UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

JANE PESSOA DA SILVA

Ibsen no Brasil

Historiografia, Seleção de textos críticos e Catálogo bibliográfico

3 volumes
I. Historiografia

São Paulo
2007

JANE PESSOA DA SILVA

Ibsen no Brasil

Historiografia, Seleção de textos críticos e Catálogo bibliográfico

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de mestre em Letras.

Área: Teoria Literária e Literatura Comparada
Orientadora: Profa. Dra. Iná Camargo Costa

3 volumes
I. Historiografia

São Paulo
2007

FOLHA DE APROVAÇÃO

Jane Pessoa da Silva

Ibsen no Brasil: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo para obtenção do título de mestre em
Letras.

Área: Teoria Literária e Literatura Comparada

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

NOTA

Esta dissertação é resultado de uma pesquisa iniciada em 2000, durante a graduação, sob a forma de Iniciação Científica. Nesse período, reuni uma boa parte da bibliografia de e sobre Henrik Ibsen, o que resultou em um quadro breve da recepção crítica do dramaturgo no Brasil, focalizando basicamente os anos de 1950 a 1990. No mestrado, essa pesquisa de campo foi ampliada na tentativa de apresentar ao leitor um panorama mais completo, incluindo as primeiras encenações, feitas ainda no final do século XIX, até as mais recentes, dos anos 2000. Da organização desse material bibliográfico — traduções de sua obra, livros, ensaios, artigos, registros dos espetáculos etc. —, originaram os três volumes que compõem esta dissertação: I. Historiografia; II. Seleção de textos críticos; e III. Catálogo bibliográfico. No primeiro volume, pretendi traçar, em linhas gerais, o percurso de Ibsen no Brasil, procurando mostrar as contradições e os impasses de nossa crítica ao tratar de matéria tão profunda e significativa para a dramaturgia mundial. No segundo, reuni os artigos e ensaios mais relevantes para a compreensão de sua trajetória em nosso país, buscando apreender as nuances e tendências mais revolucionárias e heterodoxas sobre sua obra. Por fim, no terceiro volume, registrei os dados do material pesquisado, a fim de oferecer ao leitor um catálogo de consulta e de registro das peças montadas em palcos brasileiros, bem como dos textos produzidos sobre seu teatro.

Este trabalho, por sua própria natureza, só pôde ser realizado porque contei com a ajuda de pessoas generosas. Agradeço a Denise Radanovic, Maria Sílvia Betti e a Miley, pelo auxílio com algumas traduções; ao prof. Ariovaldo José Vidal, pelos livros fornecidos; a Huendel Viana, pela leitura do presente texto e pelo tratamento das imagens do catálogo; aos professores Iná Camargo Costa, Maria Sílvia Betti e Jorge de Almeida, pelas sugestões preciosas durante o exame de qualificação; e ao Prof. João Roberto Faria, pelo socorro com informações bibliográficas e pelo empréstimo de materiais valiosos para o desenvolvimento dessa dissertação. Registro ainda o meu agradecimento ao CNPq, pela concessão da bolsa de Iniciação Científica e de Mestrado.

RESUMO

SILVA, J. P. Ibsen no Brasil: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico. 2007. 3 v. ? f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Este trabalho, composto de três volumes (I. Historiografia; II. Seleção de textos críticos; e III. Catálogo bibliográfico), tem como objetivo apresentar um panorama da recepção de Ibsen no Brasil. O primeiro volume traz uma avaliação da fortuna crítica de Ibsen no Brasil, passando pelas idéias teatrais do século XIX, pela modernização do teatro nos anos 1940, até chegar às tendências críticas contemporâneas. O segundo traz os textos mais relevantes para o entendimento da obra do dramaturgo, publicados no Brasil entre 1895 e 2002. Por fim, o terceiro apresenta os dados bibliográficos sobre as traduções brasileiras das peças do autor; sobre as montagens realizadas no teatro e na tv; sobre os livros, capítulos de livros, prefácios e textos publicados em periódicos sobre o dramaturgo. Com esse percurso, buscou-se compreender o modo de assimilação do teatro ibseniano pela crítica brasileira, levando em consideração as influências estrangeiras, especialmente a francesa. Ao mesmo tempo, procurou-se ressaltar os momentos de ruptura com essa tradição, sobretudo a partir das reflexões de Antonio de Alcântara Machado, Otto Maria Carpeaux e Anatol Rosenfeld, que deram uma nova orientação para a leitura das peças de Ibsen.

Palavras-chave: Henrik Ibsen. Dramaturgia moderna. Teatro brasileiro. História do teatro.

ABSTRACT

Silva, J.P. Ibsen in Brazil: historiography, selection of critical texts and bibliographical catalogue. 2007. 3 v. ? f. Dissertation (Master's degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2007.

This work, composed of three volumes (I. Historiography; II. Selection of critical texts; and III. Bibliographical catalogue), presents an overview of the reception of Ibsen in Brazil. The first volume is an assessment of the rich and varied criticism Ibsen received in Brazil within the context of the theatrical ideas of the nineteenth century, the modernization of the theatre in the 1940s, until the contemporary level of critical trends. The second selects the most relevant texts in order to understand the works of the playwright, which were published in Brazil from 1985 and 2002. Finally, the third presents bibliographical information on Brazilian translations of his plays; on adaptations carried through in theatre and on TV; in books, book chapters, prefaces and texts published in periodicals about the playwright. Through this route, an attempt was made to understand the way Ibsenian theatre was assimilated by Brazilian critics, taking into account foreign influences, especially of French origin. At the same time, we attempt to highlight examples of breaking from such tradition, especially considering the thoughts of Antonio de Alcântara Machado, Otto Maria Carpeaux and Anatol Rosenfeld, who gave us another approach to the studies of Ibsen's plays.

Keywords: Henrik Ibsen. Modern drama. Brazilian theatre. History of the theatre.

SUMÁRIO

VOLUME I: HISTORIOGRAFIA

Nota	4
Resumo	5
Abstract	6
Índice	13
INTRODUÇÃO	
Ibsen e a construção da dramaturgia moderna	15
IBSEN NO BRASIL	
As primeiras encenações	40
Um clássico imperfeito	53
Otto Maria Carpeaux e a modernidade de Ibsen	58
Entre o teatro amador e o profissional	63
A moderna crítica brasileira: avanços e retrocessos	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101

VOLUME II: SELEÇÃO DE TEXTOS CRÍTICOS

Índice	120
Nota prévia	125
1. <i>Os espectros</i> de Henrik Ibsen (C. Parlagreco)	127
2. Novelli – Ibsen (Sem assinatura)	131
3. Novelli – “Henrik Ibsen tem hoje 66 anos [...]” (A.)	136
4. Novelli – <i>Os espectros</i> (Sem assinatura)	139
5. <i>Os espectros</i> (Sem assinatura)	141
6. Ermete Novelli (Sem assinatura)	143

7. O Teatro – “A grande figura de Francisque Sarcey [...]” (Artur Azevedo)	145
8. De Viseira Erguida – “A Artur Azevedo. Meu caro colega e amigo [...]” (Luís de Castro)	147
9. <i>A casa de boneca</i> (Luís Guimarães Filho)	150
10. Teatro contemporâneo: Henrik Ibsen (Luís de Castro)	154
11. Sant’Anna – <i>Casa de boneca</i> (Oscar Guanabarro)	158
12. Lucília Simões (Paulo Barreto – João do Rio)	166
13. O Teatro – “Eu estava no sul de Minas [...]” (Artur Azevedo)	169
14. De Viseira Erguida – “A Artur Azevedo. Meu caro Artur [...]” (Luís de Castro)	174
15. O Teatro – “Luís de Castro voltou [...]” (Artur Azevedo)	178
16. Ibsen e o seu teatro (Leopoldo de Freitas)	179
17. Politheama – “Poucos homens neste século [...]” (Sem assinatura)	183
18. Teatro Lucinda (P.B. – João do Rio)	188
19. Sant’Anna – “A primeira vez [...]” (Sem assinatura)	190
20. Antoine – “A companhia Antoine [...]” (Sem assinatura)	192
21. O Teatro – “Terminei o meu último folhetim [...]” (Artur Azevedo)	193
22. Sant’Anna – “A representação da <i>Casa de boneca</i> , de Ibsen [...]” (Sem assinatura)	195
23. O Teatro – “Passando por alto uma representação da <i>Fernanda</i> [...]” (Artur Azevedo)	197
24. Crônica – “A nota artística foi a representação de <i>Hedda Gabler</i> [...]” (O.B. – Olavo Bilac) <i>Gazeta de Notícias</i> , Rio de Janeiro, 7 jul. 1907.	199
25. Revistinha – <i>Tournée</i> Eleonora Duse: Teatro Sant’Anna, <i>Hedda Gabler</i> , drama de H. Ibsen (João Crespo)	201
26. Sant’Anna – “Eleonora Duse – Foi um erro a escolha de <i>Hedda Gabler</i> [...]” (Sem assinatura)	207
27. <i>Hedda Gabler</i> – “Dissemos que Ibsen ainda não é [...]” (Sem assinatura)	208
28. Revistinha – “Um crítico teatral de uma folha [...]” (João Crespo)	211

29. Ainda <i>Hedda Gabler</i> (Sem assinatura)	213
30. Revistinha – “Vá de resposta ao crítico teatral [...]” (João Crespo)	215
31. Os meus domingos (Alfredo Pujol)	217
32. A estética de uma tragédia (Graça Aranha)	221
33. Teatro Municipal – “Dois magníficos espetáculos [...]” (Sem assinatura)	223
34. Ibsen: o teatro de pensamento comemora o 1º centenário do nascimento do grande criador dinamarquês [norueguês] (Sem assinatura)	226
35. No centenário de Ibsen (Fléxa Ribeiro)	229
36. O primeiro centenário de Ibsen: a obra e a vida do genial escandinavo. A influência de suas idéias no teatro contemporâneo (Sem assinatura)	232
37. À memória de Ibsen (Camille Mauclair)	237
38. H. Ibsen (Nestor Vítor)	241
39. Ibsen e o subconsciente (Fléxa Ribeiro)	243
40. Henrik Ibsen – “Esse norueguês de Skien [...]” (J.J. de Sá – Antonio de Alcântara Machado)	247
41. Teatro Municipal – “Escrita há um pouco mais de meio século [...]” (Sem assinatura)	260
42. Defesa de Ibsen (Otto Maria Carpeaux)	262
43. O ibsenismo no Brasil (Alceste – Brito Broca)	270
44. Ibseniana – “Estão preparando na Escola da Prefeitura [...]” (Otto Maria Carpeaux)	272
45. Aos atores brasileiros (Otto Maria Carpeaux)	276
46. Ibsen, 50 anos depois (O.M.C. – Otto Maria Carpeaux)	279
47. Presença de Ibsen (Otto Maria Carpeaux)	282
48. Introdução a Ibsen (Ruggero Jacobbi)	287
49. Ibsen e a sua obra (Edmundo Moniz)	297
50. Ibsen atual (Ruggero Jacobbi)	307
51. Ibseniana – “Acontece, embora raramente [...]” (Otto Maria Carpeaux)	312
52. Ibsen e o tempo passado (Anatol Rosenfeld)	316

53. Ibsen na sua correspondência (Livio Xavier)	320
54. Modernidade de Ibsen (Otto Maria Carpeaux)	323
55. Ibsen e o Dr. Stockmann (Luiz Israel Febrot)	327
56. <i>Hedda Gabler</i> – “Segundo a crônica, o maior sucesso de Ibsen [...]” (Luiz Israel Febrot)	334
57. <i>Os espectros</i> são as velhas idéias (Luiz Israel Febrot)	341
58. De Ibsen a Graça Aranha (influência ou mera coincidência?) (José Carlos Garbuglio)	346
59. Não perca esta aventura (Sábato Magaldi)	363
60. <i>A casa de bonecas</i> (Luíza Barreto Leite)	368
61. <i>Nossa Casa de bonecas</i> (Otto Maria Carpeaux)	370
62. Ibsen e seu reduzido poder de contestação (Mariângela Alves de Lima)	372
63. A velha <i>Casa de bonecas</i> , renovada por Tônia (Sábato Magaldi)	374
64. O gesto grandioso de Nora abandonando o lar para se cumprir como ser humano (Décio Drummond)	376
65. Encenações constantes reafirmam atualidade de Ibsen (Mariângela Alves de Lima)	379
66. Ibsen, o pai do teatro de hoje, faz 150 anos (Adones de Oliveira)	384
67. 150 anos de Ibsen: uma análise da obra do primeiro dramaturgo moderno (John Mortimer)	388
68. <i>Casa de bonecas</i> , 100 anos depois (Sem assinatura)	392
69. Quem é Hedda Gabler? (Décio de Almeida Prado)	394
70. A densidade dramática de Ibsen (Fernando Peixoto)	399
71. As obsessões de Ibsen (Samuel Titan Jr.)	403
72. Penúltima peça de Ibsen estreou há cem anos (Sérgio de Carvalho)	406
73. <i>O inimigo do povo</i> privilegia defesa de tese (M.A.L. – Mariângela Alves de Lima)	413
74. Peça de Ibsen mobiliza atrizes desde o século 19 (Mariângela Alves de Lima)	415

VOLUME III: CATÁLOGO BIBLIOGRÁFICO

Índice	425
Cronologia da vida e obra de Ibsen	429
Nota explicativa	434
Abreviaturas	436
1. Obra traduzida do autor	438
2. Obra sobre o autor	447
3. Montagem: Teatro	523
4. Montagem: TV	612

JANE PESSOA DA SILVA

Ibsen no Brasil

Historiografia, Seleção de textos críticos e Catálogo bibliográfico

Volume I

São Paulo
2007

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

Ibsen e a construção da dramaturgia moderna	15
---	----

IBSEN NO BRASIL

As primeiras encenações	40
Um clássico imperfeito	53
Otto Maria Carpeaux e a modernidade de Ibsen	58
Entre o teatro amador e o profissional	63
A moderna crítica brasileira: avanços e retrocessos	87

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Traduções da obra do autor: teatro completo, poesia, correspondência	101
Biografias	102
Livros e teses sobre o autor	102
Capítulos de livro sobre o autor	105
Periódicos sobre o autor	106
Geral	107

INTRODUÇÃO

Ibsen e a construção da dramaturgia moderna

Henrik Ibsen (1828-1906) é uma figura central na história do teatro moderno. Suas vinte e seis peças, escritas ao longo de quase 50 anos, inauguraram uma nova era de experimentação teatral, sobretudo no que diz respeito à dramaturgia, abandonando as velhas formas do teatro clássico e incorporando em sua fatura os problemas de seu tempo. A nova forma de suas peças, que se diferenciava bastante do drama burguês — comédias realistas que apresentavam no palco os costumes e os valores morais da burguesia —, obrigou os artistas a repensar a concepção do fazer teatral, modificando a estrutura do palco, o trabalho do ator e a relação entre texto, autor e platéia. Além disso, sua luta constante contra as convenções tacanhas e obsoletas da sociedade burguesa, tão evidentes nos chamados “dramas sociais”, como *Os pilares da sociedade* (1877), *Casa de boneca* (1879), *Os espectros* (1881) e *Um inimigo do povo* (1884), fizeram de Ibsen um dos autores mais discutidos da segunda metade do século XIX. Suas idéias, além de influenciarem muitos dramaturgos, como Bernard Shaw, Oscar Wilde, Arthur Miller, entre outros, foram apropriadas, no âmbito literário, pelos movimentos de vanguarda da Europa, como o naturalismo e o simbolismo, e, na esfera política, pelos socialistas e anarquistas. A partir de Ibsen, o teatro deixa de ser visto apenas como um entretenimento, passando a ser encarado também como um instrumento de experiência social, que abriu o caminho para as novas formas teatrais do século XX.

Ibsen iniciou sua carreira como homem de teatro em 1850, ano da consolidação do capitalismo europeu e do desmedido avanço econômico, que desencadearam uma série de transformações na sociedade. Nessa época de especulação financeira, de imperialismo e de ascensão do proletariado, o dinheiro passa a dominar toda a vida pública e privada, tudo se curva diante dele, tudo o serve. As novas relações sociais, os direitos e o poder expressam-se em termos de capital e as pessoas vêem-se cada vez mais como rivais e inimigas, sendo necessário conquistar e legitimar permanentemente posições e influências. O matrimônio e a família constituem o esteio desse mundo burguês, mormente porque também estão ligados ao sistema de propriedade e de empreendimentos rentáveis. Os casamentos, em regra, estabelecem-se entre famílias do mesmo *status* social ou da mesma linha de negócios, e a estrutura patriarcal, baseada na subordinação da mulher e dos filhos, é mantida. O enfraquecimento da unidade familiar é inaceitável, seja através da paixão descontrolada por indivíduos “impróprios” (isto é, economicamente indesejáveis), seja através de escândalos morais.

Na vida artística prevalecem as tendências que estão de acordo com o gosto burguês: a obra fácil e agradável, destinada apenas ao entretenimento. A arte reduzida à diversão e ao apazível domina todas as formas de produção, mas principalmente aquela ligada à esfera pública: o teatro. Este apresenta-se como um instrumento de propaganda da ideologia burguesa, de seus princípios econômicos, sociais e morais. Assim, a importância da família como alicerce da sociedade torna-se o principal assunto do teatro burguês. Os ideais, os deveres e sobretudo o amor eterno, capaz de resistir à prova cotidiana da vida conjugal, são valores constantemente propugnados pelos dramaturgos desse período. Em *La dame aux camélias*, de Dumas Filho, por exemplo, o amor do herói pela cortesã é incompatível com a respeitabilidade da família burguesa; em *Le mariage d'Olympe*, de Émile Augier, a mulher de moral duvidosa não tem como se regenerar e deve ser banida do corpo social. Em suma, a discussão de temas como a usura, a agiotagem, a prostituição e o casamento de conveniência servem apenas como contrapontos às “virtudes burguesas”.

Além da temática moralizante, as peças têm de ser simples e ligeiras, obedecendo aos estratégias e às convenções da peça bem-feita. Desse modo, a ação deve ser unificada; a trama deve desenrolar-se em um só lugar e sua duração não deve exceder vinte quatro horas; o assunto por mais indecoroso que seja nunca deve ser problemático nem tampouco obscuro; a distribuição da matéria dramática deve ser feita segundo um esquema de exposição, peripécia, clímax e desenlace, buscando sempre o mais alto grau de identificação e verossimilhança. Em tal peça tudo deve parecer inesperado, embora tudo seja previsível. As discussões, os conflitos e até mesmo o desfecho da obra devem estar de acordo com o desejo e com a expectativa do público. Assim, o enredo torna-se o ingrediente mais artificial do drama e o que realmente importa é a arte de produzir complicações e tensão, de atar e desatar nós, de preparar as reviravoltas da intriga e, sobretudo, de manter continuamente o suspense através de uma seqüência de quíproquós, efeitos e golpes de teatro.

Durante algum tempo Ibsen tentará escrever segundo os artifícios da peça bem-feita. Os seus primeiros dramas, no entanto, estão mais próximos do nacionalismo romântico e, de modo geral, tratam de temas da história e da mitologia norueguesa. É a partir de *A comédia do amor* (1862) que o autor passa a demonstrar interesse pelos assuntos de seu tempo. A comédia, escrita em versos, tem o rigor da construção e da coerência lógica exigidas pela convenção e, ademais, apresenta o tema dileto da burguesia: o amor. Svanhild ama o poeta Falk, mas entre o verdadeiro amor e a solidez de uma vida confortavelmente burguesa, a personagem escolhe a segunda opção, casando-se por conveniência com o rico comerciante Gustald. Essa peça escandalizou de tal modo seus contemporâneos, que teve sua representação vetada. Com exceção do artigo do jornalista

norueguês Ditmar Mejdell, que a considerou um deplorável contra-senso literário, quase nada se publicou sobre a peça. Apenas em conversas privadas falava-se dela, qualificando-a como vergonhosa e imoral.

As obras seguintes já são de natureza diversa e apontam pouco a pouco o rumo da nova dramaturgia proposta por Ibsen. Na peça histórica *Os pretendentes à coroa* (1863) e nos poemas dramáticos *Brand* (1866) e *Peer Gynt* (1867), a regra da unidade de tempo e espaço é rompida. As aventuras de Peer, por exemplo, começam no início do século XIX e terminam em 1860, desenrolando-se na Noruega, no Marrocos, no deserto do Saara etc. A personagem-título não tem vontade própria, é um homem elusivo, cujas atitudes não se prestam à criação de conflitos entre protagonistas e antagonistas e, portanto, está longe de ser herói de um drama rigoroso. Sua vida é ilustrada através de uma seqüência de episódios que nada tem do caráter dramático exigido pela convenção teatral. Por esses motivos, o crítico dinamarquês Clemens Petersen declarou que o drama pecava contra as regras essenciais da poesia. Em *A liga da juventude* (1869), Ibsen abandona de vez os versos e satiriza a política norueguesa. A ação se passa num ambiente rural e as personagens são pequenos burgueses às voltas com preocupações corriqueiras: casamentos vantajosos, mesquinhas e ambições de arrivistas. O protagonista é o advogado Stensgaard que, em busca de poder político, usa de todos os expedientes para conquistar um lugar no parlamento. Ele defende os princípios de abnegação e altruísmo, enfrenta Brattsberg, o maior industrial da cidade, mas não pensa duas vezes em se unir a ele para desfrutar as regalias de uma vida burguesa. O drama apresenta as características básicas da peça bem-feita, como a ação variada e complicada e o rigoroso encadeamento causal dos acontecimentos, mas as reviravoltas da intriga não servem apenas para surpreender o espectador e sim para mostrar paulatinamente o quão inescrupuloso e demagogo é o protagonista. Até então, na Noruega, com exceção de *A comédia do amor*, nenhum outro drama tinha abordado tão escancaradamente os assuntos contemporâneos, tornando-se assim a primeira representação de *A liga da juventude* um verdadeiro alvoroço. Os políticos do partido liberal norueguês sentiram-se caluniados, sobretudo Bjørnson, poeta e dramaturgo, que se viu retratado na figura de Stensgaard. Durante a encenação, houve manifestações, protestos e vaias, obrigando o diretor da peça a subir ao palco e pedir silêncio para que a representação pudesse continuar.

Em 1873, aparece *Imperador e Galileu*, drama histórico que aborda o conflito entre cristianismo e paganismo. Contudo, é com *Os pilares da sociedade*, escrita quatro anos mais tarde, que Ibsen torna-se conhecido no restante da Europa. Nessa peça, as personagens abandonam a linguagem empolada e, numa prosa coloquial, discorrem sobre temas como a corrupção e a hipocrisia social. A história do cônsul Bernick, homem rico e conceituado, que

arruinou os membros da própria família e praticou crimes contra os cidadãos, ao construir navios defeituosos para receber o seguro marítimo, obteve grande êxito fora da Noruega. Na Alemanha, a peça mereceu cinco montagens em 1878, sendo recebida como a expressão do espírito da época. A partir dessa obra, Ibsen abdica das figuras e das situações históricas, abrindo-se a uma nova temática que forçosamente tende a dissolver a estrutura rigorosa do drama. O desmascaramento da sociedade passa a ser foco principal do autor, e sua crítica primeira é dirigida à quintessência do mundo burguês: o lar. A sala de visitas da família pequeno-burguesa, até então lugar onde os indivíduos conservavam a aparência de uma vida harmoniosa, onde problemas e contradições podiam ser esquecidos ou suprimidos artificialmente, passa a ser o ambiente onde transcorrerá a maior parte das ações de suas peças. Esse recinto íntimo e privado torna-se o cenário perfeito para a caricatura da vida de cidadãos comuns e para o debate de temas como a política do matrimônio, o relacionamento entre pais e filhos, a liberdade, a igualdade entre os sexos, a mentira e a hipocrisia. Tal mudança altera conseqüentemente a estrutura por vezes um tanto mecânica de seus dramas e, progressivamente, seu teatro vai abrindo brechas na peça bem-feita.

O primeiro abalo significativo na forma do drama foi produzido por *Casa de boneca* (1879). Nessa peça, Ibsen assinala a contradição entre a estrutura da família patriarcal e a sociedade burguesa. Por um lado, ele questiona como um mundo baseado numa economia de obtenção de lucro, na livre iniciativa, na igualdade de direitos, oportunidades e liberdade pode apoiar-se na instituição do matrimônio, que nega todos esses ideais; e por outro, denuncia o cerceamento da liberdade e dos direitos das mulheres. Além disso, ele critica o sistema capitalista, ao fazer do dinheiro a mola propulsora de todos os acontecimentos de sua peça. Ao abrir do pano, Nora define sua felicidade como resultado de uma situação financeira vantajosa, com a recente nomeação de Torvald Helmer, seu marido, para o cargo de diretor de um Banco. Logo em seguida, ela censura a amiga Cristina Linde por ter feito um casamento de conveniência para assegurar uma vida economicamente estável. Por fim, cercada de roupas, cortinas, almofadas e papéis de parede, é posta no palco a família burguesa. Helmer é o pai, o marido, o senhor honesto e respeitado, cuja função é manter a paz, o conforto e a harmonia do lar; Nora é o “anjo da casa”, a mãe, a esposa ignorante e tola, cuja única tarefa, cuidar dos filhos e dirigir os criados, não exige qualquer inteligência nem conhecimento. Um casal aparentemente perfeito e feliz, até Nora falsificar a assinatura de seu pai e contrair dívidas para custear o tratamento de saúde do marido. Helmer, como muitos moralistas, não fica exasperado com o delito da esposa, mas sim com a ameaça de perder sua posição de prestígio na sociedade. No desfecho, Nora frustra-se com a atitude do marido, repensa sua situação de inferioridade e decide abandonar o lar e os filhos para buscar sua liberdade pessoal.

A primeira representação de *Casa de boneca* ocorreu no Teatro Real, em Copenhague, em dezembro de 1879 e, no decurso de dois meses, foi encenada em todos os principais teatros da Escandinávia. A peça despertou tantas polêmicas e comentários, que logo Ibsen passou a ser conhecido em todo o mundo. Elogiado e aceito como gênio por uns e atacado por outros, o dramaturgo passou à ordem do dia. O abandono do marido e dos filhos por Nora foi o ponto que mais desconcerto produziu entre artistas, críticos e espectadores. Na Alemanha, a atriz Hedwig Neimann-Raabe recusou-se a representar o desenlace da peça, sendo necessário o acréscimo de mais um ato à montagem, onde a esposa arrependida volta ao lar com um filho nos braços. Em Viena, a intérprete de Nora não conseguiu deixar o palco na última cena. Como se lhe faltasse o valor moral para tomar aquela decisão, apoiou-se à porta, ficando ali, estática, hesitante, até que o pano descesse lentamente. Na Itália, a Nora de Eleonora Duse perdeu o mais corajoso gesto, ao não ir embora por livre iniciativa, mas forçada pelo marido. No Japão, Matsui Sumako foi a primeira mulher a interpretar uma protagonista. Sua Nora, ao mesmo tempo que emancipou as mulheres no palco japonês, foi criticada pelo movimento feminista Seistosha, que considerou egoísta a atitude da personagem, alegando que ela não havia sido agredida fisicamente pelo marido.

Além de *Casa de boneca*, outra importante contribuição para o renome de Ibsen foram os trabalhos do crítico dinamarquês Georg Brandes. Nos anos 1870, ele era uma das figuras mais proeminentes da Escandinávia e o principal filtro das idéias entre os países escandinavos e o resto da Europa. Brandes conseguiu popularidade sobretudo em 1871, quando fez uma série de conferências públicas em Copenhague, incitando os escritores à reflexão sobre os desafios da literatura europeia no final do século XIX. Para ele, a própria modernidade era o tema que a ficção tinha de assumir, e cabia aos escritores tomar a dianteira nessa empreitada. Nesse período, Ibsen passa a se corresponder com ele, revelando através de suas cartas um profundo engajamento com as idéias do crítico dinamarquês. Pode-se dizer que o contato entre os dois foi uma das razões que fez com que o autor abandonasse o nacionalismo romântico de suas primeiras peças, movendo-se em direção aos problemas sociais de seu tempo. Brandes influenciou consideravelmente a recepção do dramaturgo na Inglaterra e na França. Ele manteve um contato estreito com Edmund Gosse e William Archer, tradutores ingleses do teatro ibseniano, e freqüentemente era evocado nos prefácios das traduções francesas de Moritz Prozor. Críticos e escritores, em toda a Europa, reconheciam Brandes como a autoridade máxima acerca da obra ibseniana. Esse *status* internacional teve um papel importante quando, em 1897, o crítico defendeu Ibsen na revista *Cosmopolis*, respondendo (em francês) às acusações de que as idéias do dramaturgo eram plagiadas dos autores

franceses. No ano seguinte, Brandes publicou *Henrik Ibsen*, livro composto de três ensaios escritos em diferentes períodos, tornando-se o primeiro a tratar das questões cruciais que a obra de Ibsen impunha à sociedade da época. O ensaio de 1867 traz uma visão conjunta da personalidade intelectual do dramaturgo na Europa; o de 1882 discute a evolução marcante de sua carreira, com a produção de obras que lhe garantiram uma posição de destaque dentro e fora da Escandinávia; e o de 1898, escrito em comemoração ao 70º aniversário do dramaturgo, atualiza a sua obra poética.¹

Enquanto Brandes ganhava notoriedade com suas leituras públicas na década de 1870, tentativas iniciais de divulgar as idéias ibsenianas na França e na Inglaterra começavam a ser feitas. A essa altura, o dramaturgo já tinha conseguido alguma reputação fora da Escandinávia por causa dos rumores provocados por peças como *A comédia do amor* e *Os pilares da sociedade*. Sua obra, que assumia cada vez mais o cunho de crítica social, transformou-se em símbolo das idéias socialistas, da luta dos trabalhadores e do movimento feminista. O próprio Ibsen reconhecia que a igualdade de direitos só poderia ser conquistada através de mudanças profundas na estrutura da sociedade, e o primeiro passo para tal transformação era, segundo ele, a união de “todos os desprivilegiados” em defesa da causa dos trabalhadores e das mulheres.² Por isso, não é à toa que o pontapé inicial para estimular o interesse dos leitores franceses e ingleses pelo teatro ibseniano tenha sido dado pelas mulheres. Na Inglaterra, Catherine Ray foi a responsável pela tradução integral de *Imperador e Galileu*, em 1876. Até então, somente parte de *A comédia do amor*, traduzida por Edmund Gosse, tinha sido publicada na *Forthightly Review*, em 1873. Henriette Frances Lord editou *Nora*, em 1882; e Eleanor Marx-Aveling, filha de Karl Marx, traduziu *Um inimigo do povo* que, juntamente com as traduções de *Os pilares da sociedade* e *Os espectros*, de William Archer, compuseram, em 1888, a primeira coletânea das peças do autor em língua inglesa. Na França, a escritora Léo Quesnel escreveu um dos primeiros artigos sobre Ibsen³; Mme. Arvède Barine, colaboradora regular da *Revue Bleue*, escreveu, entre outras coisas, um ensaio sobre *Brand*; Pauline Ahlberg, analisando *Os pilares da sociedade* na *Nouvelle Revue*, em 1882, foi

¹ Cf. Georg Brandes, “Ibsen en France”, *Cosmopolis: revue internationale*, London; Paris, v. 5, p. 112-124, 1897; e *Henrik Ibsen. Bjørnstjerne Bjørnson: critical studies*, revision e introduction de William Archer, New York, Macmillan, 1899.

² Cf. os discursos do autor, reunidos em: Henrik Ibsen, *Ibsen: letters and speeches*, edited by Evert Sprinchorn, New York, Hill and Wang, 1964; e *The Oxford Ibsen*, translated and edited by James Walter McFarlane, v. 6, London, Oxford University, 1960, p. 445-447: “The transformation of social conditions which is now being undertaken in the rest of Europe is very largely concerned with the future status of the workers and of women. That is what I am hoping and waiting for, that is what I shall work for, all I can.”

³ Léo Quesnel publicou dois artigos na *Revue Bleue*, em 31 de maio de 1873 e 25 de julho de 1874, referindo-se a Ibsen como “l’homme moderne” e Bjørnson como “l’homme du Nord”.

uma das primeiras escritoras a vincular o nome do dramaturgo ao feminismo, chegando a chamá-lo de Victor Hugo do Norte.¹ Em ambos os países, as correspondências de Ibsen também foram traduzidas primeiro por mulheres: em inglês por Mary Morison; e em francês por Martine Rémusat.²

Apesar de todas essas iniciativas, Ibsen encontrou muita resistência na Europa. Na Inglaterra, o grande obstáculo era a censura dramática, que regulamentava e controlava o conteúdo das peças. Lord Chamberlain, o responsável pela manutenção do decoro das obras, alterava e eliminava as impropriedades de um drama, livrando-o sobretudo de insinuações sexuais. Além disso, as peças de Scribe, Sardou, Augier e Dumas Filho estavam solidamente estabelecidas no palco inglês, proporcionando entretenimento seguro e lucrativo. Por isso, atores, diretores e dramaturgos relutavam em experimentar novos rumos, o que poderia ser financeiramente arriscado, persistindo nas peças bem-feitas. Tais fatores talvez ajudem a explicar a adaptação de *Casa de boneca* feita por Henry Arthur Jones e Henry Herman, em 1884. A peça passou a ser chamada *Breaking a butterfly*; Nora foi substituída por Flora (ou 'Flossie'), uma mulher agitada, infantil e histérica, casada com Humphrey Goddard (ou 'Humpy'), diretor de um Banco; Dr. Rank virou Dan Birdseye, homem apaixonado por Agnes, irmã de Humpy; Krogstad, o vilão da trama, ganhou o nome de Philip Dunkley; Cristina Linde foi excluída do enredo e duas novas personagens, mãe e irmã de Flossie, foram inseridas na história. Em linhas gerais, a intriga era a mesma do original, no entanto, os autores optaram pelo tradicional *happy end*. No ato final, Humpy assume a culpa no lugar de Flora, mas quando ele está prestes a se entregar à polícia, é salvo por Grittle, um funcionário do Banco que, após ter sido enganado por Dunkley, decide se vingar. Esta cena, a mais fraca e inconvincente da peça, termina com Humpy emergindo como herói e Flora, agradecida pela decência do marido, permanece no lar para cumprir seu papel de mãe e esposa dedicada. William Archer, Edward Aveling, Edmund Gosse e Bernard Shaw, críticos afinados com as idéias ibsenianas, ficaram indignados com a adaptação. Archer chegou a declarar que era impossível a representação de Ibsen na Inglaterra, e Edward Aveling, ao comparar *Breaking a butterfly* com *Casa de boneca*, acentuou a força do original, apontando algumas razões para a

¹ A. Dikka Reque, *Trois auteurs dramatiques scandinaves: Ibsen, Björnson, Strindberg, devant la critique française, 1889-1901*, Paris, H. Champion, 1930, p. 14.

² Henrik Ibsen, *Letters of Henrik Ibsen*, translated by Mary Morison and John Nilsen Laurvik, London, New York, Duffield, 1905; e *Lettres de Henrik Ibsen a ses amis*, traduit par Mme. Martine Rémusat, Paris, Perrin, 1906.

distorção feita no texto do dramaturgo, como, por exemplo, o medo da rejeição do público e o receio de se revelar a verdadeira função do matrimônio dentro da sociedade burguesa.¹

Depois da encenação de *Breaking a butterfly*, Ibsen só voltou a ser discutido novamente em janeiro de 1886, através da leitura dramática de *Casa de boneca* feita por um grupo de jovens comprometidos com o movimento socialista: Eleanor Marx-Aveling (Nora), Edward Aveling (Helmer), Bernard Shaw (Krogstad), entre outros. A leitura da peça, na tradução de Henriette Frances Lord, aconteceu na casa de Eleanor e Edward Aveling, uma vez que a obra de Ibsen estava categoricamente proibida de ser representada nos teatros convencionais. Ainda assim, as questões levantadas naquela pequena reunião, como a desigualdade social, a hipocrisia da família burguesa e o feminismo, obtiveram uma grande repercussão. No mesmo mês, o casal Aveling publicou um artigo na *The Westminster Review*, discutindo, a partir das peças de Ibsen, a emancipação da mulher e da classe operária sob a perspectiva do socialismo.² Iniciava-se, desse modo, a revolução ibsenista na Inglaterra. William Archer começou a traduzir as peças do autor, colaborando, em 1889, com a montagem profissional de *Casa de boneca*, que teve Janet Achurch no papel principal. Bernard Shaw publicou, em 1891, *The quintessence of ibsenism*, aprofundando o debate em torno da desmistificação do herói romântico e do gesto teatral grandioso, que mascaravam a realidade, transformando a arte em objeto meramente decorativo. Nesse livro, Shaw celebrou o teatro de Ibsen como “novo e subversivo”, sobretudo por levar para a cena a discussão dos problemas morais de seu tempo, contrapondo-se assim ao conservadorismo vitoriano em suas expressões sociais, políticas e culturais. Ainda em 1891, entre fevereiro e maio, outras peças do dramaturgo estrearam no palco inglês — *Os espectros* (1881), *Rosmersholm* (1886), *A dama do mar* (1888) e *Hedda Gabler* (1890) —, instigando uma onda de protesto e indignação. O autor foi considerado por muitos um perverso sexual, um advogado do amor livre e do sufrágio feminino, o principal responsável pela destruturação da família e do matrimônio e, pior ainda, um socialista. Clement Scott, o mais impetuoso dos “Ibsen-phobiacs”, publicou vários artigos em que acusava não somente Ibsen de obsceno e

¹ Cf. William Archer, “*Breaking a butterfly*”, *Theatre*, London, p. 214, 1 abr. 1884; e Edward Aveling, “Nora and *Breaking a butterfly*”, *To-day*, London, p. 473-474, maio 1884: “The adapters were afraid either of the greatness of the play they had to take in hand or of the English public or of themselves or of all of these. They have feared to face the tragic question [of marriage], and to deal with it in Ibsen’s tragic way. They have shirked the difficulty... The authors of this conventional little play have succeeded in the Herculean labour of making Ibsen appear common-place... And a feeling of sorrow that is positive pain comes with the reflection that a magnificent dramatic opportunity, a chance of teaching our bourgeois audiences something of what life is and therefore what a play should be, have (sic) been thoughtlessly, recklessly thrown away.”

² Eleanor Marx-Aveling, Edward Aveling. “The woman question: from a socialist point of view”, *The Westminster Review*, London, jan. 1886.

corruptível, mas também seus tradutores e apologistas, que ofereciam ao público uma arte degenerada.¹ Os ataques ao dramaturgo foram tão violentos, que Archer resolveu publicar uma espécie de dicionário de abusos, elencando os termos usados pelos críticos, principalmente na recepção de *Os espectros*, encenada pelo Independent Theatre em 13 de março de 1891.²

De fato, *Os espectros* foi uma das obras de Ibsen que mais controvérsia suscitou nos teatros europeus, não apenas por sua temática cientificista, mas sobretudo por causa das mudanças realizadas na estrutura do drama. A ação essencial da peça é a reconstituição do passado de Helena Alving: o matrimônio com o licencioso Capitão Alving; o amor ao pastor Manders que a repeliu, convencendo-a a permanecer ao lado do marido; e a idealização falaciosa da imagem do Capitão frente ao filho e à sociedade. O resultado desses eventos é a herança biológica que se manifesta na loucura de Osvaldo, vítima do passado de libertinagem do pai. Outros acontecimentos da peça, como o interesse de Osvaldo por Regina, sua irmã ilegítima, e a tentativa de eutanásia praticada por Helena para interromper o sofrimento do filho, chocaram a platéia burguesa. Além disso, para os críticos habituados com o desenvolvimento crescente da ação — o esboço da intriga no primeiro ato, o alcance de um ponto mais impetuoso no segundo e a resolução dos conflitos no terceiro —, *Os espectros* era um despropósito. A peça não apresentava ações melodramáticas, ao contrário, o que se via em cena era somente a análise das personagens e de sua situação. Embora observando a unidade completa de ação, tempo e lugar, Ibsen passou a fazer uso do *flashback*, deslocando as ações decisivas de seus dramas para o passado. Desse modo, as recordações evocadas através de um diálogo dramático conciso serviam apenas para dar sentido às condições das personagens no tempo presente, facultando aos espectadores a visão da totalidade do processo. Suas peças, na medida em que apresentavam no palco os problemas da sociedade burguesa, não se ajustavam mais às regras da dramaturgia de rigor aristotélico e, assim, Ibsen se viu forçado a

¹ Cf. Clement Scott, [sobre *Rosmersholm*], *Truth*, London, p. 488-489, 5 mar. 1891: “An obscure Scandinavian dramatist and poet, a crazy fanatic, and determined socialist, is to be trumpeted into fame for the sake of the estimable gentlemen who can translate his works, and the enterprising tradesmen who publish them. The whole thing is most amusing to those who are behind the scenes, and the artful aid of the *réclame* is exercised with an ingenuity worthy of the Gallic race. Meetings are held under the open pretence of advocating the study of Ibsen, but in reality for the propagation of the gospel of Socialism.”

² Cf. William Archer, “*Ghosts and Gibberings*”, *Pall Mall Gazette*, London, 8 abr. 1891: “Ibsen’s positively abominable play entitled *Ghosts*.... This disgusting representation.... Reprobation due to such as aim at infecting the modern theatre with poison after desperately inoculating themselves and others.... An open drain: ‘a loathsome sore unbandaged; a dirty act done publicly; a lazar-house with all its doors and windows open.... Candid foulness.... Kotzebue turned bestial and cynical. ...Offensive cynicism.... Ibsen’s melancholy and malodorous world.... Absolutely loathsome and fetid.... Gross, almost putrid indecorum.... Literary carrion.... Crapulous stuff.... Novel and perilous nuisance’. — *Daily Telegraph* (leading article). ‘This mess of vulgarity, egotism, coarseness, and absurdity.’ — *Daily Telegraph* (criticism) [...]”.

“desdramatizá-las” para tornar visível o fluir da realidade cotidiana. É assim que, ao transformar o tempo passado em assunto fundamental de sua obra, Ibsen deu início à crise do drama, demonstrando cada vez mais seu interesse pelo gênero épico.

A repulsa que a publicação de *Os espectros* provocou no público, em 1881, não teve precedentes na história da literatura norueguesa. Ibsen foi acusado de niilista, lascivo, defensor do amor livre e anticristão. Os livreiros recusaram-se em vender o drama, sendo muitos exemplares devolvidos ao editor. Para os críticos, apenas um “insano” poderia escrever uma peça com tantos disparates: o realismo da obra havia se convertido num naturalismo completamente pagão; a psicologia das personagens era pouco clara, discutível e enervante e, portanto, somente os historiadores da literatura poderiam, quiçá um dia, interessar-se por ela como um caso singular de desequilíbrio mental. Os maiores protestos, no entanto, foram feitos em nome da igreja: nunca um livro, que pregava o incesto, o amor extraconjugal e a devassidão sexual, poderia adentrar uma casa cristã. A peça foi enviada para vários teatros da Escandinávia, mas todos rejeitaram-na. Assim, a primeira representação de *Os espectros* só aconteceria um ano mais tarde, no Aurora Turner Hall, em Chicago, em maio de 1882, para uma platéia de imigrantes escandinavos. Aliás, foram os *Norwegian-Americans* que introduziram Ibsen nos Estados Unidos, através da divulgação dos trabalhos do autor no jornal *Skandinaven*. O periódico, que circulou entre 1866 e 1941, era escrito em norueguês, mas, com a popularidade do dramaturgo na Europa, os editores passaram a reproduzir as críticas inglesas em sua língua original. Além disso, foram eles também os responsáveis pela primeira encenação de *Casa de boneca* em território americano. A peça, na adaptação inglesa de William Lawrence, foi intitulada *The Child Wife*, sendo representada no Grand Opera House, em Milwaukee, Wisconsin, em 2 de junho de 1882. Essa montagem, diferente de *Os espectros*, ocorrida um mês antes, foi recebida com grande entusiasmo pela imprensa, que a anunciou como “An Emocional Domestic Drama”. A exemplo do que acontecera na Inglaterra com *Breaking a butterfly*, a versão americana também distorceu o texto original: Helmer, marido de Nora, compreendeu a falsificação feita pela esposa, agradecendo-a por ter salvo sua vida; reconciliados, Nora desistiu de abandonar o lar.

Entre 1894 e 1907, as companhias teatrais estrangeiras fizeram várias excursões nos Estados Unidos, trazendo em seus repertórios peças como *Os espectros*, *Um inimigo do povo*, *John Gabriel Borkman*, *Hedda Gabler*, *Solness, o construtor* e *Peer Gynt*. Assim como ocorrera na Europa, as polêmicas suscitadas pelas encenações foram inevitáveis e não demorou muito para que Ibsen aparecesse nos principais periódicos do país. Hjalmar Hjorth Boyesen, um dos admiradores do dramaturgo, além de escrever muitas matérias em jornais e

revistas, publicou *Commentary on the works of Henrik Ibsen*, em 1894.¹ No entanto, Rasmus Bjørn Anderson foi o primeiro a escrever um artigo em inglês sobre a revolução que o autor vinha operando no palco europeu.² Curiosamente, Anderson passou a adotar outro ponto de vista no final da década de 1890, passando de defensor a opositor feroz do teatro de Ibsen. É provável que o contato entre ele e William Winter, o crítico teatral mais puritano do *Greeley's Tribune*, tenha provocado essa transformação. O fato é que Winter e Anderson foram para Boston, Wisconsin e Nova York o que Clement Scott foi para Manchester e Londres: adversários da “imoralidade” do teatro moderno.³ Além disso, a preocupação maior dos conservadores era a empatia entre as idéias ibsenianas e os movimentos operário e anarquista. Para Emma Goldman, feminista, anarquista e líder da causa dos trabalhadores, o drama moderno era uma espécie de disseminador do pensamento radical, sobretudo na América, onde o teatro, meramente comercial, servia apenas para provocar francas gargalhadas no público, eliminando da cena qualquer alusão aos temas sociais.⁴ Durante o período em que viveu nos Estados Unidos, de 1886 até 1919, quando então foi expulsa do país em razão de sua intensa atividade política, Goldman escreveu panfletos, publicou livros e fundou a revista *Mother Earth* (1906-1917), que teve entre seus colaboradores Georg Brandes, Maxim Gorki, Alexander Berkman e Eugene O'Neill. O periódico trazia assuntos diversos, desde temas urgentes da época, como as prisões arbitrárias dos trabalhadores e o direito das mulheres ao controle de natalidade, até poesia, ficção e crítica teatral. Em relação a Ibsen, a autora distinguia *Os pilares da sociedade*, *Casa de boneca*, *Os espectros* e *Um inimigo do povo* como verdadeiras obras libertárias, uma vez que expunham no palco a opressão social, a hipocrisia dos puritanos e a exclusão das mulheres na sociedade. Desse modo, Goldman tornou-se a primeira a alertar que, embora o autor de *Hedda Gabler* reivindicasse em suas peças o fim da sociedade patriarcal burguesa, o ponto de discussão central de sua dramaturgia

¹ Cf. Hjalmar Hjorth Boyesen, *Commentary on the works of Henrik Ibsen*, New York, Macmillan, 1894.

² Rasmus Bjørn Anderson, “Ibsen's genius”, *American*, 15 abr. 1882.

³ O tom da mudança de atitude de Anderson em relação a Ibsen pode ser avaliado no seguinte trecho de sua autobiografia, *Life story*, Madison, Wisconsin, 1915, p. 487: “I have no sympathy with [Ibsen's] so-called social dramas, beginning with *A Doll's House* and [ending with] *When We Dead Awaken*. Aside from the improprieties and offense against good morals that are found in them, they seem to me mere twaddle and all the symbolism which they are said to contain I regard as a mere opinion of his readers and admiring critics.”

⁴ Emma Goldman, *The social significance of the modern drama*, Boston, Richard G. Badger, The Gorham, 1914: “Perhaps those who learn the great truths of the social travail in the school of life, do not need the message of the drama. But there is another class whose number is legion, for whom that message is indispensable. In countries where political oppression affects all classes, the best intellectual element have made common cause with the people, have become their teachers, comrades, and spokesmen. But in America political pressure has so far affected only the “common” people. It is they who are thrown into prison; they who are persecuted and mobbed, tarred and deported. Therefore another medium is needed to arouse the intellectuals of this country, to make them realize their relation to the people, to the social unrest permeating the atmosphere.”

era a luta de classes, não de gênero.¹ Apesar das circunstâncias desfavoráveis, as obras de Ibsen foram assimiladas por alguns autores que desejavam criar um novo teatro. No final do século XIX, Bronson Howard abordou o embate entre capital e trabalho, com *Baron Rudolph*, de 1881; no início do XX, Edward Sheldon foi o primeiro a tratar da questão racial, em 1910, com *The Nigger*; O'Neill escreveu, em 1939, *The iceman cometh*, peça cujo enredo é semelhante ao de *O pato selvagem*; e Arthur Miller, além de compor *All my sons*, em 1947, transpondo a técnica analítica de Ibsen para a atualidade americana, produziu a encenação de *Um inimigo do povo*, na década de 1950.²

Na França, berço da forma hegemônica do drama, a resistência às peças ibsenianas foi muito mais severa do que em qualquer outro país europeu. Desde o final dos anos 1840, o palco francês era totalmente dominado pelas comédias realistas de Augier, Dumas Filho e Sardou, que aliavam as descrições dos costumes burgueses à exaltação moralizante de seus valores éticos, como o trabalho, o matrimônio e a família. Somente a partir de 1887, com a fundação do Théâtre Libre por André Antoine, começaram as campanhas para a revitalização da cena francesa. Antoine, inspirado nas idéias naturalistas de Zola, preconizava um teatro baseado na verdade, na observação e no estudo da natureza. Suas produções, além do caráter popular e social, destacavam-se pelos cenários realistas e pela interpretação mais natural dos atores, sem os tradicionais gestos exagerados e as elocuções empoladas. Com isso, o Théâtre Libre logo tornou-se o refúgio de autores, como Ibsen, Hauptmann e Strindberg, rejeitados pelos teatros convencionais. *Os espectros* e *O pato selvagem* foram as primeiras peças do dramaturgo a serem apresentadas à platéia parisiense, respectivamente em 1890 e 1891, provocando a fúria de críticos conservadores como Francisque Sarcey. Com receio de que o teatro ibseniano destruísse a tradição dramática da França, Sarcey levantou-se, sem demora, contra a “invasão do bárbaro do Norte”. A pedra de toque de sua crítica era o gosto do público; por conseguinte, uma peça era considerada boa ou ruim conforme o grau de receptividade dos espectadores. Os autores deviam, necessariamente, escrever dramas que pudessem ser entendidos pela platéia, por isso os recursos da peça bem-feita eram indispensáveis. A clareza, a estrutura lógica e o propósito moral do drama eram as qualidades que Sarcey reivindicava como o cerne da experiência teatral. Nesse sentido, além da incompreensão e da inconsistência dos temas, a principal queixa de Sarcey contra as peças ibsenianas era relacionada à estrutura dramática, que apresentava cenas incoerentes e

¹ Cf. Emma Goldman, “The drama: a powerful dissemination of radical thought”, *Anarchism and others essays*, New York, Dover, 1969, p. 241-271.

² Cf. sobre Ibsen e O'Neill: Sverre Arestad, “*The iceman cometh* and *The wild duck*”, *Scandinavian Studies*, Society for the Advancement of Scandinavian Study, n. 20, p. 1-11, 1948; e Rolf Fjelde, “Eugene O'Neill and Henrik Ibsen: struggle, fate, freedom”, *Theater Three*, New York, n. 5, p. 67-64, 1988.

desarticuladas. Para o crítico, Ibsen feria a regra mais importante do drama ao deixar o público sem o conhecimento básico dos fatos e das histórias de cada personagem. O arranjo cuidadoso da antecipação de um evento e a efetivação da *scène à faire* (cena obrigatória) era o que Sarcey e a platéia que ele representava esperavam de um espetáculo teatral.¹

Ibsen configurava-se tão obscuro aos olhos do público francês que se tornou comum a realização de uma conferência prévia sobre o enredo e o contexto de qualquer uma de suas obras que por lá fosse encenada. Assim, minutos antes da estréia de *Hedda Gabler*, no Théâtre du Vaudeville, em 1891, Jules Lemaître tentou explicar o caráter “nebuloso” da personagem-título através de uma comparação entre as mulheres escandinavas e as francesas. Para ele, o desprezo que Hedda nutria por Tesman, seu marido, as suas ambições desmesuradas que levaram à ruína seu ex-amante Loevborg, e a sua morte na última cena da peça — quando ela dá fim à própria vida e à do filho que estava esperando —, provinham de sua origem luterana. Hedda, sendo protestante, estava fadada a se dedicar inteiramente a uma vida de pureza espiritual, “toute âme”, eximindo-se de qualquer prazer material e da “joie de vivre” alardeada pelo catolicismo. Segundo Lemaître, isso explicava o fastio da personagem pela vida, sua não vocação para a maternidade e sua falta de solidariedade com o próximo. Nessa esteira, ele argumentava ainda que a premissa básica do luteranismo, a reivindicação da autonomia moral, tão bem incorporada nos caracteres de Nora e Helena Alving, havia sido grotescamente distorcida, resultando daí a figura neurótica de Hedda. Depois de todo esse disparate, o crítico concluiu sua exposição aproximando Hedda Gabler de Emma Bovary, ambas monstruosamente orgulhosas, esnobes, cínicas e cruéis.² Se por um lado, alguns críticos indignaram-se com essa leitura, como Camille Mauclair e Henri Becque, que acusaram Lemaître de julgar a obra de Ibsen sob um ponto de vista hostil e malevolente, dificultando ainda mais a compreensão do público; por outro, houve quem concordasse com ele, como Camille Bellaigue, crítico da *Revue des Deux Monde*, que viu Hedda como “une toquée, une dépravée”, uma criatura bizarra e uma meretriz da pior espécie.³

¹ Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, v. 8, Paris, Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, 1902, p. 371: “Ibsen jette sur la scène des personnages, qui parlent de leurs affaires, comme si nous étions au courant. Ce n'est que peu à peu, au cours de leurs conversations, que nous finissons par reconstituer le point initial d'où toute l'action est partie. Ce système m'est insupportable. Je suis Latin, en cela; ou plutôt, je suis Français. J'ai besoin qu'on me dise: Voilà ce qui s'est passé, voici où nous en sommes; écoutez ce qui va suivre.”

² Cf. Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, v. 6, Paris, Société Française, 1891-1897, p. 50-62. Sobre a analogia entre Hedda Gabler e Emma Bovary cf.: Elsie M. Wiedner, “Emma Bovary and Hedda Gabler: a comparative study”, *Modern Language Studies*, Susquehanna University, v. 8, n. 3, p. 56-64, 1978; e Brian Johnston, *Text and supertext in Ibsen's drama*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1989, p. 32-33.

³ A. Dikka Reque, *Trois auteurs dramatiques scandinaves: Ibsen, Björnson, Strindberg, devant la critique française, 1889-1901*, Paris, H. Champion, 1930, p. 128.

Em 1892, o Cercle des Escholiers, dirigido por Georges Bourdon, representou *A dama do mar*. Entretanto, foi no ano seguinte, que Ibsen tornou-se definitivamente o adversário número um dos críticos conservadores franceses, com a encenação de *Um inimigo do povo*, dirigida por Lugné-Poe e Camille Mauclair, no Théâtre de l'Oeuvre. Esta montagem foi polêmica não somente pelas inovações que os simbolistas trouxeram para a cena — como o uso da iluminação, das cores, do movimento e do arranjo cênico, servindo antes à evocação do que à verossimilhança —, mas sobretudo porque a peça foi apresentada em termos explicitamente anarquistas. Como de praxe, a estréia do espetáculo foi precedida de uma conferência, dessa vez a cargo de Laurent Tailhade, poeta libertário, que enfatizou o aspecto de crítica social do drama, insistindo na importância da “revolta” contra “le père, le patron et la patrie”. Desse modo, as desventuras do Dr. Stockmann — protagonista da peça, que acaba sendo abandonado por todos e considerado um inimigo do povo, ao entrar em choque com os interesses dos poderosos de sua cidade — foram vistas como uma alegoria da luta do indivíduo contra as autoridades corruptas e contra a ilegitimidade do estado de poder. Mas não foi apenas a leitura de Tailhade que politizou o evento; alguns simpatizantes do movimento anarquista participaram da montagem como figurantes da cena em que uma multidão se reúne para discutir a contaminação da estância balneária da cidade pelos esgotos das indústrias da região. Na sala do espetáculo, vaias e aplausos se misturaram, possibilitando, desse modo, que o público participasse ativamente da encenação. O tumulto, iniciado no teatro, ganhou as ruas, resultando, em alguns casos, em prisão, perseguição e até mesmo deportação. Por ordem da justiça, a próxima peça do Théâtre de l'Oeuvre, *Les âmes solitaires*, de Hauptmann, foi cancelada, e durante algum tempo, o teatro permaneceu sob vigilância policial. Por sua vez, *Um inimigo do povo* foi execrada pela crítica, e Ibsen passou cada vez mais a ser visto como “um anarquista da arte”, que exercia um verdadeiro terror no público.¹

Poucos meses depois do impacto causado por *Um inimigo do povo*, o Théâtre de l'Oeuvre apresentou ao público *Rosmersholm*, peça que conta a história de Rosmer e Rebecca West. Ele, um homem de caráter refinado e distinto — viúvo da melancólica Beata, que acabou por se suicidar, atirando-se na correnteza de um rio —, foi abandonado por todos os amigos quando decidiu renunciar a seu cargo de pastor da comunidade, assumindo idéias liberais. Rebecca, uma mulher livre de quaisquer autoritarismos e ortodoxias, amiga e

¹ Cf. “Les auteurs nordiques et les anarchistes: un malentendu fécond”. In: Caroline Granier, *Nous sommes des briseurs des formules. Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle*. 2003. Tese (Doutorado em Letras Modernas) – Université de Paris VIII – Vincennes-Saint-Denis, Paris; e Erin Williams Hyman, “Theatrical terror: attentats and symbolist spectacle”, *The comparatist*, The University of North Carolina Press, v. 29, p. 101-122, maio 2005.

confidente de Rosmer, influenciou consideravelmente nas suas decisões. No decorrer da peça, Rebecca confessa que manipulou Beata, induzindo-a ao suicídio. Apesar disso, Rosmer a perdoa, pedindo-a em casamento. Mas ela não aceita, argumentando que não pode se libertar dos erros cometidos no passado. No fim da peça, sem perspectivas, negando-se a ter uma vida de estagnação e modorra, ambos se matam, jogando-se na mesma correnteza em que Beata morreria. Com essa montagem, mais do que com *Um inimigo do povo* que ainda apresentava evidentes conotações políticas, Ibsen foi definitivamente incorporado ao movimento simbolista do teatro francês. No programa do espetáculo, talvez para estimular a crítica e o público a assistir a encenação, Victor Charbonnel declarou que *Rosmersholm* era “une pièce moins embarrassée et confuse” do que outras de Ibsen, sendo quase uma “pièce bien faite”. Ao mesmo tempo, ele realçou a psicologia, o idealismo, a poesia e a paixão das personagens como os elementos relevantes da peça, deixando claro que não se veria no palco qualquer mensagem política ou ideológica, mas tão somente um drama evocativo, propício mais à meditação do que à predicação.¹

A despeito dessas considerações, a peça foi tão incompreendida quanto *Os espectros*, *Hedda Gabler* e *A dama do mar*. Primeiro, porque *Rosmersholm* fornecia o mais impressionante exemplo da técnica analítica de Ibsen — a ação principal da peça não era senão a análise das razões que levaram à morte Beata, Rosmer e Rebecca —, gerando, por esse motivo, a acusação de críticos favoráveis à formula da peça bem-feita de que o drama era artificial, inconsistente, ininteligível e absurdo. Segundo, porque a montagem, enfatizando o estado de espírito sombrio, o tom sepulcral e sobretudo a preocupação com a morte, assunto tão caro aos simbolistas, levou a crítica a julgar a obra como estática e monótona, desprovida de qualquer cunho dramático, seja a tensão, o suspense, a crise ou o conflito. E, terceiro, porque Rebecca, vista pela ótica da imagem do *éternel féminin* — um tipo de mulher etérea, altamente idealizada, mística, quase um ente sobrenatural e diabólico —, levou alguns críticos a considerar não só ela, mas todas as personagens femininas de Ibsen como criaturas malévolas, imorais e delinqüentes, capazes de desestruturar lares, destruir os outros e a si próprias. Para os adeptos do simbolismo, como Henry James, Edmund Gosse, Paul Bourget, entre outros, as personagens ibsenianas nada mais representavam que um *état d'âme* ou *souls-crisis*, constituindo a obra de Ibsen, desse modo, de uma verdadeira “Soul’s tragedy”. Seja como for, não demorou muito para que as personagens femininas de Ibsen fossem tomadas

¹ Cf. “Rosmersholm: toward new realms of art”. In: Kirsten Shepherd-Barr, *Ibsen and early modernist theatre – 1890-1900*, London, Greenwood, 1997.

pelos psiquiatras, médicos e criminalistas da época como verdadeiros casos patológicos de desequilíbrio mental, sendo tratadas como histéricas, neuróticas e degeneradas.¹

Em 1894, o Théâtre de l’Oeuvre levou à cena *Solness, o construtor* (1892). A peça, escrita de acordo com a técnica analítica, inicia-se quando Halvard Solness está no fim da vida. A essa altura, ele já é o célebre construtor que se fez explorando muita gente, sobretudo dois de seus empregados, Knut e Ragnar Brovik, pai e filho. Quando Solness descobre que Ragnar quer montar o seu próprio negócio, não economiza meios para o impedir, chegando a incentivar Kaia Fosli, noiva de Ragnar, mas apaixonada por Solness, a se casar com o rapaz para manter ambos em seu escritório. Em meio a esses eventos, o construtor recebe a visita inesperada de Hilda Wangel, uma jovem que conhecera dez anos antes, quando esteve em sua cidade natal para construir a torre da igreja. No decorrer da ação, através do diálogo entre Solness e Hilda, ficamos sabendo que a fortuna do construtor proveio de um incêndio que destruiu a casa herdada dos pais de sua mulher, Aline; que ele sabia da existência de uma fenda na chaminé, mas não providenciou o conserto; que em consequência do “incidente”, Aline teve uma febre de leite que levou à morte o seu casal de gêmeos; e finalmente, que ele arruinou Knut Brovik, o homem que lhe ensinara o ofício. No final da peça, Solness, que acabara de construir uma casa nova para sua família, é instigado por Hilda a subir até o topo da torre para depositar uma coroa de flores — costume norueguês para se comemorar a inauguração de uma obra. O construtor, malgrado a vertigem das alturas, aceita o desafio e acaba morrendo ao se desequilibrar e cair do alto da torre.

A partir dessa peça, alguns simbolistas como, por exemplo, Maeterlinck, passaram a associar a técnica dramatúrgica de Ibsen ao hipnotismo, sugerindo que seus dramas transportavam os espectadores para um mundo de sonho e alucinação. Tal qual um devaneio, *Solness* era composta de um conjunto de imagens, de pensamentos ou de fantasias, de “várias camadas de símbolos superpostas”, que poderiam desdobrar-se e aparecer aos olhos do público sob múltiplas formas. Assim, Ibsen foi saudado como autor de um novo tipo de drama — um drama de reflexão interna, que expressava no palco apenas a vida interior das personagens —, transformando o teatro, desse modo, em um templo de compleição mística.² Nessa esteira, Prozor, no prefácio de sua tradução de *Solness*, forneceu uma explicação detalhada dos símbolos contidos na peça que, segundo ele, era completamente alegórica, facilmente compreensível e “assez transparents”: as personagens não eram senão

¹ Cf. sobre essa questão as análises equivocadas feitas pelo criminalista italiano Cesare Lombroso, *L’Uomo di genio*, Torino, Fratelli Bocca, 1894; e pelo médico Max Nordau, *Dégénérescence*, 2 v., Paris, Alcan, 1893-94.

² Cf. Maurice Maeterlinck, “A propos de *Solness, le constructeur*”, *Figaro*, Paris, 2 abr. 1894.

dramatizações do próprio Ibsen. Solness era o dramaturgo; Hilda era a juventude e a imaginação; Aline, o passado; Knut Brovik, a rotina; Ragnar, o utilitarismo moderno; as igrejas que Solness construía eram os dramas filosóficos de Ibsen, como *Brand*; e as casas eram peças modernas, como *Os espectros*.¹ Essa leitura influenciou muitos críticos, sendo reproduzida em vários outros artigos e livros, como, por exemplo, *Âmes modernes*, de Henry Bordeaux, e *Les révoltés scandinaves*, de Maurice Bigeon.² Henry James também partilhou das mesmas idéias de Prozor, chamando *Solness* de um “Ibsen within an Ibsen”³. A crítica contrária a Ibsen, recebeu a peça sem nenhum entusiasmo, vendo-a como obra de um desequilibrado. Clement Scott chegou a compará-la a um manicômio: “a play written, rehearsed, and acted by lunatics”.⁴ E Sarcey contestou-a pela falta de clareza, acusando o dramaturgo de ter um discurso verborrágico e esquisito, que transformou *Solness* em pura e simples banalidade: “il est tout à la fois obscur et puéril”, “c’est du pur galimatias”, “c’est le plus simple et le plus naïf des truismes”.⁵

Enquanto Ibsen escrevia suas últimas peças — *O pequeno Eyolf* (1894), *John Gabriel Borkman* (1896) e *Quando nós os mortos despertarmos* (1899) — e o movimento simbolista propagava suas idéias sobre a *soul-crisis*, Sigmund Freud avançava do estudo da histeria para o do inconsciente, utilizando-se muitas vezes de obras-de-arte para ilustrar suas teorias. No âmbito do teatro, são famosas suas investigações sobre o chiste, que se referem indiretamente à comédia, bem como seu exame de cenas e personagens dramáticas para elucidar certas condições psiconeuróticas. Além da célebre análise de Édipo, Freud fez um estudo de Rebecca West, personagem de *Rosmersholm*, no artigo “Arruinados pelo êxito”, publicado em 1916. Partindo da teoria do complexo de Édipo, Freud identifica no comportamento e sobretudo nas palavras de Rebecca motivos “subterrâneos” e mecanismos inconscientes que revelam um sentimento de culpa em relação ao seu passado incestuoso: ter sido amante do próprio pai sem o saber. Essa situação não está claramente explicitada no texto de Ibsen, mas segundo Freud, há “indícios e fragmentos” inseridos com tal arte nas entrelinhas da trama que validam essa interpretação e, ao mesmo tempo, ajudam a compreender o obstáculo à união de

¹ Cf. prefácio de *Solness, le constructeur*, de Moritz Prozor, em: Henrik Ibsen, *Solness, le constructeur*, Paris, Savine, 1893. Esse mesmo texto foi publicado na edição brasileira de seis peças de Ibsen: Conde Prozor, “Comentários sobre *Solness, o construtor*”, *Seis dramas*, Porto Alegre, Globo, 1944, p. 479-488.

² Cf. Henry Bordeaux, *La vie et l’art – Âmes modernes*, Paris, Plon, 1894; e Maurice Bigeon, *Les révoltés scandinaves*, Paris, Grasilier, 1894.

³ Cf. Henry James, “Ibsen’s new play”, *Pall Mall Gazette*, London, p. 1-2, 17 fev. 1893.

⁴ Cf. Clement Scott, [sobre *The Master Builder*], *Daily Telegraph*, London, p. 3, 21 fev. 1893.

⁵ Cf. Francisque Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, v. 8, Paris, Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, 1902, p. 356.

Rebecca e Rosmer.¹ Esse tipo de análise, que na maioria das vezes diz muito mais sobre a psicanálise do que sobre o trabalho e/ou os propósitos do autor, tornou-se a partir daí uma das estratégias críticas cada vez mais usadas para se analisar as obras ficcionais. No caso da crítica das peças de Ibsen, sobretudo depois de *Solness*, à abordagem autobiográfica, que já vinha sendo feita desde o final do século XIX, acrescentou-se a psicanalítica, a ponto de alguns considerarem o dramaturgo como um “Freud do teatro”. Desse modo, ora a obra de Ibsen serve de material para diagnosticar seu psiquismo, como por exemplo, identificá-lo com o escultor Rubek, personagem de sua última peça, *Quando nós os mortos despertarmos*, concluindo que ambos estão presos à culpa de renunciar a própria vida por um ideal de arte; ora suas personagens são reduzidas sempre ao mesmo complexo de Édipo, deixando de lado os problemas gerais — social, moral e metafísico — a favor de casos particulares e patológicos, negando assim a universalidade da obra ibseniana.²

No início do século XX, as peças de Ibsen, malgrado os escândalos, as polêmicas e a oposição cerrada de críticos conservadores, acabaram sendo incorporadas ao teatro clássico. Embora nem sempre gozando da popularidade que tivera no final do século XIX, Ibsen continuou a ser discutido pelos teóricos de vanguarda, sobretudo pelos simpatizantes da estética simbolista, que tentavam achar uma saída para o conflito entre a visão abstrata do drama e sua representação física. Em 1906, ano da morte do dramaturgo, Max Reinhardt, juntamente com Edvard Munch, responsável pelo *design* da produção, encenou *Os espectros* no Kammerspiele Theatre, em Berlim; Vsevolod Meyerhold, trabalhando então na companhia da atriz Vera Komissarzhevskaya, dirigiu *Hedda Gabler*, em São Petersburgo; e Edward Gordon Craig criou o cenário para a representação de *Rosmersholm*, de Eleonora Duse, no Teatro della Pergola, em Florença. Essas três montagens, embora muito distintas entre si, compartilharam da ruptura com os padrões realistas de encenação e interpretação, levando para o palco a teatralidade, a estilização e a sugestão. Craig, no desenho das cenas de *Rosmersholm*, abusou das variações de luz e cor, buscando estabelecer uma relação inequívoca entre as personagens e os objetos que a cercavam. Segundo registros de Guido Noccioni, um dos atores que participou dessa montagem, o cenário e a mobília eram verdes, contrastando apenas com uma porta azul, que vez ou outra atingia um tom celeste por causa

¹ Cf. “Arruinados pelo êxito”. In: Sigmund Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 351-356.

² Cf. por exemplo, Derek Russell Davis, “A reappraisal of Ibsen’s *Ghosts*”. In: James Walter McFarlane, *Henrik Ibsen: a critical anthology*, London, Penguin, 1970, p. 369-383; e Anne Hage, “Luto e identificação: a propósito de *A casa de boneca*, de Henrik Ibsen”, *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 10, n. 2, p. 283-287, maio-ago. 2005.

dos dez refletores utilizados em cena.¹ A nova arquitetura do espaço cênico foi o que mais chamou a atenção de alguns críticos italianos, como Enrico Corradini, que em um de seus muitos artigos publicados na imprensa, considerou-a perfeita para acolher a psicologia profunda de Rosmer e Rebecca West.²

Meyerhold, antes da encenação de *Hedda Gabler*, escreveu o ensaio “O teatro naturalista e o teatro de humor”, onde desaprovava a estética naturalista pelo cuidado excessivo da reprodução exata da natureza, negando ao espectador a capacidade de sonhar e imaginar. No caso das peças de Ibsen, o diretor russo acusava os encenadores naturalistas de transformá-las em tediosas, monótonas e doutrinárias, uma vez que se preocupavam apenas com o desenho preciso de “tipos” do universo norueguês e com a análise minuciosa dos diálogos das personagens. Na ânsia de tornar a dramaturgia ibseniana suficientemente compreensível ao público, os naturalistas buscavam tornar vivos os diálogos “enfadonhos” e complicados do autor através do trabalho analítico das cenas de transição: “as personagens comem, limpam a sala, fazem as malas, embrulham sanduíches etc.”³. Com isso, eles colocavam em primeiro plano muitas cenas secundárias, sufocando o mistério e as meias-palavras que, segundo Meyerhold, eram as essências da obra de Ibsen. Em sua produção de *Hedda Gabler*, o diretor russo procurou efetivar no palco as idéias contidas em seu ensaio, de modo a forçar o público a ter uma visão mais profunda da realidade e tentar decifrar o enigma por trás dos discursos das personagens. Para tanto, qualquer alusão a tempo ou espaço foi suprimida; um esquema simbólico de valores e formas cromáticas foi utilizado para caracterizar a imagem e os traços psicológicos de cada personagem: Tesman vestia-se de cinza, Loevborg de marrom, Brack de cinza escuro, Thea de rosa, e Hedda de verde; o cenário, de Nicolai Sapunov, tinha uma espécie de trono, coberto com um pano branco, contrapondo-se a um fundo azul, onde Hedda se sentava e em torno do qual se desenvolveram a maioria das cenas; além disso, o palco era em “baixo relevo”, cujo efeito bi-dimensional opunha-se à “caixa asfixiante” e à profundidade do palco naturalista, deixando o ator perto do espectador.⁴ Poucos meses depois dessa produção, Meyerhold encenou *Casa de boneca*, e à medida que Nora aproximava-se da decisão de deixar os filhos e o marido, o diretor russo foi

¹ Cf. Guido Noccioli, *Duse on Tour. Guido Noccioli's Diaries 1906-1907*, Tradução de Giovanni Pontiero, Manchester, Manchester University Press, 1982.

² Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, Introduzione e cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971: “il palcoscenico appariva trasformato, veramente trasfigurato, altissimo, con una architettura nuova, senza più quinte, di un solo colore fra il verde e il cilestrino, semplice, misterioso e affascinante, degno insomma di accogliere la vita profonda di Rosmer e di Rebecca West... La scena è la rappresentazione di uno stato d'animo”.

³ Cf. Vsevolod Meyerhold, “The naturalistic theatre and the theatre of mood”, *Meyerhold on theatre*, translated by Edward Braun, New York, Hill and Wang, 1969, p. 23-34.

⁴ Vsevolod Meyerhold, *Meyerhold on theatre*, p. 65-66.

derrubando os cenários que compunham a casa da personagem, evidenciando cenicamente a queda dos valores da sociedade liberal burguesa.

As vanguardas do novo século, salvo ralas manifestações oriundas de tendências marxista e socialista, não eram atraídas pela política. A preocupação dos simbolistas com um teatro de encantamento e êxtase; a exaltação do estado de espírito e do vitalismo dos expressionistas; o fascínio dos futuristas pela maquinaria moderna; a atenção dos surrealistas para com os mistérios da vida interior; levou muitas vezes a um puro subjetivismo beirando o solipsismo. Somente depois da Primeira Guerra e da Revolução de Outubro, teóricos, críticos e dramaturgos voltariam a se interessar pelo desenvolvimento de um drama que respondesse às inquietações do homem comum e aos problemas da sociedade moderna. Em 1908, no ensaio “Ibsen, petty bourgeois revolutionist”, o crítico russo Georgy Plekhanov já reclamava de autores que, adotando pontos de vista burgueses, produziam obras refratárias às questões sociais e políticas de seu tempo. Em contrapartida, o crítico cita o exemplo de Ibsen que, embora não fosse capaz de dar nenhuma solução política aos problemas sociais de sua época, foi, como nenhum outro escritor moderno, um líder na luta contra os desmandos e as hipocrisias da pequena burguesia oitocentista. Sua revolução, apesar de puramente negativa, voltada para a libertação individual, levou-o muitas vezes ao simbolismo, mas ainda assim ofereceu às classes desprivilegiadas o entusiasmo pelo desejo de mudança social, seja criticando a sociedade capitalista, a instituição do casamento ou a desigualdade de direitos entre homens e mulheres. Nessa esteira, Plekhanov criticava os artistas que, presos apenas aos aspectos puramente simbólicos dos dramas ibsenianos, priorizavam somente a visão abstrata do aperfeiçoamento humano, preterindo desse modo as ameaças da revolução social.¹

O húngaro Georg Lukács também foi um crítico severo do idealismo abstrato na arte. Seu interesse pelo drama teve início, em 1904, quando ajudou a fundar o grupo Thalia de teatro. Concebido nos moldes do Freie Bühne de Berlim e do Théâtre Libre de Paris, o Thalia deu renovado alento à vida cultural de Budapeste, encenando para a classe operária peças de Hebbel, Strindberg, Wedekind e Ibsen, de quem aliás Lukács traduziu *O pato selvagem*. Sob o influxo dessa organização teatral, o jovem crítico escreveu, em 1906, o seu primeiro livro, *História do desenvolvimento do drama moderno*, publicado somente em 1911. Neste livro, que tem um capítulo dedicado a Ibsen, já se encontra o fundamento da teoria do drama de Lukács, para quem as obras teatrais deveriam descrever acurada e abrangentemente a situação

¹ Georgy Plekhanov, “Ibsen, petty bourgeois revolutionist”, Tradução de Emily Kent, Lola Sachs e Pearl Waskow. In: Angel Flores, *Henrik Ibsen*, New York, Critics Group, 1937. Disponível em: <www2.cddc.vt.edu/marxists/cd/cd1/Library/archive/plekhanov/1908/xx/ibsen.htm>. Acesso em: 05 maio 2007.

sócio-histórica de uma dada época. Por conseguinte, as personagens deveriam apresentar-se como “tipos” emblemáticos da sociedade, a fim de apreenderem a totalidade do processo social, manifestando assim as tensões da cultura burguesa. Esse sistema, onde acreditava-se que a arte podia harmonizar contradições para exprimir os traços essenciais de natureza moral, psicológica e social da sociedade capitalista, não implicava nenhuma modificação profunda nos conceitos acerca da própria estrutura dramática. Desse modo, qualquer mudança na forma convencional do drama era vista por Lukács como um trampolim para o esvaziamento do conteúdo literário, transformando a arte em um campo de experiências meramente formais. Preso à concepção de drama como sinônimo de conflito, Lukács vê as personagens ibsenianas, a partir de *O pato selvagem*, como “desagradáveis figuras cômicas”. Isso porque o ponto de vista dos heróis de Ibsen, segundo o crítico, está muito acima dos outros personagens que lhes fazem frente, impedindo desse modo que se produza a verdadeira “luta trágica e dramática” entre eles. Assim, o conflito desenrola-se no vazio e o antagonismo entre as personagens torna-se grotesco, atingindo o cômico e por vezes o ridículo. A “sublimidade trágica” dos heróis ibsenianos torna-se artificial, podendo ser mantida apenas através da criação de uma atmosfera simbolista. Mas, para Lukács, essa mudança de Ibsen — de um realismo, ainda que impregnado de elementos naturalistas, para a vacuidade dos símbolos —, de modo algum representa a superação das contradições do realismo do fim do século XIX. Antes, aponta a continuidade das incoerências, mas num nível artístico inferior, afastado da compreensão da realidade. No entanto, em Ibsen essa crise ideológica ainda apresenta uma rigorosa e profunda crítica, que mostra a dissolução dos ideais burgueses e o mecanismo da hipocrisia e da auto-ilusão na sociedade capitalista em declínio. Essa visão de Lukács, que insiste na inutilidade da experimentação literária não realista, desencadearia mais tarde os ataques ao teatro épico de Brecht, provocando um debate teórico no seio da crítica marxista que se arrastaria pelos anos 1930 e repercutiria nas décadas seguintes.¹

Por volta de 1920, Ibsen já estava completamente absorvido pelo mercado teatral. As dimensões sociais e políticas de suas peças — que haviam revolucionado o teatro no século passado, denunciando no palco os ideais capciosos da burguesia —, foram rejeitadas a favor exclusivamente da exploração da vida interior e da intemporalidade da psicanálise. Personagens como Nora, de *Casa de boneca*, e Helena Alving, de *Os espectros*, que outrora haviam sido “porta-vozes” da emancipação feminina, criticando as convenções da sociedade burguesa, afiguravam-se, no novo século, como mulheres problemáticas e mal resolvidas,

¹ Cf. sobre Lukács e o drama moderno: Georg Lukács, *Marxismo e teoria da literatura*, Tradução de Carlos Nelson Coutinho, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968; e *Il drama moderno*, Milano, SugarCo, 1976.

vítimas de traumas ocorridos na infância. As variações do complexo edipiano explicavam, no caso de Nora, a libertação do passado e das amarras que a mantinham presa ao marido; e no caso de Helena, a renúncia da felicidade, transformando-a assim em mãe e esposa abnegada. Nesse período, Brecht elaborava seus primeiros escritos teóricos, em sua maior parte críticas teatrais, veiculadas no jornal *Der Augsburger Volkswille*, entre 1919 e 1921. Alguns desses textos, em sua própria fatura, já mostram o efeito de estranhamento — que seria amplamente desenvolvido na teatro de Brecht nas décadas seguintes — como forma de sacudir o leitor em seu torpor, abalando a velha imagem da cultura integrada e digerida sem perigo. É nesse sentido que, a propósito da encenação de *Os espectros*, na Alemanha, em 1919, Brecht denuncia a pasteurização da obra de Ibsen por artistas e críticos teatrais, interessados tão somente na empatia do público e no aspecto puramente lucrativo do espetáculo teatral. Num texto curto, de poucas linhas, Brecht ressalta a importância de se ir além da percepção ideológica da esfera da vida privada, examinando-a criticamente, sobretudo nos seus interesses mesquinhos e materiais. Sob essa perspectiva, em *Os espectros*, importava verificar que Helena Alving não era a pobre vítima de um matrimônio infeliz, mas uma mulher oportunista, que se casou por dinheiro, mantendo a todo custo um casamento de aparências, a fim de preservar a tradição e o prestígio social.¹

Após a Segunda Guerra, a indústria de entretenimento, cujas bases já estavam dadas no início do século, fortaleceu-se de tal modo com a ascensão do capitalismo tardio, que as produções teatrais comprometidas com o engajamento político foram expropriadas pelo capital. A essa altura, as chamadas peças sociais de Ibsen só interessavam quando tratadas dentro dos limites do realismo psicológico, já que assuntos como moral, dinheiro, casamento e feminismo eram tachados de obsoletos e ultrapassados. Nessa nova fase do capitalismo, obras como *Os pretendentes à coroa* e *Brand* foram celebradas pela técnica e pela poesia magistral; *Imperador e Galileu*, pela filosofia profunda; e *Peer Gynt*, até então conhecida quase que exclusivamente pela música de Edvard Grieg, foi encenada em muitos países, obtendo grande êxito. A “domesticação das artes” pela indústria cultural foi examinada por Max Horkheimer e Theodor Adorno, na *Dialética do esclarecimento*, livro dos anos 1940. Contudo, é em *Minima moralia*, obra composta de aforismos, escritos entre 1944 e 1947, que Adorno faz referência direta a Ibsen, analisando uma das questões caras ao dramaturgo: a condição feminina na sociedade de consumo. No fragmento intitulado “Exumação”, o crítico contraria o senso comum que, apontando o afrouxamento dos tabus sexuais e a participação

¹ Bertold Brecht, “*Les Revenants*, d’Ibsen”, *Écrits sur le théâtre*, v. 1, Paris, L’Arche, 1972, p. 10-12.

da mulher no mercado de trabalho, dá por superada a questão do feminismo. No entanto, as novas formas de exploração econômica distorceram a independência da mulher, tornando-a a um só tempo vulnerável à dominação e incapaz de refletir sobre essa conjuntura. Assim, sob a falsa aparência de autonomia e liberdade, promovida sobretudo pela indústria de consumo — cadeias de loja e magazines, que lhes fazem deferência e bajulação —, as mulheres se esquecem de sua sujeição a ordem social e econômica, tanto no que diz respeito à sua “miserável jornada de trabalho profissional” quanto à sua vida no lar. Na seqüência desses argumentos, Adorno, compara as personagens “históricas” de Ibsen e “suas tentativas desesperadas de evadir-se da prisão da sociedade” — referência clara a Nora de *Casa de boneca* — com as mulheres atuais, “suas netas”, que sem se sentirem atingidas pela mesma desumanização, enviariam-nas “aos bons cuidados da assistência social”. Em chave irônica, Adorno aponta o retrocesso dos ideais do movimento feminista em relação aos prodígios desejados pelas antiquadas personagens ibsenianas: “Não é sem razão que as mulheres de Ibsen são chamadas ‘modernas’. O ódio à modernidade e o ódio ao antiquado são imediatamente a mesma coisa”.¹

Em 1956, Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno*, elabora a mais séria reflexão sobre a crise do drama, enfatizando o modo pelo qual o teatro é condicionado por processos econômicos, sociais e históricos. A partir da idéia de que forma e conteúdo estão definitivamente associados numa relação dialética, Szondi explora as antinomias internas de peças de Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann, apontando para a contradição crescente entre a forma dramática e os novos conteúdos advindos da ordem social, que o drama de rigor aristotélico não consegue assimilar. Desse modo, o crítico mostra que o teatro de Ibsen, entre outras coisas, empreendeu uma total inversão no conceito convencional do drama, sobretudo pela emersão do elemento épico em suas peças. Em *Os espectros*, *Rosmersholm*, *John Gabriel Borkman* e *Solness, o construtor*, somente para citar algumas, as ações do presente servem apenas para revelar o passado íntimo das personagens, tornando-se a própria lembrança o tema central de suas peças. Apesar do uso da construção rigorosa e causalística, do domínio pleno das peripécias e reconhecimento, da exposição dissolvida com economia por toda a peça, Ibsen percebeu que a dramática pura, com seu pressuposto de mostrar “sujeitos autoconscientes”, caducava num mundo cada vez mais marcado pela alienação. Assim, em seus dramas rigorosos, mas de conteúdo épico, o próprio

¹ Theodor W. Adorno, “Exumação”, *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*, Tradução de Luiz Eduardo Bicca, São Paulo, Ática, 1993, p. 81. Cf. também no mesmo livro: “A verdade sobre Hedda Gabler”, p. 81-82.

diálogo entre as personagens estabeleceu a cisão entre sujeito e objeto, apresentando no palco “vidas danificadas” pelo mundo da mercadoria, do trabalho alienado, das relações falsificadas e do isolamento do indivíduo.¹

A partir dos anos 1960, Ibsen, então considerado um autor canônico, repontava em trabalhos no âmbito da história do teatro, da biografia, da filosofia e da psicanálise. Sua obra, celebrada mais pelos escândalos que causaram no final do século XIX do que por seu valor artístico, continuou a ser analisada por meio de diferentes teorias críticas e em contextos específicos. Críticos como Halvdan Koht, John Northam e Eric Bentley interessaram-se pelo aspecto ontológico das peças ibsenianas, examinando os elementos constitutivos dos textos, como a ironia, o paradoxo, a ambigüidade e o simbolismo. Não raro, essas análises consideravam a “poesia dramática” do dramaturgo como a expressão máxima de sua obra, estabelecendo Ibsen como um *theatre-poet*.² Outros estudiosos, como H. L. Mencken e Brian Johnston restituíram Ibsen ao contexto do pensamento europeu, aproximando-o de Nietzsche, Kierkegaard e Hegel.³ Uma vasta produção de trabalhos sobre o dramaturgo, incluindo periódicos especializados como *Ibsen Studies* e *The contemporary approaches to Ibsen*, foram produzidos desde então. No entanto, a maioria dos estudos — salvo algumas exceções, a exemplo das análises da recepção de Ibsen em muitos países —, concentram-se particularmente nos aspectos psicanalíticos e até mesmo autobiográficos de sua obra, deixando de lado o elemento social, que desempenhou um papel importante na constituição de seu teatro, tanto pela exposição dos problemas da sociedade liberal burguesa quanto pela ruptura com os padrões hegemônicos do drama. Uma boa demonstração de que o dramaturgo foi unanimemente considerado universal sem ser de todo compreendido, seja por limitações da crítica, seja por posicionamentos ideológicos de seus leitores.

¹ Cf. Peter Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, Tradução de Luiz Sérgio Repas, São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

² Cf. Halvdan Koht, *Life of Ibsen*, New York, Benjamin Blom, 1971; John Northam, *Ibsen's dramatic method: a study of the prose drama*, London, Faber and Faber, 1953; e Eric Bentley, *The life of the drama*, New York, Atheneum, 1964.

³ Cf. Henrik Ibsen, *Eleven plays of Henrik Ibsen*, Introduction by H. L. Mencken, New York, B. A. Cerf, D. S. Klopfer, The Modern Library, 1935; e Brian Johnston, *Text and supertext in Ibsen's drama*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1989.

IBSEN NO BRASIL

As primeiras encenações

As peças de Ibsen chegaram aos palcos brasileiros, no fim do século XIX, filtradas pelo olhar de companhias estrangeiras, sobretudo as italianas de Ermete Novelli, Clara Della Guardia, Eleonora Duse, Gustavo Salvini e Ermete Zacconi. Vale lembrar que a obra ibseniana somente passou a ter interesse na Itália depois das encenações do Théâtre Libre de Antoine, em 1890. Como autor da moda, discutido por toda a Europa, Ibsen foi rapidamente assimilado pelo mercado teatral, sendo suas peças devidamente moldadas ao gosto do público, acostumado com as comédias realistas francesas. Assim, no último decênio do século XIX, Enrico Polese, diretor da revista *L'Arte Drammatica*, juntamente com empresários, críticos e atores, criou “il prodotto Ibsen”, impondo aos espectadores um outro autor, diferente daquele que estava revolucionando o teatro europeu. O controle da recepção de Ibsen começava pela tradução de Polese, que suprimia do texto qualquer alusão ou crítica à sociedade; nivelava os argumentos considerados inconsistentes; redesenhava as personagens visando à compaixão do público; e modificava as cenas que poderiam escandalizar a platéia. A encenação era apoiada exclusivamente na figura do grande ator e interessava colocar no palco um texto ligeiro, ausente de cenas monótonas. A influência de Polese sobre o gosto ibseniano era transmitida não só pela tradução como pela página de sua revista, que minimizava ainda mais as idéias “ásperas” do autor. Além disso, como profissional da dramaturgia, conhecedor do público, dos atores e empresários, Polese fornecia às companhias indicações precisas sobre cenografia, indumentária e formas de composição das personagens, tudo isso visando a mais completa empatia entre atores e espectadores.

A companhia de Ermete Novelli foi a primeira a apresentar Ibsen à platéia brasileira, encenando *Os espectros* no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, em junho de 1895. Algumas das indicações de Polese parecem ter sido seguidas de perto por Novelli, o grande ator da companhia, que fez toda a encenação girar em torno da personagem que ele representava, Osvaldo Alving. Sua interpretação, carregada de um realismo tendencioso, acentuava a enfermidade de Osvaldo a ponto de muitos críticos da época identificarem a originalidade e a essência do drama de Ibsen como de ordem científica. A doença hereditária de Osvaldo foi considerada pela crítica o tema central da peça, sendo deixados de lado outros assuntos, como, por exemplo, o casamento de conveniência de Helena com o Capitão Alving. Da mesma forma, pouco se falou das outras personagens — Regina, Engstrand e Pastor Manders —, vistas como secundárias, servindo apenas para dar ensejo às concepções do dramaturgo acerca

da sociedade, da moral e da família. Moral essa que, para muitos críticos, era “estranha e inadmissível”, pois ao fazer perpassar na mente de Helena a felicidade do filho ao lado de sua meia-irmã Regina, Ibsen celebrava o incesto e a devassidão sexual. Sob essa perspectiva, um crítico do *Jornal do Brasil* chegou a fazer uma comparação entre as idéias socialistas e as ibsenianas, concluindo que ambas tinham como fundamentos a prática do amor livre e a desestruturação familiar: “Pois é preciso que o nosso leitor fique sabendo que o Dr. Rossi, um médico italiano, fez para imprensa a propaganda do socialismo, tendo por base o amor livre, tal qual existia na colônia Santa Luzia, no Estado do Paraná. [...] Se Ibsen tivesse notícia de tal adiantamento social em terras do Brasil, com certeza elevava-nos ao sétimo céu da imortalidade...”¹ Nessa conjuntura, o dramaturgo era tido ora como reformador, ora como pensador, nunca como artista, já que lhe faltavam, segundo os críticos, as preocupações e as qualidades de um autor dramático. *Os espectros*, desse modo, foi considerado um drama “mal apresentado e mal conduzido”, repleto de cenas pesadas e monótonas, que só conseguiam aborrecer a platéia: “Assistindo à representação d’*Os espectros*, pareceu-nos estar diante de um livro de medicina escrito sobre um caso especial de atavismo, e cujo texto fosse de vez em quando ilustrado pelas fotografias do doente, representando-o nas diversas fases da moléstia herdada.”² Os pontos positivos apontados pela crítica foram o desempenho de Novelli, muito elogiado pela destreza com que apresentou no palco todos os sintomas da enfermidade de seu personagem; e a forma como o drama, apesar das impropriedades, conseguiu comover e fornecer uma significação moral para os espectadores: “Osvaldo e Regina, as duas vítimas inocentes dos vícios de seus pais, perseguidos pelo atavismo, representam uma lição de moral deduzida com todo o rigor de uma lei natural.”³

Depois de *Os espectros* de Novelli, Ibsen só voltaria à cena nacional em 1899, dessa vez com duas montagens de *Casa de boneca*: a primeira pela Companhia Portuguesa de Lucinda Simões e Cristiano de Souza, no Teatro Sant’Anna do Rio de Janeiro, no mês de maio; e a segunda pela Companhia Italiana de Clara Della Guardia, no Teatro Lírico do Rio, no mês de agosto.⁴ A exemplo do que acontecera em muitos países quando apresentada pela primeira vez, a peça suscitou um caloroso debate no nosso meio teatral. A cena final em que Nora abandona marido e filhos provocou muitas controvérsias entre os críticos, ocupando as páginas dos principais periódicos do país. Carlo Parlagreco, escritor italiano que lecionava História da Arte

¹ “*Os espectros*”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1895. Palcos e Salões, p. 2. (Sem assinatura).

² A. “Novelli – Henrik Ibsen tem hoje 66 anos [...]”, *O País*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1895. Artes e Artistas, p. 2.

³ “Novelli – Ibsen”, *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1895. Teatros e Músicas, p. 1. (Sem assinatura).

⁴ *Casa de boneca* também foi encenada em São Paulo. A companhia de Clara Della Guardia apresentou-se no Teatro Politeama, em setembro de 1899; e a de Lucinda Simões e Cristiano de Souza em outubro, no mesmo teatro.

na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, foi categórico, em seu artigo publicado na *Cidade do Rio*, ao afirmar que Ibsen era “um sociólogo minúsculo” e “um filósofo incompleto”, que só conseguira popularidade por causa dos assuntos escabrosos de suas peças. Por isso, o crítico italiano censurava aqueles que, em reação ao teatro francês, consideravam o dramaturgo, “com um fetichismo indigno da razão humana”, como um dos maiores intelectuais de sua época. Para ele, Ibsen não fazia mais que repetir as “teorias e os achados alheios” de Zola, sendo que as idéias do autor escandinavo eram muito mais monstruosas do que os preconceitos da sociedade. Parlagreco criticava a maneira como Ibsen conduzia as suas peças, encorajando as mulheres a abandonar seus lares e estimulando a desagregação familiar: “A mulher fora do seu domínio natural prepara os degenerados do futuro. Subtrair as sociedades às formas mais conhecidas da administração e de convivência é o ideal que Ibsen partilha com Tolstói, mas seria a mesma coisa que suprimir ou inverter no organismo humano as funções de alimentação, de reprodução e de percepção.”¹

Não era somente o tema de *Casa de boneca* que desagradava a parte conservadora de nossa crítica teatral. A forma de composição de Ibsen, que se distanciava cada vez mais dos padrões hegemônicos do drama burguês, também foi alvo constante de ataques. Artur Azevedo, o grande crítico da época, era o defensor contumaz da tradição dramática, sobretudo da francesa, representada por escritores como Augier, Dumas Filho, Meilhac e Halévy. Assim como o crítico francês Francisque Sarcey — que para ele era o “mais profundo, o mais sensato, o mais sincero dos críticos teatrais de todos os tempos” —, Artur Azevedo tinha preferência pelas peças bem-feitas, valorizando mais a construção dramatúrgica do que o gênero teatral. Portanto, seus critérios de análise de uma peça aproximavam-se em tudo aos de Sarcey, importando tão somente averiguar o uso das convenções, como a verossimilhança, a identificação, o encadeamento linear e progressivo das ações, o enredo com começo, meio e fim etc. Desse modo, uma das críticas mais severas de Artur Azevedo à *Casa de boneca* dizia respeito ao desenlace, que, para ele, era inconcebível, pois a mudança da atitude de Nora não havia sido preparada nos atos anteriores. Se ela tinha sido tão frívola e tola nos dois primeiros atos, não era coerente que se transformasse, no último ato, numa mulher consciente de sua situação na sociedade burguesa. Faltava a Ibsen o domínio da arte e da convenção dramática, por isso Artur Azevedo negava ao dramaturgo o título de “revolucionário do teatro”. O que havia em suas peças de verdadeiramente teatral, ainda segundo o crítico, era bebido em Augier e Dumas Filho, com quem Ibsen tinha aprendido a construção hábil e calculada para produzir

¹ C. Parlagreco, “*Os espectros*, de Henrik Ibsen”, *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, p. 1, 15 jun. 1895.

efeitos bombásticos. Contra esses posicionamentos de Artur Azevedo levantou-se Luís de Castro, jornalista da *Gazeta de Notícias*, que, sensível aos rumos do teatro moderno, refutou veementemente o ponto de contato entre os dramas franceses e ibsenianos, bem como o prestígio de Sarcey como crítico teatral, provocando uma polêmica com Artur Azevedo, que se estenderia durante algum tempo nas páginas dos jornais.¹ Apesar das censuras aos dramas ibsenianos, Artur Azevedo escreveu, em 1906, um necrológio a Ibsen, reconhecendo-o como “uma das glórias literárias mais puras do século XIX”. No entanto, o seu ponto de vista pouco mudou em relação às convenções teatrais. Nesse texto, ao fazer um balanço da influência do norueguês no teatro mundial, Artur Azevedo afirmou que o teatro de Ibsen ainda era incompreensível, interessando apenas a um pequeno público, o das “camadas superiores”. As peças de Ibsen, para ele, serviam apenas para serem lidas, não representadas, fato que de modo algum reduzia suas qualidades de “obras-primas de uma grande elevação moral, dignas da admiração universal que as celebrou.”²

Como Artur Azevedo, Oscar Guanabarro, crítico de *O País*, também reclamava das cenas desconexas, dos diálogos intermináveis e do desfecho de *Casa de boneca*, pontos que dificultavam o entendimento do público: “Desde então surgem os disparates; e entre eles o maior é que o espectador, depois de concluída a representação, deve ir para casa refletir sobre o caso, concluir, como puder, a peça, que não teve fim [...]”.³ Ibsen, para Guanabarro, era produto do exagero de críticos desorientados, que cingiam seu nome com uma auréola de gênio — como se ele fosse “o salvador da arte dramática” — sem perceber que os processos de escrita de sua obra eram iguais ao do teatro da época; tinham os mesmos defeitos da *ficelle* e o prejuízo do desconhecimento de certas regras, impostas pela experiência e exigidas pelo bom senso. Igualmente exageradas, segundo o crítico, eram as idéias do dramaturgo que, sob o pretexto de lutar contra as convenções sociais, levava para o palco personagens sempre doentias. Apoiado nos estudos de Cesare Lombroso, psiquiatra e criminalista italiano, famoso na época pelas suas teorias sobre o *criminoso nato* e o *homem de gênio*, Guanabarro afirmava ser Ibsen um “alienista”, e suas personagens, figuras desequilibradas e anormais. A partir da análise de obras de ficção e de estudos de caso, Lombroso chegara à conclusão absurda de que anomalias hereditárias, neurológicas e psíquicas desempenhavam papel

¹ Cf. sobre a polêmica entre Artur Azevedo e Luís de Castro: João Roberto Faria, “Entre Sarcey e Ibsen”, *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2001, p. 240-245; 647-651.

² Artur Azevedo, “O Teatro – Terminei meu último folhetim [...]”, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 31 maio 1906. O Teatro. Reunido em: Larissa de Oliveira Neves, *O teatro: Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894-1908)*, 2002, Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, v. 2, p. 586-588.

³ Oscar Guanabarro, “Sant’Anna – *Casa de boneca*”, *O País*, Rio de Janeiro, 30 maio 1899. Artes e Artistas, p. 2.

preponderante na formação da personalidade de um delinqüente, bastando, portanto relacionar as características físicas dos indivíduos — tamanho da mandíbula, formato do crânio etc. — para descobrir sua disposição ao crime. Da mesma maneira, ele acreditava que escritores considerados geniais, como Shakespeare, Zola, Tolstói, Dostoiévski e Ibsen, apresentavam, além de uma visão especial, formas mais ou menos atenuadas de loucura e perversão, o que lhes permitiam vislumbrar um criminoso muito antes que a ciência o fizesse. Nessa esteira, Lombroso alertava que as mulheres, sendo “criaturas moralmente inferiores e infantis”, tinham mais propensão à delinqüência: “Mulheres são crianças grandes. Suas tendências más são mais numerosas e mais variadas que as dos homens, mas geralmente permanecem latentes. Entretanto, quando são despertadas e excitadas produzem resultados proporcionalmente maiores.”¹ Desse modo, para Guanabarrino, Nora apresentava todos os sintomas da patologia mental e moral examinados por Lombroso: era infantil, histérica e mentirosa. E somente assim, por meio de um tipo exagerado e complexo, inferido com todo rigor de um estudo científico, Nora poderia ser compreendida e aceita como verdadeira. No entanto, isso não reduzia, ainda segundo Guanabarrino, sua índole má, seja ao abandonar os filhos, seja ao contrair um empréstimo sob o pretexto de salvar a vida do marido para saciar seus caprichos: “o desejo de viajar, como faziam as outras, as ricas, acendeu-lhe o desejo de salvar o marido, e ei-la contraindo um empréstimo com um indivíduo de moral duvidosa”².

Os críticos favoráveis a Ibsen geralmente analisavam a sua obra pelo viés naturalista, evitando entrar nas discussões acerca de sua forma dramática. Luís de Castro, além de polemizar com Artur Azevedo sobre o teatro ibseniano, talvez tenha sido o único a abordar essa questão. Em seu artigo “Teatro contemporâneo: Henrik Ibsen”, o crítico da *Gazeta de Notícias* apontava a influência das peças de Ibsen na evolução do teatro moderno. Para ele, a técnica dramatúrgica ibseniana era totalmente diversa, não podendo ser comparada a nenhuma outra existente, principalmente às dos dramaturgos franceses, de quem o norueguês não havia lido sequer uma linha. Enquanto autores como Scribe, Augier e Dumas Filho estavam interessados na ação e no enredo, concluía Luís de Castro, Ibsen preocupava-se com “o sentido profundo da obra, a crise psicológica e moral em que os acontecimentos atiram os personagens”³. Por isso, argumentava ele, suas peças foram combatidas em muitos países, sobretudo na França, onde o autor encontrou um número maior de detratores. João do Rio, por

¹ Cesare Lombroso e William Ferrero, *The female offender*, New York, Philosophical Library, 1958, p. 151. Cf. também: Cesare Lombroso, *L'uomo di genio*, Torino, Fratelli Bocca, 1894.

² Oscar Guanabarrino, “Sant’Anna – Casa de boneca”, *O País*, Rio de Janeiro, 30 maio 1899. Artes e Artistas, p. 2.

³ Luís de Castro, “Teatro contemporâneo: Henrik Ibsen”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 maio 1899. Teatro e..., p. 2.

sua vez, exaltava no dramaturgo o tom científico da composição das personagens, que levava em conta a influência do meio e da hereditariedade em suas índoles. Em “Lucília Simões”, artigo publicado em *A Tribuna*, o crítico procurou mostrar ao leitor, por meio da descrição minuciosa do desempenho da atriz portuguesa no papel de Nora, os matizes da construção da personagem ibseniana: “É admirável de análise humana, e Lucília é a encarnação perfeita deste tipo complexo de histérica com o desequilíbrio nervoso da mulher do Norte.”¹ João do Rio também enxergava Ibsen como um mentalista de Lombroso e Nora como um tipo de *détraqué*. Mas, diferentemente de Guanabarrino, essas características não foram vistas através de uma ótica conservadora; antes, foram tratadas como o reflexo do estado patológico da sociedade. Para João do Rio, Ibsen era um reformador que viera fazer do teatro uma verdade, levando à cena a vida de todos os dias. Outro crítico que apreciou as novidades do teatro de Ibsen foi Luiz Guimarães Filho, jornalista de *A Notícia*, responsável pela publicação de um dos artigos mais incisivos a favor dos direitos da mulher. Para ele, *Casa de boneca* era a criação suprema de Ibsen, sobretudo porque questionava a exclusão das mulheres na sociedade: “A *Casa de boneca* demonstra cruelmente a falsidade da educação feminina na sociedade moderna, — que a reduz a vítimas risonhas, a escravas enfeitadas com sedas, a autômatos inconscientes e fracos.”² Utilizando-se dos mesmos conceitos da teoria de Lombroso, comum na literatura da época, Guimarães Filho também via Nora como uma “doida singular”. No entanto, ainda segundo o crítico, colocar no palco uma histérica foi a forma que Ibsen encontrou para marcar a diferença de privilégios entre os sexos e mostrar o erro da educação da mulher.

No início do século XX, as companhias estrangeiras continuaram a ser presença marcante no Brasil, trazendo em seus repertórios peças de Strindberg, Maeterlinck, D’Annunzio, Hauptmann, Sundermann e Ibsen, autores até então desconhecidos da maior parte do público. Entre os meses de maio/junho e agosto/outubro, período da temporada dessas companhias no Rio e em São Paulo, os espectadores tinham a chance de conhecer os grandes artistas estrangeiros, bem como o que de melhor se produzira nos palcos europeus. Nessas ocasiões, o teatro sério, de qualidade literária, ganhava destaque na imprensa, possibilitando a discussão dos novos rumos da literatura dramática. No entanto, a maioria de nossos críticos e homens de teatro, presos à fórmula da peça bem-feita, ao gosto do público e, principalmente, aos interesses econômicos e lucrativos dos espetáculos teatrais, pouca

¹ Paulo Barreto [João do Rio], “Lucília Simões”, *A Tribuna*, Rio de Janeiro, p. 3, 1 jul. 1899. Reunido em: João Roberto Faria, *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2001, p. 640.

² Luiz Guimarães Filho, “A *Casa de boneca*”, *A Notícia*, Rio de Janeiro, p. 2, 27-28 maio 1899.

importância davam aos movimentos de vanguarda. Comumente, o arranjo cênico e os assuntos controversos de algumas peças suscitavam polêmicas na imprensa, acabando quase sempre com a rejeição das novas formas do teatro moderno. Bastava as companhias estrangeiras irem embora, os gêneros mais apreciados do público — operetas, melodramas, *féeries* e revistas de ano — voltavam à cena nacional. Portanto, os pilares básicos do teatro brasileiro continuavam sendo os mesmos: a ópera, reduzida a um número de composições do realejo italiano, como *Rigoletto*, *Mme. Butterfly* e *Manon*; e a dramaturgia francesa, que há muito já havia se tornado o esteio de nossos palcos. Além das convenções da peça bem-feita serem usadas como critérios para a análise das obras teatrais, nossa crítica literária também orientava-se pelas noções de raça e natureza, reduzindo as obras-de-arte à ação de fatores como clima, meio e mestiçagem. Foi assim que, a partir do sincretismo de teorias e conceitos europeus deslocados de suas funções de origem, formou-se no Brasil o padrão de leitura da virada do século XIX para o XX.

Em 1900, Lucinda Simões e Cristiano de Souza voltaram a apresentar *Casa de boneca* no Teatro Lucinda do Rio de Janeiro e no Teatro Sant’Anna de São Paulo. A montagem, segundo artigo de João do Rio, teve poucas alterações: “A companhia vem a mesma na distribuição dos personagens [...] Os cenários são diferentes, o material todo novo, a célebre cadeirinha de palhinha, que fez tanto palerma gargalhar, foi substituída por outra de veludo e tudo é bom, tudo é melhor.”¹ A recepção também foi a mesma: elogios aos atores e críticas à peça, que se ressentia da linearidade da ação dramática, apresentando, além disso, *ficelles* velhas e usadas, cenas monótonas, personagens excêntricas e desequilibradas. No ano seguinte, apareceu o primeiro ensaio sobre Ibsen, reunido em *A hora*, do escritor e crítico literário Nestor Vitor.² Nesse livro, Nestor Vitor ocupou-se da literatura estrangeira: *Os Desplantados* de Maurice Barrès; *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand; e *Pretendentes à coroa*, *A comédia do amor*, *Imperador e Galileu*, *Pilares da sociedade*, *Os espectros*, entre outras peças de Ibsen. A parte dedicada ao dramaturgo norueguês vinha dividida em quatorze capítulos, onde o crítico traçava o perfil biográfico de Ibsen, detendo-se, no entanto, na análise de sua obra. De *Catilina*, primeira peça do autor, até *John Gabriel Borkman*, Nestor Vitor buscou examinar os elementos simbólicos dos dramas, informando, vez ou outra, a maneira como o teatro de Ibsen tinha sido recebido na Europa, provocando polêmicas e discussões. Nessa trajetória, ele procurou apresentar ao leitor um resumo minucioso de todas as peças — traduzindo inclusive trechos inteiros de algumas delas — demonstrando assim

¹ P. B. [João do Rio], “Teatro Lucinda”, *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 5 mar. 1900. Gambiarra, p. 2.

² Nestor Vitor, *A hora*, Rio de Janeiro, Paris, Garnier, 1901.

preocupação com as condições de produção e recepção da arte em um país como o Brasil. Num século cientificista, Nestor Vitor foi o crítico que tomou os padrões estéticos como norma de julgamento da produção literária, buscando analisar, através de um veio impressionista, os elementos intrínsecos da obra-de-arte. Sob essa perspectiva, o crítico apontou em *Casa de boneca* a síntese, a economia de adornos e o desprezo de Ibsen pelas *ficelles* como elementos essenciais de inauguração de uma nova fase da dramaturgia mundial.

Os espectros voltou aos palcos brasileiros na encenação da companhia de André Antoine, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, em 14 de julho de 1903. A peça já não era novidade entre nós, e assim como na primeira representação de Novelli, em 1895, os críticos limitaram-se a aproximar o drama das teorias científicas do atavismo e a reclamar das cenas deprimentes e cansativas. A atuação de Antoine, no papel de Osvaldo — diferente do que ocorrera com Novelli, elogiadíssimo pela nossa crítica —, sofreu restrições por parte de alguns, que a consideraram “sobremodo fatigante”, fria e modesta, dissolvendo a personagem numa atmosfera nebulosa e incompreensível. Acostumados às interpretações melodramáticas, ao exagero na expressão dos sentimentos e aos apelos fáceis dos atores à platéia, muitos críticos estranharam o modo de representar do ator e encenador francês, principalmente o tom baixo de sua voz e os momentos em que ele virava as costas para o público. Artur Azevedo, contrário às experiências naturalistas no teatro, foi o grande desafeto de Antoine, protagonizando uma querela com o ator francês, que se estenderia até o mês de outubro daquele ano.¹

Três anos mais tarde, Suzanne Desprès, que fizera parte da *troupe* de Antoine no Rio, voltou ao Brasil para encenar *Casa de boneca* no Teatro Sant’Anna de São Paulo, em agosto de 1906. É importante lembrar que a atriz francesa, além de ter participado de algumas montagens do Théâtre Libre, também fez parte do elenco da primeira representação simbolista de *Solness, o construtor*, sob a direção de Lugné-Poe, no Théâtre de l’Oeuvre, em 1894. Portanto, sua interpretação de Nora diferenciava-se das que até aquele momento tinham sido apresentadas ao público brasileiro, deixando de lado as teorias de emancipações, as teses do atavismo, para enfatizar o *état d’âme* que existia por trás das ações da personagem. Assim, *Casa de boneca* passou a ser lida como a expressão da realidade através da sugestão simbólica e a cena da tarantela — assim como acontecera com a construção do orfanato, em *Os espectros*, e a pistola, em *Hedda Gabler*, nas encenações simbolistas — passou a ser encarada como a parte substancial do drama, concentrando todo o significado da peça em uma única imagem da ação. A Nora de Suzanne Desprès, nessa perspectiva, deixava de ser uma figura incomum para se

¹ Cf. sobre a temporada de Antoine no Rio de Janeiro: João Roberto Faria, *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2001, p. 245-261.

transformar no símbolo de uma mulher atormentada por sua condição de boneca, destituída do livre-arbítrio. Um crítico d'*O Estado de S. Paulo*, ao comparar a atuação de Suzanne Desprès com as de Lucília Simões e Clara Della Guardia, elogiou a naturalidade com que a atriz francesa compusera a personagem, tornando um tipo tão complexo como Nora compreensível ao público: “Tanto Lucília Simões como Clara Della Guardia, as duas Noras que nos foi dado a ver e ouvir, diferentes em detalhes, assemelham-se, contudo, nas suas linhas gerais. [...] ambas nos deram uma Nora ridiculamente infantil, no primeiro ato, e no final do segundo, na cena da tarantela, ambas se desconjuntavam numa horripilante dança de S. Guido. [...] A Nora que ontem nos deu Suzanne Desprès afasta-se, por completo, desses moldes.”¹ O desempenho da atriz francesa foi muito elogiado pelos críticos, mas a peça continuou a ser censurada sobretudo pelas cenas desarticuladas e incoerentes.

Em 1907, esteve por aqui a Companhia Dramática Italiana de Gustavo Salvini, encenando *Os espectros* no Rio e em São Paulo, no mês de julho. A recepção foi comedida e, no geral, os críticos restringiram-se a apresentar o resumo da peça e a elogiar Salvini pela interpretação de Osvaldo Alving. Entretanto, o grande acontecimento teatral do ano foi a temporada de Eleonora Duse nos palcos cariocas e paulistas. Empresariada por Lugné-Poe e V. Consiglio, a atriz veio ao Brasil com um repertório variado: *Magda*, de Sundermann; *La Gioconda*, de D’Annunzio; *La signora dalle Camelie* e *La moglie di Claudio*, de Dumas Filho; *Monna Vanna*, de Maeterlinck; *Rosmersholm* e *Hedda Gabler*, de Ibsen; *Fedora*, de Sardou; e *Adriana Lecouvreur*, de Scribe e Legouv. Aps a encenao de *Casa de boneca*, no Teatro Filodramtico de Milo, em 1891, Duse no tinha representado mais nenhum drama de Ibsen, preferindo antes o repertrio italiano de Goldoni e Giacosa, e o francs de Dumas Filho e Sardou. Somente a partir de 1904, seguindo a tendncia do teatro simbolista, ela voltou a Ibsen, encenando *Hedda Gabler* e, depois, em 1905, *Rosmersholm*, com cenrio de Gordon Craig. Assim, a anlise cientfica das personagens cedeu lugar para a do heri individualista e seus problemas de conscincia, importando agora explorar no palco a poesia, a paixo e vida interior das figuras ibsenianas.

Hedda Gabler e *Rosmersholm*, representadas no Teatro Lrico do Rio respectivamente nos dias 2 e 16 de julho de 1907, eram pela primeira vez levadas cena brasileira.² *Rosmersholm*, segundo o jornalista Brcio de Abreu, foi a ltima pea que a companhia

¹ “Sant’Anna – A representao de *Casa de boneca*, de Ibsen [...]”, *O Estado de S. Paulo*, So Paulo, 5 ago. 1906. Palcos e Circos, p. 3. (Sem assinatura).

² *Hedda Gabler* tambm foi encenada no Teatro Sant’Anna de So Paulo, em 20 de julho de 1907. *Rosmersholm* so foi representada no Rio.

apresentou no Rio, seguindo posteriormente para São Paulo.¹ Embora a encenação de *Rosmersholm* apareça no livro do jornalista carioca e na lista do repertório da companhia publicada nos jornais da época, poucas referências encontramos na imprensa sobre essa peça, limitando-se os críticos a traçar o resumo da obra e a destacar o desempenho dos atores. O mesmo não aconteceu com *Hedda Gabler*, que, tanto no Rio como em São Paulo, provocou uma efervescência no meio teatral, sendo discutida intensamente pelos nossos críticos. No Rio de Janeiro, Artur Azevedo declarou a peça nebulosa e absurda, sobretudo porque, apesar de trágica, não apresentava “uma cena violenta, um grito de paixão ou de desespero”, uma situação que pudesse produzir “calafrios e arrepiar os cabelos” dos espectadores. Para Azevedo, as maiores estranhezas ficaram por conta dos diálogos travados à meia-voz em cenas consideradas extravagantes, como aquela em que Théa, sabendo do suicídio de Loevborg, em vez de lhe socorrer, põe-se a trabalhar na reconstrução de seu manuscrito.² Em São Paulo, formou-se uma querela sobre a questão da inacessibilidade de Ibsen à platéia paulistana. Para um crítico d’*O Estado de S. Paulo*, havia sido um erro a escolha de *Hedda Gabler* para estréia da companhia em São Paulo, pois Ibsen ainda era incompreensível ao público e a empresa teria andado com mais acerto se representasse um drama já conhecido. Para ele, era importante que antes da encenação, os espectadores tivessem ouvido uma conferência explicativa da peça, como fez Jules Lemaître na representação de *Hedda Gabler*, no Théâtre du Vaudeville, em Paris, em 1891. Somente assim, a companhia teria evitado o modo frio com que os espectadores receberam o espetáculo, aplaudindo-o apenas por mera cortesia.³ João Crespo, jornalista do *Comércio de São Paulo*, rebateu esses argumentos, alegando que “as peças de Ibsen obrigam a pensar e não têm esses lances de paixão que levantam uma platéia”⁴. Esse debate entre os críticos d’*O Estado* e do *Comércio de São Paulo* se prolongou por cinco dias consecutivos na imprensa; no entanto, as questões estéticas foram deixadas de lado, prevalecendo apenas os ataques pessoais.

A maior parte de nossos críticos teatrais declarava Ibsen ininteligível e mistificador, acusando aqueles que nutriam qualquer simpatia pelo escritor norueguês de *snoobs*, que fingiam gostar de sua obra devido ao seu relativo sucesso em Paris. Os críticos mais avessos a

¹ Brício de Abreu, *Eleonora Duse no Rio de Janeiro, 1885-1907*, Rio de Janeiro, SNT, MEC, 1958, p. 15.

² Artur Azevedo, “O Teatro – Passando por alto uma representação de *Fernanda* [...]”, *A Notícia*, Rio de Janeiro, 4 jul. 1907. Reunido em: Larissa de Oliveira Neves, *O teatro: Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894-1908)*, 2002, Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, v. 2, p. 626-628.

³ “Sant’Anna – Eleonora Duse – Foi um erro a escolha de *Hedda Gabler* [...]”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jul. 1907. Palcos e Circos, p. 2. (Sem assinatura).

⁴ João Crespo, “Um crítico teatral de uma folha matutina mostrou-se escandalizado [...]”, *Comércio de São Paulo*, São Paulo, 23 jul. 1907. Revistinha, p. 1.

Ibsen recorriam, quase sempre, às teses do médico húngaro Max Nordau para desqualificar sua obra, considerando-a o arquétipo da degeneração da sociedade. Ao publicar *Dégénérescence*, em 1893, Nordau retomou e radicalizou as grandes linhas das teorias de Cesare Lombroso — sobretudo aquela em que o psiquiatra italiano aproximava a genialidade da loucura —, para declarar a arte moderna degenerada. Frutos de autores semi-loucos, essas obras doentias poderiam, segundo Nordau, corromper os espíritos dos leitores, levando-os à degradação.¹ Nietzsche, Tolstói, Zola e Ibsen, entre outros, foram considerados autores “degenerescentes” que, por trás da máscara enganadora de revolucionários da arte, conduziam pouco a pouco a sociedade à deterioração moral. Nessa esteira, Alfredo Pujol, em sua coluna “Os meus domingos” d’*O Estado de S. Paulo*, além de censurar Ibsen por levar para o palco “as verdades cruéis da vida” e “as tristes enfermidades da alma contemporânea”, fez questão de lembrar o diagnóstico “dos enfermos do hospital de Ibsen” feito por R. Geyer, discípulo de Nordau: degenerescência mental, histeria, demência senil, delírio crônico, alcoolismo, melancolia etc.² Para Pujol, esse teatro sombrio e doloroso não podia durar muito, caso contrário, veríamos, “enquanto no palco se representa Ibsen, despencarem suicidas das torrinhas, e trocarem-se tiros de revólver nos camarotes”³. Ibsen, portanto, não devia ser representado, mas somente lido, como um escritor de gabinete, não de platéia.

Por esse tempo, Moritz Prozor, o célebre tradutor da obra de Ibsen para o francês, vivia em Petrópolis (RJ), a cargo de suas funções de Ministro da Rússia. Durante sua permanência no Brasil, Conde Prozor, como passou a ser conhecido entre nós, foi um importante divulgador do teatro ibseniano e da estética simbolista de Lugné-Poe e Camille Maclair, de quem foi profundo admirador. Era comum, como nos lembra Afonso Celso, ver Prozor, nos salões brasileiros, “referir-se à vida e à obra do seu poeta e escritor teatral preferido; a explicar-lhes as intenções, a filosofia, o engenho inovador, a salutar ação revolucionária”⁴. Por certo, a amizade que Prozor teve por Nestor Vitor e sobretudo por Graça Aranha — de quem prefaciou a edição francesa de *Canaã* — influenciou de alguma maneira o rumo da produção crítica e literária desses dois escritores, que se deixaram atrair pelo simbolismo. Aliás, foi por intermédio de Prozor que Graça Aranha conheceu a obra de Ibsen, a quem viria a dedicar um artigo em *A estética da vida*, de 1921. Nesse artigo, intitulado “A estética de uma tragédia”, Graça Aranha declarava que a força dos dramas ibsenianos não estava na censura do autor às hipocrisias sociais — “toda arte inspirada nos problemas sociais

¹ Cf. Max Nordau, *Dégénérescence*, 2 v., Paris, Alcan, 1893-94.

² Cf. R. Geyer, *Étude médico-psychologique sur le théâtre d’Ibsen*, Paris, [s.n.], 1902.

³ Alfredo Pujol, “Os meus domingos”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p.1, 28 jul. 1907.

⁴ Afonso Celso, “Ibsen”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1928.

é precária”, afirmava ele —, mas no mundo de sonho, imagens e poesia, que uma vez posto em ação, fazia “nascer o prodígio de uma misteriosa comunhão estética”. Nesse sentido, a beleza em *Hedda Gabler*, ainda segundo Graça Aranha, encontrava-se no caráter estranho e fascinante da personagem-título, que, sendo irremediavelmente incompatível com a sociedade, a colocara numa situação insolúvel, podendo Hedda apenas ser salva pela morte. Para ele, a “visão espetacular do mundo” era o que assegurava às peças de Ibsen valor e universalidade.¹ Antes desse artigo, Graça Aranha publicou, em 1911, *Malasarte*, peça que tem semelhanças e afinidades com *Peer Gynt*, de Ibsen. Ambas apresentam como protagonista um herói do folclore nacional; tanto Peer Gynt como Malasarte vivem numa esfera de amoralidade, destituída dos conceitos de bem e mal; e a mentira é o recurso que as personagens utilizam para “encantar” os outros, safando-se assim das encrências que se metem ao longo de suas vidas.² *Malasarte*, além de ser publicada em português, ganhou uma versão em francês, com prefácio de Camille Mauclair. A peça também foi encenada no Théâtre de l’Oeuvre, em fevereiro de 1911, tendo em seu elenco Greta Prozor, filha do Conde Prozor, uma das grandes intérpretes de Ibsen na França.

Ainda em 1911, Araripe Jr. reuniu em livro nove artigos seus, todos publicados no *Jornal do Comércio* do Rio, entre 1895 e 1909, compondo assim uma monografia dedicada à obra de Ibsen.³ No prefácio desse volume, intitulado *Ibsen*, Araripe Jr. discute seus critérios literários, reforçando sua adesão às teorias de Taine, ao evolucionismo de Spencer e ao cientificismo de Émile Hennequin. As obras literárias, desse modo, eram tratadas como documentos, que, ao representar a sociedade e a natureza que as produziram, podiam revelar a psicologia de um século ou povo. Assim, em *Ibsen*, Araripe Jr. procurou mostrar como o sentimento da tragédia, apesar das condições mesológicas, étnicas e momentâneas, desenvolveu-se em Ésquilo e Shakespeare, e que caminhos seguiu até chegar ao século XIX, quando aparece a dramaturgia de Ibsen. Nesse percurso, o crítico concluiu que a essência da tragédia moderna repousava no “contraste feroz entre a vida subjetiva e a máquina do poder”, ressaltando o caráter psicossocial (e já não mais puramente mítico) do teatro moderno. Embora para Araripe Jr. a obra de Ibsen não fosse “outra coisa senão um magnífico capítulo de crítica social”, ela apresentava tão somente o lado “saturnino” da vida, projetando-se numa esfera espectral. Por essa razão, suas personagens, sobretudo as femininas, adquiriram um

¹ Graça Aranha, “A estética de uma tragédia”, *A estética da vida*, Rio de Janeiro, Garnier, 1921, p. 210-213.

² Cf. sobre as semelhanças entre *Peer Gynt* e *Malasarte*: José Carlos Garbuglio, “De Ibsen a Graça Aranha (influência ou mera coincidência?)”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, USP, n. 4, p. 81-96, 1968.

³ Tristão de Alencar Araripe Jr., *Ibsen*, Porto, Lello & Irmão, 1911.

aspecto “misteriosamente maléfico”, como de “um ente que não parece desse mundo”. De qualquer modo, ainda segundo Araripe Jr., a genialidade do dramaturgo estava na capacidade que ele tinha de “enxergar na vida o que nem todos podem ver”, encerrando em sua obra “o começo da construção ideal da sociedade”, marca do sinal dos tempos, que despertou o interesse de alguns franceses, como Antoine e Lugné-Poe.

Nesse período, de 1895 a 1911, pode-se perceber a formação cultural de nossos críticos, que, com graus diferentes de influência, nutriram-se de obras tributárias ora do evolucionismo e do materialismo corriqueiro de Max Nordau, Spencer, Haeckel e Comte; ora do idealismo e esteticismo de Édouard Schuré e Camille Mauclair; ora da tendência analítica de Édouard Rod, escritor suíço que, como Moritz Prozor, foi um dos famosos prefaciadores das traduções francesas das peças de Ibsen. No que diz respeito especificamente à crítica teatral, continuaríamos durante algum tempo a utilizar os critérios analíticos de Francisque Sarcey.

Um clássico imperfeito

Durante a Primeira Guerra, as companhias estrangeiras, que faziam as vezes de atualizar nossa cena, apresentando-nos os principais autores da vanguarda européia, deixaram de vir com frequência ao Brasil. Essa situação contribuiu, ao menos em parte, para que os nossos homens de teatro ficassem totalmente à margem da revolução cênica operada por Stanislavski, Gordon Craig e Meyerhold, restando-nos apenas “a prática do estrelismo”. Assim, a dramaturgia brasileira voltou-se para os temas nacionais, retomando o fio iniciado por Martins Pena e França Júnior: a sátira aos costumes de nossa organização social e política; a exaltação da terra e da vida no campo em oposição à degeneração dos hábitos citadinos; e o contraste entre a figura do estrangeiro tolo e o brasileiro hábil e esperto. Nesse gênero de teatro, o texto servia apenas como apoio às improvisações dos atores, assinalando a tendência aos efeitos fáceis, que se prolongaria durante as décadas de 1920 e 1930. As peças, desse modo, eram escritas sob medida para os atores preferidos pelo público, que tinham a possibilidade de projetar suas personalidades no palco. A ausência do diretor, encarregado de coordenar o espetáculo numa visão unitária, facilitava ainda mais o improviso dos efeitos cômicos, o gosto dos “cacos” e o desequilíbrio do conjunto, contribuindo para colocar sempre em primeiro plano o ator principal da companhia. Muitos desses “astros”, aliás, tornaram-se empresários teatrais, emprestando aos grupos que dirigiam seus nomes de ídolos populares, caso das companhias de Leopoldo Fróes e de Procópio Ferreira. Essas comédias de costumes previam, por ordem expressa dos empresários, um cenário fixo, geralmente a sala de visitas de uma família de classe média, por onde desfilavam os tipos habituais: o galã, o pai libertino e conservador, a mãe ingênua e dedicada, a avó resmungona, o empregado impertinente etc.

Nessas circunstâncias, Ibsen voltaria aos palcos brasileiros somente em setembro de 1915, com a encenação de *Os espectros*, pela companhia de Gustavo Salvini, no Teatro Cassino Antártica, em São Paulo. O ator italiano, que já havia apresentado essa peça no Rio e em São Paulo, em 1907, recebeu a mesma “ruidosa ovação” do público e principalmente da crítica, que alardeava a perfeita atuação de Salvini como resultado do longo tempo que ele passara nos hospitais observando os casos de ataxia locomotora. Ibsen, embora acolhido com um pouco mais de simpatia, continuava a ser considerado um autor de idéias tristes e sombrias, que fizera do teatro, no dizer de um crítico do *Correio Paulistano*, “um museu de

anatomia”¹. Além de Novelli e Salvini, Ermete Zacconi foi outro ator italiano que se tornou célebre na interpretação de Osvaldo Alving, de *Os espectros*, apresentando-se no Teatro Municipal de São Paulo, em janeiro de 1924. Desde 1892, quando então estreara no Teatro Manzoni de Milão, sob as orientações de Enrico Polese, Zacconi vinha interpretando essa personagem. Apesar das renovações levadas às cenas européias por Stanislavski, Craig, Meyerhold, Appia, Max Reinhardt e Copeau, as representações de Zacconi seguiam ainda a fórmula de Polese. O texto ibseniano, ajustado ao gosto do público, tornava-se mero apoio para que a figura de Zacconi sobressaísse ao restante do elenco da companhia, que aliás era formada por membros de sua família. A última cena da peça, em que Osvaldo Alving tem um acesso de loucura, exclamando “Il sole! Il sole!”, foi considerada pela imprensa o ponto alto do drama. Em cenas como essa, Zacconi tinha a chance de mostrar ao público as suas qualidades de ator dramático, exibindo no palco as nuances da enfermidade de Osvaldo. Os críticos, acostumados ao individualismo artístico de nossos atores, que muitas vezes colocavam seus exibicionismos acima da ficção, elogiaram muito o desempenho de Zacconi: “Como se estivéssemos diante de um doente autêntico, faz mal à gente ver em cena o pobre Osvaldo, com as mãos trêmulas, o andar trôpego, a língua já baralhada, a cada instante, trocando sílabas, e esquecendo dos nomes mais familiares, Zacconi é tão magistral nessa personagem, e impressiona tanto, que a sala inteira parecia dominada, como hipnotizada pela sua arte.”² O sucesso da temporada de Zacconi foi um dos maiores já vistos em São Paulo, com o próprio Leopoldo Fróes saudando-o de modo pomposo em cena aberta: “És o sol, eu sou o vaga-lume”.

Em 1928, comemorou-se no mundo inteiro o centenário de Ibsen. Nessa ocasião, os principais jornais brasileiros trouxeram matérias que tentavam explicar a trajetória e as idéias do autor. A essa altura, o dramaturgo norueguês já era considerado um clássico da literatura dramática moderna, sendo comumente comparado a Sófocles e a Shakespeare. No Brasil, com alcance e graus de refinamento diversos, Ibsen também passou a ser reconhecido como um “espírito original”, responsável por introduzir novas situações no palco, animando o teatro com suas extraordinárias personagens. Não se pode dizer, no entanto, que o dramaturgo tornara-se um autor estimado de nossos críticos, muito menos popular, já que havia uma concordância generalizada de que sua obra, de temas obscuros e de teatralidade inconsistente, podia alcançar apenas uma parte do público, o de rigorosa formação literária. Supérflua então

¹ “Cassino Antártica – A companhia dramática italiana [...]”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 4 set. 1915. Teatros e Salões, p. 2. (Sem assinatura).

² “Teatro Municipal – Dois magníficos espetáculos [...]”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 jan. 1924. Palcos e Circos, p. 2. (Sem assinatura).

tornava-se a análise de suas peças, que apesar de continuarem a ser representadas nas cenas mais autorizadas do mundo com enorme sucesso, não provocavam mais controvérsias. Para a maioria de nossos críticos, o êxito de Ibsen como um artista de gênio era inquestionável, no entanto, seu estilo insólito era *démodé*. Para um crítico d’*O Estado de S. Paulo*, passada a curiosidade, ninguém mais interessava-se pelas excentricidades de suas personagens, pois elas eram, “de fato, de outro meio, de uma sociedade bem diversa, provavelmente, da nossa, com idéias e costumes feitos segundo outra tradição”¹. O mesmo acontecia com sua técnica dramatúrgica, que embora tivesse produzido uma considerável renovação no gênero literário, não apresentava, segundo o jornalista Fléxa Ribeiro, a “dramaticidade cênica necessária para impressionar os auditórios mais ou menos distraídos e que vivem ainda só pelo sentimento”².

As figuras ibsenianas, outrora tão polêmicas, a ponto de muitos terem considerado Ibsen um criador de monstros, passaram a ser vistas com menos antipatia. Para Fléxa Ribeiro, o aspecto mais marcante da obra de Ibsen era a “fecundidade da vida interior” de suas personagens; e o conceito de obscuridade habitualmente atribuído ao seu teatro era causado, sobretudo, pela dupla personalidade de suas figuras dramáticas. Ibsen, sendo um gênio analítico, criara “uma série maravilhosa de realidades interiores”, onde atuavam, ainda segundo Fléxa Ribeiro, “personagens invisíveis”, que só poderiam ser explicadas pelo estudo da psicologia. Ribeiro talvez tenha sido um dos primeiros críticos a aventar a possibilidade de se analisar um obra de ficção pelo viés psicanalítico: “Quando um dia se conhecer melhor a psicologia, todo esse vasto domínio do inconsciente, e se tiver fixado as leis gerais que regem os estranhos fenômenos do subconsciente (pois que ambos se aproximam mas são bem diferenciados), verificaremos o quanto a atuação do invisível, do desapercibido, é profunda, duradoura e inquietante!”³. Outro crítico que admirava o *état d’âme* das personagens ibsenianas era Camille Mauclair, um dos precursores do teatro simbolista francês, que teve uma conferência sua traduzida e publicada n’*O País*, em 25 de março de 1928. Em “À memória de Ibsen”, Mauclair falou, num primeiro momento, de sua trajetória artística e de como Ibsen entrara nas cogitações do Théâtre de l’Oeuvre, apresentando um balanço das montagens realizadas pela sua companhia. Num segundo momento, o crítico francês tratou de avaliar a obra do norueguês na época presente. Todas as idéias sociais a que Ibsen dava especial apreço, como a liberdade, por exemplo, pareciam-lhe “avelhentadas” e indiferentes, restando apenas “os elementos da consciência e da vida interior”, para ele, traços originais do

¹ “Teatro Municipal – Dois magníficos espetáculos [...]”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 jan. 1924. Palcos e Circos, p. 2. (Sem assinatura).

² Fléxa Ribeiro, “No centenário de Ibsen”, *Correio Paulistano*, São Paulo, p. 3, 18 mar. 1928.

³ Id., “Ibsen e o subconsciente”, *O País*, Rio de Janeiro, p. 3, 2 abr. 1928.

autor. É nesse sentido que, segundo Maclair, *Casa de boneca*, “malgrado o seu desfecho alegórico e mal explicado”, continuava a despertar o interesse de artistas de prestígio, sobretudo de atrizes, que se sentiam atraídas pela personalidade de Nora. A mesma coisa acontecia com *Os espectros*, uma das peças, segundo ele, mais perfeitas de Ibsen, que podia “suportar o confronto com as grandes criações gregas”.

Se por um lado, o teatro de Ibsen ainda sofria censura por ser considerado pouco dramático, parecendo mais um “romance dialogado”; por outro, havia quem enxergasse justamente nessa reserva o desenvolvimento do teatro moderno. Era o caso de Antonio de Alcântara Machado, que no ensaio “Henrik Ibsen”, publicado no *Diário Nacional* de São Paulo, em 2 de abril de 1928, procurou explicar a técnica dramatúrgica do autor. Com esse texto, escrito sob o pseudônimo de J. J. de Sá, Alcântara Machado deu novo alento à crítica teatral brasileira. Primeiro porque sua reflexão voltava-se para o estudo da forma dramática de Ibsen, assunto nunca antes tratado na imprensa; segundo porque a maneira de escrita de seu ensaio subvertia a rigidez da estrutura dos artigos, que normalmente obedeciam a um mesmo molde: resumo da obra (interesse mais pelo enredo do que pela técnica) e comentários sobre o desempenho dos atores e sobre o comportamento da platéia. Seus escritos passaram a incorporar em sua fatura os elementos próximos ao historicismo das formas teatrais; e os critérios de análise de uma peça começaram a ser vistos sob a perspectiva da crise do drama, do repúdio à carpintaria teatral de efeito e da insuficiência da forma dramática brasileira. Assim, Alcântara Machado antecipa alguns dos pressupostos, que só em 1956 seriam formulados por Peter Szondi na *Teoria do drama moderno*: a contradição entre a velha forma do drama burguês e os novos conteúdos que ela não tem como assimilar.¹ De maneira ainda sutil, sem entrar na interpretação social da forma, Alcântara Machado discute a crise do gênero dramático em Ibsen e a impossibilidade moderna do drama, dando um primeiro passo para romper o ciclo de atraso de nossa crítica teatral, que continuava trabalhando com os mesmos métodos de análise do final do século XIX. O ensaio encerra um caráter pedagógico, pelo modo como o crítico esclarece a nova realidade da ação e das personagens em Ibsen, trazendo uma importante contribuição, pela maneira como aponta os caminhos que deviam trilhar o teatro brasileiro: a busca por formas dramáticas anti-burguesas.

O que salta aos olhos na primeira leitura do texto de Alcântara Machado é o abandono da velha discussão em torno das peças da primeira fase de Ibsen, interessando-se apenas pelos dramas que apontam para a desestruturação do ato teatral. N’A *comédia do amor*, o crítico

¹ Cf. Peter Szondi, “A crise do drama: Ibsen”, *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*, Tradução de Luiz Sérgio Repas, São Paulo, Cosac & Naify, 2001, p. 37-46.

assinala o desembaraço da ação e o interesse do dramaturgo pelas questões de seu tempo. A partir de *Os pilares da sociedade*, ele assinala a influência decisiva de Ibsen no desenvolvimento de uma nova realidade da ação dramática: o interesse do autor norueguês pelo passado das personagens, como forma de ampliar o mundo além do diálogo interindividual, à semelhança do que ocorria no romance. Nada daquela “história arranjadinha que tem que começar no primeiro ato, atingir o seu maior grau de intensidade no segundo e acabar de qualquer maneira no terceiro”. A obra ibseniana abandonava de vez os cacoetes românticos, os versos e as situações apoteóticas, subvertendo tudo e alcançando a dramaturgia de outros países. Nessa esteira, Alcântara Machado descreve um panorama da recepção de Ibsen na Europa sem deixar de inferir uma crítica cortante às teorias francesas, responsáveis pela resistência de intelectuais, artistas e platéia ao teatro do dramaturgo norueguês: “o mau teatro francês, portanto, assimilava e igualava o teatro europeu então sinônimo de universal”.

Em *Catilina*, o crítico identifica o cerne da constituição de todas as personagens ibsenianas, o que ele denomina de figura do *herói falhado*¹: tipos ambíguos, de moral duvidosa, que se vêem em contradição entre a vontade e o ato. Essas figuras, para Alcântara Machado, movem-se de acordo com os interesses da burguesia e, num dado momento, são coagidas a enfrentar seu passado de devassidão e baixaza. Portanto, elas nada têm de anormais, degeneradas e incoerentes, estando suas ações condicionadas à realidade social a que estão inseridas. Os espectadores nunca as conhecerão em sua integridade, não sendo possível, portanto, tomar partido contra ou a favor de nenhuma delas. Ainda segundo crítico, a tentativa de conhecê-las, na maioria das vezes, leva a uma “série de indagações freudianas”, que privilegiam mais o estudo do gesto, do mecanismo interior que prepara essa ou aquela atitude da personagem, em detrimento da reflexão sobre as relações sociais que se estabelecem entre elas. As análises de Alcântara Machado, atentas aos modelos de renovação estrangeira, incorporavam uma dimensão crítica avançada, indicando uma clareza cada vez maior sobre o processo de superação histórica da forma dramática. O crítico há muito já havia compreendido que a forma teatral, para representar o mundo da crise da ordem burguesa, precisava lançar mão de temporalidades múltiplas, diferente daquele tipo de organização em que tudo tem que acabar no terceiro ato. Ele percebeu que era necessário expandir o espaço-tempo das personagens para além do presente da ação, introduzindo os elementos épicos nas representações.

¹ Cf. sobre este e outros aspectos da crítica de Alcântara Machado: Sérgio de Carvalho, *O drama impossível: teatro modernista de Antonio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. 2002. 233 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Otto Maria Carpeaux e a modernidade de Ibsen

Na década de 1930, pouco há para assinalar de novo nos campos da dramaturgia e da atualização cênica: apenas algumas tentativas de renovação, iniciadas ainda nos anos 1920, pela Companhia Brasileira de Comédia de Oduvaldo Viana, pelo teatro social de Jaime Costa e pelo Teatro de Brinquedo de Álvaro e Eugênia Moreira. Estes, a propósito, foram os responsáveis pela primeira produção brasileira de uma peça de Ibsen: *Hedda Gabler*, encenada no Teatro Regina do Rio de Janeiro, em 1937. Infelizmente, quase nenhuma informação temos sobre esse espetáculo, salvo o registro de Gustavo Dória, em seu *Moderno teatro brasileiro*: “Aproveitando um grupo de atores afastados do palco, Eugênia organizou, sob os auspícios da Casa dos Artistas, um conjunto que percorreu os subúrbios, apresentando-se em circos, pavilhões, cine-teatros e clubes com um repertório que abrangia *Mãe*, de José Alencar, *O noviço*, de Martins Pena, *Hedda Gabler*, de Ibsen [...]”¹.

Em setembro de 1938, Ermete Zacconi voltou a apresentar *Os espectros* no Teatro Municipal de São Paulo. A montagem, centralizada no fatalismo da doença de Osvaldo Alving, mesmo depois de ultrapassadas as teorias da hereditariedade, pareceu aos nossos críticos inconsistente e fantasmagórica. Para um crítico d’*O Estado de S. Paulo*, pouco impressionava “a parte mais esclarecida do público” o caso do artista condenado à loucura, parecendo-lhe mais lógica e natural a figura de Helena, “a mãe sofredora, cheio de recalcados temores”². Assim, o sucesso do espetáculo ficou por conta de Zacconi, que, salvo ligeiras modificações, apresentou a mesma imagem, os mesmos gestos e inflexões que o público tinha aprendido a admirar desde a primeira interpretação que o ator fizera dessa personagem em São Paulo, quatorze anos atrás. Tanto era assim que, para os espectadores dessa encenação de 1938, foi natural ver o ator, aos 81 anos, subir ao palco para interpretar o jovem pintor, vítima da tara paterna.

Em 1939, ano em que Otto Maria Carpeaux chegou ao Brasil, a obra de Ibsen era considerada anêmica, feita de uma técnica artificial e antiquada, de intrigas elementarmente mecânicas e assuntos superados, textos mortos, enfim, que visavam mais à leitura que à representação. Nesse ambiente, contrário a qualquer experiência que não fosse selecionada e filtrada pela influência e visão francesas, Carpeaux tornou-se um espírito renovador, mostrando pontos de vista diferentes dos que reinavam aqui, seja ao revelar escritores pouco

¹ Gustavo A. Dória, “Dez anos de permeio”, *Moderno teatro brasileiro. Crônica de suas raízes*, Rio de Janeiro, SNT, 1975, p. 39.

² *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 set. 1938. Palcos e Circos, p. 4. (Sem assinatura).

conhecidos, como Kafka, Vico, Croce, Dilthey, Max Weber; seja ao reconsiderar outros, caso de Ibsen, que não tiveram suas obras devidamente analisadas. Dessa maneira, em 1942, Carpeaux publicou “Defesa de Ibsen”, o primeiro de uma série de artigos em que procurou resgatar os aspectos de atualidade do teatro ibseniano. Nesse texto já encontramos as idéias que, dois anos mais tarde, seriam desenvolvidas minuciosamente no “Ensaio sobre Henrik Ibsen”, o estudo mais conhecido de Carpeaux sobre o dramaturgo, escrito a propósito da tradução para o português de seis de suas peças.¹ Entre os anos de 1940 e 1970, Carpeaux fez conferências, escreveu artigos, ensaios, tornando-se a crítica mais avançada e a autoridade máxima dos estudos ibsenianos no Brasil, a ponto de quase todas as montagens realizadas nesse período trazer em seus programas textos, comentários ou qualquer citação do crítico.

O primeiro problema que Carpeaux identificou na resistência da crítica brasileira à obra de Ibsen era a forma de ver seus dramas sempre encerrados na estreiteza do teatro realista e nas preocupações da burguesia do fim do século XIX. Para Carpeaux, os assuntos de Ibsen não podiam ter envelhecidos, como diziam os nossos críticos, porque simplesmente nunca existiram em suas peças. Ler *Os espectros* como uma tragédia da hereditariedade e tomar a catástrofe de Osvaldo como a matéria essencial do drama era, segundo Carpeaux, um erro: “o herói da peça não é Osvaldo; é sua devota mãe Helena, que arruinou o filho, não querendo abandonar o marido corrompido”². A mesma coisa acontecia com *Os pilares da sociedade*, cujo assunto não era a podridão moral de um burguês respeitado, e sim o medo que cada indivíduo tem do seu passado. Em *Um inimigo do povo*, a força não estava na derrota e sim na vitória da democracia. E em *Casa de boneca* a matéria não era a emancipação feminina, pois, para o crítico, as mulheres já haviam conquistado todos os direitos civis, políticos e sociais. A tese essencial era a dificuldade e a necessidade de cada um assumir a responsabilidade pelos seus atos. De fato, as reflexões de Carpeaux deram novo ânimo para as discussões de Ibsen no Brasil. No entanto, suas análises, desenvolvidas a partir de considerações de ordem moral e religiosa, oriundas de uma visão católica do mundo, minimizaram as reivindicações sociais das peças, valorizando apenas “o destino do homem individual e humano”. Por isso, para ele, a condição feminina em *Casa de boneca* era um assunto obsoleto, servindo apenas para expor a personagem à prova, não tendo Nora, portanto, “o direito de reivindicar no palco os direitos da mulher, porque a mulher do nosso tempo já

¹ Cf. Otto Maria Carpeaux, “Ensaio sobre Henrik Ibsen”. In: Henrik Ibsen, *Seis dramas*, Tradução de Vidal de Oliveira, Porto Alegre, Globo, 1944, p. 31-65.

² Otto Maria Carpeaux, “Defesa de Ibsen”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, [1942?]. Reunido em *Origens e fins*, Rio de Janeiro, CEB, 1943, p. 149-161. p. 158.

tem todos os direitos”¹. É assim que, sob essa vertente religiosa, Carpeaux “esquecia-se”, entre outras coisas, de que apesar da constituição de 1934 ter regularizado a entrada das mulheres no mercado de trabalho, elas continuavam a receber menos que os homens; que o direito de abrir contas, fazer cesarianas e viajar sem a permissão do marido, só estabelecido em 1962, ainda estava longe de ser conquistado; assim como o divórcio, que só viria a ser reconhecido no Brasil em 1977.

A atualidade de Ibsen, para Carpeaux, estava no fato do dramaturgo ter descoberto o modo de reintroduzir a própria noção de destino e de fatalidade — conceito essencial da tragédia — no teatro moderno. Assim, para a compreensão dos problemas de Ibsen não importava tanto considerar a escolha de seus assuntos, mas sim a maneira como ele os tratava. Apenas por esse caminho chegava-se ao fundamento do teatro do autor norueguês e à unidade interior de toda a sua obra: “o combate à mentira e a preocupação da *salvação da alma humana*”². A partir de um viés “trágico cristão”³, em que o conceito de tragédia transformava-se em critério de valor, Carpeaux colocou no centro de discussão dos dramas ibsenianos o dogma do pecado original. Por essa razão, os heróis de Ibsen estavam condenados a responder pelos erros cometidos no passado: “O destino das suas personagens é determinado inexoravelmente pelas forças do seu passado, pela lembrança inextinguível e vingadora de crimes perpetrados ou tencionados em épocas anteriores da sua vida. Ibsen escreveu propriamente tragédias ‘históricas’, embora representadas em roupagens modernas. Não acredita na possibilidade de fugir, por meio de conversões morais, ao determinismo da história.”⁴

Assim como na tragédia grega, as personagens ibsenianas estavam fadadas a se opor à ordem moral do mundo. A natureza exata das forças em confronto era a necessidade do homem agir contra as leis do Estado e suportar a responsabilidade dos seus atos, com todas as suas conseqüências. Dessa forma, em Ibsen, o trágico apresentava-se como uma fatalidade livremente aceita pelo herói que, mesmo sabendo que poderia selar a sua própria perda ao dar início ao combate, manifestava o desejo de lutar pela sua liberdade. Por isso, Nora tinha de abandonar seu lar, Helena Alving tinha que largar o marido e Dr. Stockmann tinha que

¹ Otto Maria Carpeaux, “Aos atores brasileiros”, *Correio Paulistano*, São Paulo, 1 abr. 1956.

² Otto Maria Carpeaux, “Defesa de Ibsen”, *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, [1942?]. Reunido em *Origens e fins*, Rio de Janeiro, CEB, 1943, p. 154. (Grifo meu).

³ Cf. sobre esse aspecto e outros do método crítico de Carpeaux: Mauro de Souza Ventura, *Mentalidade barroca e interpretação: a crítica literária de Otto Maria Carpeaux*. 2000. 215 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

⁴ Otto Maria Carpeaux, “Ensaio sobre Henrik Ibsen”. In: Henrik Ibsen, *Seis dramas*, Tradução de Vidal de Oliveira, Porto Alegre, Globo, 1944, p. 63.

denunciar a presença de micróbios nas águas minerais. A contradição entre as leis do indivíduo e da sociedade constituíam, segundo Carpeaux, o conflito trágico que conferia às peças de Ibsen “o assunto do gênero da Tragédia”¹. Do mesmo modo, a necessidade inelutável de assumir a falta cometida levava o herói ibseniano, assim como na tragédia, a expiar os seus pecados até o fim. Caso, por exemplo, de Helena Alving que, escrava das convenções sociais, não abandonou o marido, levando o filho à loucura. Portanto, a esse sentimento do trágico se associava, em Carpeaux, a visão pessimista da natureza humana, segundo a qual somente por meio da aceitação do castigo pelo erro cometido no passado, o homem poderia alcançar a remissão e recobrar a sua liberdade: “No fórum íntimo da alma descobre Ibsen a possibilidade de salvação, aquela “mudança de vida”, que no Evangelho se chama ‘metanoite’. Eis o sentido íntimo da fase “neo-romântica”: *Lille Eyolf* é a peça “Tolstóiana” da conversão; *John Gabriel Borkman* é a tragédia da purificação; *Naar vi Doede Vaagner* [Quando nós os mortos despertarmos] é a tragédia da “ressurreição” na morte do indivíduo.”²

A partir da década de 1960, período de instauração do regime militar e da censura das produções artísticas, Carpeaux deixou um pouco de lado a visão conservadora do catolicismo, passando a assumir pontos de vista políticos na apreciação da literatura. Assim, o interesse pela “salvação da alma” em Ibsen foi substituído pelos problemas sociais. Atesta-o um artigo de 1962, onde o crítico apontou o disparate de se pensar resolvidos os problemas ibsenianos: “É preciso ter muito boa consciência e muita audácia para achar ‘antiquados’ os negociastas em *As colunas da sociedade* e a corrupção administrativa e o jornal venal em *Um inimigo do povo*.”³ Nesse mesmo artigo, Carpeaux tomou como o aspecto mais marcante da modernidade de Ibsen a sua técnica dramatúrgica que, assim como a de Brecht, refutava o teatro ilusionístico, levando o público a participar dos acontecimentos no palco. Em outro texto, publicado no programa do espetáculo *Casa de boneca*, da Companhia Tônia-Celi-Autran, em 1973, o crítico denunciou o cerceamento da liberdade e a necessidade dos indivíduos terem consciência dessa situação. Em chave irônica, Carpeaux criticou o arbítrio e o autoritarismo que tomavam conta do país: “Pois em nosso tempo atual e atualíssimo não acontece — como todo mundo sabe — que um empresário rico e respeitoso como ‘coluna de sociedade’ é na realidade um escroque; tampouco acontece em nosso tempo de plenitude da democracia, que um homem é perseguido como ‘inimigo do povo’ porque denuncia uma corrupção

¹ Otto Maria Carpeaux, “Presença de Ibsen”, *Teatro brasileiro*, São Paulo, Jaraguá, n. 7, p. 2-3, maio-jun. 1956.

² Otto Maria Carpeaux, “Ensaio sobre Henrik Ibsen”. In: Henrik Ibsen, *Seis dramas*, Tradução de Vidal de Oliveira, Porto Alegre, Globo, 1944, p. 64.

³ Otto Maria Carpeaux, “Ibseniana – Acontece embora raramente [...]”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 abr. 1962. Suplemento Literário, n. 278, p. 1.

aproveitada pelos bem-pensantes.”¹ *Casa de boneca*, desse modo, foi vista por Carpeaux como a alegoria da luta dos homens pela liberdade; e o gesto corajoso de Nora, na última cena da peça, como o expediente necessário para a transformação da sociedade moderna, que tratava a todos, homens e mulheres, como bonecas.

Sem dúvida, Carpeaux teve um papel importante como animador da volta de Ibsen aos palcos brasileiros e como divulgador de sua obra entre nós. No entanto, sua concepção trágica das peças ibsenianas, filtrada pela ótica do catolicismo progressista, deu ensejo a uma série de conjecturas, que pouco ou quase nada de novo acrescentaram à análise do teatro de Ibsen. Ao contrário, ao aproximar a obra do norueguês da tragédia grega, concentrando-se sobretudo na figura do herói ibseniano, concebido como um indivíduo isolado que sofre seu destino — seja resignando-se à morte, seja submetendo-se a um incessante exame de consciência para expiar seus pecados —, Carpeaux perdeu de vista a dimensão social das peças, transformando a obra do autor em uma tragédia de moral cristã, cujo único interesse estava na redenção da alma humana. É assim que o crítico, declarando obsoletos temas como o feminismo em *Casa de boneca*, a cobiça de Helena pelo dinheiro do Capitão Alving em *Os espectros*, a corrupção em *Um inimigo do povo*, a especulação financeira em *John Gabriel Borkman* etc., acabou por minimizar a crítica do dramaturgo às instituições e às convenções limitadoras da sociedade moderna. Por conseguinte, a maioria dos críticos e artistas seguiram-lhe o caminho, preocupando-se quase que exclusivamente em estabelecer o que era novo na obra de Ibsen. Nesses casos, normalmente, o novo incidia no dilaceramento interior das personagens, substituindo-se a fatalidade religiosa de outrora pelo determinismo psicológico, que condenava os heróis ibsenianos a viver com seus “demônios interiores”.

¹ Cf. Otto Maria Carpeaux, “Nossa *Casa de bonecas*”, Programa de *Casa de bonecas*, direção de Cecil Thiré, São Paulo, 1973.

Entre o teatro amador e o profissional

A partir da década de 1940, sobretudo por causa das dificuldades de transporte marítimo durante a Segunda Guerra, nossas editoras começaram a publicar obras estrangeiras que, em condições normais, seriam importadas na língua de origem, ou em versões francesas e inglesas, no caso de autores como Ibsen, Nietzsche, Dostoiévski, Tolstói, Púchkin, entre outros. Mesmo num tempo de grande importação de livros, entre 1880 e 1910, era praticamente impossível de se obter aqui um exemplar português das peças de Ibsen, pois a edição e a representação da obra do norueguês em Portugal era tão diminuta quanto episódica.¹ Só em 1942, apareceram *Casa de boneca* e *Os espectros*, traduzidos e prefaciados por José Pérez para a Edições Cultura de São Paulo. E dois anos mais tarde, graças à influência de Érico Veríssimo, então consultor editorial da Livraria Globo, veio a público a edição de *Seis dramas*, coletânea traduzida por Vidal de Oliveira. Esse livro, composto de peças desconhecidas da maioria dos leitores brasileiros — *Um inimigo do povo*; *O pato selvagem*; *Rosmersholm*; *A dama do mar*; *Solness, o construtor* e *Quando nós os mortos despertarmos* —, trazia ainda um “Ensaio sobre Henrik Ibsen” de Otto Maria Carpeaux e um prefácio de Moritz Prozor para cada uma das peças. Nos anos 1950, também apareceram novas edições de *Casa de boneca* e *Os espectros*, traduzidos por Alfredo Ferreira, e *A dama do mar*, traduzida por Dea Caminha, ambas pela Editora Vecchi do Rio de Janeiro. Apesar dessas iniciativas, o nível das traduções brasileiras era muito baixo. No caso de Ibsen, os tradutores partiam sempre do francês e, deliberadamente, evitavam a linguagem indelicada, amenizavam as ambigüidades das frases e utilizavam uma escrita excessivamente literária, nada coloquial.

Ainda assim as traduções serviram para os grupos de teatro amador trazerem Ibsen novamente aos palcos brasileiros. Para figuras como Álvaro Moreira, Renato Viana e Paschoal Carlos Magno, havia uma necessidade premente de colocar nosso teatro em pé de igualdade com o que se fazia nas grandes capitais da Europa. Para isso, não bastava romper com o passado e negar as tradições artísticas da cena nacional, muito menos encontrar o autor brasileiro que refletisse os anseios da média sociedade burguesa. Antes de mais nada, era imprescindível apresentar textos de melhor qualidade e espetáculos mais bem cuidados,

¹ Consta desta pesquisa, que circularam no Brasil as seguintes traduções portuguesas: *Hedda Gabler*, Tradução de Freire Andrade, [19--]; *Pilares da comunidade*, Tradução de Mario Delgado, 1964; ambas da Editora Presença de Lisboa; *Uma casa de bonecas: dramas em três atos*, Tradução de Emília de Araújo, Lisboa, Guimarães, 1916; e *Os espectros*, Tradução de Joaquim Leone Soutello, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, [19--].

segundo, principalmente, os passos do modelo estrangeiro. Assim, para a modernização do teatro brasileiro, nossos artistas apoiaram-se quase que exclusivamente nas teorias de Jacques Copeau, embora conhecessem e acompanhassem com graus diversos de atenção as revoluções operadas por Antoine, Stanislavski e Meyerhold. Para as diferentes tendências de renovação, como a de Renato Viana e Alfredo Mesquita, ou a de Álvaro Moreira e Paschoal Carlos Magno, o mestre francês era o exemplo da nova arte e da nova ética. Nessa esteira, os espetáculos deviam primar pela teatralidade. Ao contrário do significado original, entre nós isso queria dizer que no plano da interpretação era imperativo a identificação entre ator e personagem; e na relação palco e platéia era necessário provocar a empatia e a ilusão da realidade. Isso só era possível através do respeito ao texto, isto é, da busca do enriquecimento da linguagem teatral, da inspiração poética e, sobretudo, da elevação dos direitos espirituais sobre os materiais. Em outras palavras, era inaceitável e de péssimo mau gosto a abordagem naturalista do teatro e seus assuntos comezinhos: problemas familiares, adultério, corrupção, hipocrisia, reivindicações políticas etc. Justamente dentro dessa perspectiva, Ibsen foi restituído ao contexto do teatro brasileiro. Seguindo a mesma lógica de Carpeaux, os dramas ibsenianos deviam ser representados porque se igualavam em intensidade, em profundidade e em perfeição cênica às grandes criações gregas. A sua obra, com as devidas exceções, não seria mais encenada pela ótica do cientificismo tampouco pelo viés social, mas pela dramatização do destino do indivíduo fadado a pagar pelos erros cometidos no passado. Assim, o dramaturgo passou a ser visto pelo avesso, ao tornar-se responsável pelo resgate da ação dramática — aquela motivada exclusivamente pelo psicológico — que expõe no palco somente a realidade interior das personagens.

De qualquer forma, os grupos do teatro amador colocaram o dramaturgo novamente na ordem do dia. Além das encenações já conhecidas de *Casa de boneca* e *Os espectros*, eles trouxeram para o palco peças nunca antes representadas na cena nacional, como *Um inimigo do povo*, *Quando nós os mortos despertarmos* e *John Gabriel Borkman*. Graças às campanhas artísticas de Renato Viana, que percorriam os estados do Norte e Nordeste do país, e aos festivais estudantis promovidos por Paschoal Carlos Magno, as encenações da obra de Ibsen não ficaram mais restritas somente ao eixo Rio-São Paulo. Além disso, os espetáculos ganharam em qualidade: o sotaque lusitano foi substituído pela prosódia brasileira; o ponto que, encerrado na caixinha do proscênio, soprava o texto para os atores, foi eliminado; a cenografia e a iluminação ganharam importância como linguagem cênica; a figura do diretor teatral, indispensável para dar unidade de pensamento ao espetáculo, foi estabelecida. Para essas mudanças, contribuíram os estrangeiros, exilados de guerra, que para cá vieram trazendo

em suas bagagens experiências teatrais de seus países de origem. Entre eles, os poloneses Ziembinski e Jorge Kossowsky, o alemão Hoffmann Harnish, o russo Zigmunt Turkov, o italiano Ruggero Jacobbi e o ator francês Louis Jouvet. A atriz francesa Henriette Morineau, embora não tenha participado diretamente da renovação teatral, influenciou consideravelmente na formação dos novos atores, ensinando-lhes, a partir de seu próprio exemplo, o procedimento declamatório dos textos, a impostação de voz, o domínio dos gestos e das expressões faciais. De Ibsen, Morineau encenou *Casa de boneca* pela Companhia Dramática Francesa de Rachel Bérendt, no Teatro Municipal de São Paulo, em julho de 1944. Dois anos depois, ela fundaria a sua própria companhia, Artistas Unidos, cujo repertório abrangeria peças do teatro de *boulevard*, de autores brasileiros e estrangeiros, como Nelson Rodrigues, Jean Anouilh, Jean Cocteau e Tennessee Williams.

Entre dezembro de 1945 e janeiro de 1946, Renato Viana, à frente do Teatro Anchieta da Escola Dramática do Rio Grande do Sul, apresentou-se no Rio de Janeiro, com repertório que incluía obras de Dostoiévski, Florêncio Sánchez e Ibsen. Desde a década de 1920, Renato Viana empenhava-se em aparelhar o nosso incipiente teatro com novas práticas de interpretação, mormente inspiradas no método de Stanislavski. Envolvido pela atmosfera pré-modernista e munido de informações sobre a revolução cênica na Rússia (Stanislavski, Komissarzhevskaya e Meyerhold) e na França (Antoine, Lugné-Poe e Copeau), ele propunha a renovação dos velhos códigos teatrais e o estabelecimento de novos conceitos cênicos como meios para se chegar a uma “expressão brasileira em cena”. Desse modo, ele tornou-se o nosso primeiro diretor de teatro, instaurando um rigoroso sistema disciplinar, que não admitia conversas paralelas durante os ensaios nem atrasos de atores e técnicos, coisas inteiramente estranhas no nosso teatro, onde a indisciplina era a regra.¹ Enquanto no Teatro do Estudante de Paschoal Carlos Magno existia uma margem de improvisação inerente à atividade amadora, nas campanhas artísticas empreendidas por Renato Viana — Batalha da Quimera, Colméia, Caverna Mágica, Teatro de Arte, Teatro-Escola e Teatro Anchieta — havia sempre a preocupação de um rigor profissional, que exigia de seus alunos, cada vez mais, disciplina e preparo especializado. Foi assim que, em dezembro de 1945, ele apresentou, no Teatro Ginástico do Rio, a primeira encenação brasileira de *Casa de boneca*. A imprensa saudou com entusiasmo sua iniciativa, sobretudo a de trazer para a cena nacional novos atores, que impressionavam pela maneira diferente de se comportarem no palco. Entre os “novos valores” estava Maria Caetana, filha de Renato Viana, incumbidas do papel de Nora, que, embora já

¹ Cf. sobre a obra e as campanhas artísticas de Renato Viana: Sebastião Milaré, “Dossiê Renato Viana”, *Revista Eletrônica Teatral Antaprofana*. Seção AntaBaú. Disponível em: <<http://www.antaprofana.com.br>>.

conhecida da platéia carioca pelo desempenho como protagonista nas peças de seu pai, *Monalisa* e *Margarida Gauthier*, recebeu muitos elogios, sobretudo pela sua atuação na cena em que dançava a tarantela. Depois dessa temporada no Rio, Renato Viana, como era de praxe, fez uma longa excursão pelo país, apresentando seus espetáculos gratuitamente para operários e estudantes.

Nos anos subseqüentes à montagem de Renato Viana, seguiram-se as encenações de *Os espectros* pelo Teatro do Estudante de Minas Gerais em 1947, pelo Teatro dos Estudantes da Bahia e pelo Teatro Universitário do Centro Acadêmico Horácio Berlinck de São Paulo, ambos em 1948. Nesse mesmo ano, paralelamente às ações do teatro amador, o empresário Franco Zampari fundou, em São Paulo, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), inaugurando uma nova fase na cena nacional. As atividades teatrais entraram nos parâmetros da moderna administração mercadológica da cultura, com patrocínio do Estado ou de grandes monopólios. O programa estético ficou por conta dos encenadores estrangeiros, que assumiram a tarefa de dotar o país de uma dramaturgia compatível com o padrão internacional. Desse modo, para equilibrar a receita e agradar a burguesia paulistana, alternavam-se textos consagrados com peças de grande apelo popular, principalmente as comédias francesas e norte-americanas. Embora apoiado nos clássicos universais, o TBC durante toda a sua existência nunca incluiu Ibsen em seu repertório. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, a propósito da divulgação do espetáculo *Casa de boneca* de 1971, Tônia Carrero nos dá uma indicação da resistência do TBC às peças ibsenianas: “Ibsen foi um autor de tal maneira importante que Shaw, sentindo-se ameaçado por sua qualidade, dizia dele que era um dramaturgo ultrapassado. Eu mesma, por influência do TBC, concordava com esta opinião. Os diretores do TBC consideravam Ibsen um autor de qualidade discutível.”¹ Além do TBC considerar a obra do dramaturgo antiquada, portanto, pouco apropriada para atualização do teatro brasileiro, é possível que, seguindo a corrente estética francesa de Copeau e Jouvet, julgasse de mau gosto os assuntos ibsenianos voltados para o desmascaramento da sociedade burguesa. Seja como for, Ibsen ficaria ainda algum tempo à margem das cogitações das companhias profissionais, cabendo à ação renovadora do amadorismo estabelecer na imprensa um debate profícuo sobre o seu teatro.

Um dos conjuntos amadores que via em Ibsen o caminho para a transformação da prática teatral vigente, sobretudo pelo questionamento social de sua obra, era o Teatro do Estudante de Pernambuco. Liderado por Hermilo Borba Filho, o grupo, desde 1945, procurava redemocratizar a arte cênica brasileira através da teatralidade e das técnicas das festas

¹ “Tônia feminista pela mão de Cecil”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 out. 1971. (Sem assinatura).

populares nordestinas, visando a um teatro político, feito para o povo. Numa barraca improvisada no Parque 13 de maio, em Recife, eles encenavam, para uma platéia que desconhecia inteiramente o teatro, peças do repertório clássico e moderno, como Sófocles, Shakespeare e Ibsen. Foi com esse espírito que, em 1949, o grupo pernambucano montou a peça *Quando nós os mortos despertarmos*, apresentando-a em praças, pátios ao ar livre, hospitais, fábricas e presídios. Nesse mesmo ano, o Teatro do Estudante do Paraná, que tinha sido fundado no ano anterior por Armando Maranhão, Ary Fontoura, entre outros artistas, levou à cena *Os espectros*, no Teatro Renascença de Ponta-Grossa (PR).

Durante os anos 1950, os amadores continuaram a encenar as peças de Ibsen, caso de *Casa de boneca* representada pelo Teatro 5 de setembro do Departamento Dramático do Orfeão Riograndense, em 1952, e pelo Teatro Paulista, em 1956; *Rosmersholm*, encenado pelos alunos da Faculdade de Direito da USP, em 1955; *Os espectros*, apresentado pelo Grupo 57 no I Festival Nacional de Teatros de Estudantes, em Recife, em 1958; e *John Gabriel Borkman*, montado pelo Teatro do Estudante da Paraíba no II Festival Nacional de Teatros de Estudantes, em Santos (SP), em 1959. Nesse período, as diretrizes de encenação das peças ibsenianas estavam mais nítidas, diferenciando-se basicamente pela oposição entre o social, que privilegiava, neste caso, o aspecto de crítica à sociedade, e o individual, voltado para os problemas de consciência das personagens. As montagens de Renato Viana e Paschoal Carlos Magno, ambas de 1952, são bons exemplos da contradição que a partir de então se estabeleceria entre artistas e críticos a respeito da atualidade de Ibsen. Para alguns, caso de Renato Viana e Hermilo Borba Filho, o novo estava no esmaecimento do cunho dramático de suas peças, o que possibilitava a crítica à realidade social; para outros, caso de Paschoal Carlos Magno e Otto Maria Carpeaux, o novo estava nos conflitos interiores das personagens, na condição trágica do destino do indivíduo e na teatralidade que visava aos sentidos e à beleza estética.

Por esse tempo, Renato Viana estava na direção da Escola Dramática Martins Pena do Rio de Janeiro, que além ter um quadro docente de primeira linha, composto por José Oiticica, Tomás Santa Rosa, Luísa Barreto Leite, entre outros, mantinha uma companhia fixa de teatro, formada por alguns de seus alunos, como Tereza Raquel e Roland Henze. Dessa experiência resultaram as montagens *Édipo Rei*, de André Gide, e *Um inimigo do povo*, de Ibsen, que estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em julho de 1952. A encenação foi durante dois meses precedida de conferências sobre a vida e a obra do autor norueguês, caso de “Análise dos dramas ibsenianos sob o ponto de vista da representação”, por Renato Viana; “Retrato literário de Ibsen”, por Celso Kelly; e “Ibsen e a questão social”, por José Oiticica. A

linha da encenação privilegiou o aspecto de censura à corrupção dos indivíduos, ao abuso de poder e à opressão social. Carpeaux, o crítico mais autorizado da época sobre Ibsen, elogiou a iniciativa de Renato Viana de levar à cena um teatro de tão grande valor literário. No entanto, os temas sociais enfatizados na montagem pareceram-lhe revestidos de trajes históricos, “de fantasias, de casaca e cartola”. Para ele, a idéia da responsabilidade moral das personagens era a única coisa que não envelhecera no teatro de Ibsen, continuando a ser a condição essencial para a tragédia: “na época dos determinismos dialéticos, psicanalíticos, racistas e outros de hoje, a idéia da responsabilidade continua a condição sem qual não há tragédia”¹.

Dois meses depois da montagem de *Um inimigo do povo*, o Teatro do Estudante do Brasil apresentou *Os espectros*, no Teatro Duse, em setembro de 1952. Um texto de Carpeaux impresso na primeira página do programa definia a linha do espetáculo: “no palco acenderão a luz da poesia trágica”². Em outras palavras, o que se veria em cena era a fatalidade da condição humana agindo sobre as personagens. A doença de Osvaldo já não era mais o tema principal da peça, mas sim o destino de Helena Alving, condenada a expiar pelos pecados e pela mentira. A contemplação estética e a catarse, como na tragédia grega, seriam conquistadas pela grandeza e dignidade da protagonista ao aceitar e resignar-se à sua sorte. A encenação pareceu seguir de perto as lições de Copeau quanto ao primado do texto, ao despojamento do palco e à veneração dos clássicos. Em um manuscrito de Carpeaux, reunido por Orlanda Carlos Magno em seu livro sobre o Teatro Duse, o crítico destacou a simplicidade do cenário e a atmosfera de solidão e angústia criada pelo diretor Jorge Kossowsky no momento da revelação do segredo trágico: “o tema edipiano, sofocliano”. Além disso, elogiou a atuação de Eugênio Carlos que, sem se colocar no centro da ação, ofereceu excelente estudo da decadência física de Osvaldo, e de Miriam Carmem que, no papel de Helena, reuniu a dignidade de uma “rainha shakespeariana” e a expressão de amargura de uma vida desgraçada.³ Passados dez anos de seu primeiro texto sobre Ibsen, Carpeaux ainda apontava como valores permanentes da obra ibseniana o conflito individual das personagens. O tempo, para ele, encarregara-se de eliminar os traços históricos e sociais das peças, podendo apenas o estético comover e impressionar os espectadores.

¹ Otto Maria Carpeaux, “Ibseniana – Estão preparando na Escola da Prefeitura [...]”, *O Jornal*, Rio de Janeiro, 29 jun 1952.

² Otto Maria Carpeaux, “Amigo espectador [...]”, Programa de *Espectros*, direção de Jorge Kossowsky, Rio de Janeiro, 1952.

³ Cf. Otto Maria Carpeaux, “Espectros (Teatro Duse)”. In: Orlanda Carlos Magno, *Pequena história do Teatro Duse*, Rio de Janeiro, SNT, 1973, p. 97-98.

Ao abrir-se a década de 1960, o teatro brasileiro encontrava-se em pleno processo de redemocratização, apresentando uma dramaturgia de cunho crítico, voltada para as contradições básicas da nossa realidade social. Apreendidas as novas maneiras de conceber o espetáculo, a valorização do diretor, o aprimoramento dos atores, o cuidado com cenários, figurinos e iluminação, começavam a despontar na cena nacional novos artistas, que reclamavam um espaço para o teatro popular. Tudo isso, fruto dos esforços realizados em anos anteriores por Álvaro Moreira, Renato Viana, Paschoal Carlos Magno, Hermilo Borba Filho, entre outros artistas que se opuseram ao teatro comercial em voga. Surgiram, assim, figuras como Millôr Fernandes, Antonio Callado, Oduvaldo Viana Filho e Gianfrancesco Guarnieri, autores preocupados com as questões sociais; grupos, como o Teatro de Arena, criado em 1953 por José Renato, o Teatro Popular do Nordeste, fundado em 1958 por Hermilo Borba Filho, e o Centro Popular de Cultura da UNE, liderado por Vianinha e inspirado no Movimento Popular de Cultura de Pernambuco, de Miguel Arraes, todos compartilhando do mesmo desejo de transformar o país a partir da ação cultural. Além disso, novos conceitos oriundos dos recursos do teatro épico de Brecht e do teatro político de Piscator ganhavam cada vez mais espaço em detrimento das velhas teorias francesas de Copeau e Juvet. Todo esse surto renovador sofreu enorme abalo com o golpe militar de 1964 e com a censura tão logo instaurada, que interditava as peças que abordavam temas políticos e sociais, alterava os textos dramáticos considerados impróprios e perseguia os artistas engajados politicamente, como é sabido.

Nessas circunstâncias, Ibsen passou a interessar mais do que nunca os conjuntos profissionais de teatro. A essa altura, já estava mais do que consolidada a idéia de que sua obra era datada, portanto, nenhum problema nossos artistas teriam com a censura ao levar para o palco um autor “ultrapassado das prédicas libertárias”. Se por um lado, houve quem o colocasse em cena exatamente dentro dessa linha de pensamento, valorizando apenas a grandeza de suas personagens, que, comparadas à estirpe das figuras da tragédia grega, poderiam oferecer aos atores a consagração profissional; por outro, houve quem se utilizasse dessa opinião generalizada como frente de resistência à ditadura, colocando em foco o passado para melhor falar do presente, por meio de alusões e metáforas. Curiosamente, o autor norueguês, que fora excluído do repertório do TBC, passou a ser encenado por atores e diretores dissidentes do mesmo Teatro Brasileiro de Comédia, que mais tarde acabaram formando suas próprias companhias. Ziembinski, à frente do Teatro do Rio, companhia fundada por Rubens Corrêa e Ivan Albuquerque, foi o responsável pela primeira realização profissional de uma peça de Ibsen no Brasil, dirigindo *Os espectros* no Teatro São Jorge do

Rio de Janeiro, em março de 1961. No programa do espetáculo, o diretor, além de afirmar a modernidade do dramaturgo, definia o fio condutor de sua montagem: “o horror do jogo das conveniências e pontos de vista hipócritas que matam a espontânea liberdade do homem, essa única liberdade frutífera, criadora, e causadora da nossa sobrevivência espiritual”¹. Para ele, o drama, tendo como assunto principal o “conflito passional e ideológico” de Helena, deveria ser encenado numa linguagem atenuada, sem o exagero de situações violentas e patéticas. Por isso, a orientação dada aos atores era para fugir dos malabarismos psicológicos, o que transformaria o texto, de um alcance filosófico e social, em aventuras que cheiravam a melodrama. O espetáculo ficou pouco mais de um mês em cartaz. A maior parte dos críticos apontou como fragilidade da encenação o fato do diretor diminuir o aspecto melodramático da peça, deixando de colocar no palco o “mundo rico de sugestões teatrais” de Ibsen. Em outras palavras, público e crítica lamentaram na montagem a ausência do entusiasmo, da vivacidade e do substrato psicológico das personagens. Para Paulo Francis, o diretor apenas havia ensaiado os atores, sem se preocupar em chegar a qualquer conclusão aparente da peça. A própria atuação de Ziembinski no papel do pastor Manders foi censurada: “Ziembinski limitou-se a procurar atenuar o melodrama da peça dando ao papel que interpreta, do pastor Manders, graças a certos gestos e inflexões, uma comicidade para além do que nos parece sugerir o personagem, e constituindo hiatos cômicos que se chocam com o tom geral da peça.”²

Em outubro de 1965, duas peças de Ibsen foram encenadas em São Paulo: *Hedda Gabler*, pela Companhia Nydia Lícia e Sérgio Cardoso, representada no Teatro Bela Vista, e *Os espectros*, primeira peça da companhia Teatro da Cidade de São Paulo, de Alberto D’Aversa, montada no TBC. Os dois espetáculos, na ordem da expectativa dramática tanto do público quanto da crítica, parecem ter cumpridos seus papéis. Para Oliveira Ribeiro Neto, crítico d’*A Gazeta*, mais importante que a exterioridade de Hedda Gabler — “muito mais que a sua beleza, a sua juventude, a sua classe” — era o “seu aspecto interior, de mulher nevropata, cansada da mediocridade da existência”. Por ser essa, segundo ele, a característica essencial da peça, pareceu-lhe “excessivamente desanuviada” a direção de Walmor Chagas, que suprimiu de sua montagem o ambiente opressivo em que se deveria desenvolver o drama. No entanto, ainda segundo Ribeiro Neto, esse detalhe não desabonava em nada as qualidades dramáticas do espetáculo, sustentadas por Nydia Lícia no papel-título, que emprestara à

¹ Z. Ziembinski, “Sobre a atualidade de Ibsen”, Programa de *Espectros*, direção de Ziembinski, Rio de Janeiro, 1961.

² Henrique Oscar, “*Espectros* de Ibsen pelo Teatro do Rio”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1961. Cf. também: Paulo Francis, “O espetáculo do Teatro do Rio”, *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1961.

personagem “muito do seu encanto, aparecendo bela e sedutora, com certos tiques nervosos de quem sente profunda preocupação, sempre expressiva no seu nervosismo de mulher que começa a esperar um filho”¹ indesejado. Paulo Mendonça, jornalista da *Folha de S. Paulo*, compartilhava de certo modo das idéias de Oliveira Ribeiro Neto. Para ele, a ação dramática de *Hedda Gabler*, construída sem nenhum rigor técnico, dificultava a comunicação com o público, não sendo raras as situações em que os espectadores sentiam-se perdidos por não entender as questões que Ibsen levantava e deixava sem respostas, a ponto de ao cair o pano todos indagarem: “e daí?”. Considerando a intriga gratuita e pouco convincente, Paulo Mendonça atribuía exclusivamente à atriz incumbida do papel-título a responsabilidade do êxito da montagem. Somente através dos recursos, da força e do magnetismo da atriz principal, a peça poderia adquirir uma dimensão cênica acessível à platéia. Portanto, *Hedda Gabler*, segundo ele, era “menos uma peça do que um papel”, fruto da intransigência do dramaturgo, que preferia “ser absurdo a deixar de ser implacavelmente autêntico”².

Os espectros de Alberto D’Aversa, embora em curta temporada na capital paulista por causa do compromisso dos teatros com outros espetáculos, logrou enorme sucesso de crítica e público. A montagem enfatizava, com uma certa dose de afetação, o desespero e o sofrimento de Helena Alving — exatamente os aspectos que, quatro anos antes, os críticos sentiram falta na mesma peça montada por Ziembinski, no Rio de Janeiro. Ao que parece o diretor italiano aprendera com o “erro” de seu colega e, ao contrário dele, apresentou um drama sentimental, buscando uma empatia cada vez maior com a platéia. Em entrevista ao *Diário da Noite*, D’Aversa explicou o porquê da escolha de *Os espectros* para a estréia de sua companhia em São Paulo: “Os motivos são claros e alguns de suma importância: Ibsen é um dos cinco autores mais famosos do mundo. Além disso, apesar de não ser inteiramente comercial, é uma peça que possui todas as qualidades para agradar o público”.³ Por certo, as qualidades a que o diretor se referia eram aquelas que a crítica reclamara como ausentes na encenação de Ziembinski: conflito, profundidade psicológica e tensão dramática.

Em maio de 1966, o Grupo 57 voltou a apresentar *Os espectros*, dessa vez no Teatro de Arena da Guanabara, no Rio de Janeiro. O grupo havia sido premiado pela encenação dessa mesma peça no I Festival Nacional de Teatros de Estudantes, em Recife, em 1958. No entanto, não alcançou o mesmo êxito com a montagem profissional. As marcações do diretor

¹ Oliveira Ribeiro Neto, “*Hedda Gabler* – Muito mais importante que o aspecto externo da personagem Hedda Gabler [...]”, *A Gazeta*, São Paulo, 25 out. 1965.

² Paulo Mendonça, “*Hedda Gabler* – I”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 out. 1965; e “*Hedda Gabler* – II”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 out. 1965.

³ “*Espectros* de Ibsen cinco dias no TBC”, *Diário da noite*, São Paulo, 14 out. 1965. (Sem assinatura).

Garcia Xavier, apoiada quase que exclusivamente no infortúnio de Helena e Osvaldo Alving, soaram artificiais e exageradas. Henrique Oscar, crítico do *Diário de Notícias*, apontou a insuficiência da maioria dos intérpretes como a parte mais problemática do espetáculo. Agnes Fontoura no papel de Helena, foi a mais criticada, pois atuara à maneira da velha escola, com gestos, expressões fisionômicas e “olhares digno de museu”. A tradução de Alfredo Ferreira utilizada no espetáculo não escapou à exprobração: “Além de empregar expressões impraticáveis no palco, como ‘azáfama’ e outras, é de uma impropriedade clamorosa, cheia de ‘sim, sim’, ‘bem, bem’”¹. Para Fausto Wolff, da *Tribuna da Imprensa*, o diretor tinha conseguido aproximar a peça de Ibsen da telenovela brasileira, limitando-se os atores, com exceção de Edson Guimarães, intérprete de Engstrand, a apresentar um tom monocórdio e melodramático, onde entravam “susto, choro, grito, histeria e suspense amador”².

Se *Os espectros* do Grupo 57 foi duramente criticado pela falta de aperfeiçoamento dos atores e pela negligência em cenário e figurino, a primeira e única montagem de *As colunas da sociedade*, encenada no Teatro Guaíra de Curitiba, pelo Teatro de Comédia do Paraná (TCP), em novembro do mesmo ano, foi recebida entusiasticamente pela nossa crítica teatral. O TCP, organizado e dirigido por Cláudio Correa e Castro, vinha conquistando cada vez mais espaço no cenário cultural brasileiro através de produções de clássicos mundiais e de textos nacionais, como *Um elefante no caos*, de Millôr Fernandes, montada em 1963; *A megera domada*, de Shakespeare, encenada em 1964; *Escola de mulheres*, de Molière, e *O santo milagroso*, de Lauro Cesar Muniz, ambas representadas em 1965. O texto de Ibsen, segundo Cláudio Correa e Castro, havia sido incluído no repertório do grupo porque além de desmascarar a hipocrisia da sociedade — “o que todo mundo gostaria que se fizesse com algumas de nossas ‘colunas’”³ —, seus atores precisavam enfrentar um texto realista, o que não acontecia havia cerca de três anos, desde *A vida impressa em dólar*, de Clifford Odets, representada em 1963. Os pontos fortes da montagem ficaram por conta dos figurinos de Kalma Murtinho e do cenário de Cláudio Correa e Castro, “impecável no seu bom gosto e nos menores detalhes do seu acabamento”⁴. Todos os móveis haviam sido feitos especialmente para a encenação e até se pôs em cena uma máquina de costura da época, reproduzindo fielmente o interior de uma residência burguesa de 1870.

¹ Henrique Oscar, “*Espectros* no Arena da Guanabara”, *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 maio 1966.

² Fausto Wolff, “*Os espectros* espectrais no Arena II”, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 1 jun. 1966.

³ Entrevista de Cláudio Correa e Castro concedida a Martim Gonçalves, “Ibsen em Curitiba”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1966.

⁴ Yan Michalski, “Ibsen em Curitiba”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 nov. 1966.

Entre as décadas de 1960 e 1970, sobretudo após o recrudescimento da censura com o AI-5, Ibsen ganharia encenações cada vez mais luxuosas, impressionantes pela beleza plástica dos cenários e figurinos, envolvendo os espectadores num mundo irreal, dinâmico, cheio de som, cores e efeitos espetaculares. Com raras exceções, caso das montagens de Hermilo Borba Filho, Fernando Torres e Antunes Filho, buscava-se driblar a censura através dos recursos da estilização e da metáfora, a fim de mostrar o significado real dos textos ibsenianos e construir da melhor maneira possível uma frente de resistência à ditadura. Assim foi a montagem de *Um inimigo do povo*, encenada pelo Teatro Popular do Nordeste, em 1967. A companhia, liderada por Hermilo Borba Filho, dava continuidade ao trabalho artístico e cultural do Teatro do Estudante de Pernambuco (fundado em 1945), levando para o povo espetáculos não só de qualidade literária como também de questionamento social, o que permitia ao público uma compreensão maior de sua própria história. Por meio de expedientes como o canto, a dança, a máscara, o boneco, Hermilo procurou apresentar em sua casa de espetáculos na Avenida Conde da Boa Vista, em Recife, uma peça crítica, viva, denunciando na figura do Dr. Stockmann o cerceamento da liberdade e a perdição do indivíduo diante da arbitrariedade do Estado.

Dois anos mais tarde, em agosto de 1969, Fernando Torres, encenaria a mesma peça no Teatro São Pedro, em São Paulo, procurando, assim como Hermilo, questionar o autoritarismo, a falta de liberdade de expressão e a desigualdade de direitos. Depois de encerradas as atividades do Teatro de Arena e do Oficina, o Teatro São Pedro, arrendado por Beatriz e Maurício Segall, em 1968, no auge da repressão, apresentava-se como um dos últimos grupos da cena paulistana comprometido com uma produção artística voltada para a análise social. Buscando uma nova maneira de expressão teatral que pudesse burlar a censura e, ao mesmo tempo, oferecer ao público espetáculos que vislumbrassem a transformação das práticas políticas e culturais vigentes, o Teatro São Pedro acolheu muitos artistas, rearticulando antigos laços profissionais e políticos. Dessa feita, o grupo encenou, entre outras coisas, *Os fuzis da sra. Carrar*, de Brecht, com direção de Flávio Império, em 1968; *Marta Saré*, de Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo, dirigido por Fernando Torres, em 1969; e *Tambores na noite*, de Brecht, dirigido por Fernando Peixoto, em 1972. Para Beatriz e Maurício Segall, “Ibsen era o tom mais apropriado para o Brasil pós-AI-5. A questão ética colocada em *Um Inimigo do Povo*, de um homem que não abandona as suas convicções

mesmo quando todas as situações se voltam contra ele, era uma profissão de fé que a companhia estava disposta a carregar consigo”¹.

Ainda na esteira da resistência democrática, Antunes Filho encenou *Peer Gynt*, no Teatro Itália de São Paulo, em abril de 1971. No panorama das produções teatrais da época, limitadas a um teatro comercial e digestivo, a montagem de Antunes mereceu muitos elogios dos nossos críticos. Depois dos absurdos dos empresários teatrais de apostar exclusivamente no aspecto lucrativo dos espetáculos, sem se preocupar com a qualidade das peças, Sábato Magaldi apontou a encenação de Antunes como “uma resposta lúcida e brilhante a todos os erros que [ameaçavam] a nossa atividade cênica”². Com *Peer Gynt*, Antunes instituiu na cena brasileira uma nova maneira de conceber o espetáculo, propondo a retomada da palavra e a colocação do homem no centro dos acontecimentos. O próprio Antunes, em entrevista à *Folha de S. Paulo*, registrou essa mudança: “nosso espetáculo é um marco do novo teatro: a liberdade do autor e do ator. Acabaram a ditadura e o açoite do diretor, do nosso teatro formalista e abstrato, da forma pela forma. Agora é o homem recolocado novamente dentro de sua história”³. Nessa perspectiva, *Peer Gynt* funcionava como um libelo contra a alienação e o escapismo, apresentando a história de um homem que vive apenas o momento, sem lançar amarras e sem se engajar. Desse modo, a cada episódio da vida de Peer, Antunes buscou criticar o oportunismo, a filosofia do “jeitinho brasileiro” e a indiferença aos problemas políticos e sociais. A força da montagem, desse modo, patenteava-se justamente na forma como Antunes, a partir da análise individual da personagem-título, conseguira passar pelo social e ascender ao político.

Poucos meses depois de *Peer Gynt*, em outubro de 1971, estreava, no Teatro Gláucio Gil do Rio de Janeiro, *Casa de boneca*, dirigida por Cecil Thiré e estrelada por Tônia Carrero. A começar pelos textos apresentados no programa — “Nossa Casa de bonecas”, de Otto Maria Carpeaux; “Ibsen já era?”, de Cecil Thiré, e “Casa de bonecas ou sociedade de bonecos?”, de Fernando Peixoto —, que discutiam a atualidade da peça à luz dos problemas da realidade brasileira, a montagem parecia sugerir uma crítica à opressão e aos valores retrógrados da sociedade encarnados na figura de Torvald Helmer. No entanto, a perspectiva de crítica social parece ter ficado somente na intenção. A linha adotada pelo diretor oscilou

¹ “Teatro São Pedro”. Disponível: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro>. Cf. também: Marco Antônio Guerra, *História e dramaturgia em cena: Carlos Queiroz Telles (década de 70)*. 1984. 2 v. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo.

² Sábato Magaldi, “Não perca esta aventura”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 29 abr. 1971.

³ Depoimento de Antunes Filho a Jorge Sá de Miranda, “*Peer Gynt* celebra 100ª apresentação”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1971.

entre uma montagem convencionalmente realista e uma vaga tentativa de modernização cênica com o uso de intervenções musicais e certos efeitos de luz, que aproximaram o espetáculo, segundo alguns críticos, “das atuais telenovelas e dos dramalhões embolorados”¹. Segundo Fernando Peixoto, sentia-se claramente o intento do diretor Cecil Thiré de apresentar a tirania de Helmer como o microcosmo de uma realidade maior, mais ampla e mais terrível. No entanto, a tímida encenação não conseguira romper a estrutura sólida da intriga nem “a teia de conflitos do texto”². Desse modo, a solução épica usada no final da peça, o desmoronamento do cenário, como fizera Meyerhold na sua versão de *Casa de boneca* de 1906, apresentou-se como uma ingênua metáfora da desestruturação familiar e da queda dos valores burgueses.

Na década de 1980, a dramaturgia de natureza política desaparece do palco brasileiro, voltando-se a maioria de nossos artistas para o “besteirol”: um teatro de puro entretenimento, de grande aceitação popular, mas de completa despreocupação literária e de indisfarçável gratuidade. Por outro lado, no campo dos experimentalismos pós-modernos, as encenações de Gerald Thomas — *Carmen com filtro* e *Electra com creta*, ambas de 1986, e *Trilogia Kafka*, de 1988, por exemplo — dão a tônica de um novo tipo de criação cênica com a valorização cada vez maior das linguagens visuais, coreográficas e sonoras em detrimento da palavra. No caso de Ibsen, o viés individualista de sua obra, em oposição ao aspecto social, que, desde os anos 1940, vinha despertando o interesse de nossos artistas, consolida-se a partir de então como o grande fator de atualidade de seu teatro. Os traços morais e psicológicos de suas personagens, tidos como os únicos elementos de modernidade e vigor de suas peças, ganham relevo nas montagens desse período. Apoiados nos estudos do crítico norte-americano Robert Brustein e do médico vienense Wilhelm Reich, nossos artistas passam a analisar a obra do autor norueguês através do recorte biográfico e de métodos psicanalíticos de leitura. Robert Brustein exerceu grande influência no Brasil, sobretudo depois da publicação de seu livro *O teatro de protesto*, pela editora Zahar do Rio de Janeiro, em 1967. Retomando as idéias de Prozor acerca do caráter autobiográfico do teatro de Ibsen, Brustein procura identificar os elementos da experiência emocional do dramaturgo em suas peças, chegando à conclusão de que muitos dos heróis ibsenianos são auto-retratos do próprio autor. Nesse sentido, ao analisar *O pato selvagem* — para ele, uma “peça semi-autobiográfica” —, o crítico afirma ter Ibsen criado Gregers Werle à sua imagem e semelhança, conferindo à personagem as características

¹ “Um Ibsen bem comportado”, *Palco + Platéia: revista mensal de teatro*, São Paulo, n. 12, p. 14-15, jan. 1972. (Sem assinatura).

² Fernando Peixoto e Alberto Guzik, “Teatro no Rio e em São Paulo: a temporada de 71”, *Palco + Platéia: revista mensal de teatro*, São Paulo, n. 13, p. 7-13, fev. 1972.

de um típico ibsenista, com o propósito de satirizar a si próprio e impedir que ele viesse a “ser institucionalizado por adeptos servis”. Da mesma maneira como havia feito Prozor no seu prefácio da tradução de *Solness, o construtor*, em 1894, Brustein compara o desenvolvimento da personagem-título com a evolução do trabalho de Ibsen. Para o crítico, *Solness* é “pura autobiografia”, sendo o construtor um dos mais elaborados auto-retratos do autor: “O sentimento, alimentado por Solness, de que sua inquebrantável dedicação à sua vocação destruía nele a felicidade, é um reflexo das dúvidas e dos pesares de Ibsen, depois expressos em *John Gabriel Borkman*”¹.

Por sua vez, o polêmico médico Wilhelm Reich, conhecido mundialmente pelo seu livro *Psicologia de massas do fascismo* (1934), onde analisa a repressão sexual como uma espécie de matriz que prepara o indivíduo para a aceitação das demais coerções — caso, segundo ele, da adesão da população alemã ao discurso fascista —, teve no Brasil uma recepção limitada ao campo da terapia corporal. Simplificando bastante, interessava aos admiradores brasileiros de Reich apenas o exame do corpo como invólucro da história de cada sujeito, sendo possível por meio de sua análise resgatar as emoções mais profundas dos indivíduos. Nessa esteira, *A função do orgasmo* (1927), livro dedicado ao estudo da sexualidade humana, teve enorme repercussão no Brasil dos anos de 1970. Essa obra alcançou tamanho sucesso entre nós, que, desde a primeira publicação feita pela Brasiliense, em 1975, passou a ser editada constantemente, chegando a décima nona edição em 1995. Por certo, o ensaio sobre “Peer Gynt”, contido nesse volume, exerceu uma influência significativa na nova abordagem da peça, que passaria a considerar a figura de Peer como o símbolo do homem perdido no fluxo de suas experiências, tentando descobrir qual é o seu verdadeiro Eu autêntico. Essa característica atribuída à personagem estendia-se a Ibsen — “Assim era Ibsen, e assim era Peer Gynt”² —, que também procurava através de suas peças uma sondagem do eu profundo, expondo seu próprio caráter ao exame e crítica implacáveis. Tornou-se comum, a partir de então, associar a matéria das peças à vida do autor, caindo-se facilmente na armadilha da projeção. Desse modo, o subjetivismo das imagens e das personagens elucidava a psicologia de Ibsen e os fatos e experiências de sua vida pessoal serviam para estabelecer o conteúdo da obra. A implicação de tudo isso foi o depauperamento do texto ibseniano, pois o que nele se ambicionara, passou a ser visto como atributo do autor, ser vivo e inesgotável no papel impresso. Ao valorizar apenas a vida interior das personagens, os padrões arquetípicos,

¹ Robert Brustein, “Henrik Ibsen”, *O teatro de protesto*, Rio de Janeiro, Zahar, 1967, p. 93.

² Wilhelm Reich, “Peer Gynt”, *A função do orgasmo: problemas econômico-sexuais da energia biológica*, 4 ed., São Paulo, Brasiliense, 1978, p. 48.

as raízes míticas e o significado simbólico e sexual do teatro de Ibsen, nossos críticos e artistas deixaram de lado uma das dimensões mais modernas da obra do dramaturgo: a perda de consistência da solidez de seus dramas, que, para expressar a desordem social, política e econômica, foram contaminando-se progressivamente de elementos épicos, chegando por vezes a romper com os cânones tradicionais.

Na esteira das orientações de Brustein e Reich, inclusive reproduzindo quase na íntegra os textos desses dois autores no programa do espetáculo, Marcos Fayad, à frente do grupo Engenho de Teatro, dirigiu *Peer Gynt* no Teatro Ginástico do Rio, em junho de 1982. A encenação, baseada na exploração do inconsciente e dos recalques da personalidade de Peer, procurava mostrar a viagem empreendida por um homem em busca de sua própria identidade e do verdadeiro papel que lhe cabia na vida. Desse modo, a personagem-título veio ao palco mergulhada num denso universo de misticismo, metafísica e dúvidas existenciais. Chegou-se mesmo ao disparate de comparar Peer e Ibsen — “Peer Gynt é o lado de Ibsen que foi em busca de prazer sob o sol da Itália”¹ — e a evocar, em termos biográficos, os processos psíquicos do autor quando estava escrevendo a peça. Assim, Peer Gynt tinha um discurso tortuoso, porque o dramaturgo no momento da escrita da obra oscilava entre influências estéticas e filosóficas muito diversificadas, como a obsessão mística do romantismo e a angústia existencial kierkegaardiana. Para Yan Michalski, crítico do *Jornal do Brasil*, em nenhuma peça de Ibsen “o debate existencial era colocado em termos tão teóricos, de tanta abrangência filosófica” como em *Peer Gynt*. Por essa razão, o desafio de qualquer montagem dessa peça era tornar teatral “o discurso árido e metafísico” da obra, tarefa que, ainda segundo Michalski, o Engenho de Teatro não conseguira cumprir por dois motivos: primeiro, porque “o sentido mais profundo desse discurso não foi assimilado pelos atores”; e segundo, porque faltava-lhes o instrumental técnico para tornar o conteúdo da peça claro aos espectadores. Essa falta de habilidade, para o crítico, tornava-se especialmente patente “nas cenas em que as dúvidas existenciais [estavam] contidas em seu estado puro, como nos encontros de Peer com o diretor do manicômio, com o demônio ou com o fundidor”².

Um mês depois da encenação de *Peer Gynt*, Dina Sfat estreou *Hedda Gabler*, no Teatro Guaíra de Curitiba, em agosto de 1982. O diretor do espetáculo, o francês Gilles Gwizdeck, em entrevista ao jornal *O Globo*, indicou a linha da encenação: “Eu tentei traduzir cenicamente o texto como um dramalhão, contando uma historinha com princípio, meio e fim. Mas com todo o subtexto presente, todas as pressões familiares em cena através de muitos

¹ “Robert Brustein fala de Ibsen”, Programa de *Peer Gynt*, direção de Marcos Fayad, Rio de Janeiro, 1982.

² Yan Michalski, “Peer Gynt ou a dificuldade de filosofar”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 2, 23 mar. 1982.

recursos, como o cenário do Ratto, que é bem pesado e abafado, com muito veludo.”¹ Sendo assim, num tom soturno e sombrio, Hedda apresentou-se no palco como uma neurótica, vítima das pressões de uma sociedade castradora. A educação rígida que a personagem recebera de seu pai, baseada em valores aristocráticos e conservadores, foi abordada como uma das origens dos conflitos dolorosos de sua vida adulta. A complexidade, os conflitos interiores e o gesto final de autodestruição da personagem, tratados no mais estreito realismo psicológico, fez com que a peça ganhasse ares folhetinescos. O desempenho de Dina Sfat no papel-título foi bastante elogiado, sobretudo por criar, a partir da entrada em cena, o clima de inevitabilidade da tragédia. Para a maioria de nossos críticos somente a psicanálise poderia explicar a trajetória da heroína e desvendar seus mecanismos interiores. Por um lado, Ibsen foi considerado o “pai do teatro psicótico moderno”², o responsável, no dizer de Tereza Menezes, de colocar em cena “o novo sujeito da modernidade”³, aquele indivíduo que possui dimensão interior e capacidade de perceber a si mesmo. Por outro, mais uma vez a arquitetura dramática de sua obra foi valorizada por aproximar-se da carpintaria do teatro clássico, carregada de presságios e costurada de intrigas paralelas, que davam maior relevo ao conflito central da peça.

Em agosto de 1985, Fernando de Almeida levou à cena do Teatro Domus, em São Paulo, a peça *Os espectros*, resultado de uma motivação pessoal sua, que há muito interessava-se pelo papel de Osvald Alving. Como estava na idade limite para interpretar a personagem, reuniu um grupo de atores, convidou Emílio Di Biasi para dirigir a peça e arcou com a maior parte das despesas da produção do espetáculo. Além disso, ele mesmo encarregou-se de traduzir e revitalizar o texto de Ibsen, a fim de torná-lo “menos antiquado”, visando uma relação mais direta com o espectador. Assim, a ação foi transportada para algum lugar indeterminado do século XX; o avião tomou o lugar do trem; Nova York o de Paris; os nomes das personagens foram abasileirados; e a doença de Osvaldo, a sífilis, foi substituída pela Aids. Entretanto, justamente a adaptação foi o que a crítica, unanimemente, julgou de mais controverso nessa montagem. Para Alberto Guzik, além da encenação levar às últimas conseqüências os sentimentos de Helena e Osvaldo Alving, transformando a peça num melodrama quase insuportável, “Fernando de Almeida parece não ter se dado conta de que os termos, a estrutura, a própria organização do debate travado pelas personagens de Ibsen seriam necessariamente outros se a moralidade que serve de pano de fundo à obra fosse a da

¹ Entrevista de Gilles Gwizdeck concedida a Flávio Marinho, “A história de uma mulher destruidora e autodestrutiva”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1982.

² Jefferson Del Rios, “Hedda, emoções no palco e na platéia”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 abr. 1983.

³ Cf. Tereza Menezes, *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*, São Paulo, Perspectiva, 2006.

era do avião e não a do trem”¹. Ao que parece, do original restou apenas uma paródia, um apego aos lances melodramáticos do enredo, que transformaram a realização num *kitsch* não intencional. A peça ficou pouco tempo em cartaz e os elogios foram apenas para Lélia Abramo, que voltava aos palcos após seis anos de uma ausência forçada. A atriz, no papel de Helena Alving, parecia ser a única a ter consciência da importância da peça como crítica à hipocrisia e às convenções sociais: “A encenação de Ibsen, hoje, é importante por se preocupar com as indagações do espírito humano, além de seu valor literário. Esta a verdadeira riqueza dos autores clássicos e hoje, com o homem sendo aniquilado pelo progresso, pela massificação, é importante qualquer coisa que o faça refletir.”²

Peer Gynt foi levado à cena do Teatro Renascença de Porto Alegre, pelo grupo Teatro Vivo, em março de 1987, dessa vez numa versão mais formalista. O palco, despojado de qualquer artefato realista — apenas duas escadas, um andor de procissão e algumas malas — manteve-se livre para o desenvolvimento dos atores, que caminhavam em círculos, aproximando seus movimentos de uma dança coreografada. Fora isso, elementos como fumaça, água e farinha, além de uma iluminação requintada, preenchiam os espaços vazios da cena. Dos cinco atos do texto original, restaram apenas dois, apresentados em pouco mais de uma hora e meia, privilegiando-se temas como a vida, a morte e as viagens da personagem-título. Para Irene Brietzke, diretora do espetáculo, o estudo mais interessante a respeito de *Peer Gynt* era o de Wilhelm Reich, já que mostrava Peer como uma personagem-símbolo, que representava o desejo mais secreto de todo o ser humano: “o sonho, a paixão, o prazer e a aventura”³. Por isso, a exemplo do que fizera Marcos Fayad em sua montagem de 1982, ela também procurou contar a história de um homem em busca de si mesmo, resolvendo viajar pelo mundo para achar seu caminho. Paralela a essa ação principal da peça, Brietzke acrescentou uma personagem, que, entre uma cena e outra da peça, fazia reflexões sobre a função do artista, a necessidade de buscar novos horizontes, a morte etc., citando passagens de cineastas, como Fellini e Buñuel, e autores, como Borges. Apesar das inovações, que deram uma visualidade fascinante ao espetáculo, chegando por vezes a prejudicar a mensagem do texto, a direção do espetáculo não fugira a regra, sendo Ibsen novamente encerrado num universo místico e existencialista.

¹ Alberto Guzik, “Uma adaptação de Ibsen. Com bons propósitos e equívocos demais”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 6 set. de 1985.

² Depoimento de Lélia Abramo para *O Estado de S. Paulo*: “Ibsen: a defesa feminina na peça *Os Espectros*”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 ago. 1985.

³ “*Peer Gynt*, a maioria de Irene”, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 6 mar. 1987.

Em maio de 1988, o Grupo Tapa encenou *Solness, o construtor*, no Teatro Aliança Francesa, em São Paulo. A direção de Eduardo Tolentino privilegiou o conflito entre o velho e o novo, mostrando no palco a história de Solness, um construtor de meia-idade, que se sente ameaçado pela juventude expressa na figura de seu empregado, Ragnar Brovik. Durante a encenação, o espectador pôde acompanhar o tormento da personagem-título com o medo da morte, a ascensão profissional de Ragnar e a fascinação pela jovem Hilda Wangel. A ênfase dada aos opostos emblemáticos — velho/novo, saúde/doença, luz/trevas, construções de alvenaria/castelos no ar, paixão adolescente/casamento falido — reduziu, de certo modo, um dos aspectos mais contundentes da peça: os interesses materiais da mesquinha realidade burguesa, que envolve o conflito de gerações, as vidas entediadas e a submissão doméstica. Além disso, o fato do grupo ver Solness como um *alter ego* de Ibsen colaborou para o empobrecimento do texto, minando a força da montagem. No programa do espetáculo, o jornalista Carlos Hee, preso à idéia do todo contínuo formado entre autor e obra, apontou relações entre a trajetória da personagem e a vida do dramaturgo, utilizando exatamente das mesmas idéias de Moritz Prozor e Robert Brustein. A primeira fase do construtor, dedicada à edificação de igrejas, seria relativa aos temas dos dramas filosófico-religiosos, impregnados de personagens místicas. A mudança de postura de Solness, após o incêndio, quando passa a construir habitações, teria o valor similar ao rompimento do escritor com a sociedade norueguesa e à sua preocupação em escrever peças sobre a vida cotidiana. O encontro de Solness com Hilda simbolizaria a fase dos dramas simbólico-metafísicos e a correspondência que o autor passou a trocar com Emilie Bardach, uma jovem vienense de 18 anos. Por fim, como sua personagem, Ibsen temia a concorrência da juventude, sobretudo a ascensão do dramaturgo August Strindberg. Além do biografismo, que encobriu a estrutura e o valor da peça, o espetáculo ganhou uma conotação sexual, ora pelas suas marcações, ora pela interpretação das torres como símbolos fálicos. Descontados esses problemas, Eduardo Tolentino alcançou seu propósito inicial de fazer uma montagem sem arroubos cênicos, “sem deixar nenhum exibicionismo esteticista se sobrepor ao texto”¹. De fato, ele soube dar à sua montagem o equilíbrio entre o sentido do texto e a tradução visual — a ação se passava em um cenário realista recheado de referências simbólicas, e num clima onírico, desenrolavam-se flashes do passado e do presente. Além disso, toda a encenação foi baseada no texto e nos atores, livre da intervenção musical e das soluções espetaculosas, exigindo dos espectadores uma concentração maior para acompanhar as idéias da peça.

¹ Depoimento de Eduardo Tolentino a Ana Francisca Ponzio, “Paulo Autran: o primeiro Ibsen”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 set. 1988.

A partir dos anos 1990, Ibsen passa a ser encenado por produtores independentes, em sua maioria artistas de grande popularidade e de incontestável prestígio nacional. Favorecidos pelo patrocínio de empresas privadas — sobretudo depois da criação, em 1991, da chamada lei de incentivo, a Lei Rouanet, que oferece isenção de impostos às empresas que invistam em projetos artísticos e culturais —, esses artistas deram ensejo a produções cada vez mais imponentes, com temas que agradam público e empresários; com programas de excelente acabamento gráfico, mas que pouco ajudam a entender a diretriz do espetáculo, haja vista que raramente trazem qualquer reflexão sobre a peça encenada. Do mesmo modo, as encenações ganharam beleza plástica, cenários luxuosos e iluminação requintada, privilegiando-se a percepção visual em detrimento do conteúdo da peça. No âmbito desse teatro puramente comercial, Ibsen parece voltar aos palcos muito mais por oferecer aos atores bons papéis, permitindo-lhes desenvolver suas virtudes interpretativas, do que pela força de seus textos. Evidentemente, temas que contrariem a ideologia dominante — como a hipocrisia social em *Os espectros*, a exploração capitalista em *Um inimigo do povo*, a especulação financeira em *John Gabriel Borkman*, os interesses materialistas em *Casa de boneca* e *Solness, o construtor*, por exemplo — são ignorados nesse tipo de produção. Por isso, privilegiam-se, em grande parte, apenas a subjetividade das personagens ibsenianas, destituída de qualquer realidade concreta maior, social ou política. A justificativa para essa redução encontra respaldo na velha idéia de que as preocupações sociais do dramaturgo são obsoletas e ultrapassadas, constituindo apenas a psicologia e os conflitos existenciais das personagens os reais e efetivos elementos de atualidade de sua obra. Está claro, que essas produções destinam-se — sobretudo por causa dos preços inacessíveis dos ingressos — a uma platéia financeiramente distinta, que busca no teatro a digestão apazível do jantar.

Nessas condições, a Fundação Bial de São Paulo, juntamente com empresários, patrocinou a vinda do American Repertory Theatre à cidade, com o espetáculo *Quando nós os mortos despertarmos*, encenado no Teatro Municipal, em outubro de 1991. A peça, adaptada e dirigida por Robert Wilson, o grande representante do “teatro de imagens”, apresentou, como não poderia deixar de ser, as características fundamentais do encenador: poesia visual, intimismo, abstração, formalismo e distorção temporal. A imprensa ocupou-se tanto dos “efeitismos” de Robert Wilson, que acabou ignorando a montagem brasileira desse mesmo texto pelo Teatro do Pequeno Gesto, em cartaz desde o mês de agosto no Espaço Cultural Sérgio Porto, no Rio de Janeiro. Esse foi o espetáculo de estréia do grupo carioca, que a partir de então se dedicaria as montagens de grandes clássicos da literatura dramática, preocupando-se com estudos literários e teóricos das peças a fim de conceber uma encenação voltada para o

texto e a fala dos atores. Antônio Guedes, diretor da companhia, apresentou uma versão totalmente diferente de Robert Wilson, a começar pela diretriz do espetáculo: simplificação extrema do palco para colocar em relevo o texto em contraste com a fragmentação dos sentidos e o desenho formalizado da cena do diretor norte-americano. Enquanto a montagem de Wilson centrou-se na conotação metafísica do acerto de contas de Rubek com o seu passado, a do Pequeno Gesto privilegiou a discussão de temas como o amor, a morte, o artista e sua obra. Além disso, o público do Teatro do Pequeno Gesto não via passivamente uma sucessão de imagens deslumbrantes como na encenação norte-americana, uma vez que ele próprio era convidado a integrar o espetáculo como elemento constitutivo do espaço cênico.

Em abril de 1994, Moacyr Góes e um conjunto de artistas conhecidos por seus trabalhos na televisão levaram à cena *Peer Gynt*, no Teatro Glória do Rio de Janeiro. A abordagem da peça, traduzida e adaptada pela psicanalista Clara Góes, em nada diferenciou-se do que, desde a década de 1980, era considerado “comum” ao se estudar essa obra de Ibsen: a história de um homem em busca de sua própria identidade e do verdadeiro sentido da vida. Dois anos depois, em outubro de 1996, Ulysses Cruz dirigia pela primeira vez no Brasil *A dama do mar*, representação marcada por forte tendência visual. A peça, além de encenada no píer da praça Mauá, com vistas para a Baía de Guanabara, ganhou um cenário suntuoso, com 30 toneladas de areia fina, entremeadas de conchas e de estrelas-do-mar, e um barco de verdade, cedido pela Marinha, que em certo momento do espetáculo, entrava em cena trazendo uma das personagens, o Estrangeiro. Na imprensa pouco se falou sobre a obra de Ibsen, importando mesmo destacar a ousadia de Ulysses Cruz, o responsável pela concepção da maior parte dos elementos cênicos da montagem. Para Cruz, Ibsen era “freudiano antes de Freud” e a qualidade de seu teatro estava na prospecção emocional de suas personagens. No caso de *A dama do mar*, ainda segundo o diretor, a protagonista da peça, Ellida, tinha uma “ligação forte com a natureza. Daí surgiu a idéia de usar na cenografia a areia, o vento e o mar”¹. Uma produção com tamanho aparato de imagens, luzes, cores e som ofuscou evidentemente o trabalho dos atores e sobretudo a história de Ibsen. O público, por sua vez, extasiado com a visualidade e a espetacularização, teve poucas chances de compreender o teor e a mensagem da peça.

Em 1997, a propósito da comemoração dos cinco anos da Casa da Gávea do Rio de Janeiro, Domingos de Oliveira foi convidado a dirigir *Um inimigo do povo*, peça que ele já havia encenado catorze anos antes no teatro Cândido Mendes, também no Rio. Na linha de

¹ Depoimento de Ulysses Cruz a Anabela Paiva, “A nova aventura de Ulysses”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 out. 1996.

um teatro didático, Domingos de Oliveira levou à cena a história de um homem impossibilitado de se expressar num sistema dito democrático. Ao colocar em xeque toda a estrutura de poder da cidade do Dr. Stockmann, dos pontos de vista moral e ético, o diretor procurou mostrar como a representação democrática pode ser falha e como a maioria pode ser facilmente manipulada. Ampliando essa discussão central da peça, Oliveira procurou enfatizar ainda questões como a preservação do meio ambiente, o poder da imprensa na manipulação da opinião das massas e a ética na administração pública. Essa linha de encenação foi bastante criticada, principalmente pelo fato de que para muitos de nossos críticos, caso de Nelson de Sá, da *Folha de S. Paulo*, não era a política nem o conflito com a maioria que caracterizavam a atualidade e o vigor de *Um inimigo do povo*, mas “a sedução do homem só, não mais reféns de idéias, verdades, amigos ou grupos”. Para Nelson de Sá, a direção de Domingos de Oliveira tinha sido maniqueísta, sobretudo por omitir “a proclamação da individualidade”, aspecto que, segundo o crítico, era o cerne da peça de Ibsen.¹ Nesse sentido, a interpretação dos atores, principalmente a de Paulo Betti no papel do Dr. Stockmann, também foi criticada por não apresentar nuances psicológicas, mas apenas perfis, funções a serviços do texto, apresentando clareza em vez de profundidade. Da mesma maneira, o cenário e figurinos, que nada tinham de espetaculares, sofreu as mesmas restrições. Para Alberto Guzik, “os tons que [oscilavam] do ocre ao bege e bordô”, diluíram a tensão dramática da cena, contribuindo para a sensação “de monotonia e achatamento do palco”. A crítica foi estendida à iluminação, que sendo convencional, pouco fez para dar contornos ao “problema visual do espetáculo”².

No começo deste século, com a vida teatral cada vez mais subordinada ao arbítrio dos dirigentes de empresas privadas, as encenações de Ibsen, com raríssimas exceções, não sofreram mudanças significativas. O ponto a se destacar é a melhor qualidade literária de alguns espetáculos, alcançada graças às traduções feitas diretamente do original norueguês por Karl Erik Schøllhammer.³ Seguindo a lógica do governo brasileiro, que confunde política cultural com política de mercado, vieram a público mais uma vez produções dispendiosas — a grosso modo com artistas que se consagraram na televisão —, visando mais do qualquer outra coisa o retorno de bilheteria. Nessa esteira, *Casa de boneca*, produzida por Ana Paula Arósio, foi encenada no Teatro Leblon do Rio, em outubro de 2001. A direção de Aderbal Freire-

¹ Nelson de Sá, “Ibsen proclama o poder do homem só”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 mar. 1998. Folha Ilustrada, p. 3.

² Alberto Guzik, “Um inimigo monótono”, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 2 abr. 1998.

³ Karl Erik Schøllhammer traduziu *Quando nós os mortos despertarmos* para o espetáculo do Teatro do Pequeno Gesto, em 1991; e *Casa de boneca*, dirigida por Aderbal Freire-Filho, em 2001. Traduziu ainda, em parceria com Fátima Saadi, *O pequeno Eyolf*, em 1993; e *John Gabriel Borkman*, em 1996, ambas publicadas na Coleção Teatro da Editora 34 de São Paulo.

Filho, que teve o mérito de escolher uma tradução de qualidade, não escapou aos esquematismos do teatro de entretenimento. Sem abandonar de todo o realismo da obra, Freire-Filho procurou enfatizar os conflitos existenciais de Nora em sua busca por liberdade, focalizando o desejo da personagem de fazer a sua própria história. A marcação e os elementos cênicos — uma miniatura de casa de boneca, uma mesa e algumas cadeiras, em torno das quais giraram os atores —, pretenderam dar uma significância simbólica às atitudes interiores das personagens. O cenário do português José Manuel Castanheira — uma janela que abria todo o fundo do teatro para um jardim coberto de neve, em contraste com o interior aconchegante de uma casa burguesa — e a iluminação refinada de Manuel Quinderé conferiram intensa plasticidade ao desenho cênico. No ano seguinte, em maio de 2002, a mesma peça estreou no Teatro do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio, dessa vez numa versão multimídia de Bia Lessa. O espetáculo foi chamado pela própria diretora de “peça-filme”, porque quase toda a ação da peça era apresentada num vídeo, e somente na cena final, Nora, interpretada por Betty Gofman, aparecia no palco para cumprir seu gesto de abandono do lar. O uso do cinema foi justificado como uma forma de dimensionar uma quebra realista, subvertendo-se assim os limites do espetáculo teatral. No entanto, a falta de contraponto dramático das duas linguagens aproximou a encenação, segundo Macksen Luiz, da dramaturgia televisiva, sobretudo por causa do uso da câmera em primeiro plano.¹

Em agosto de 2004, o Festival Porto Alegre em Cena em parceria com o governo da Noruega trouxeram ao Brasil duas jovens diretoras, Catherine Kahn e Anne Klovholt, para ministrar um laboratório intitulado “O ator compositor e a poesia do movimento”. No final do curso, cinco atores brasileiros foram selecionados para participar da encenação de *A dama do mar*, representada no Armazém A5 do Cais do Porto, em Porto Alegre, no mês de setembro. Nesse mesmo ano, em outubro, Paulo de Moraes encenou *O pequeno Eyolf* no Centro Cultural da Justiça Federal, no Rio de Janeiro, primeira montagem brasileira desse texto. O espetáculo, centrado nos conflitos familiares de Alfred e Rita Allmers, trouxe à cena a discussão de sentimentos como ciúmes, inveja, desprezo e amargura. As personagens, enredadas em si mesmas, incapazes de fugir de seus remorsos, foram o foco principal dessa montagem, que procurou abordar a possibilidade de transformação do homem, deixando de lado a passividade e a auto-compaixão. No entanto, em cena, essas questões, trabalhadas em forma de diálogos solenes e de discursos quase filosóficos, acabaram por tornar a encenação de oitenta minutos um peso para os ombros dos espectadores. O trunfo da montagem ficou

¹ Macksen Luiz, “A armadilha de Ibsen”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 maio 2002.

por conta da moldura visual, que ambientou a cena em um espelho d'água, conferindo densidade e imagem vigorosa ao quadro. Críticas mais duras receberam o elenco. Viviane Coutinho, intérprete de Eyolf, apesar de deficiente apresentou-se um tanto saltitante no palco; e João Vitti, no papel da Mulher dos Ratos, ficou reduzido a uma “caricatura em travesti”¹.

Diante desse estado de coisas, no final de 1998, surgiu o Movimento Arte Contra a Barbárie, que reúne intelectuais, artistas e grupos do teatro paulista, cuja atuação resultou na lei municipal de fomento ao teatro. Subvencionadas pelo Estado, as companhias paulistas tiveram a chance de desenvolver projetos comprometidos com a pesquisa da linguagem teatral, apresentando ao público espetáculos ligados à experiência social brasileira. Além disso, a ocupação de teatros de várias regiões de São Paulo por esses grupos — fora do circuito onde domina o teatro comercial — e a venda a baixo custo dos ingressos possibilitaram, ao menos em parte, o acesso de um público mais amplo às peças. Desse modo, em outubro de 2005, o grupo Teatro de Narradores, beneficiado pela lei de fomento, levou à cena do Teatro Fábrica de São Paulo sua versão de *Casa de boneca*, que de imediato se contrapôs às montagens desse texto realizadas no país.

Preocupado em oferecer uma encenação que unisse o prazer estético à reflexão, o Teatro de Narradores explorou uma das dimensões mais agudas e atuais do texto ibseniano: o dinheiro como base de um sistema sócio-econômico em que se resume *Casa de boneca*. É por causa dos interesses materiais e através dele que se originam e se alimentam todos os acontecimentos da peça, desde a prepotência de Torvald sobre Nora; o casamento de conveniência de Cristina Linde para assegurar uma situação financeira ameaçada; até o falso código de honra de Torvald, que acaba se desfazendo depois que sua posição de prestígio na sociedade se mantém assegurada. Desse modo, o conflito de Nora, que em algumas montagens beirou o existencial, foi reduzido em proveito da análise das relações que envolviam todos os demais personagens. A adaptação — viagem dos Helmer aos Estados Unidos e Nora fantasiada de Marilyn Monroe, por exemplo —, procurou tornar patente a superficialidade dos valores da classe média, que se constituíam nas relações fetichistas, no mito da auto-realização e na idéia do sucesso como configuração do sujeito. O espaço cênico, vazio e branco, com apenas um telão no fundo, bem como a trilha sonora e a iluminação, serviu para comentar epicamente a ação e esboçar o pano de fundo social. Nessa perspectiva, o grupo, além de romper com as tradicionais realizações dessa peça — que, entre nós, privilegiavam exclusivamente os conflitos individuais das personagens —, vai na contramão

¹ Cf. Macksen Luiz, “Texto prejudicado pelo elenco”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 out. 2004. Caderno B, p. 4.

do pensamento de que o cunho social de *Casa de boneca* é antiquado e obsoleto, refazendo, desse modo, o percurso ou pelo menos uma das trilhas principais do teatro brasileiro da década de 60.

Acompanhando a trajetória das encenações de Ibsen no Brasil, fica claro que elas se identificaram, em sua maior parte, com a mentalidade burguesa dominante, quer pela mera representação pela representação, que não leva em conta nada, além dos aspectos lucrativos do espetáculo; quer pelo investimento maciço no capricho das produções, que fascina pela beleza, mas são vazias de conteúdo; quer pela falta de estudos teóricos a respeito do texto a ser encenado, dos quais se encontra muito distante a maioria dos nossos artistas, preocupados tão somente em exhibir seus “dotes” interpretativos. Por essas razões, o teatro “formalista e abstrato, da forma pela forma”, tão criticado por Antunes Filho na década de 1970, continua, de algum modo, a imperar na cena brasileira, com exceções, claro, de alguns artistas, seja da nova ou da velha geração, que se comprometem com a cultura e não com o mercado.

A moderna crítica brasileira: avanços e retrocessos

Apesar das constantes encenações — quase sempre as mesmas: *Casa de boneca*, *Os espectros* e *Hedda Gabler* —, não se pode dizer que Ibsen tenha alcançado popularidade, tampouco despertado grande interesse no Brasil. No fim do século XIX e começo do XX, momento de grande efervescência e de muitas polêmicas acerca de sua obra, Artur Azevedo, Oscar Guanabara, Alfredo Pujol, entre outros, constituíram a primeira frente de resistência ao teatro do norueguês. Afeitos às convenções da peça bem-feita, esses críticos consideraram as peças de Ibsen enfadonhas, desprovidas de quaisquer qualidades dramáticas, obscenas e degeneradas, encorajando o incesto, a destruturação familiar e o amor livre. Por volta dos anos 1920, Ibsen, já considerado um clássico da literatura dramática mundial, passou a ser visto no Brasil como autor de um teatro puramente literário, que visava mais à leitura que à representação. Sua obra, considerada então de total ausência de dramaticidade cênica e de temas sombrios e obsoletos, merecia figurar nas principais bibliotecas do país apenas como um complemento necessário à formação literária de nossos artistas. Somente a partir de 1940, sob a forte influência da crítica de Carpeaux — que deslocou o foco dos pressupostos sociais do dramaturgo, dito ultrapassados, para a subjetividade das personagens —, as peças ibsenianas voltariam a ser discutidas, mesmo assim de uma maneira muito tímida. Desse modo, num primeiro momento, entre 1940 e 1970, ainda sob o influxo das concepções de Carpeaux, a obra de Ibsen seria vista como uma versão moderna da tragédia grega, abordando o destino individual do herói ibseniano, que conhece o infortúnio em consequência de algum erro cometido no passado. Num segundo momento, com a valorização cada vez maior do cunho individual e psicológico de seu teatro, principalmente a partir de 1980, a realidade interior das personagens, seus conflitos e suas angústias viriam a ser os principais aspectos de interesse, tornando-se a psicologia uma das estratégias críticas mais viáveis para se analisar as peças do autor. Enquanto muitos de nossos críticos, presos ao simples conteudismo das peças, preocupavam-se em estabelecer o que era velho ou novo no teatro de Ibsen, Ruggero Jacobbi, Oduvaldo Viana Filho, Anatol Rosenfeld e Luiz Israel Febrot, entre outros, seguiram caminho inverso. Retomando uma a uma as principais idéias correntes acerca de Ibsen, esses intelectuais procuraram reformulá-las com maior amplitude e equilíbrio, levando em consideração a complexidade interna dos textos, a natureza social e o papel decisivo da forma dramática do autor.

Ruggero Jacobbi — talvez um dos poucos diretores estrangeiros a aderir ao programa internacional do realismo crítico, dirigindo peças como *Estrada do tabaco*, em 1947, e *A ronda dos malandros*, em 1950, ambas no TBC — sobressaiu como teórico, historiador e crítico de teatro, trazendo novas luzes ao pensamento das artes cênicas brasileiras. Em 1956, Jacobbi publica seu primeiro livro no Brasil, *A expressão dramática*, onde apresenta as linhas evolutivas da dramaturgia, partindo da Grécia, passando por Goldoni, Schiller e Ibsen, até chegar aos perfis de personalidades teatrais como Mólnar, Verneuil, Renato Simoni, Baty e Claudel. O escritor procede por síntese; raramente demora-se na análise minuciosa da composição de uma peça. Antes, distingue, em traços breves e incisivos, a fisionomia de um autor e seu momento histórico. Em “Introdução a Ibsen”, Jacobbi enfatizou a importância do dramaturgo na história do teatro mundial, apresentando as questões estéticas pontuais de sua obra, que definiriam novos rumos para a configuração da dramaturgia moderna. Nesse percurso, sem perder de vista os principais conceitos brasileiros sobre a obra de Ibsen, o crítico procurou mostrar que o dramaturgo, embora introduzisse em suas peças elementos líricos e simbólicos para ressaltar as contradições internas das personagens, fez tudo, como ninguém antes dele, para alargar os limites do individualismo. Em *Casa de boneca*, por exemplo, a libertação individual e psicológica de Nora não constituía o cerne da peça, pois, ainda segundo Jacobbi, Ibsen tinha exigências maiores, como “investigar agressivamente a substância prática de certas situações da sociedade”¹. Os conflitos das personagens ibsenianas, portanto, extrapolavam a esfera individualista, uma vez que estavam carregados de uma historicidade que não se desfizera com o tempo. Para Jacobbi, nenhum dos problemas que o autor colocara diante e dentro dos homens perdera a atualidade. Os malogros dos indivíduos e os fracassos das ideologias continuavam a caracterizar o nosso mundo, em cujo limiar esteve e está Ibsen. Por isso, não lhe interessou dissecar o trabalho do autor, com o único fim de instituir, à moda de Croce na Itália e Carpeaux no Brasil, o que era vivo ou morto em sua obra. Preferiu ater-se à forma das peças, que ele denominou de *dramas de problemas* por apresentar uma estrutura dialética que abria dentro de cada assunto uma problemática infinita. Além disso, ele apontou a imprecisão de nossa crítica em aproximar a obra de Ibsen da tragédia grega, sobretudo no que dizia respeito a noção de destino e fatalidade: “A estrutura dialética está sempre presente e põe em evidência todos os lados do problema. Em Ibsen, como em Shakespeare, *todos têm razão*; cada um é, infalivelmente, o que é, em toda a sua complexidade; tanto que às vezes temos uma suspeita de

¹ Ruggero Jacobbi, “Introdução a Ibsen”, *A expressão dramática*, São Paulo, MEC, Instituto Nacional do Livro, 1956, p. 49.

determinismo, a qual teria fundamento, se Ibsen não tivesse uma confiança imensa nas possibilidades do indivíduo e não exigisse dele muito, até demais”¹.

À tragédia está inerente um pano de fundo mítico, bem como uma visão que projeta os conflitos humanos para uma dimensão metafísica. Seus temas são os conflitos inexoráveis, eternos, sem saída. A isso se associa indissolivelmente a sua organização: o gesto grandioso, o tom solene, a tendência ao verso etc. As peças de Ibsen com seu realismo doméstico abalam profundamente tal estrutura, na medida em que ele trabalha com a prosa coloquial, as concepções sociológicas, as relações financeiras, que de maneira nenhuma se ajustam aos alexandrinos e aos cinco atos da tragédia clássica. Além disso, as personagens ibsenianas estão condicionadas ao peso da história; seus conflitos são “resultados da pressão do mundo exterior, ou, mais exatamente, do subsolo da realidade que se determina como existente, isto é, da História”². Um mundo, absolutamente mediado, a responsabilidade sendo de todos e de ninguém, já não comporta a grandeza do herói trágico que, sozinho, define o destino de um povo e assume toda a culpa, integralmente. Em Ibsen, os protagonistas quase sempre não encontram a saída do dilema em que se debatem, mas o dramaturgo sugere que a solução existe, mormente no combate à hipocrisia da sociedade. E é essa confiança na superação da crise que marca a impossibilidade da tragédia. Descartada, portanto, a aproximação das peças de Ibsen da tragédia, Jacobbi conclui que a grande renovação do teatro ibseniano aconteceu no âmbito da técnica dramática: “Ibsen não teve medo de escrever três ou quatro atos de tamanho normal, ou de pôr em cena dois criados conversando. Sabia muito bem que o problema era, é outro: que o que se havia perdido era o sentido concreto da personagem dramática”³.

Na década de 1960, assistiremos ao debate da intelectualidade de esquerda e do setor teatral reclamando um espaço para as encenações empenhadas na discussão da realidade brasileira. Nessas circunstâncias, as peças de Ibsen, consideradas obsoletas e ultrapassadas, passam por uma importante reavaliação crítica. Vianinha, uma das figuras mais expressivas do teatro de agitação e propaganda, crítico ferrenho do “esteticismo” do TBC e de seu descomprometimento com a dramaturgia nacional, foi possivelmente o primeiro intelectual brasileiro a questionar o modo como Ibsen vinha sendo encenado no Brasil. Procurando acompanhar as grandes mudanças histórico-sociais que repercutiam diretamente na estética

¹ Ruggero Jacobbi, “Introdução a Ibsen”, *A expressão dramática*, São Paulo, MEC, Instituto Nacional do Livro, 1956, p. 52.

² Ruggero Jacobbi, “Ibsen atual”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 jan. 1959. Suplemento literário, n. 118, p. 5.

³ Ruggero Jacobbi, “Introdução a Ibsen”, *A expressão dramática*, p. 58.

teatral, Vianinha apontava na obra de Ibsen a gênese de uma dramaturgia voltada para a participação do indivíduo como agente diante das adversidades política e social. As personagens ibsenianas, desse modo, longe de resignar-se aos desígnios de justiça e verdade, que já não eram estáveis e absolutos como na tragédia clássica, debatiam-se entre seus anseios e a sua consciência ética em meio aos valores estabelecidos pela sociedade. Determinada a viga mestra do teatro de Ibsen, Vianinha criticava as montagens brasileiras de suas peças, cuja preocupação era apenas com o destino individual das personagens, não ultrapassando a aparência esteticista de um teatro que se desfazia em luzes, cenário, gestos e inflexões. Vianinha apontava ainda o disparate da burguesia nacional, que era “incapaz” de distinguir, nos produtos culturais que importava, “oposição e luta”. Para Vianinha, Ibsen e Pirandello, por exemplo, pouco diziam, pouco contribuíam para a organização cultural da classe dirigente, que assistia aos dois autores sem notar diferença alguma entre eles; diferenças que modificariam, ainda segundo ele, os critérios de comportamento do público. Nessa mesma perspectiva, Vianinha criticava a encenação de Ibsen por Ziembinski: “Não interessa mais o que diz Ibsen, nem transmitir Ibsen com toda a sua eficácia. Não. O público não precisa modificação. Ziembinski volta para trás. Quando chegou aqui, tratava-se de dizer Ibsen. Agora, trata-se de montar um belo espetáculo. Não há mais ressonância humana no espetáculo. O teatro não tem mais função cultural.”¹

Ainda na esteira das mudanças essenciais da dramaturgia de Ibsen, Anatol Rosenfeld publica, em 1965, *O teatro épico*, livro de valor inestimável para o ensaísmo teatral brasileiro, sobretudo pela importância de se esclarecer os conceitos e as teorias de Brecht, num momento em que se radicalizavam as propostas dos diversos movimentos de cultura popular do país. Ao relatar o processo histórico desencadeado pela crise da forma dramática, que culminaria anos mais tarde com o aparecimento do teatro épico de Brecht, Rosenfeld apontou a dimensão épica da obra de Ibsen, que escapava às leituras então em voga. Desse modo, ele contribuiu enormemente para se desfazer os impasses de nossa crítica, que ora via Ibsen como um grande “trágico moderno”, ora como autor de “romances dialogados”. Primeiramente, Rosenfeld tratou de explicar que a obra ibseniana, embora restringida à dramaturgia tradicional, já anunciava pela temática o advento do teatro épico. Em linhas gerais, o crítico destacou a estrutura rigorosa das peças — exposição, peripécia, clímax e desenlace — sem deixar de apontar para o elemento que subvertia a dramática pura: o tempo passado. Ele alertou que a ação decisiva em Ibsen não se desenrolava na atualidade, mas no passado. Nesse

¹ Oduvaldo Viana Filho, “Quatro instantes do teatro no Brasil”. In: Fernando Peixoto (Org.), *Vianinha: teatro, televisão política*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 48.

ponto, o teatro do escritor norueguês divergia da forma “orgânica” do teatro aristotélico, uma vez que o enredo deixava de narrar uma ação conclusa. As peças definiam muito mais uma *conjuntura* do que um desenvolvimento destinado a desenredar a trama. Portanto, as recordações do passado — tema essencialmente épico —, dispersas no desenho das peças ibsenianas, é que colaboraram para a dissolução do drama. E nisso estava a maestria da arte de Ibsen, que conseguia “encobrir o tema épico pela estrutura dramática, através de uma ação acessória que se desenvolve na breve atualidade de um ou dois dias”¹. Em seguida, Rosenfeld explicou as diferenças entre *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Os espectros*, de Ibsen, tentando acabar com o equívoco da crítica, sobretudo a de Carpeaux, que costumava associar a obra ibseniana à tragédia clássica. Rosenfeld mostrou que as duas peças foram construídas rigorosamente dentro do padrão da técnica analítica. Em ambas, a exposição (a revelação do passado) constituía quase toda a ação da trama. No entanto, em Sófocles, as revelações eram objetivas, ou seja, o mito era conhecido do público e o passado de Édipo era revelado somente a ele próprio, que desconhecia os seus crimes. A personagem, então, era surpreendida pela revelação da verdade, que não ficava confinada no passado, mas era atualizada. Portanto, o tema de *Édipo* não era o tempo passado, mas o destino terrível do herói que era o assassino do pai, o marido da mãe e o irmão dos seus filhos. Em Ibsen acontecia exatamente o contrário. A ação atual de *Os espectros* nada mais era que a ocasião de desvendar aos espectadores o passado de Helena Alving: o matrimônio infeliz mantido à custa das convenções sociais. As revelações de Helena eram subjetivas, na medida que suas confidências eram feitas apenas ao Pastor Manders. E era por meio dele que o público ficava sabendo os segredos da protagonista. Helena não sofria o choque da descoberta da verdade, uma vez que ela mesma forjara o seu destino. Assim, o passado não chegava a ser atualizado, ele mesmo tornava-se o assunto da peça, por meio da exposição de vidas malogradas. Enquanto a matéria de Sófocles era dramática e trágica, porque seu herói resignava-se às deliberações dos deuses e oferecia ao público, em seu sacrifício, o efeito catártico; a de Ibsen era épica, porque estava delimitada ao passado e à memória das personagens (esfera subjetiva).

Depois de estabelecido o problema formal da dramaturgia de Ibsen por Rosenfeld, e sob o impulso das primeiras montagens profissionais de suas peças — que absurdamente só ocorreram nos anos de 1960 —, a obra ibseniana deixaria as prateleiras poeirentas das bibliotecas para ser discutida nos principais periódicos de cultura do país, como o Suplemento Literário d’*O Estado de S. Paulo*, o Caderno B do *Jornal do Brasil*, a *Revista de Teatro da*

¹ Anatol Rosenfeld, “Ibsen e o tempo passado”, *O teatro épico*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 85.

SBAT etc. Seguindo de perto as indicações de Rosenfeld, Luiz Israel Febrot, crítico de teatro e cinema, publica, entre 1966 e 1968, quatro ensaios no Suplemento Literário d’*O Estado de S. Paulo* — “Ibsen e o Dr. Stockmann”, “*Hedda Gabler*”, “Ibsen Atual - I” e “*Os espectros* são as velhas idéias” —, procurando analisar o tema básico do teatro de Ibsen, ou seja, o passado evocado através do diálogo das personagens. Deixava-se de lado a preocupação de ver em Ibsen o modelo da carpintaria de efeito do teatro clássico, passando-se à tentativa de compreender os valores do passado que as peças reconstituíam e criticavam. Para Febrot, a declaração de que os temas do dramaturgo eram ultrapassados servia apenas como um pretexto para se evitar a discussão de problemas que desagradavam as “platéias bem pensantes”, como a opressão social, a luta de classes, a corrupção, o preconceito, as relações espúrias mantidas por interesse etc. Assim, em seu ensaio sobre *Um inimigo do povo*, ele apontou a base sobre a qual se assentava a trama da peça: a especulação mercantil, situação típica da sociedade de livre concorrência. A contaminação das águas do balneário da cidade do Dr. Stockmann foi causada pela cobiça dos proprietários, que exigiram que os encanamentos passassem sob seus terrenos para assim receberem indenizações. Os industriais, por sua vez, não desejavam gastar dinheiro tratando das águas que saíam de suas fábricas, preferindo jogá-las diretamente no rio. Portanto, o maior inimigo da liberdade e da verdade era, segundo o crítico, o dinheiro e os interesses por ele criados.¹

No ensaio sobre “*Hedda Gabler*”, Febrot discutiu o lugar-comum da crítica em ver na personagem-título uma neurastênica dama do fim do século XIX, uma enfasiada da vida. Ele assinalou que para essa concepção muito contribuíram a performance cheia de pompa de atrizes — como Eleonora Duse — que se preocupavam com a interiorização da personagem, ressaltando-lhe as crises de histeria, ofuscando assim a mensagem da peça. Para furtar-se à leitura psicológica de Hedda Gabler, o crítico recorreu à coerência de temas e propósitos do teatro do norueguês. Ibsen compreendera que os princípios de igualdade, fraternidade e liberdade, propagados pela Revolução Francesa, beneficiavam apenas uma pequena parcela da sociedade. Em toda a sua obra, o dramaturgo procurou mostrar a contradição que existia entre os ideais que a sociedade burguesa proclamava e o que realmente acontecia com os homens. Nesse sentido, ver Hedda apenas como uma histérica era diminuir o alcance da peça; era dizer apenas a metade, e precisamente a mais visível e, portanto, a menos importante. A outra metade que se devia levar em consideração, ainda segundo Febrot, era que a personagem encarnava as características e os preconceitos burgueses. Hedda era

¹ Cf. Luiz Israel Febrot, “Ibsen e o Dr. Stockmann”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 set. 1966. Suplemento Literário, n. 494, p. 5.

convencional: casou-se com Tesman para manter seu conforto material e sua posição na sociedade; relacionava-se apenas com as pessoas de seu nível social; rejeitava a ligação amorosa com o juiz Brack, não por pudor ou princípio, mas por medo do escândalo. E foi justamente o pavor do escândalo que a levou ao suicídio. Para Febrot, Hedda, como individualidade psicológica, com determinados conceitos e preconceitos, simbolizava uma categoria social. Desse modo, as ações da personagem interessavam menos “às revistas médicas do que aos estudos de sociologia, política e história”¹.

Apesar dessas contribuições, a maior parte de nossa crítica teatral, mais do que nunca submetida à mercantilização da cultura, continuou a reproduzir as velhas concepções sobre o dramaturgo. Detendo-se apenas na superficialidade dos textos, sem interesse algum de se analisar as relações históricas e sociais das peças, geralmente relegadas ao campo dos conteúdos, nossos críticos continuaram a ver Ibsen como um autor ultrapassado. Mariângela Alves de Lima, por exemplo, a propósito da montagem de *Casa de boneca*, pela companhia de Tônia Carrero, na década de 1970, declarava que o texto de Ibsen servia muito mais como um documento da história do teatro do que como uma força atuante no presente: “Sem dúvida, o direito de se afirmar além dos limites de um papel social é uma aspiração humana permanente. Entretanto, a situação específica que o texto de Ibsen coloca tem, no século XX, um reduzido poder de contestação.”² Aqueles que procuravam afirmar a atualidade do dramaturgo enfatizavam os conflitos individuais das personagens, sem levar em conta os mecanismos de opressão da sociedade burguesa, que efetivamente era o que Ibsen pretendia criticar. Para Décio Drummond, a liberdade individual de Nora, que estava “acima e além de qualquer circunstância social”, era o fator maior da perene atualidade de Ibsen.³ Seguindo essa mesma lógica, Mariângela Alves de Lima, depois de negar a modernidade do dramaturgo em 1973, voltou atrás, afirmando ser a cena final de *Casa de boneca* um “símbolo de todos os sonhos de liberdade individual, além das malhas restritivas dos papéis sociais determinados”⁴.

A partir do final da década de 1970, a leitura de orientação biográfica tornou-se uma constante, sendo apropriada tanto pelos nossos críticos como pelos nossos artistas, que reproduziam fielmente nos comentários e nos programas de espetáculo os estudos de Robert Brustein, mestre dessa vertente. Adones de Oliveira, jornalista d’*O Estado de S. Paulo*, por

¹ Luiz Israel Febrot, “Hedda Gabler”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 out. 1966. Suplemento Literário, n. 500, p. 5.

² Mariângela Alves de Lima, “Ibsen e seu reduzido poder de contestação”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 set. 1973.

³ Cf. Décio Drummond, “O gesto grandioso de Nora abandonando o lar para se cumprir como ser humano”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 out. 1973. Suplemento Literário, n. 845, p. 5.

⁴ Mariângela Alves de Lima, “Encenações constantes reafirmam atualidade de Ibsen”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 maio 1976.

exemplo, seguindo à risca as indicações de Brustein, declarava ser o teatro de Ibsen resultado de sua “vida interior e de seu ideal revolucionário”¹. Como o crítico norte-americano, ele também considerava as personagens ibsenianas como auto-retratos do dramaturgo. Desse modo, o biografismo, além de empobrecer o texto de Ibsen e de neutralizar o fluxo de significados de suas peças, encobria as experiências formais e os aspectos sociais presentes em seu teatro. Ao mesmo tempo, o questionamento da história, dos valores burgueses, da hipocrisia social, tão buscados pelo dramaturgo, passavam a ser vistos noutro plano, como relação psicológica de Ibsen com sua obra, ressaltando-se mais uma vez o cunho meramente individualista de seu teatro. Aliás, os métodos psicanalíticos de leitura, sobretudo dos anos 1980 em diante, começaram a ser cada vez mais aplicados à crítica das peças ibsenianas. Utilizados sem muita cautela, esses critérios reduziram muitas vezes a riqueza do enredo, das personagens, das situações, dos planos externo e interno da obra, por tomá-la apenas como material para se diagnosticar as neuroses do autor e de suas personagens.

Décio de Almeida Prado, ao analisar *Hedda Gabler*, procurou explicar como Ibsen, deixando de lado a lógica da peça bem-feita, que admitia o pressuposto do homem inteiramente explicável, criou personagens que não podiam mais ser enquadradas dentro de uma só perspectiva; caso de Hedda. Assim, em “Quem é Hedda Gabler?”, o crítico começou a mostrar como, a partir de *Casa de boneca*, o autor abria brechas na dramaturgia rigorosa, ao tratar de temas como o feminismo e a liberdade da mulher. No caso de *Hedda Gabler*, o crítico alertou que a solução dramática era mais avançada: Ibsen conservara intacto o rigor do teatro aristotélico, a condensação no tempo e no espaço, a subordinação das partes ao todo, o enredo girando em torno de um único eixo etc.; mas retirara da peça a comunicação com o público, a análise dos fatos e das personagens, seja através do confronto entre os indivíduos, seja por meio de um comentador arguto. Desse modo, ainda segundo o crítico, Ibsen passava do que se sabia sobre o indivíduo “para o que não se consegue senão conjecturar, abrindo caminho para a exploração do irracional, do inconsciente, ou seja, das camadas mais profundas da personalidade”². Por isso, a resposta à pergunta “Quem é Hedda Gabler?” só poderia ser dada pelo ângulo psicológico, que apresentava, segundo Décio de Almeida Prado, um fato incontestável: “a personagem era destrutiva e autodestrutiva”. Somente a partir daí, outras hipóteses poderiam ser levantadas, desde que se concilhassem as diversas facetas de seu temperamento. De fato, as peças de Ibsen tratam de vidas malogradas. Os indivíduos por meio

¹ Adones de Oliveira, “Ibsen, o pai do teatro de hoje, faz 150 anos”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 19 mar. 1978.

² Décio de Almeida Prado, “Quem é Hedda Gabler?”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 maio 1983. Caderno Cultura, p. 5.

das recordações do passado encerram-se nas suas próprias subjetividades, isolam-se e interrompem a situação dialógica. Rosenfeld arriscou dizer que no dramaturgo já “se encontram os germes de um processo que iria pôr em questão a possibilidade do diálogo inter-humano”¹. Não há como negar que as personagens ibsenianas são complexas, não apresentando, portanto, contornos firmes e nítidos, como na dramaturgia convencional. No entanto, para não se correr o risco de empobrecer a visão da singularidade do teatro de Ibsen, há que se levar em consideração a estrutura estética das peças; e tentar enxergar além do conflito individual das personagens, procurando analisar o contexto exterior e os impasses que as oprimem. Nesse sentido, vale lembrar a primorosa análise de Febrot dessa mesma *Hedda Gabler*. Sem desconsiderar a realidade interior da personagem-título, ele indicou um importante aspecto da peça, que talvez passasse despercebido aos adeptos da psicanálise: Hedda encarna os preconceitos e as idéias do individualismo burguês; é o “cálculo que leva ao carreirismo; é o desejo de conforto antes e acima de tudo; é a ambição vã de prestígio social; é o egoísmo frio que esquece os demais, inclusive família e amigos. É a própria inutilidade social”².

As indicações de Décio de Almeida Prado sobre o caráter psicológico do teatro de Ibsen, tomadas sem as devidas precauções — sugeridas aliás pelo próprio crítico —, e os estudos do psicanalista Wilhelm Reich então em voga, contribuiriam para que se afigurasse no centro das discussões de Ibsen apenas os conflitos existenciais de suas personagens, destituídos de qualquer conjuntura maior, seja estética ou social. Essa situação, que de algum modo perdura até hoje, corrobora equivocadamente o individualismo como o elemento predominante da atualidade do dramaturgo, deixando de lado as implicações materialistas e desabusadas de sua obra, que, diga-se de passagem, nunca perderam seu vigor. Como considerar ultrapassada a crítica do dramaturgo a um mundo comandado por lucro, trabalho e competição? Certamente, os valores burgueses associados ao seu teatro e consolidados desde a década de 1940 — prestígio do viés psicológico e refutação da prática política e social de suas peças — ratificam esse estado de coisas. Tanto é assim que ao se falar de Ibsen, nossos críticos continuam reproduzindo os velhos chavões: ora polemizam sobre a modernidade de seus temas; ora comparam a estrutura de suas peças ao rigor do teatro clássico; e ora reafirmam a densidade psicológica de suas personagens. Nessa perspectiva, a recente publicação do livro de Tereza Menezes, *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*, fora o mérito

¹ Anatol Rosenfeld, “Ibsen e o tempo passado”, *O teatro épico*, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 88.

² Luiz Israel Febrot, “Hedda Gabler”, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 22 out. 1966, Suplemento Literário, n. 500, p. 5.

de se tratar do primeiro trabalho de fôlego sobre o dramaturgo no Brasil, pouco trouxe de novo para a reavaliação de sua obra. Haja vista que a autora procura mostrar, ao longo de todo o volume, como as peças de Ibsen foram contaminando-se de elementos abstratos e subjetivos, a ponto de abarcar, ainda segundo Menezes, “o descontínuo e contingente, o ambíguo e o escorregadio”¹. Depois de evidenciar, nessa trajetória, a ruptura do teatro de Ibsen com os padrões dramaturgia convencional, a autora passa a analisar o que ela denomina de “o novo sujeito da obra de Ibsen”. Apoiada nas teorias de Freud, Tereza Menezes procura trabalhar as principais características das personagens ibsenianas, que seriam, segundo ela, os limites da consciência, as irrupções da irracionalidade, a questão da identidade, as possibilidades de elaboração interior e os sujeitos precários. Evidentemente, que por ser o recorte psicológico o enfoque de seu trabalho, Menezes abstém-se de tratar do fator social da obra ibseniana. Entretanto, a forma social do mundo se antepõe aos propósitos subjetivos das personagens. Justamente a configuração social — engrenagem objetiva do teatro de Ibsen —, funcionando atrás das costas das personagens, que definem suas intenções e seus desejos mais íntimos. Portanto, a tendência de se interpretar e valorizar a obra ibseniana, sem os devidos cuidados em termos biográficos e psicanalíticos, produz muitas vezes resultados problemáticos, por ressaltar de maneira unilateral ou mesmo exclusiva aspectos pouco relevantes para a compreensão da validade estética de Ibsen.

Por sua vez, a crítica teatral de jornal, limitada, nos dias de hoje, ao papel de publicitária da cultura, restringe sua tarefa mais à instância de divulgação dos espetáculos do que à função analítica. No caso de Ibsen, uma parte por causa do desinteresse de sua obra, e outra por causa da falta de bibliografia de apoio no nosso país, os críticos acabam reproduzindo as idéias mais do que conhecidas de autores como Carpeaux, Brustein etc. Mas é claro que esses argumentos não são suficientemente válidos para se entender porque privilegiam tais autores e descartam outros, como Rosenfeld, Vianinha e Febrot, que tão lucidamente analisaram as peças de Ibsen. Essa questão pode ser melhor compreendida se levadas em conta as exigências do mercado cultural, que não se interessa, como dizia Vianinha, em “transmitir Ibsen com toda a sua eficácia”. Os cadernos culturais, dessa forma, ficam praticamente a reboque da conveniência dos empresários de *show business* e dos grandes patrocinadores dos espetáculos, tornando-se irrelevante discutir a peça que será encenada, mas tão somente informar o dia de estréia, o custo da montagem, os aparatos cênicos etc. Assim, a nossa crítica, submetida à lógica do mercado, acaba retornando à velha

¹ Tereza Menezes, *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*, São Paulo, Perspectiva, 2006, p. 134.

estruturação dos artigos do final do século XIX: uma biografia breve do dramaturgo, o resumo da peça, a descrição dos cenários e figurinos e a análise do desempenho dos atores.

Nessas condições, não é de se admirar que a obra de Ibsen tenha sido até hoje traduzida apenas parcialmente para nossa língua. As primeiras traduções de suas peças só apareceram na década de 1940, restringindo-se ao leque dos textos mais conhecidos, o que resultou no famigerado livro *Seis dramas*. Apesar dos problemas gerados pela tradução intermediária do francês, esse volume continua sendo a principal fonte de consulta sobre o dramaturgo. Versões diretas do original norueguês apareceram somente nos anos 1990, com as publicações inéditas de *O pequeno Eyolf* e *John Gabriel Borkman*, feitas por Karl Erik Schøllhammer. Entretanto, essas peças já não são mais reeditadas, o que ratifica, de certo modo, a falta de interesse por Ibsen em nosso país. Essa situação estende-se, como não poderia deixar de ser, à sua fortuna crítica. Estamos literalmente à margem das mais interessantes contribuições estrangeiras sobre o autor. Basta dizer que no exterior seu teatro continua vivo e atuante, seja pela encenação contínua de suas peças; pela fundação de institutos, como *Centre for Ibsen Studies*, na Noruega, e *The Ibsen Society of America*, nos Estados Unidos, que promovem conferências, seminários e cursos sobre o autor; ou ainda pela edição de periódicos especializados, como os noruegueses *Ibsen Studies* e *The Contemporary Approaches to Ibsen*, e o norte-americano *Ibsen News and Comment*, que já reuniram uma boa coletânea de pesquisas atuais sobre sua obra. No Brasil, no entanto, Ibsen continua beirando o esquecimento. Mesmo na academia, seu teatro parece não ser digno de atenção; haja vista que só recentemente, em 2000, sua obra foi tema de uma dissertação, a de Tereza Menezes, que resultou no livro mencionado anteriormente: *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*.

Nessa conjuntura, cabe destacar a tradução, em 2002, de duas obras que trazem importantes reflexões sobre o dramaturgo: *Tragédia moderna*, de Raymond Williams, publicado pela editora Cosac & Naify de São Paulo, e *Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg e Chekhov*, de Stella Adler, editado pela Bertrand Brasil do Rio de Janeiro. Em linhas gerais, o professor e crítico inglês Raymond Williams, através do retrospecto da história das idéias e das representações acerca da própria noção de tragédia, procura avaliar como se constitui a experiência trágica em autores modernos como Ibsen, Arthur Miller, Strindberg, O'Neill, Tchekhov, Beckett e outros. No caso do dramaturgo norueguês, ele aponta uma nova definição de tragédia, a “tragédia liberal”, que surge a partir da consolidação do capitalismo, transformando posição social em distinção de classe: “posição implicava ordem e conexão;

classe era apenas uma separação, no âmbito de uma sociedade informe e indeterminada”¹. Sob essa perspectiva, Williams aponta como, numa forma e contexto novos, Ibsen criou suas peças, introduzindo a preocupação burguesa com o dinheiro, a intensidade romântica de alienação, o desejo pervertido, o reconhecimento social de instituições inertes e de crenças limitadoras. Mergulhadas nesse ambiente, as personagens de Ibsen ganharam a feição de um novo tipo de herói. Diferentemente do herói da tragédia clássica, para quem bastava a nobreza de sofrimento, as personagens ibsenianas requeriam a auto-realização e a liberdade num mundo falso e hipócrita; este o verdadeiro inimigo do homem. Portanto, segundo Raymond Williams, a essência da obra de Ibsen não está na “libertação individualista” de suas personagens, mas na exploração dos modos pelos quais a sociedade burguesa apresenta os obstáculos para se realizar essa aspiração. Por sua vez, o livro *Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg e Chekhov* traz as transcrições de aulas e palestras de uma das mais eminentes atrizes do Group Theatre sobre esses três dramaturgos modernos. Stella Adler procura apresentar Ibsen como o precursor do realismo no teatro, que se posicionara contra as hipocrisias da classe média. É assim que ela aponta os temas mais freqüentemente trabalhados pelo dramaturgo: moral, dinheiro, casamento, verdades e mentiras. Nesse percurso, Adler procura definir o objetivo de Ibsen, que, segundo ela, não era lidar com os problemas pessoais e privados de suas personagens, mas “retratar os estados de espírito e os destinos de um ser humano, condicionados por situações sociais importantes”².

Ibsen cria, de maneira recorrente e com uma extraordinária riqueza de detalhes, situações que possibilitam uma relação analítica com a realidade, ora pela compreensão que a personagem tem de “si mesma” e do seu mundo, ora pela crítica e ataque à sociedade. É desse confronto de características, muitas vezes tidas como excludentes entre si, que parece nascer a prática comum de nossa crítica de tentar reduzir sua obra: ora ao elemento social, ora ao aspecto romântico ou existencialista. O ponto pacífico é que a matéria do teatro de Ibsen é constituída de lembranças de um passado irremediavelmente perdido. Difícil é perceber quais são os instrumentos adequados para lidar com ela; é entender por que as personagens do dramaturgo não são heróis nem vilões; é compreender por que os valores do passado são examinados criticamente. Algumas respostas já foram dadas por críticos como Alcântara Machado, Rosenfeld, Vianinha e Febrot. Em Ibsen, os conflitos, o tédio profundo e a crise das personagens não são puras abstrações, e sim o resultado da opressão de classe, das relações de

¹ Raymond Williams, “De herói a vítima: a feitura da tragédia liberal, para Ibsen e Miller”, Tradução de Betina Bischof, *Tragédia moderna*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002, p. 127.

² Stella Adler, “Henrik Ibsen”, *Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg e Chekhov*, Tradução de Sônia Coutinho, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2002, p. 76.

conveniência, dos interesses gerados pelo dinheiro etc. Portanto, uma montagem ou uma crítica que não levem em conta esses aspectos, privilegiando-se apenas o tratamento do indivíduo em seu psicologismo puro ou a defesa de uma tese, torna-se problemática e insatisfatória. Há que se analisar o vazio e o fastio das personagens, mas é preciso reconhecer que esses fatores são frutos da engrenagem anônima dos poderes sociais. A questão social em Ibsen, como bem já demonstraram Rosenfeld, Vianinha, Raymond Williams e alguns outros, não fornece apenas a matéria que serve de veículo para conduzir sua corrente criadora; ela própria é o elemento que atua na constituição do que há de essencial em seu teatro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TRADUÇÕES DA OBRA DO AUTOR

TEATRO COMPLETO

IBSEN, Henrik. *Drammi*. Presentazione di Arturo Farinelli. Versione a cura di C. Giannini e N. Zoja. 2 v. Cernusco sul Naviglio; Milano: Garzanti, 1946. (Il Milione: Grandi Scrittori Stranieri).

_____. *Henrik Ibsen: Sämtliche Werke*. Herausgegeben von Julius Elias und Paul Schlenther. 5 v. Berlin: S. Fischer; Verlag, [19--].

_____. *Teatro completo*. Traduction y notas de Else Wasteson. Revision y prólogo de M. Winaerts e Germán Gómez de la Mata. Madrid: Aguilar, 1959.

_____. *The collected works of Henrik Ibsen*. Translated by William Archer. 13 v. New York: Scribner's sons, 1911-1914.

_____. *The Oxford Ibsen*. Translated and edited by James Walter McFarlane. 8 v. London: Oxford University, 1960-1977.

POESIA

IBSEN, Henrik. *Ibsen's poems*. Translated by John Northam. Oslo: Norwegian University Press, 1986.

_____. *Poems by Henrik Ibsen*. Translated by Brian Sourbut. [New York]: York Settlement Trust, 1993.

_____. *The collected poems of Henrik Ibsen*. Translated by John Northam.
Disponível em: <<http://www.ibsen.net/?id=26645>>. Acesso em: 20 jan. 2007.

CORRESPONDÊNCIA

IBSEN, Henrik. *Ibsen: letters and speeches*. Edited by Evert Sprinchorn. New York: Hill and Wang, 1964.

_____. *Letters of Henrik Ibsen*. Translated by Mary Morison and John Nilsen Laurvik. London; New York: Duffield, 1905.

_____. *Lettres de Henrik Ibsen a ses amis*. Traduit par Mme. Martine Rémusat. Paris: Perrin, 1906.

BIOGRAFIAS

- BALZEL, Oscar. *Henrik Ibsen*. Leipzig: Infel Bucherei, s.d.
- FERGUSON, Robert. *Henrik Ibsen: a new biography*. London: Cohen, 1996.
- KOHT, Halvdan. *Life of Ibsen*. New York: Benjamin Blom, 1971.
- JÆGER, Henrik. *Henrik Ibsen: a critical biography*. Chicago: A.C. McClurg, 1901.
- LOTHAR, Rudolph. *Henrik Ibsen*. Leipzig: E. A. Seemann, 1902. (Dichter und Darsteller, 8).
- MEYER, Hans-Georg. *Henrik Ibsen*. New York: Frederick Ungar, 1972. (World dramatists series).
- MEYER, Michael. *Ibsen: a biography by Michael Meyer*. London: Peguin Books, 1971.

LIVROS E TESES SOBRE O AUTOR

- APOLLONIO, Mario. *Ibsen*. Brescia: Morcelliana, 1944.
- BERVEVAL, W. *Le théâtre d'Ibsen*. Préface du Comte Prozor. Paris: Perrin, 1912.
- BLOOM, Harold. *Modern critical views*. Philadelphia: Chelsea, 1999.
- BOETTCHER, Friederike. *La femme dans le théâtre d'Ibsen*. Paris: Alcan, 1912.
- BONET, Ofelia Machado. *Ibsen*. Montevideo: s.n., 1966.
- BOYSEN, Hjalmar Hjorth. *Commentary on the works of Henrik Ibsen*. New York: Macmillan, 1894.
- BRADBOOK, Muriel Clara. *Ibsen the Norwegian: a revaluation*. London: Chatto & Windus, 1946.
- BRANDES, Georg. *Henrik Ibsen. Bjørnstjerne Bjørnson: critical studies*. Revision e Introduction de William Archer. New York: Macmillan, 1899.
- DEPPERMAN, Maria et al. (Orgs.). *Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus um Symbolismus*. Frankfurt: Peter Lang, 1998.
- DOUMIC, René. *De Scribe a Ibsen: causeries sur le théâtre*. Paris: Perrin, 1896.
- DOWNS, Brian W. *Ibsen: the intellectual background*. New York: Cambridge, 1948.
- _____. *Modern Norwegian literature, 1860-1918*. Cambridge: Cambridge University, 1966.

- EGAN, Michael. *Henrik Ibsen: the critical heritage*. London: Routledge, 1997.
- EHRHARD, Auguste. *Henrik Ibsen et le théâtre contemporain*. Paris: Lecène; Odin, 1892. (Nouvelle Bibliothèque littéraire).
- FARINELLI, Arturo. *Byron e Ibsen*. Milano: Fratelli Booca, 1944.
- FIRKINS, Ina Ten Eyck. *Henrik Ibsen: a bibliography of criticism and biography with an index to characters*. New York; London: H. W. Wilson Company; Grafton & Company, 1921. (Practical Bibliographies).
- GRAVIER, Maurice. *Ibsen*. Paris: Seghers, 1973.
- GRAY, Ronald. *Ibsen, a dissenting view: a study of the last twelve plays*. London: Cambridge, 1977.
- HEIBERG, Hans. *Ibsen: a portrait of the artist*. London: George Allen; Unwin, 1969.
- HØST, Sigurd. *Henrik Ibsen*. Paris: Stock, 1924.
- JACOBBI, Ruggero. *Ibsen: la vita, il pensiero, i testi esemplari*. Milano: Edizione Accademia, 1972. (Il memorabili).
- JACOBS, M. *Ibsens Bühnentechnik*. Dresden: Sibyllen-Verlag, 1920.
- JANSEN, ANNIE. *Ibsen: el creador del teatro social*. Buenos Aires: Claridad, 1966.
- JOHNSTON, Brian. *Text and supertext in Ibsen's drama*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1989.
- JORGENSEN, THEODORE. *Henrik Ibsen: a study in art and personality*. Northfield; Minnesota: St. Olaf College, 1948.
- KNIGHT, WILSON G. *Ibsen*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1962.
- LA CHESNAIS, Pierre Georget. *Brand d'Ibsen: étude et analyse*. Paris: Mellotée, [19--]. (Les Chefs-d'oeuvre de la Littérature Expliqués).
- LAVRIN, Janko. *Ibsen: an approach*. London: Methuen, [1950?].
- LINGE, Tore. *La conception de l'amour dans le drama de Dumas fils et d'Ibsen*. Paris: H. Champion, 1935. (Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée, tome 110).
- LOGEMAN, H. *A commentary, critical and explanatory on the Norwegian text of Henrik Ibsen's Peer Gynt. Its language, literary associations and folklore*. The Hague: Nijhoff, 1917.
- LORIÉ, OSSIP. *La philosophie sociale dans le théâtre d'Ibsen*. Paris: Alcan, 1900.

LUGNÉ-POE, Aurélien. *Ibsen, par Lugné-Poe*. Paris: Rieder, 1936. (Maîtres des Littératures, 21).

MARKER, Frederick J. e Lise-Lone. *Ibsen's lively art: a performance study of the mayor plays*. New York: Cambridge University, 1989.

McFARLANE, James Walter (Org.). *The Cambridge Companion to Ibsen*. New York: Cambridge University, 1994.

_____. *Discussions of Henrik Ibsen*. Boston: Heath, 1962.

_____. *Henrik Ibsen: a critical anthology*. London: Penguin, 1970.

_____. *Ibsen and the temper of Norwegian literature*. London: Oxford, 1960.

NORTHAM, John. *Ibsen's dramatic method: a study of the prose drama*. London: Faber and Faber, 1953.

REINEDKER, Friederike. *La femme dans le théâtre d'Ibsen*. Paris: F. Alcan, 1912.

REQUE, Dikka A. *Trois auteurs dramatiques scandinaves: Ibsen, Bjørnson, Strindberg, devant la critique française, 1889-1901*. Paris: H. Champion, 1930.

SAROLET, Charles. *Henrik Ibsen: étude sur sa vie & son oeuvre*. Paris: Nilsson, 1891.

SHAPIRO, Bruce G. *Divine madness and the absurd paradox: Ibsen's Peer Gynt and the philosophy of Kierkegaard*. New York: Greenwood, 1990. (Contributions in Drama and Theatre Studies, 29).

SHAW, George Bernard. *The quintessence of Ibsenism*. London: Walter Scott, 1891.

SHEPHERD-BARR, Kirsten. *Ibsen and early modernist theatre – 1890-1900*. London: Greenwood, 1997.

SLATAPER, Scipio. *Ibsen*. Con un cenno su Scipio Slataper di Arturo Farinelli. Torino: Fratelli Bocca, 1916. (Letterature Moderne. Studi diretti da A. Farinelli, v. 5).

TAM, Kwok-kan. *Ibsen in China, 1908-1997: a critical-annotated bibliography of criticism, translation and performance*. Hong Kong: Chinese University Press, 2001.

TEMPLETON, Joan. *Ibsen's women*. New York: Cambridge University, 1997.

TENNANT, P. F. D. *Ibsen's dramatic technique*. Cambridge: Bowes, 1948.

TISSOT, Ernest. *Le drame norvégien*. Paris: Perrin, 1893. .

TORNQVIST, Egil. *Ibsen: A doll's house*. Cambridge: Cambridge University, 1995.

WEIGAND, Hermann J. *The Modern Ibsen: a reconsideration*. New York: Henry Holt and Company, 1925.

ZAPPA, Gabriella. *La fortuna di Ibsen in Italia (1891-1969)*. 1968. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras e Filosofia, Universidade de Milão, Milão.

CAPÍTULO DE LIVROS SOBRE O AUTOR

ADORNO, Theodor W. “Exumação”. “A verdade sobre Hedda Gabler”. In: _____. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993, p. 79-82.

ARCHER, William. “Ibsen and the English Theatre”. In: HINCHLIFFE, Arnauld. P. (Org.). *Drama criticism: developments since Ibsen*. London: Macmillan, 1979. (Casebook Series). p. 60-67.

BENTLEY, Eric. “Talking Ibsen personally”. In: _____. *The theatre of commitment and others essays on drama in our society*. New York: Atheneum, 1967. p. 98-118.

BRECHT, Bertold. “*Les Revenants, d’Ibsen*”. In: _____. *Écrits sur le théâtre*. v. 1. Paris: L’Arche, 1972. p. 10-12.

BREED, Paul Francis; SNIDERMAN, Florence M. “Ibsen”. In: _____. *Dramatic criticism index: a bibliography of commentaries on playwrights from Ibsen to the avant-garde*. Detroit: Gale Research, 1972. p. 314-334.

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

CASANOVA, Ch. de Bigault. “Ibsen poeta”. In: BRANDES, Jorge. *Henrik Ibsen*. Tradução e prólogo de Jose Liebermann. Buenos Aires: Tor, 1965, p. 157-188.

FARIAS, Javier. “Enrique Ibsen”. In: _____. *Historia del teatro*. Buenos Aires: Atlandida, 1944. (Coleccion Oro de Cultura General). p. 210-211.

FERGUSON, Francis. “*Gli Spettri e Il Giardino dei ciliegi: il teatro del realismo moderno*”, 1962. In: _____. *Idea di un teatro*. Milano: Feltrinelli, 1962. (Universale Economica). p. 183-221.

FREUD, Sigmund. “Arruinados pelo êxito”. In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 351-356.

GILMAN, Richard. “Ibsen”. In: _____. *Making of modern drama: a study of Buchner, Ibsen, Strindberg, Chekhov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke*. New York: Farrar; Straus; Giroux, 1975. p. 45-82.

- GOLDMAN, Emma. "The scandinavian drama: Henrik Ibsen". In: _____. *The social significance of the modern drama*. Boston: Richard G. Badger; The Gorham, 1914.
- GUARDIA, Alfredo de la. "Criación espiritual de Ibsen". In: _____. *El teatro contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Schapire, [1947?]. p. 115-156.
- LUKÁCS, Georg. "Henrik Ibsen, tentativo di creare una tragedia borghese". In: _____. *La genesi della tragedia borghese de Lessing a Ibsen*.v. 2. Milano: SugarCo, 1977. p. 115-156.
- LUMLEY, Frederick. "The drama since Ibsen and Shaw". In: _____. *New trends in 20th century drama: a survey since Ibsen and Shaw*. New York: Oxford University, 1972. p. 9-16.
- PITOËFF, Georges. "Ibsen". In: _____. *Notre théâtre*. Paris: Messages, 1949.
- PLEKHANOV, Georgy. "Ibsen, petty bourgeois revolutionist". Tradução de Emily Kent, Lola Sachs e Pearl Waskow. In: FLORES, Angel. *Henrik Ibsen*. New York: Critics Group, 1937.
Disponível em:
<www2.cddc.vt.edu/marxists/cd/cd1/Library/archive/plekhanov/1908/xx/ibsen.htm>. Acesso em: 05 maio 2007.
- SHAW, George Bernard. "Before and after Ibsen (1891)". In: HINCHLIFFE, Arnauld P. (Org.). *Drama criticism: developments since Ibsen*. London: Macmillan, 1979. (Casebook Series). p. 68-71.
- TOUCHARD, Pierre-Aime. "Ibsen ou le théâtre révolutionnaire". In: _____. *Dionysos: apologie pour le théâtre*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Seuil, 1949. p. 153-157.
- WILLIAMS, Raymond. "Henrik Ibsen". In: _____. *Drama from Ibsen to Brecht*. 2. ed. London: Hogarth, 1971. p. 33-74.

PERIÓDICOS SOBRE O AUTOR

- ANDERSON, Rasmus Bjørn. "Ibsen's genius". *American*, [Wiscosin], 15 abr. 1882.
- ARCHER, William. "Breaking a butterfly". *Theatre*, London, p. 209-214, 1 abr. 1884.
- _____. "Ghosts and Gibberings". *Pall Mall Gazette*, London, 8 abr. 1891.
- ARESTAD, Sverre. "The iceman cometh and The wild duck". *Scandinavian Studies*, Society for the Advancement of Scandinavian Study, n. 20, p. 1-11, 1948
- AVELING, Edward. "Nora and Breaking a butterfly". *To-day*, London, p. 473-480, maio 1884.
- AVELING, Edward; MARX-AVELING Eleanor. "The woman question: from a socialist point of view". *The Westminster Review*, London, jan. 1886.

BOYESEN, Hjalmar Hjorth. "Henrik Ibsen". *The Century: a popular quarterly*, New York, v. 9, p. 794-796, mar. 1890.

BRANDES, Georg. "Ibsen en France". *Cosmopolis: revue internationale*, London; Paris, v. 5, p. 112-124, 1897.

FJELDE, Rolf. "Eugene O'Neill and Henrik Ibsen: struggle, fate, freedom". *Theater Three*, New York, n. 5, p. 67-64, 1988.

HAGE, Anne. "Luto e identificação: a propósito de *A casa de boneca*, de Henrik Ibsen", *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 10, n. 2, p. 283-287, maio-ago. 2005.

JAMES, Henry. "Ibsen's new play", *Pall Mall Gazette*, London, p. 1-2, 17 fev. 1893

MAETERLINCK, Maurice. "A propos de *Solness, le constructeur*". *Figaro*, Paris, 2 abr. 1894.

SCOTT, Clement. [sobre *The Master Builder*], *Daily Telegraph*, London, p. 3, 21 fev. 1893.

_____. [sobre *Rosmersholm*]. *Truth*, London, p. 488-489, 5 mar. 1891.

URSO, Simona. "Ibsen in Italia". Società Italiana per lo studio della Storia Contemporanea. Scene di fine Ottocento: l'Italia fin de siècle a teatro. Seção Cantieri di Storia II. Disponível em: <<http://www.sissco.it/attivita/sem-set-2003/relazioni/urso.rtf>>. Acesso em: 20 jan. 2007.

WIEDNER, Elsie M. "Emma Bovary and Hedda Gabler: a comparative study". *Modern Language Studies*, Susquehanna University, v. 8, n. 3, p. 56-64, 1978.

GERAL

ABREU, Brício de. *Eleonora Duse no Rio de Janeiro, 1885-1907*. Rio de Janeiro: SNT; MEC, 1958.

ALMEIDA PRADO, Décio de. *Teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ANDERSON, Rasmus Bjørn. *Life story*. Madison; Wisconsin: edição do autor, 1915.

ANTOINE, André. *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*. Paris: Arthème Fayard, 1921.

BIGEON, Maurice. *Les révoltés scandinaves*. Paris: Grasilier, 1894.

BETTI, Maria Sílvia. *Oduvaldo Vianna Filho*. São Paulo: EDUSP, 1997.

BORDEAUX, Henry. *La vie et l'art – Âmes modernes*. Paris: Plon, 1894.

BOSI, Alfredo. "Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão na história literária". In: _____. *Teresa: revista de literatura brasileira*, n. 1, São Paulo, Ed.34, 2000.

BOYESEN, Hjalmar Hjorth. *Essays on Scandinavian literature*. London: David Nutt, 1895.

BRANDÃO, Cristina. *O Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro: o teleteatro e suas múltiplas faces*. Juiz de Fora: UFJF; OP. COM, 2005.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil)*. Tradução de Carla de Queiroz. São Paulo: EDUSP, 1986.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

CAIRO, Luiz Roberto Velloso. *Introdução à teoria literária de Araripe Júnior, um crítico brasileiro precursor da vanguarda atual*. 1978. Dissertação (Mestrado em Lingüística e Línguas Orientais) – Departamento de Lingüística e Línguas Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. *O salto por cima da própria sombra: o discurso crítico de Araripe Júnior, uma leitura*. 1986. Tese (Doutorado em Lingüística e Línguas Orientais) – Departamento de Lingüística e Línguas Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1965.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CARPEAUX, Otto Maria. La littérature brésilienne: du bovarysme à l'engagement. In: _____. *Les Temps Modernes: Le Brésil*. n. 257, Paris, octobre 1967.

CARVALHO, Sérgio de. *O drama impossível: teatro modernista de Antonio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. 2002. 233 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

CRAIG, Edward Gordon. *Il mio teatro*. Introduzione e cura di Ferruccio Marotti. Milano: Feltrinelli, 1971

- DÓRIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro. Crônica de suas raízes*, Rio de Janeiro, SNT, 1975.
- FARIA, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001.
- _____. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- _____. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: EDUSP; Perspectiva, 1993.
- FERRATON, Hubert. *Syndicalisme ouvrier et social-démocratie en Norvège*. Paris: Armand Colin, 1960.
- GOLDMAN, Emma. *Anarchism and other essays*. New York: Dover, 1969.
- GOULD, Jean. *Dentro e fora da Broadway: o teatro moderno norte-americano*. Tradução Ana Maria M. Machado. Rio de Janeiro: Bloch, 1968.
- GRANIER, Caroline. *Nous sommes des briseurs des formules. Les écrivains anarchistes en France à la fin du dix-neuvième siècle*. 2003. Tese (Doutorado em Letras Modernas) – Université de Paris VIII – Vincennes – Saint-Denis, Paris.
- GUERRA, Marco Antônio. *História e dramaturgia em cena: Carlos Queiroz Telles (década de 70)*. 1984. 2 v. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva; SESC São Paulo, 2006.
- GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Tradução de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2005.
- HAUGSTOL, H.; VERGEL, J. *This is Norway*. Oslo: Arne Gimmes Forlag, 1949.
- HOBBSBAWN, Eric J. *A Era do Capital, 1848-1875*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. *A Era dos Impérios, 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- HYMAN, Erin Williams. "Theatrical terror: attentats and symbolist spectacle". *The comparatist*, The University of North Carolina Press, v. 29, p. 101-122, maio 2005.
- LEITE, Pedro Sisnando. *Escandinávia: modelo de desenvolvimento, democracia e bem-estar*. São Paulo: HUCITEC, 1982.
- LEMAÎTRE, Jules. *Impressions de théâtre*. 10 v. Paris: Société Française, 1891-1897.

LOMBROSO, Cesare. *L'Uomo di genio*. Torino: Fratelli Bocca, 1894.

LOMBROSO, Cesare; FERRERO, William. *The female offender*. New York: Philosophical Library, 1958.

LUKÁCS, Georg. *Il drama moderno*. Milano: SugarCo, 1976.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Teoria do romance: uma ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: SENAC, 2000.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difel, 1962.

MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: SENAC; Itaú Cultural, 2000.

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. 2 v. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

MEYERHOLD, Vsevolod. *Meyerhold on theatre*. Translated by Edward Braun. New York: Hill and Wang, 1969.

MILARÉ, Sebastião. "Dossiê Renato Viana". *Revista Eletrônica Teatral Antaprofana*. Seção AntaBaú.

Disponível em: <http://www.antaprofana.com.br/materia_atual.asp?mat=176>. Acesso em: 20 jan. 2007.

MORAES, Alexandre Lara de. *Indivíduo e resistência: sobre a anulação da individualidade e a possibilidade de resistência do indivíduo em Adorno e Horkheimer*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

NAESS, Harald S. *A history of Norwegian literature*. London: University of Nebraska, 1993.

NEVES, Larissa de Oliveira. *O teatro: Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894-1908)*. 2002. 2 v. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

NOCCIOLI, Guido. *Duse on Tour. Guido Noccioli's Diaries 1906-1907*. Translated by Giovanni Pontiero. Manchester: Manchester University Press, 1982.

NORDAU, Max. *Dégénérescence*. 2 v. Paris: Alcan, 1893-94.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

- PEREIRA, Sidênia Freire. *O teleteatro da TV TUPÍ em São Paulo: origens e contribuições na teledramaturgia nacional*. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Arte) – Departamento de Comunicação e Arte, Escola de Comunicação e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo.
- PEIXOTO, Fernando (Org.). *Vianinha: teatro, televisão política*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PIVOT, Sylvain. *Norvège*. Paris: Seuil, 1960. (Collection Petite Planète).
- RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP; UNICAMP, 1993.
- SARCEY, Francisque. *Quarante ans de théâtre*. 8 v. Paris: Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, 1900-1902.
- SILVA, Flávio Luiz Porto e (Org.). *O teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; Departamento de informação e documentação artísticas; Centro de documentação e informação sobre arte brasileira contemporânea, 1981. (Cadernos 4).
- STOVERUD, T. *Milestones of Norwegian Literature*. Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag, 1967.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Repas. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- VENTURA, Mauro de Souza. *Mentalidade barroca e interpretação: a crítica literária de Otto Maria Carpeaux*. 2000. 215 p. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- WAIZBORT, Maria do Carmo Malheiros. *Um diálogo crítico: Otto Maria Carpeaux e as “ciências do espírito”*. 1992. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.