes minuciosamente (SOUZA, 2003). Manuel Cavalcanti Proença (1974) aproxima *Macunaíma* da epopeia medieval:

Pelo aspecto de figura de gesta *Macunaíma* se aproxima demais da epopéia medieval. Tem de comum com aqueles heróis a sobre-humanidade e o maravilhoso. Está fora do espaço e do tempo. Por isso pode realizar aquelas fugas espetaculares e assombrosas [...] E as fugas são várias, são motivo freqüente no livro, e sempre com essa revolução espacial, e absoluto desprezo pelas convenções geográficas. Enquanto subverte itinerários, ziguezagueia no tempo em avanços e recuos que só um herói de gesta pode ter. Como aquele Carlos Magno da Canção de Rolando que era um ancião de barba florida quando apenas – historicamente se sabe – tinha trinta e cinco anos. (PROENÇA, 1974, p. 7-8)

Na já citada crítica “*Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*”, Nestor Vitor (2006) salienta o processo onírico de *Macunaíma*, em que “Tudo em torno desses imaginados seres é sonho e sonho” (VÍTOR, 2006, p. 41). Segundo o autor, de um instante para outro, as personagens se transportam a distâncias enormes, pulverizando o tempo e o espaço a que vivemos sujeitos, passando por surpreendentes metamorfoses, elementos que lembram, entre outras obras, o poema dramático *Peer Gynt*. E estas duas modalidades, tempo e espaço, realmente carregam similaridades entre os dois textos analisados.

O tempo em que *Peer Gynt* se passa compreende desde o início de século XIX até por volta de 1860, época em que a peça foi primeiramente publicada. Em relação ao espaço, temos uma variedade de lugares que abarcam tanto a Noruega quanto regiões do Mediterrâneo oriental, como a Costa de Marrocos e o Hospício do Cairo. Todavia, o tempo e o espaço da peça não se prendem a um viés realista, alçando voos ao imaginário, tendo em vista a interação de Peer com outros seres fantásticos, habitantes de outro plano espacial e com outra ordem cronológica, que podem lhe propor a aquisição de uma cauda (Ato II) ou personificarem vozes da consciência do herói, ainda que se tratem deovelos de lã ou gotas de orvalho (Ato V). Outro fator, como já dito anteriormente, é mencionado por Benston (1984), quando destaca que a descontinuidade em *Peer Gynt* faz parecer que a obra consista em três narrativas distintas, cuja divisão se dá justamente pelas mudanças geográficas e nos

permitem acompanhar o herói desde a juventude até a velhice. Para a autora, a mudança da Noruega como local de ação da peça, entre os três primeiros atos e o último, intervalado pelas várias localidades da região do Mediterrâneo oriental que ambientam o Ato IV, também provoca uma disjunção entre as três seções da obra, incorporando mudanças estilísticas internas que acabam por subverter sua linearidade e causar rupturas, o que exige reinterpretções por parte do público:

As seções de *Peer Gynt* são disjuntivas de duas maneiras. Primeiro, o movimento entre elas é pouco motivado e está, causalmente, pouco conectado. Em segundo lugar, e mais importante, ao representar os estágios de crescimento de Peer, cada seção é estilisticamente distinta. A primeira, refletindo a juventude, a dependência, o id em busca de satisfação erótica e a estética kierkegaardiana, é retratada por meio do uso de contos populares românticos. A segunda, como Peer representa a história do homem moderno, é caracterizada pela poesia do mito e da alegoria. Finalmente, a seção três recorre aos métodos parabólicos e emblemáticos de uma peça moral, mas imbuída de autoconsciência teatral moderna. (BENSTON, 1984, p. 161, tradução nossa)⁴⁶

Além da disjunção, Benston (1984) afirma que o autor insere várias sobreposições de elementos, uma proliferação de imagens e de incidentes, com as quais o público se deleita e não sente esta descontinuidade. Isso ocorre, conforme a autora, não apenas pela constante presença de Peer no decorrer da trama, mas devido ao movimento de cada nova seção se sobrepor à anterior e incorporá-la por meio da irrupção de elementos do passado. Segundo a autora, a incursão do passado no presente é algo que também aparece nas peças posteriores de Ibsen, contudo, o processo é basicamente linear nas peças realistas, visto que o passado vem à tona com revelações explosivas e causa a reação das personagens no presente. Com Peer, o procedimento ocorre distintamente, em decorrência da postura do protagonista:

Pois a recusa de Peer em ter seu futuro ditado por seu passado é a fonte de seu eterno otimismo e de sua liberdade em relação à culpa ou ao senso de responsabilidade. É essa resistência que o torna um personagem tão subversivo e vibrante. Ele vive eternamente no presente, expressando o que Ibsen mais tarde chamará de “a alegria da vida” (*Spectros*). Ao resistir à significação imposta externamente, mesmo à de sua própria biografia, Peer pode mudar de papel para papel com total liberdade. (BENSTON, 1984, p. 162, tradução nossa)⁴⁷

⁴⁶ “The sections of *Peer Gynt* are disjunctive in two ways. First, the movement among them is but barely motivated and causally hardly linked. Second, and more importantly, in representing the stages of Peer's growth, each section is stylistically distinctive. The first, reflecting youth, dependence, the id seeking erotic satisfaction and the Kierkegaardian aesthetic, is portrayed through the use of romantic folk tale. The second, as Peer acts out the history of modern man, is characterized by the poetry of myth and allegory. Finally, section three resorts to the parabolic and emblematic methods of a morality play, but one imbued with modern theatrical self-consciousness.”

⁴⁷ “For Peer's refusal to have his future dictated by his past is the source of his eternal optimism and his freedom from guilt or sense of responsibility. It is this resistance that makes him so subversive and vibrant a character. He lives eternally in the present, expressing what Ibsen will later call “the joy of life” (*Ghosts*). In resisting

Também acompanhamos Macunaíma durante toda a sua vida, desde a infância até a metamorfose na constelação da Ursa Maior. Os saltos no tempo inseridos na obra resultam, conforme Souza (2003), de uma indeterminação temporal, na qual todos coexistem ao mesmo tempo homogêneo. De acordo com Proença (1974):

Macunaíma chega a São Paulo quando o Brasil é uma república, mas durante suas correrias encontra João Ramalho, dos primórdios da fundação de Santo André da Borda do Campo; conversa com Maria Pereira, viva ainda, e amofumbada num grotão da beira do São Francisco, desde o tempo da invasão holandesa; convida Bartolomeu de Gusmão para viajar com ele no dorso de um tuiuiú; e o Padre-Voador, que morreu na Espanha, está caminhando e suando num areal do Maranhão. (PROENÇA, 1974, p. 8)

Essa indeterminação temporal suprime a distância que convencionalmente existiria entre o herói e pessoas do período colonial, como o explorador e colonizador português João Ramalho, o sacerdote e inventor luso-brasileiro Bartolomeu Lourenço de Gusmão, também conhecido como padre voador, ou a mulher que viveu com os filhos no município sergipano de Gararu, em um local até hoje conhecido como o “Buraco de Maria Pereira”, para se esconder dos holandeses que invadiam a região. Em *Peer Gynt*, além de seus encontros com figuras folclóricas, como os trolls, o protagonista também dialoga com a figura histórica da Esfinge de Gizé, no Egito, e se depara com a múmia do Rei Ápis, segundo o que lhe informa um dos pacientes do hospício, que carrega a múmia nas costas, e depois lhe revela ser ele o próprio Ápis, quem construiu todas as grandes pirâmides e esculpiu a Grande Esfinge (Ato IV).

Em relação ao tempo de *Macunaíma*, Jardim (2015) destaca o que Mário de Andrade chamou de processo de tradicionalização, verificado no capítulo final da obra, quando o papagaio conta ao escritor as aventuras de Macunaíma. Este capítulo acaba por reunir o tempo da vida do herói com o tempo atual, colocando o escritor na posição de transmissor da tradição de seu povo aos contemporâneos, o que se relaciona diretamente com o projeto de formação de uma identidade nacional:

Já se observou que o final de *Macunaíma* efetiva, com a participação do papagaio e do escritor, a atualização da história do herói morto. Os “tempos de dantes”, em que vivia Macunaíma “imperador”, passam a ser o tempo do leitor, e a tradição, que contém a identidade nacional, é mantida viva. Nesse contexto, o papel do escritor-intérprete do Brasil é indispensável. O narrador é o último elo que garante ao leitor o

externally imposed signification, even that of his own biography, Peer can shift from role to role in complete freedom.”

acesso à história que acabou de ser contada. Desse modo, sua importância na formação da entidade nacional é decisiva. A avaliação de Mário de Andrade da sua própria vocação como intelectual dependeu deste pressuposto. (JARDIM, 2015, p. 186)

Outro traço convergente entre as obras se refere ao deslocamento espacial das personagens. Como vimos anteriormente, é grande o deslocamento espacial de Peer, que inicia a peça nos Fiordes noruegueses, mas alcança a Costa de Marrocos, o deserto do Saara, o Hospício do Cairo, o mar, entre outros lugares. E também é extenso o número de locais desbravados por Macunaíma, que não apenas viaja da Amazônia a São Paulo para recuperar a muiraquitã, mas percorre por todo o continente sul-americano, quando foge do cachorro do gigante Piaimã, após ter se vestido de francesa para enganar o gigante e recuperar a pedra (Capítulo VI), ou escapa da esposa do gigante, Ceiuci, que deseja devorá-lo, fazendo-o percorrer toda a América Latina (Capítulo IX). Isso diz respeito ao processo de desgeografização, que já aparece no primeiro prefácio preparado pelo autor, que não foi publicado na primeira edição da obra:

Um dos meus interesses foi desrespeitar lendariamente a geografia e a fauna e flora geográficas. Assim desregionalizava o mais possível a criação ao mesmo tempo que conseguia o mérito de conceber literariamente o Brasil como entidade homogênea – um conceito étnico nacional e geográfico. (ANDRADE, 2019, p. 187)

Este conceito de desgeografização também aparece no já citado *Ensaio sobre a música brasileira* (1972), em que o autor busca pelo caráter unitário da entidade nacional nas manifestações musicais do país, ou seja, aquelas que refletem características peculiares do povo brasileiro: “Por mais distintos que sejam os documentos regionais, eles manifestam aquele imperativo étnico pelo qual são facilmente reconhecidos por nós” (ANDRADE, 1972, p. 24).

Peer Gynt e *Macunaíma* atravessam pontos de intersecção por meio do viés epopeico de seus gêneros, além da pulverização do tempo e do espaço a que estamos sujeitos, como disse Nestor Vitor (2006). Na verdade, as obras incorporam às suas tramas possibilidades do imaginário, cujos protagonistas refletem uma suposta e satírica representação de um caráter nacional. A seguir, discorre-se mais detalhadamente a presença de uma crítica à sociedade encontrada em ambas.

4.5 PRESENÇA DE CRÍTICA SOCIAL

Em carta ao editor Frederik Hegel, de fevereiro de 1869, ao falar da recepção de *Peer Gynt* na Noruega e na Dinamarca, Henrik Ibsen diz que foram descobertas muito mais sátiras do que ele intencionara inserir na obra: “As passagens satíricas estão razoavelmente isoladas. Mas se os noruegueses do tempo presente se reconhecem, como parece, na personagem de Peer Gynt, isso é problema deles” (IBSEN, 1905, p. 153, tradução nossa)⁴⁸. Contudo, vale destacar que essa identificação do povo norueguês com a personagem-título não é gratuita. Poll (2018) afirma que, em *Peer Gynt*, o autor dramático seguiu a muitos de seus precursores quando conectou a típica área montanhosa de Dovre ao palácio do velho rei, reforçando a crença de que a raiz da cultura popular está na natureza. Porém, Ibsen se recusou a apresentar uma imagem idílica da Noruega, e nem a obra retrata os noruegueses como um “povo escolhido”. “Em suma, *Peer Gynt* não era o elogio da Noruega que muitos esperavam que fosse. Pelo contrário, era na verdade uma sátira, na qual os noruegueses eram retratados como sendo tão egoístas quanto xenófobos” (POLL, 2018, p. 159, tradução nossa)⁴⁹. Como ainda nos lembra a autora, o não apoio da Noruega e da Suécia à Dinamarca, na Guerra Dano-Prussiana, configura-se como um dos elementos motivadores para a crítica tecida por Ibsen aos noruegueses.

A presença da crítica social é um fator que pode ser identificado também em *Macunaíma*, ainda que o autor tenha resistido a isso no princípio. Se, nos primeiros prefácios não publicados na primeira edição, ele concebe a obra como “pura brincadeira”, novas percepções já surgem antes mesmo do lançamento do livro, como o autor expõe em uma carta a Augusto Meyer, de julho de 1928:

Se foi escrito brincando, ou melhor, divertidamente, por causa da graça que eu achara no momento entre a coincidência de um herói ameríndio tão caráter e a convicção a que eu chegara de que o brasileiro não tinha caráter moral, além do incharacterístico físico duma raça ainda em formação, se foi escrito divertidamente, a releitura do livro me principiou doendo fundo em seguida. Hoje ele me parece uma sátira perversa. Tanto mais perversa que eu não acredito que se corrija os costumes por meio da sátira. Por outro lado não tive intenção de fazer de Macunaíma um símbolo do brasileiro. Mas se ele não é o Brasileiro ninguém não poderá negar que ele é *um* brasileiro e bem brasileiro por sinal. (ANDRADE, 1988, p. 403, grifo do autor)

⁴⁸ “The satirical passages are tolerably isolated. But if the Norwegians of the present time recognise themselves, as it would appear they do, in the character of Peer Gynt, that is the good people's own affair.”

⁴⁹ “In short, *Peer Gynt* was not the eulogy of Norway many had expected it would be. On the contrary, it was actually a satire, in which the Norwegians were depicted as being as self-interested as they were xenophobic.”

Como aponta Souza (2003), essa resistência inicial de Mário de Andrade frente à verdadeira face de sua criação foi cedendo aos poucos, pois o autor foi aceitando o fato de que trouxera no texto várias intenções, referências figuradas, símbolos, “[...] e que tudo isso definia os elementos de uma psicologia própria, de uma cultura nacional e de uma filosofia que oscilava entre ‘otimismo ao excesso e pessimismo ao excesso’, entre a confiança na Providência e a energia do projeto” (SOUZA, 2003, p. 8-9). O próprio termo “sátira” foi posteriormente usado pelo autor algumas vezes para se referir à obra, como na já citada carta do autor a Sousa da Silveira, de abril de 1935. O fato é que a relação entre o herói e o povo brasileiro já circula desde as primeiras críticas sobre o livro. Ainda que pense faltar à obra o sentido do nacionalismo político, Tristão de Ataíde (2006), por exemplo, alega o forte senso de nacionalismo orgânico e social que percebe na obra, imbuído na busca de um caráter que distinga o povo brasileiro na América, pois na narrativa vê-se “o ‘homo-brasilicus’ em toda a sua deficiência, embora sem os sinais de tese sistemática e antes uma enorme liberdade de composição” (ATAÍDE, 2006, p. 17).

Bosi (2013) concorda que a figura do herói sem nenhum caráter foi trabalhada no sentido de esculpir um “modo de ser brasileiro”, com características como luxurioso, ávido, preguiçoso e sonhador, como apontou o teórico Paulo Prado em *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1981), livro primeiramente publicado em 1928 e cujo autor é mencionado na dedicatória da rapsódia de Mário de Andrade. Conforme o próprio Prado (1981):

Damos ao mundo o espetáculo de um povo habitando um território — que a lenda mais que a verdade — considera imenso torrão de inigualáveis riquezas, e não sabendo explorar e aproveitar o seu quinhão. Dos agrupamentos humanos de mediana importância, o nosso país é talvez o mais atrasado. O Brasil, de fato, não progride; vive e cresce, como cresce e vive uma criança doente no lento desenvolvimento de um corpo mal organizado. (PRADO, 1981, p. 143)

O autor, ao diagnosticar o vinco secular deixado na psique nacional desde a chegada dos primeiros colonizadores, estes usufruindo uma vida de prazeres desenfreados com as habitantes nativas e ávidos pela exploração de ouro e de outras pedras preciosas, aponta uma série de problemas que assolam o país, tendo em vista que “Na desordem da incompetência, do peculato, da tirania, da cobiça, perderam-se as normas mais comezinhas na direção dos negócios públicos” (PRADO, 1981, p. 145). Dentre os problemas apontados, podemos citar o abuso de poder da Justiça por interesses da politicagem, o alto índice de analfabetismo das classes inferiores, os altos custos de importação em relação aos ganhos com a exportação e a

sucessão dos homens do governo ao acaso, “[...] sem nenhum motivo imperioso para a indicação de seus nomes, exceto o das conveniências e cambalachos da politicagem” (PRADO, 1981, 150).

Se as chagas carregadas pelo país se refletem na psique do brasileiro e são transportadas para a personagem Macunaíma, podemos dizer que o mesmo processo ocorre com a personagem Peer Gynt. Northam (1994) afirma que Peer é uma espécie de epítome, ou seja, uma personificação da falta de autenticidade da Noruega e mesmo do mundo:

As lições que Peer aprende no Palácio de Dovre são endereçadas à nação em geral; a cena brilhante com a Grande Curva, não um mero troll grotesco, mas um símbolo de um impedimento psicológico profundo e intransponível à ação, registra o momento em que Peer os grava em sua própria consciência interior e os adota por conta própria, não para corrigir, mas para confirmar sua evasão congênita; ao aceitar os slogans nacionais de ‘basta a ti mesmo’ e ‘dá a volta’, Peer se torna tanto um indivíduo quanto uma personificação da inautenticidade nacional e, mais tarde, internacional. (NORTHAM, 1994, p. 40, tradução nossa)⁵⁰

Como nos diz o autor, Peer pode ser considerado algo mais do que a peregrinação da autodescoberta de um indivíduo. Northam alega que a personagem pode ser vista também como um meio do povo redescobrir a poesia que lhe é latente, “[...] para encontrar suas raízes novamente, sua alma novamente, seu senso de propósito, seus dons imaginativos sufocados: uma poesia a ser proclamada contra a prosa envolvente do mundo em geral” (NORTHAM, 1994, p. 45, tradução nossa)⁵¹.

O crítico Hjalmar Hjorth Boyesen, na obra *A commentary on the works of Henrik Ibsen* (Um comentário sobre as obras de Henrik Ibsen, 1894), afirma que *Peer Gynt*, o mais imaginativo dos trabalhos de Ibsen, configura-se principalmente como uma sátira ao caráter nacional dos noruegueses: “Peer é entendido como o tipo do nórdico moderno, com seu patriotismo arrogante, que encontra consolo em um passado heroico para a impotência do presente” (BOYEBSEN, 1894, p. 105, tradução nossa)⁵². O autor discorre que Peer crê que um mero amontoado de apetites, desejos e pretensões, o que constitui a sua personalidade, é algo digno de ser valorizado e preservado, uma alusão óbvia ao povo norueguês que, imerso em

⁵⁰ “The lessons Peer learns in the Dovre palace are addressed to the nation at large; the brilliant scene with the Boyg, no mere troll grotesque but a symbol of a deep and insurmountable psychological impediment to action, registers the moment when Peer has them etched into his own inner consciousness and adopts them for his own, not to correct but to confirm his congenital evasiveness; by accepting the national slogans of ‘to thyself be enough’ and ‘go round about’, Peer becomes both an individual and a personification of national and, later, international inauthenticity.”

⁵¹ “[...] to find its roots again, its soul again, its sense of purpose, its smothered gifts of imagination: a poetry to be proclaimed against the engulfing prose of the world at large.”

⁵² “Peer is meant as the type of the modern Norseman, with his boastful patriotism, which finds consolation in a heroic past for the impotence of the present.”

sua lendária grandeza, esquece sua pequenez, os motivos mesquinhos que os governam, nutrindo um tremendo senso de excelência ao se comparar com outras nações. Ainda há o fato, apontado por Boyesen (1894), de Peer sempre estar contornando os obstáculos que surgem em seu caminho, fugindo das situações, algo que contradiz seu senso inabalável da própria importância, que o autoproclama um imperador: “Ele não é uma personalidade positiva que contribui com alguma força espiritual ou virtude para a evolução da humanidade. Obviamente, é a opinião de Ibsen que Peer, a esse respeito, também é típico do povo norueguês” (BOYESEN, 1894, p. 109, tradução nossa)⁵³.

A ideia que Mário de Andrade nutria dos brasileiros, como já foi discutido, também não era das mais lisonjeiras. Se, nos primeiros prefácios, ele já aponta a falta de caráter do brasileiro como um mote para a escrita do livro, no já citado *Ensaio sobre a música brasileira* (1972) chega a declarar que “[...] o Brasileiro é por enquanto um povo de qualidades episódicas e de defeitos permanentes” (ANDRADE, 1972, p. 72). Para o autor, por um lado, o brasileiro é um povo splendidamente musical, do qual também podem ser destacadas a imaginação fértil, a alegria e a resistência. Contudo, a falta de uma cultura nacional no país, acometida pela carência de estudos dos elementos populares e pela postura individualista dos músicos frente às suas criações, restringem-nos a um “regionalismo rengo que faz dó”:

A nossa ignorância nos regionaliza ao bairro em que vivemos. Nossa preguiça impede a formação de espíritos nacionalmente cultos. Nossa paciência faz a gente aceitar esses regionalismos e esses individualismos curtos. Nossa vaidade impede a normalização de processos, formas, orientações. E estamos embebedados pela cultura europeia, em vez de esclarecidos. (ANDRADE, 1972, p. 71)

Indo mais além, em carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, de quando recebeu a primeira proposta de tradução da obra em 1930, o autor expressa seu temor de que esta tentativa não conseguisse dar conta da “essência poema-herói-cômico⁵⁴” de *Macunaíma*, contudo, também acreditava que a obra tivesse pontos positivos na versão em inglês, pois sempre lhe pareceu tratar-se também de “[...] uma sátira mais universal ao homem contemporâneo, principalmente sob o ponto de vista desta sem-vontade itinerante, destas

⁵³ “He is not a positive personality that contributes aught of spiritual force or virtue toward the evolution of humanity. It is obviously Ibsen's opinion that Peer in this respect is also typical of the Norwegian people.”

⁵⁴ Designação dada a uma paródia de epopeias ou poemas épicos, tendo como primeiro exemplo moderno do gênero a *Secchia Rapita* (1615-1617), do escritor italiano Alessandro Tassoni (MOISÉS, 2004). Vale destacar ainda que este tipo de paródia utiliza um estilo nobre para tratar um tema vulgar, “empregando sem propósito o estilo heróico em geral, vale dizer, sem referência específica a tal ou qual texto nobre em particular” (GENETTE, 1982, p. 158 apud MOISÉS, 2004, p. 358).

noções morais criadas no momento de as realizar, que sinto e vejo tanto no homem de agora” (ANDRADE, 1988, p. 412).

Esta visão mais universal de um possível retrato do homem moderno que se reflete na obra também aparece em um dos livros mais conhecidos que discute a obra de Henrik Ibsen, *The Quintessence of Ibsenism* (A Quintessência do Ibsenismo, 1917), escrito pelo autor irlandês George Bernard Shaw e publicado primeiramente em 1891. Como colocado em seu prefácio, o ensaio foi elaborado em resposta à Sociedade Fabiana, organização socialista britânica fundada em 1884, que propôs a publicação de uma série de artigos sob o tema “O Socialismo na Literatura Contemporânea”.

Passeando pelas peças ibsenianas, Shaw (1917) diz que a tese defendida pelo autor norueguês é a de que “[...] a real escravidão de hoje é a escravidão por ideais de virtude [...]” (SHAW, 1917, p. 181, tradução nossa)⁵⁵, criticando severamente os idealistas. Embora não constituam a maior parte da sociedade, que simplesmente ignora passivamente a realidade, os idealistas são apontados como os indivíduos mais perigosos devido à sua prontidão em perseguir e defender ideais individualistas:

Visto que é nas fraquezas dos tipos superiores de personagem que o idealismo se apodera, os exemplos mais trágicos de vaidade, egoísmo, loucura e fracasso não são vilões vulgares, mas homens que em um romance comum ou melodrama seriam heróis. (SHAW, 1917, p. 183, tradução nossa)⁵⁶

É na categoria dos idealistas que Shaw classifica a personagem Peer Gynt. Segundo o autor, a realização pessoal de Peer é satisfazer inteiramente sua vontade. No episódio em que é levado ao castelo do mítico rei da Serra de Dovre, aprende com este a diferença entre um homem e um troll: enquanto o primeiro diz “Homem, sê tu mesmo!”, o segundo afirma “Troll, basta a ti mesmo!” (IBSEN, 1925, p. 71). E este preceito egoísta a personagem leva consigo para concretizar o que almeja, que, na visão de Shaw, é o desejo infantil e alienado de ser um “[...] semideus cuja virtude indomável é mais forte do que o destino [...]” (SHAW, 1917, p. 54, tradução nossa)⁵⁷. O autor conclui que Peer é simplesmente o protótipo do homem moderno ideal, que é enérgico, competitivo e amante do sucesso. Contudo, Shaw (1917) também pontua especificidades nacionais na construção da personagem, inclusive comparando-o aos ingleses:

⁵⁵ “[...] the real slavery of today is slavery to ideals of goodness [...]”

⁵⁶ “Since it is on the weaknesses of the higher types of character that idealism seizes, his most tragic examples of vanity, selfishness, folly, and failure are not vulgar villains, but men who in an ordinary novel or melodrama would be heroes.”

⁵⁷ “[...] demigod whose indomitable will is stronger than destiny [...]”

O tipo extremo de norueguês, conforme retratado por Ibsen, imagina-se fazendo coisas maravilhosas, mas não faz nada. Ele sonha como nenhum inglês sonha, e bebe para se fazer sonhar ainda mais, até que sua vontade efetiva seja destruída e ele se torne um bêbado falido e de má reputação, carregando a tradição de que é um herói e se autodefinindo com base nisso. (SHAW, 1917, p. 125, tradução nossa)⁵⁸

Em relação à retratação de um homem moderno, como já apontado, Berton (2020) afirma que Ibsen compõe um cenário de feroz condenação, do qual é possível destacar alusões à Guerra Dano-Prussiana, questões linguísticas por meio de Huhu, um dos pacientes do hospício, e críticas aos burgueses da época, através do tipo de comércio em que a personagem-título se envolve para enriquecer. Menezes (2006) também nos fala deste sujeito do século XIX voltado à sua própria complexidade, do qual a riqueza de possibilidades é representada na obra.

Apesar de serem personagens que expõem satiricamente as mazelas sociais, ambas se tornaram símbolos de seus países, com um acolhimento geralmente positivo em seus respectivos contextos. Benston (1984) fala que tanto o protagonista quanto o autor do poema dramático adaptam e manipulam o material folclórico norueguês. Para Benston, a inserção de uma motivação psicológica colocada por Ibsen no enredo de *Peer Gynt* complica nossas reações em relação à personagem:

Filho de um falido, Peer recorre à fantasia para evitar enfrentar suas circunstâncias, literalmente construindo castelos no ar nos quais ele pode bancar o imperador. Uma vez que Ibsen nos permite ver Peer sendo ridicularizado, repreendido, desprezado e insultado, encontramos-nos torcendo por sua vitória sobre os outros enquanto ele rouba a noiva e sobe as montanhas como o cervo selvagem do conto de fadas. (BENSTON, 1984, p. 162, tradução nossa)⁵⁹

O mesmo ocorre, por exemplo, quando conhecemos o tipo de comércio que fez com que Peer enriquecesse, mas logo vimos seus antagonistas lhe roubarem a propriedade, ou quando é roubado por Anitra, depois de ter se fingido de profeta (Ato IV), o que também faz com que admiremos sua resiliência cada vez que se recupera de um desastre e cria novos planos. E também torcemos por Macunaíma, mesmo sabendo de sua falta de caráter moral e

⁵⁸ “The extreme type of Norwegian, as depicted by Ibsen, imagines himself doing wonderful things, but does nothing. He dreams as no Englishman dreams, and drinks to make himself dream the more, until his effective will is destroyed, and he becomes a broken-down, disreputable sot, carrying about the tradition that he is a hero, and discussing himself on that assumption.”

⁵⁹ “The son of a bankrupt, Peer turns to fantasy to avoid confronting his circumstances, literally building castles in the air in which he can play emperor. Since Ibsen allows us to see Peer mocked, scolded, despised and taunted, we find ourselves rooting for his victory over others as he steals the bride and climbs the mountains like the wild buck of the fairy tale.”

de todas as situações que nos causariam aversão pela personagem à primeira vista, como seus relacionamentos com as companheiras do irmão Jiguê ao longo de toda a narrativa, ou todas as artimanhas que engendra para obter benefício próprio, estas que nem sempre acabam bem. Corrobora este fenômeno em relação às obras e suas personagens-título seu acolhimento geralmente positivo na atualidade, evidente quando revemos diversas críticas feitas às obras, ou quando o poema dramático de Ibsen dá nome a um importante prêmio, o prêmio Peer Gynt, que é concedido anualmente para pessoas que realizam obras dignas de mérito à sociedade norueguesa (POLL, 2018), e quando a rapsódia de Mário de Andrade batiza uma escola de teatro paulista, o Teatro Escola Macunaíma, importante referência desde sua fundação em 1974. Parece que os dois heróis foram realmente consagrados socialmente como tais, protagonizando duas obras que hoje são consideradas patrimônios de suas respectivas nações.

5 CONCLUSÃO

O poema dramático *Peer Gynt* e a rapsódia *Macunaíma*, ainda que sejam obras oriundas de contextos histórico-sociais bastante distintos, compartilham de vários pontos em comum. Conforme foi verificado, características dos protagonistas se mostraram correspondentes, tais como serem ambos mentirosos, egoístas, preguiçosos e imprudentes, ou, trazendo novamente a definição de Magaldi (1989), “a nossa natureza espontânea, irresponsável, que faz da vida um prazer de todos os instantes” (MAGALDI, 1989, p. 170). Para a construção de ambas as obras, as principais fontes também se assemelham no fato de consistirem em registros de histórias do saber popular, nas quais tanto Henrik Ibsen quanto Mário de Andrade se basearam, agregando ainda outros elementos e histórias do folclore e preocupando-se com a questão da consciência nacional por meio de seus textos. A hibridez estilística das obras permite a comunicação com outros gêneros, em que a epopeia é um denominador comum entre elas, trazendo sagas de heróis que representam uma coletividade, e também permitindo saltos em relação ao tempo e ao espaço. Em relação à representação de um coletivo nos textos, o próprio povo da terra natal de seu respectivo autor é retratado satiricamente.

Diante desta representação de um determinado modo de ser de um povo, que em ambas as obras é feita por meio de um viés mordaz, podemos pensar sobre a questão da própria definição de um brasileiro ou de um norueguês por meio de certos traços característicos. Poll (2018) nos fala sobre o “típico” norueguês, aquele que mora em um país periférico, cujo povo está mais intimamente ligado à natureza, que “[...] ainda é visto como um pescador camponês austero, honesto e amante da liberdade, vivendo longe – embora agora na periferia da Europa, e não distante de Copenhague” (POLL, 2018, p. 174, tradução nossa)⁶⁰. Contudo, de acordo com a autora, houve uma mudança da identidade norueguesa no século XX, com um país de democracia modelar, exercendo um individualismo igualitário visto como seu bem supremo, e que nas últimas décadas teve um desempenho crescente da tecnologia e do neoliberalismo. Dentre outros fatores, poderíamos ainda mencionar que a Noruega é um país tão rico, com autossuficiência em petróleo e gás, que optou em não fazer parte da União Europeia, este importante bloco econômico que conta atualmente com vinte e sete Estados-membros. E o Brasil dos tempos de Mário de Andrade, com todos os problemas apontados por Prado, por exemplo, em *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*

⁶⁰ “The ‘typical’ Norwegian is still seen as a freedom-loving, honest and austere fisherman-peasant, living afar off—although now at the edge of Europe rather than at a distance from Copenhagen.”

(1981), já sofreu mudanças, ainda que problemas dessa época ainda possam persistir atualmente. Mário de Andrade também questiona este possível caráter de um “típico” brasileiro. O autor aproveita da diversidade do país e mistura costumes, modos de falar, histórias, fauna, flora, encurtando distâncias temporais e espaciais entre suas culturas, buscando pelo “imperativo étnico” reconhecido em obras do país e concebendo o Brasil literariamente como uma entidade homogênea, como pontua em um dos prefácios não publicados na primeira edição de *Macunaíma*. Contudo, se o próprio Mário de Andrade reflete sobre a ausência de um caráter específico entre os brasileiros, também podemos pensar se, ainda que em menor grau, possa existir um caráter que defina tão especificamente ser norueguês.

É curioso que, embora as obras sejam acatadas como uma possível representação de seus respectivos povos, os protagonistas resultem da miscelânea de várias culturas: se Peer Gynt representa vários papéis ao deslocar-se por diferentes locais e culturas do Mediterrâneo oriental, *Macunaíma* traz em seu modo de agir a mistura dos mais diversos elementos do folclore brasileiro e, inclusive, a própria fonte da obra já sinaliza sua construção como uma personagem que “É tão ou mais venezuelano como da gente e desconhece a estupidez dos limites pra parar na ‘terra dos ingleses’ como ele chama a Guiana Inglesa” (ANDRADE, 2019, p. 191). O próprio Peer, em companhia de senhores de diferentes países (Ato IV), ao ser questionado por um deles se é norueguês, responde:

Sim, de nascimento;
 Mas cosmopolita em espírito.
 Pela fortuna como a que eu desfrutei
 Tenho que agradecer à América.
 Minha biblioteca amplamente mobiliada
 Devo às escolas modernas da Alemanha.
 Da França, novamente, recebo meus coletes,
 Minhas maneiras e meu tempero de sagacidade,—
 Da Inglaterra, uma mão trabalhadora,
 E bom senso em prol de meu benefício próprio.
 O judeu me ensinou a esperar.
 Algum gosto pelo *dolce far niente*
 Eu recebi da Itália,—
 E uma vez, em uma passagem perigosa,
 Para aumentar a medida de meus dias,
 Recorri ao aço sueco. (IBSEN, 1925, p. 130, grifo do autor)⁶¹

⁶¹ “Yes, by birth;
 But cosmopolitan in spirit.
 For fortune such as I’ve enjoyed
 I have to thank America.
 My amply-furnished library
 I owe to Germany’s later schools.
 From France, again, I get my waistcoats,

Com este viés cosmopolita das personagens, que sugere uma possível representação satírica não apenas de seus conterrâneos, mas do homem de suas respectivas épocas, ambas as obras foram aceitas positivamente, como apontou Schøllhammer (2006). Inclusive, frente a tudo o que foi exposto, podemos corroborar a afirmação de Schøllhammer, ou seja, que *Macunaima* é a obra brasileira que pode ser comparada a *Peer Gynt*, visto que ambas, duas críticas sociais severas, foram acatadas pela cultura e se tornaram verdadeiros símbolos nacionais. E também podemos concluir que, sob os critérios apontados, devido ao grande número de similaridades que não se esgotam aqui, tratam-se de duas obras equivalentes.

A pesquisa ainda pôde se deparar com a recepção de ambos os autores, principalmente no Brasil. Como já comentado, se Mário de Andrade é bastante celebrado em solo brasileiro e carece de estudos em um contexto universal, Henrik Ibsen é considerado um dos principais autores dramáticos do mundo, mas com falta de estudos sobre sua obra no Brasil. Após traçar um itinerário da recepção de Henrik Ibsen no Brasil, Silva (2007) conclui que, mesmo diante das constantes encenações (quase sempre dos mesmos textos – *Casa de boneca*, *Os espectros* e *Hedda Gabler*), “não se pode dizer que Ibsen tenha alcançado popularidade, tampouco despertado grande interesse no Brasil” (SILVA, 2007, p. 87). De acordo com a autora, acompanhamos uma trajetória de encenações ibsenianas que geralmente levam em consideração apenas os aspectos lucrativos do espetáculo, uma carência de traduções das peças em português, a falta de estudos sobre Ibsen nos trabalhos acadêmicos e uma crítica que geralmente não consegue se ater à dimensão da obra dramática do autor.

Do período do texto de Silva (2007) para os dias atuais, embora outras traduções e estudos sobre Henrik Ibsen tenham sido realizados, a presente pesquisa se viu diante desta carência de referências em português. Contudo, se estas carências se mostram lastimáveis, também reforçam um dos propósitos deste trabalho, ou seja, o de agregar em relação aos estudos e ao interesse dos textos ibsenianos em solo brasileiro. Por outro lado, mostra que a obra de Mário de Andrade, embora já tenha sido bastante estudada, ainda tem muito material a ser investigado e discutido.

My manners, and my spice of wit,—
 From England an industrious hand,
 And keen sense for my own advantage.
 The Jew has taught me how to wait.
 Some taste for *dolce far niente*
 I have received from Italy,—
 And one time, in a perilous pass,
 To eke the measure of my days,
 I had recourse to Swedish steel.”

No mais, desejamos que esta pesquisa, ao invés de esgotar o tema proposto, possibilite novos estudos sobre os autores e também motive a busca de novas relações entre a obra de Henrik Ibsen e de artistas brasileiros, pois certamente há influências e correspondências do autor dramático norueguês com outras obras de nosso país, e investigá-las nos possibilita um novo olhar para estas obras e a repensar sobre seu lugar no contexto artístico.

REFERÊNCIAS

- ALCÂNTARA MACHADO, António de. Um poeta e um prosador / Mário de Andrade – *Macunaíma* – São Paulo – 1928. In: RAMOS JUNIOR, José de Paula. **A fortuna crítica de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)**. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. p. 27-28.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972. 192 p.
- _____. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Edição crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez. Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. 480 p. (Coleção arquivos; v. 6)
- _____. Organizadores: Miguel Sanches Neto e Silvana Oliveira. Chapecó: Ed. UFFS, 2019. 203 p. (Coleção Literatura Brasileira: identidades em movimento)
- _____. Mestres do Passado. In: BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro**. I - Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1971. p. 252-309.
- _____. O movimento modernista. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974. p. 231-255.
- _____. **O turista aprendiz**. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo, com colaboração de Leandro Raniero Fernandes. Brasília/DF: Iphan, 2015. 464 p.
- _____. Paulicéia desvairada. In: _____. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Mandio. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987. p. 57-115.
- ANTUNES FILHO. O Teatro Apolíneo de Antunes Filho. Entrevista por Nelson de Sá e Marcelo Rubens Paiva. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 06/02/2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0602200003.htm>. Acesso em: 21/07/2020.
- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 17-52.
- ASBJØRNSEN, Peter Christen. **Folk and Fairy Tales**. Translated by H. L. Brækstad. 7. ed. New York: A. C. Armstrong & Son, 1883. 316 p.
- ATAÍDE, Tristão de. *Macunaíma*. In: RAMOS JUNIOR, José de Paula. **A fortuna crítica de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)**. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. p. 11-19.

AUBERT, Francis Henrik; VENANCIO, Yuri Fabri. As Aventuras de Per Gynt. **Cadernos de Literatura em Tradução**, Universidade de São Paulo, v. 13, p. 147-159, dez. 2012.

BENSTON, Alice N. Ambiguity, Discontinuity and Overlapping in *Peer Gynt*. **Modern Drama**. University of Toronto Press, v. 27, n. 2, p. 157-173, 1984.

BERTON, Paulo Ricardo. **Henrik Ibsen: o pai do drama moderno**. São Paulo: Giostri, 2020. 220 p. (Dramaturgos vida e obra)

BLOOM, Harold. Ibsen: Trolls e *Peer Gynt*. In: _____. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 338-354.

BOSI, Alfredo. Pré-Modernismo e Modernismo. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 321-405.

BOYESEN, Hjalmar Hjorth. *Peer Gynt*. In: _____. **A commentary on the works of Henrik Ibsen**. New York: Macmillan, 1894. p. 105-127.

BRUSTEIN, Robert. Henrik Ibsen. In: _____. **O teatro de protesto**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 51-102.

CAMPOS, Haroldo de. **Morfologia do Macunaíma**. São Paulo: Perspectiva, 1973. 305 p. (Coleção Estudos)

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. **Literatura e sociedade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008. p. 117-146.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ática, 2006. 94 p. (Princípios; 58)

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Ediouro, 2005. 930 p.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaaios**. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

ESBELL, Jaider. Makunaima: o meu avô em mim!. **Illuminuras**. Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 11-39, jan.-jul. 2018

GASSNER, John. **Mestres do teatro II**. Tradução e organização de Alberto Guzik e J. Guinsburg. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 434 p.

HAASE, Donald. **The Greenwood encyclopedia of folktales and fairy tales**. London: Greenwood Press, 2008. 1160 p.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. 316 p. (Coleção Pensamento Crítico; v. 55)

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma*: da literatura ao cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. 127 p.

IBSEN, Henrik. **Letters of Henrik Ibsen**. Translated by John Nilsen Laurvik and Mary Morison. New York: Fox, Duffield and Company, 1905. 463 p.

_____. **Peer Gynt**. Translated by William and Charles Archer. v. 4. New York: Charles Scribner's Sons, 1925. 280 p. (The collected works of Henrik Ibsen)

_____. **The complete major prose plays**. Translated and introduced by Rolf Fjelde. New York: Plume, 1978. 1143 p.

JARDIM, Eduardo. **Eu sou trezentos**: vida e obra. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015. 256 p.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. Mitos e lendas dos índios taulipangue e arekuná. Tradução de Henrique Roenick e revisão de M. Cavalcante Proença. *In*: MEDEIROS, Sérgio (Org.). **Makunaíma e Jurupari**: cosmogonias ameríndias. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 29-228.

MAGALDI, Sábato. Ibsen e Peer Gynt. *In*: _____. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva/Universidade de São Paulo, 1989. p. 170-172 (Coleção Estudos)

MEYER, Augusto. Macunaíma / por Mário de Andrade. *In*: RAMOS JUNIOR, José de Paula. **A fortuna crítica de Macunaíma**: primeira onda (1928-1936). 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. p. 75.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004. 475 p.

MENEZES, Tereza. **Ibsen e o novo sujeito da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006. 173 p. (Coleção Estudos, v. 229)

NORTHAM, John. Dramatic and non-dramatic poetry. *In*: McFARLANE, James (Ed.). **The Cambridge Companion to Ibsen**. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 28-57.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 512 p.

PEREIRA, Nunes. A Língua de Macunaíma. *In*: RAMOS JUNIOR, José de Paula. **A fortuna crítica de Macunaíma**: primeira onda (1928-1936). 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. p. 156-158.

POLL, Suze van der. *Peer Gynt*: Norway's National Play. *In*: POLL, Suze van der; ZALM, Rob van der (Eds.). **Reconsidering National Plays in Europe**. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018. p. 155-184.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. 2. ed. São Paulo: IBRASA; Brasília: INL, 1981. 156 p. (Biblioteca estudos brasileiros, v. 3)

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Roteiro de Macunaíma**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. 316 p.

RAMOS JUNIOR, José de Paula. **A fortuna crítica de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)**. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. 525 p.

RIBEIRO, João. Crônica literária / *Macunaíma – herói sem nenhum caráter* – por Mário de Andrade. In: RAMOS JUNIOR, José de Paula. **A fortuna crítica de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)**. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. p. 45-47.

ROSENFELD, Anatol. Ibsen e o tempo passado. In: _____. **O teatro épico**. 49. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 83-88.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. As últimas peças de Henrik Ibsen. In: _____. **Henrik Ibsen no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/7 Letras, 2008. p. 81-87.

_____. Ode ao Malandro Norueguês. Programa do espetáculo *Peer Gynt* com a Cia. PeQuod. **Cbtij**, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <https://cbtij.org.br/2006-peer-gynt-direcao-miguel-vellino/>. Acesso em: 03/05/2022.

SHAW, George Bernard. **The Quintessence of Ibsenism**. Now completed to the death of Ibsen. New York: Brentano's, 1917. 240 p.

SILVA, Igor de Almeida. *Macunaíma* no palco: itinerário de sua recepção. **Revista Investigações**, Pernambuco, UFPE, v. 21, n. 1, p. 161-186, 2008.

SILVA, Jane Pessoa da. **Ibsen no Brasil: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico**. 3 v. ? f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, USP, 2007.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. 96 p. (Coleção Espírito Crítico)

SZONDI, Peter. A crise do drama. In: _____. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 35-88.

VILLELA, Gabriel. 'Peer Gynt', de Ibsen, ganha montagem sincretista do diretor Gabriel Villela. Entrevista concedida a Maria Luísa Barsanelli. **Folha de S. Paulo**, 29/09/2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/09/1817661-peer-gynt-de-ibsen-ganha-montagem-sincretista-do-diretor-gabriel-villela.shtml>. Acesso em: 21/07/2020.

VÍTOR, Nestor. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. In: RAMOS JUNIOR, José de Paula. **A fortuna crítica de Macunaíma: primeira onda (1928-1936)**. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. p. 37-43.