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

GUILHERME CALIENDO MARCHESAN

O burguês em queda:

Alienação e crise do drama em *O construtor Solness*, de Ibsen

SÃO PAULO

2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

GUILHERME CALIENDO MARCHESAN

O burguês em queda:

Alienação e crise do drama em *O construtor Solness*, de Ibsen

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Gonçalves da Silva

SÃO PAULO

2022

À memória de minha mãe, Maria Helena, que me deu a letra.

Agradecimentos

Ao meu orientador, professor e amigo Anderson Gonçalves, cuja generosidade no ensino é herança da luta. Com Anderson aprendi a construir coletivamente o conhecimento. A bem da verdade, aprendi a maior parte do que sei sobre a relação entre arte e mundo, entre arte e vida. E o que ainda não sei, continuarei a aprender em nossas conversas futuras. Por tudo isso o agradeço, mas também pela paciência com um orientando não exatamente organizado, principalmente nos momentos mais difíceis.

Aos professores Sérgio de Carvalho e Pedro Mantovani, agradeço pelos apontamentos feitos em exame de qualificação. Se este trabalho chegou a algum lugar, só o fez porque contou com a leitura atenta dos dois.

À professora Betina Bischof, cujas aulas foram parte essencial de minha formação. Agradeço pela disposição, sempre generosa, para trocar ideias sobre arte.

Ao João Pace e ao Moa Vedovato, que leram diversas versões deste trabalho e sempre me ajudaram a repensá-lo, para não mencionar as incontáveis conversas sobre teatro, literatura, cinema, política, bobagens e por aí afora. Não é exagero afirmar que há muito dos dois neste texto. Agradeço principalmente pela amizade para a vida.

Ao Matheus Tomaz, ao Gabriel Godoy, à Carolina Serra Azul e à Juliana Giannini, amigos com quem compartilhei as agruras da vida de pós-graduando pandêmico, mas também as partes boas. Agradeço a vocês por tantas conversas que, além de me ajudarem com meu trabalho, me ensinaram sobre literatura e cinema. Ao Matheus e ao Gabriel, agradeço também pela companhia desde os primórdios da graduação.

À Maria Aguilera, companheira em todos os passos, da graduação ao mestrado. Acima de tudo amiga.

Ao Giancarlo Gozzi e ao Pedro Köberle, infalíveis companheiros de biblioteca, amigos queridos.

À trupe do grupo Marx, sem a qual nem mesmo o projeto deste trabalho existiria. Nosso debate, na sala de aula e no bar, me formou. Os que já mencionei acima, os que mencionarei mais à frente, mas também Julio, Pedro, João Candido, Roberta, Adeline,

Gustavo, Ygor, Ana e aqueles de quem, infelizmente, me esqueço agora, tantos foram os que passaram pelas nossas reuniões. A todos vocês eu sou grato.

Aos professores Leandro Pasini e Rodrigo Cerqueira e ao pessoal do grupo Estética e Modernidade, agradeço pelos animados debates e pela leitura carinhosa e afiada de meu texto de qualificação.

Ao professor Stian, pelas aulas de norueguês.

Ao meu pai, Creso. Aos meus irmãos, Eduardo e Ricardo. À Renata, à Leda e ao Jonas. Com todos sempre pude contar, com todos sigo aprendendo.

Ao Mauricio, à Marina e à Paula, pela companhia, pelo consolo e pela imensa amizade no momento mais difícil. Ao Mauricio agradeço também pelo sem número de vezes que o fiz ler meus textos, por sempre discuti-los com empolgação e pelas ótimas ideias que me deu.

À Gae, pela enorme paciência com minha ansiedade em tempos de fim do prazo, por me ouvir falar neuroticamente de meu trabalho, mas principalmente pelo carinho, pelas risadas, por compartilhar comigo o gosto por literatura, teatro e cinema. Por, ao ser companheira, me ensinar a também o ser.

Por fim, como que provando que sigo a aprender com o Anderson, recorro, também eu, por não saber precisar, a uma enumeração em agradecimento às amizades que tornaram a vida mais leve: Lucas Tumkus, Caio, Nunho, Beatriz, Marcelo, Fernanda, Paulo Henrique, Gustavo, Pedro Luis, João Pedro, Vicente, Luiz Gustavo, Maria Vittoria, Matheus Sabanelli, Lucas Sabanelli, Pedro Augusto, Gian, Maria Sette, Oli, Camila, Mateus Albino, Michel, Tales, Mariana Queiroz, Marina Lazarim, Mariza, Henri, Juan, Marília, Marcus, Vini, Luciana, Ligia.

Esta pesquisa foi financiada pela CNPq.

RESUMO

Mirando a compreensão de como a alienação se torna, mais do que conteúdo, um elemento formal nos dramas do assim chamado “ciclo moderno” de Henrik Ibsen, este trabalho se divide em três tarefas. A primeira, uma apresentação do processo histórico da Noruega moderna, de maneira a situar o leitor quanto à conjuntura do país às voltas da produção de Ibsen. A segunda, uma apresentação de elementos da história literária norueguesa do século XIX e de sua relação com esta sociedade, a partir de apontamentos sobre o primeiro romance de Alexander Kielland, um escritor contemporâneo do dramaturgo. A terceira, analisar e interpretar a peça *O construtor Solness* (1892), mantendo no horizonte a interpretação do conjunto da obra de Ibsen como um todo.

Palavras-chave: Ibsen; crise do drama; alienação; drama analítico; drama subjetivo; *O construtor Solness*.

ABSTRACT

Aiming at comprehending how alienation becomes a matter of form, instead of just content in the dramas of the so-called “modern cycle” of Henrik Ibsen, this work divides itself into three tasks. The first task is an introduction to the history of modern Norway, in order to acquaint the reader with the country's situation around the time of Ibsen's production. The second task is an introduction to some elements of the history of norwegian literature and its relationship with this society, based on notes on the first novel by Alexander Kielland, a contemporary writer of the playwright. The third task is to analyze and interpret the play *The masterbuilder* (1892), setting our interpretation against the playwright’s work as a whole.

Keywords: Ibsen; the crisis in drama; alienation; analytical drama; subjective drama; *The masterbuilder*.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M316b

Marchesan, Guilherme Caliendo
O burguês em queda: alienação e crise do drama em "O construtor Solness", de Ibsen / Guilherme Caliendo Marchesan; orientador Anderson Gonçalves da Silva - São Paulo, 2022.
98 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Henrik Ibsen. 2. Crise do drama. 3. Teatro moderno. 4. Alienação. I. Silva, Anderson Gonçalves da, orient. II. Título.

Índice

Introdução 10

I. Notícias do norte: elementos da história moderna da Noruega 16

II. Uma épica burguesa do mar: elementos da história literária norueguesa 31

III. Queda do castelo no ar: estudo sobre *O construtor Solness*, de Henrik Ibsen 45

Bibliografia 91

Introdução

Numa carta datada de 5 de junho de 1890, Friedrich Engels alertava o escritor alemão Paul Ernst sobre o perigo de converter o método materialista em seu direto oposto, se usado como um padrão para costurar os fatos, em vez de fio condutor para a pesquisa histórica[1].

Fazia-o em resposta a Ernst, que lhe escrevera interessado na suposta relação entre o movimento feminista na Noruega e a questão da mulher nas peças do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen. Em suas afirmações, Engels flagrava uma redução de todo o país ao pequeno-burguês, além de uma infundada transposição para a pequena-burguesia norueguesa da ideia que o escritor fazia da pequena-burguesia alemã.

Contra isto, chamava atenção para dois fatos: em primeiro lugar, à época das conquistas napoleônicas, quando a restauração se expandia contra a revolução na maior parte da Europa, a Noruega aprovara uma constituição muito mais democrática do que qualquer outra do momento. Em segundo, desde 1870, o país nórdico vivia uma renascença literária à qual somente a russa se comparava, de modo que, pequeno-burgueses ou não, os noruegueses criavam mais do que as outras nações europeias e deixavam marcas em suas literaturas, alemã inclusa. Uma situação história específica e destoante, portanto, tornando imperativa a análise da configuração das classes locais em seus próprios termos.

A pequena-burguesia alemã – continuava Engels – era filha de um desenvolvimento interrompido, de uma revolução burguesa abortada cuja consequência fora um violento retorno à condição de atraso em relação ao centro do sistema capitalista; vinham daí sua covardia, sua estreiteza e sua impotência, traços pronunciados o bastante a ponto de se gravarem em todas as outras classes, de forma algo caricata, como mais ou menos tipicamente alemães, o que só o proletariado quebraria.

Por sua vez, havia séculos a pequena-burguesia e o campesinato da Noruega representavam, junto a uma porção da classe média, o estado normal de sua sociedade. Se os noruegueses também se encontravam em condição de atraso, isto não era resultado

[1] Acessada em: https://www.marxists.org/archive/marx/works/1890/letters/90_06_05.htm. Último acesso em 15/03/2022.

de uma derrota histórica e, mais importante, sua situação correspondia a suas condições de produção; dito de outro modo, não havia se exacerbado profundamente a contradição entre relações sociais de produção e forças produtivas. Somente naquela segunda metade de século XIX, e esporadicamente, aparecia a grande indústria; e a maior alavanca da concentração de capital, a bolsa, não se fazia presente. Mais além, a poderosa marinha mercante, composta em sua maioria por pequenos proprietários, exercia influência conservadora, ampliando-se a ponto de ser a segunda maior frota de veleiros do mundo, na contramão dos países que já adotavam o barco a vapor. O pequeno-burguês da Noruega compunha, assim, uma classe vigorosa e em expansão – o que apareceria naquela renovação literária. Filho do camponês livre, que não conhecera a servidão da gleba, ele era um homem, se comparado ao "miserável filistino alemão".

Engels terminava indicando como, quais fossem as fraquezas dos dramas de Ibsen, eles sem dúvida refletiam o mundo da pequena e média burguesia de sua nação, um mundo no qual "os homens ainda possuem caráter e iniciativa e a capacidade para ação independente, mesmo que o seu comportamento pareça estranho para o observador estrangeiro"[2].

Há mais de um motivo para que esta carta nos permita colocar nos trilhos o nosso trabalho. O primeiro deles é que a faísca inicial, por assim dizer, de nossa pesquisa foi uma impressão contrária à última afirmação de Engels. Utilizando os termos do próprio autor, a pergunta que melhor formula o problema do qual partimos é: de que forma o drama de Ibsen passa a representar exatamente a perda de caráter, iniciativa e capacidade de ação independente do burguês?

O que gerava em nós a impressão desta perda era uma mudança interna ao dito "ciclo moderno" do dramaturgo. Tradicionalmente, a obra de Ibsen pode ser dividida em três fases. Uma primeira "romântica", seguida por uma "realista-naturalista" e uma última "simbolista", ou "visionária". Estas duas últimas seriam compostas pelas peças em prosa, ditas "modernas", a partir de "Os pilares da sociedade" (1877)[3]. Não pretendemos aderir

[2] *Id., Ibid*.

[3] Ver: Karl Eric Scholhammer, "'Poesia é julgar-se a si próprio', O conflito existencial nas últimas peças de Henrik Ibsen", In: Henrik Ibsen, *Peças escolhidas*. Lisboa: Cotovia, 2006. 3 vols. Ver também: Raymond Williams. *Drama from Ibsen to Brecht*. Londres: The Hogarth Press, 1987, p. 26.

inteiramente a estes postulados de parte da crítica, mas, aqui, é a tais peças "modernas" que nos referimos.

A mudança, a princípio, se consumaria na suposta passagem da fase "realista-naturalista" – terminada em *Hedda Gabler* (1890) – para a fase "simbolista" – de *O construtor Solness* (1892) a *Quando nós, os mortos, despertarmos* (1899).

De maneira geral, ao falar em "simbolismo", a crítica indica a presença dominante, nestes últimos dramas, de elementos para os quais não se encontra uma justificativa interna à sequência causal da ação dramática. Isto é, elementos que fogem ao âmbito das relações inter-humanas em cena e, assim, não se adequam à forma dramática como a entende o conceito burguês de drama. Por conta disto, só poderiam apontar para um significado outro, externo à cena ou até mesmo ao mundo, donde chamá-los "símbolos".

Tomando *Solness* como exemplo, a torre na nova casa do construtor não seria apenas ambientação; ela poderia ser símbolo da trajetória de sua vida, ou até mesmo, extrapolando, um símbolo fálico ligado à temática da sedução que permeia a peça.

Reconhecíamos a presença cada vez maior destes elementos, digamos, não-dramáticos. A nosso ver, no entanto, não se tratava de uma questão de "realismo" ou "simbolismo", como se, ao utilizá-los, Ibsen ao menos parcialmente abdicasse da representação da realidade. Chamar as últimas peças "simbolistas" nos soava problemático.

Em primeiro lugar, porque "símbolos" em sentido genérico – algo que aponta para um significado outro – aparecem na obra do autor de ponta a ponta. E mesmo dentro do "ciclo moderno", estão presentes já na fase "realista-naturalista". Pensemos apenas na imagem dominante do "pato selvagem", na peça homônima de 1884. O animal, que nunca está em cena, pois vive guardado num quarto cujas portas vemos ao fundo do palco, foi alvejado por tiros no passado – contam-nos as personagens –, de modo que, apesar de ter sobrevivido, não consegue mais voar. É uma figura velha e abatida, a qual pode ser encarada como símbolo de mais de uma das personagens em cena. O velho Ekdal, por exemplo; um ex-militar que caiu em desgraça por conta de um caso de corrupção pouco explicado, no qual nem mesmo é claro se teve culpa ou foi enganado, e, desde então, vive de forma moribunda com a parca ajuda que consegue dos conhecidos e familiares.

Em segundo lugar, porque o que nos parecia verdadeiramente importante nesses elementos não-dramáticos era o fato de que expunham como a forma dramática ideal não dava conta de representar as experiências as quais interessavam ao dramaturgo. Isto é, se, ao representar os interiores burgueses da Noruega oitocentista, Ibsen cada vez mais lançava mão de recursos que fugiam ao âmbito das relações inter-humanas, dos diálogos entre os indivíduos conscientes de si e que agem de acordo com sua vontade, quiçá era porque esse indivíduo já não era mais o fulcro do mundo burguês. O Homem dramático – o indivíduo supostamente livre para pensar e agir e que, fazendo-o, devém mundo – perdia sua centralidade, deixava de ser a referência absoluta da forma dramática. Esta, em linhas gerais, a nossa impressão.

Para averiguá-la, optamos por analisar e interpretar *O construtor Solness*. Se não aderíamos à mencionada separação em fases, concordávamos que esta peça destoava das anteriores em seus procedimentos formais. Mais importante, no entanto, era o fato de que, ao trazer para o centro da cena os temas da concorrência capitalista e da exploração do trabalho, ela incorporava a questão moderna da alienação. Propúnhamo-nos, assim, a estudar se e como esta, ao surgir enquanto conteúdo, afetava também formalmente o drama. Era a figuração da alienação, na nossa opinião, o que justificava os elementos não-dramáticos em *Solness*.

De passagem, anotemos que o diagnóstico de Peter Szondi sobre a assim chamada "crise do drama"[4] tornou-se central para esta pesquisa, o que nossa exposição já deixa entrever. Interessavam-nos seus certeiros apontamentos sobre a *sui generis* "técnica analítica" de Ibsen, os quais, numa operação semelhante, mas não equivalente, à da crítica da ideologia, encaravam a obra do dramaturgo como uma problemática histórico-formal. A formalização da alienação, pensávamos, era um outro aspecto da obra de Ibsen que a colocava como um dos modelos da "crise do drama". Mais do que um comentário sobre o autor de nosso interesse com o qual concordávamos, a obra de Szondi se tornou mesmo um prisma através do qual apreendíamos o objeto "drama moderno".

De volta à peça, a maneira como apareciam as relações de trabalho em cena obrigavam-nos ao estudo da história da Noruega moderna, da maneira como se

[4] Peter Szondi. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

reconfiguraram as relações de produção no país durante o século XIX. Aqui, o outro motivo para que o debate de Engels seja profícuo para nós.

Tomando suas reflexões como ponto de partida, a questão pode ser posta da seguinte maneira: a pequena-burguesia da Noruega, ainda pouco afetada pelo desenvolvimento da grande indústria e em parte oposta a ele, a certa altura se tornara a classe *hegemônica* da nação, e somente a correta compreensão do processo ao longo do qual ela pôde se apresentar como classe dominante cujos interesses coincidiam com o das outras permitiria explicar tanto a configuração histórica de seu vigor e de suas contradições, quanto a figuração destes e da questão do trabalho nos dramas do "ciclo moderno" de Ibsen, os quais, sem exceção, tem os pequenos e médios burgueses como protagonistas. Nos anos 1930, Lunatcharski referenciaria a mesma carta de Engels para indicar algo similar: "as peças de Ibsen inquestionavelmente dão voz ao protesto da determinada e poderosa pequena-burguesia contra princípios capitalistas antagonistas"[5]. Isto é, qual fosse a configuração da temática da alienação, bem como sua função estruturante em *Solness*, ela passava pela especificidade da situação norueguesa.

Por fim, a presença, na peça, de elementos da tradição popular da Noruega – narrativas orais que circulavam entre os camponeses e foram redescobertas e publicadas nas cidades ao longo do século XIX– obrigou-nos ao estudo da história da literatura moderna do país. Incorporando estes materiais populares, como o fizeram os escritores românticos de sua nação que o precederam, Ibsen trazia à cena a tradição, o legado desta literatura local, do qual era simultaneamente devedor e crítico.

Tudo isto posto, pode-se dizer que nosso trabalho mira a compreensão de um momento específico em que o indivíduo burguês se torna um *problema* histórico e dramático, de conformações universais, mas também locais, na obra do dramaturgo.

Dividimo-nos, assim, em três capítulos, três tarefas. A primeira, uma apresentação do processo histórico da Noruega moderna, de maneira a situar o leitor quanto à conjuntura do país às voltas da produção de Ibsen. A segunda, uma apresentação de elementos da história literária norueguesa do século XIX e de sua relação com esta sociedade, a partir de apontamentos sobre o primeiro romance de Alexander Kielland, um

[5] Trata-se de um ensaio de nome "Ibsen", acessado em: https://www.marxists.org/archive/lunachar/works/ibsen.htm. Último acesso em: 10/04/2022.

escritor contemporâneo do dramaturgo. A terceira, analisar e interpretar a peça *O construtor Solness* (1892), mantendo no horizonte a interpretação do conjunto da obra de Ibsen como um todo.

I. Notícias do norte: elementos da história moderna da Noruega

Em 1886, entre as publicações de suas peças *Rosmersholm* (1886) e *A dama do mar* (1888) – consolidado como homem de teatro há mais de 30 anos, portanto, e àquela altura famoso em toda a Europa – Ibsen escrevia:

> "Qualquer um que deseje entender-me por inteiro deve conhecer a Noruega. A espetacular mas severa paisagem que as pessoas têm ao seu redor ao norte, e a vida solitária, fechada sobre si mesma – as casas frequentemente ficam a milhas umas das outras –, as forçam a não se preocuparem com outras pessoas, mas somente com seus próprios assuntos, de modo que elas se tornam reflexivas e sérias, elas ponderam e duvidam e às vezes se desesperam. Na Noruega, de cada dois homens, um é filósofo. E aqueles sombrios invernos, com a espessa neblina exterior – ah, elas anseiam pelo sol!"[6]

Talvez seja por conta dessa notoriedade adquirida continente afora, dessa imagem genérica – justificada ou não, pouco importa aqui – de virulento crítico da moral vitoriana, que o autor remeta sua obra à sua pátria.

A princípio, suas palavras fixam uma *especificidade norueguesa*, cujo conhecimento seria imprescindível para a compreensão de seus dramas. A descrição que dela faz o autor compõe uma imagem do homem do norte, inseparável de sua paisagem. Isolado em meio a neve e neblina, o norueguês se volta para si próprio e, imóvel como a rocha da montanha, reflete. Seu filosofar é de nascença. Seu individualismo, um reflexo do espaço.

O tom, contudo, indica certa distância da imagem. Se já é inflada a ideia de que qualquer fulano é um filósofo, o excessivo lirismo, a beirar o ridículo – "ah, elas anseiam pelo sol!" –, só se justifica como ironia. Um faceiro azedume, malícia do velho "feiticeiro"[7], como que sugerindo parcimônia na investigação dessa particularidade nacional, sem deixar de reconhecer sua existência.

Sigamos este sutil conselho. Buscaremos, no capítulo que se segue, compreender de que forma se constituiu historicamente a especificidade norueguesa à qual, bem ou

---

[6] *Apud* Toril Moi. *Henrik Ibsen and the birth of modernism*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2006, p. 37.

[7] Como o chamou Thomas Mann. Cf: "Ibsen e Wagner". In: *O escritor e sua missão*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012, pp. 28-31.

mal, a obra madura de Ibsen confere lugar na cena dramática. Qual é o sentido histórico deste suposto isolamento? Como se criou esta imagem dos *nordman* (noruegueses) e por que o velho Ibsen a ironiza? Tentemos, se não responder, ao menos formular estas perguntas, o que passa pelo entendimento da condição burguesa na Noruega e de suas mutações ao longo do século XIX; pelo entendimento de sua particular *hegemonia*.

1

Central para o *momento hegemônico* da pequena e média burguesia norueguesa durante o século XIX era a *relação ideológica* entre liberdade e propriedade.

A princípio, nada de muito surpreendente; o clássico conceito liberal e burguês de liberdade é, afinal, ele próprio uma relação de posse – o homem livre é senhor de si mesmo – e se desenvolveu na oposição à dominação direta da servidão, ao poder assumido pela aristocracia com a consolidação do feudalismo. O modelo primordial de revolução e hegemonia burguesas, o francês, tinha seu momento de verdade exatamente no fato de que a burguesia ao menos parcialmente encampava o interesse das outras classes ao antagonizar a hierarquia do *Ancien Régime*, e podia, assim, sustentar a aparência de classe-guia da nação na luta contra os senhores e na fundação de uma nova sociedade.

Na Noruega do início dos anos 1800, contudo, era de outra ordem a relação entre propriedade privada e as ideias de liberdade e soberania do indivíduo reivindicadas pela burguesia local. Em primeiro lugar, porque essa relação se desenvolveu em conjunção com o movimento de independência, com a instauração de uma nação ao menos parcialmente autônoma, após séculos de dominação.

Em 1537, mesmo ano da reforma protestante na região, o então reino da Noruega se tornara, via casamento real, uma província do reino da Dinamarca, cujo trono era àquela altura ocupado pela dinastia de Oldenburgo. O domínio dinamarquês durou quase trezentos anos, até que, em 1814, após a derrota de Napoleão, a Noruega foi cedida à Suécia no tratado de Kiel, em parte como punição aos dinamarqueses pela aliança com a França, em parte como compensação aos suecos pela perda da Finlândia alguns anos antes para a Rússia. Aproveitando-se do vácuo no poder durante o período de transição, e com

um velado apoio dinamarquês, parte da elite econômica norueguesa – formada pela burguesia mercantil e artesanal e pelos funcionários do Estado – rejeitou a união ao reino da Suécia e declarou independência. Instaurou-se uma assembleia constituinte em Eidsvoll, a qual elaborou a primeira constituição autônoma da Noruega moderna, fundando o parlamento – o *Storting* – e tornando a nova nação uma monarquia constitucional, com um príncipe dinamarquês eleito como rei. A Suécia daria cabo à aventura poucas semanas depois, vencendo uma fraca resistência armada dos noruegueses. Permitiu, contudo, a vigência da constituição e do *Storting*, exigindo apenas a submissão ao rei sueco, o que, na prática, significou somente o alinhamento à política externa da coroa, mantendo-se certa liberdade de organização interna. A Noruega se tornou, a partir daquele momento, uma espécie de democracia burguesa em incubadora, e só alcançaria completa independência em 1905[8].

Vê-se, portanto, como liberdade e soberania eram inseparáveis da fundação de uma nova nação, do fim do domínio estrangeiro, mesmo que este não tenha cessado por completo.

Já transparece em nossa descrição, contudo, uma outra diferença central deste processo histórico norueguês: a noção de autonomia não se construíra numa oposição direta ao domínio aristocrático. Isto é, não houve uma revolução burguesa responsável por erradicar a aristocracia. Havia mais de cem anos, a nobreza não era a classe dominante; a liberdade em sua acepção norueguesa também se ligava à maneira como se reorganizara o tabuleiro das classes.

Durante a primeira metade do século XVII, o rei dinamarquês promovera reformas a fim de progressivamente estender seus privilégios, culminando na tomada do poder absoluto em 1660. Para tal, contara com o apoio da burguesia citadina – a classe já àquela altura com maior poderio econômico, portanto a maior contribuinte da coroa – no que fora de fato uma espécie de golpe de Estado destinado a retirar da aristocracia norueguesa os seus privilégios políticos. Os nobres perderam, por exemplo, o direito de recolher impostos por conta própria e viram pouco a pouco restringir-se a exoneração fiscal de suas residências. Se antes de 1660 havia na Noruega mais de cem propriedades livres do fisco, cem anos depois o número não chegava a vinte, das quais apenas metade estava em

[8] Cf: Toril Moi. *Op. cit*., p. 39; T.K. Derry. *A History of Modern Norway: 1814-1972*. Oxford: Clarendon press, 1973, p. 2.

mãos da nobreza[9]. Minguaram definitivamente seus poderes político e econômico, a ponto de o historiador Halvdan Koht afirmar que se havia criado "um sistema administrativo burguês"[10], por meio do qual os nobres eram colocados abaixo até mesmo dos altos oficiais do Estado. Os títulos que eles possuíam eram, a partir dali, apenas formais, assim como foi pouco mais do que uma formalidade a abolição da nobreza pela constituição de 1814[11] – ainda que isto não fosse pouca coisa do ponto de vista da Europa continental.

Conforme descia o poderio da aristocracia, subia o dos funcionários estatais, os oficiais representantes da coroa; se não eram muitos em comparação com os burgueses, e principalmente os camponeses, seu número crescia à medida que se expandia a administração real. Em sua maioria, eram ou dinamarqueses, ou de famílias originárias da Dinamarca; mesmo aqueles nascidos na Noruega eram ao menos de cultura dinamarquesa, já que a única universidade dos dois reinos, onde se formavam estes burocratas, era sediada em Copenhagen. Adquirindo privilégios e poderes políticos, os funcionários passaram a se constituir como classe, reproduzindo-se internamente e ocupando cargos jurídicos, eclesiásticos e militares.

Enquanto tal, porém, eram inseparáveis da burguesia citadina. Não apenas numa definição negativa, em oposição à nobreza que detinha o poder até então, mas também porque se mesclavam aos artesãos e mercadores das cidades pelo casamento, e, mais importante, porque coincidiam com os seus os interesses privados dos burgueses. Foram em parte estes quem ocupou os novos cargos abertos com a expansão da administração, não à toa a burguesia norueguesa aproveitou o momento para requisitar ao rei a inauguração de uma universidade na Noruega – o que só ocorreria em 1811, com a fundação da universidade de Christiania, hoje Oslo –, a fim de que "os filhos da classe burguesa da boa gente deste reino, nascidos no país"[12], pudessem assumir uma função oficial. A administração que em 1660 substituiu o poder aristocrático era, assim, uma simbiose entre burguês e funcionário.

---

[9] Cf: Halvdan Koht. *Les luttes des paysans em Norvège: du XVIe au XIXe siècle*. Paris: Payot, 1929, p. 140.

[10] *Id*., *Ibid*., p. 140.

[11] Sobre a proibição da nobreza, cf: Toril Moi. *Op. cit*., p. 40.

[12] Halvdan Koht. *Op. cit*., p. 142.

A partir daquele momento, a luta de classes se dava entre a maior delas, o campesinato, e esta nova elite[13]. Como o rei raramente visitava a Noruega, o contato direto dos camponeses com o poder e seus abusos eram os funcionários do Estado, responsáveis por aplicar as leis, cobrar as taxas e recrutá-los para serviços oficiais, como o exército[14].

Não existia antagonismo apenas por conta disto, no entanto; a década que se seguiu à instauração do absolutismo foi de agitação social por parte dos campesinos, cujos poderes político e econômico diminuíam frente à influência dos burgueses e dos funcionários sobre o trono.

Koht relata alguns casos da disputa entre as classes, testemunhos de como, num primeiro momento, prevaleciam os interesses burgueses nas políticas da coroa. Ilustrativa é, por exemplo, a definição do desenvolvimento do comércio como um dos pilares do programa de governo do reino, que culminou, em 1670, na criação de uma marinha mercante independente e no incentivo estatal para que os súditos dedicados a "profissões menos úteis ou supérfluas" se realocassem na navegação e no comércio[15]. Foram criados privilégios, recompensas e franquias a fim de obter este resultado, como diretrizes para a política econômica interna as quais estabeleciam que "todos os negócios no campo e todas as mercadorias ali recebidas devem ser trazidos para as cidades a serem processados lá e não em outro lugar, assim como eles devem ser exportados exclusivamente de lá e, em troca, os artigos de necessidade para o país serão importados para lá, desde que os tratados possam ser adaptados à lei nacional"[16]. Cada vez mais concentrava-se nos burgos a atividade comercial do país.

O que mais afetou os camponeses, contudo, foi a redistribuição da propriedade agrária. Endividada devido às guerras em que se envolveu naquele período, a coroa precisou vender boa parte de suas terras e daquelas que havia adquirido da Igreja na Noruega durante a Reforma, as quais, num primeiro momento, foram majoritariamente

---

[13] Para Koht, "a sublevação camponesa constitui a maior luta de classes que já se teve na Noruega" (*Id.*, *Ibid.*, p. 9).

[14] Em seu capítulo "A nova classe de funcionários e os camponeses", Koht enumera relatos de reclamações do campesinato sobre os abusos dos funcionários. Cf.: *Id. Ibid.*, pp. 137-147.

[15] *Id.*, *Ibid.*, p. 150.

[16] *Id.*, *Ibid.*, pp. 150-151.

compradas pela elite, para prejuízo dos fazendeiros, a maioria dos quais se arranjava trabalhando em terras alheias.

Os anos entre o final do século XVII e o início do XVIII foram marcados pela reação a esta nova conjuntura, pela luta dos camponeses na reivindicação à realeza do direito que julgavam também ter às terras. Uma luta em parte vitoriosa. Koht argumenta que as cidades ainda eram pouco populosas, e o comércio relativamente fraco[17]; isto é, não era tão grande assim o poder monetário da burguesia citadina, de modo que seria impossível para a administração prescindir do campesinato e apoiar toda sua política econômica sobre ela. Argumenta também que a inexistência da servidão fazia com que os camponeses não fossem vistos como uma subclasse inferior nem por burgueses, nem por funcionários. Isto é, aos olhos destes dois últimos, também os primeiros estavam protegidos pelos direitos estabelecidos por lei, ainda que cada classe operasse em função dos próprios negócios.

Seja como for, o campesinato foi atendido em uma porção de suas reivindicações. O governo estabeleceu, por exemplo, taxações imobiliárias adicionais sobre proprietários em posse de mais de um terreno e proibiu os oficiais de justiça de adquirirem terras enquanto ocupassem seus cargos. Políticas pró-campesinas como estas, somadas à conjuntura econômica do momento – por exemplo, a baixa geral dos preços a partir da década de 1670, que incentivava a retirada do capital de bens imóveis e o investimento em ramos mais lucrativos – permitiram a boa parte dos camponeses progressivamente tornarem-se proprietários de suas terras, comprando-as seja da coroa, seja dos ricos que delas se desfaziam[18]. Os camponeses expandiram sua influência política e suas condições econômicas durante todo o século XVIII, a ponto de, em 1801, quase 60% deles serem donos de suas próprias terras, os outros 40% trabalhando de forma independente como inquilinos em propriedade alheia[19].

Assim, se Engels pôde afirmar que camponês e burguês constituíam o estado normal de sua sociedade, foi também porque, a partir do momento em que a maioria dos

---

[17] *Id*., *Ibid*., p. 159.

[18] Sobre a conjuntura que possibilitou aos camponeses se tornarem proprietários, cf.: *Id*., *Ibid*., pp. 164-167.

[19] Cf.: Eirik Magnus Fuglestad. *Private Property and the Origins of Nationalism in the United States and Norway*. Cham: Palmgrave Mcmillan, 2018 (*ebook*), p. 106.

campesinos se encontrava na condição de proprietário, de fato se instaurou um período de marasmo e imobilidade social.

De volta ao momento da tentativa de independência, vê-se como a bandeira da liberdade não advinha de uma condição negativa, ao menos não do ponto de vista da configuração interna das classes. Isto é, a elite que encabeçava o movimento e os proprietários rurais cujo apoio ela conseguiu não se encontravam sob o domínio direto de uma outra classe, uma aristocracia que lhes tolhia a possibilidade de serem livres, contra a qual se afirmaria a igualdade. Pelo contrário, em sua maioria eram soberanos em suas propriedades, no que se aproximavam uns dos outros. O que os ameaçava diretamente e unia seus interesses era, na verdade, a incerteza sobre a propriedade da terra uma vez sob domínio do reino da Suécia[20]. Assim, os conceitos de soberania do indivíduo e de liberdade não eram projetados para o futuro, mas, sim, buscavam a manutenção de uma situação presente, objetivo em torno do qual se constituiu uma aliança de classes.

Contudo, como já dissemos, a reconfiguração das relações entre as classes era apenas uma das razões para que, na boca de um norueguês oitocentista, tivessem outro significado as ideias de liberdade e soberania. Estas fincavam raízes também na tradição política de outrora.

O camponês da Noruega, se nem sempre possuiu as terras onde trabalhou, nunca fora servo, e nele se mantinha viva a memória de um passado medieval no qual a propriedade agrária devinha autonomia e poder político. A importância que ganhava esta tradição para a classe dominante interessada na independência nacional ao início do século XIX aparecia nas palavras de alguns dos líderes do movimento.

Um ano após a assembleia constituinte de 1814, um de seus principais representantes e redator da primeira versão do texto constitucional, o funcionário estatal Christian Magnus Falsen, escrevia:

> Enquanto as nações da Europa carregaram suas correntes gemendo e grunhindo, e perderam todo seu valor nacional ao serem, feito animais, tratadas como uma mercadoria presa

[20] Fuglestad afirma que “a base para seu interesse comum [na independência] era assegurar a propriedade privada da terra” (*Ibid*., p. 84).

> à terra a qual elas mesmas fertilizaram com o seu suor, os filhos do Norte têm sido praticamente o único povo agraciado com direitos humanos e liberdades cívicas[21].

Falsen tinha em mente o horror dos feudos. A aristocracia, dizia ele:

> Desmantelou toda a igualdade entre os cidadãos da Europa. O que então vemos nesses Estados? Nada além de aristocracia e escravos, grandes senhores de terra e campesinos sem liberdade, presos ao solo que foram obrigados a arar para seus mestres[22].

Em oposição aos escravos continentais, surgia a imagem do camponês nórdico, livre e soberano na posse de sua terra, que de fato nunca fora dominado diretamente e, assim, "não reconhecia nenhum senhor a não ser Deus e o rei submetido à lei"[23].

A referência de Falsen, a mesma de muitos de sua geração, eram os *odelsbonde*, os antigos fazendeiros do medievo, cuja propriedade privada da terra, considerada um direito natural, lhes tornava soberanos. Eram reivindicados a bel-prazer neste começo do século XIX; Fuglestad nos conta, por exemplo, como, desde o século XVIII, baseavam-se neles diversas teorias do direito natural à terra as quais dominavam a Universidade de Copenhagen, onde se formavam os burocratas do Estado[24].

À sua época, os *odelsbonde* tinham sua soberania protegida pela específica jurisdição da terra vigente no Estado medieval norueguês. A lei da *odeslrett* lhes garantia o direito exclusivo de seu cultivo e, a seus familiares, o de mantê-la em posse, uma vez morto o patriarca. Mais além, eles podiam vendê-la e, por um determinado período, que variou ao longo dos séculos, podiam recomprá-la compulsoriamente, caso o desejassem. Era uma forma de manutenção da propriedade agrária nas mesmas mãos.

Mas a *odelsrett* não apenas preservava o patriarca como proprietário privado; ela também garantia o direito à participação na *ting*, uma forma de assembleia legislativa que debatia e formulava as leis e taxas em vigor na região, numa organização similar ao que Marx chamou o "modo de produção germânico". Na figura dos *odeslbonde*, imbricavam-se, assim, propriedade privada e participação política[25]. Sua relação com o poder era simbólica, no sentido de que neles coincidiam o mando absoluto sobre suas terras e a

---

[21] *Apud* Fuglestad. *Ibid*., p. 106.

[22] *Id*. *Ibid*., p. 103.

[23] *Id*. *Ibid*., p. 102.

[24] *Id*. *Ibid*., p. 86.

[25] Sobre a *odelsrett* e a *ting*, conferir: *Id*., *Ibid*., pp. 86-87

organização política de sua nação, a qual era fundamentalmente uma reunião de famílias esparsas, espalhadas pelo território, a ponto de Scipio Slataper afirmar que a pedra angular da história norueguesa são as tentativas de uma ou outra família mais poderosa de concentrar em si o domínio do país. Slataper chega a ligar uma dessas tentativas, "a primeira de importância histórica", à escrita da *Edda*, quiçá a mais famosa das sagas nórdicas[26].

A reivindicação dos *odelsbonde* nas palavras de Falsen, esta hipérbole de seu presente apoiada sobre o passado, era apenas um exemplo da posição de sua classe. A pequena e média burguesia citadina, composta por comerciantes, artesãos e funcionários do Estado, era a mais representada na constituinte de 1814, e a ela interessava a tradição que conectava posse e poder legislativo não somente para se opor à dominação sueca, mas também a fim de manter concentrado na mão dos proprietários o controle sobre o Estado na nova Noruega que estava por vir.

O parágrafo 50 da carta magna aprovada, por exemplo, estabelecia que só poderiam participar de cargos legislativos os cidadãos noruegueses com mais de 25 anos de idade, que vivessem no país há ao menos 5 anos e que ou: 1) tivessem uma posição oficial na burocracia do Estado; 2) possuíssem propriedade fundiária ou propriedade arrendada há ao menos 5 anos; 3) fossem um burguês, ou tivessem propriedade na cidade avaliada em pelo menos 300 *rigsbankdallaer*, a moeda da época[27].

Tudo isto posto, entrevê-se um pouco do funcionamento ideológico do conceito de liberdade neste contexto norueguês. A memória dos *odelsbonde* de outrora por certo não correspondia à situação histórica do camponês do século XIX; propriedade e participação política não tinham o mesmo significado que lhes conferia a organização política e econômica da Escandinávia medieval. No entanto, a ideia de uma ligação natural e histórica entre propriedade e liberdade encontrava um pé de apoio no fato de que naquele momento o fazendeiro era, na maior parte dos casos, senhor de suas terras, como fora no passado. Este era o momento de verdade da ideologia. Ao reivindicar a tradição para advogar em favor dos direitos à propriedade e contra o a submissão a outro reino, a pequena-burguesia atuava também em nome dos pequenos proprietários rurais.

[26] Cf.: *Ibsen*. Turim: Fratelli Bocca, 1916, p. 24.

[27] Fuglestad. *Op., cit.*, p. 109.

Ao mesmo tempo, contudo, preparava a subjugação de todos os não-proprietários da nação.

E neste uso da tradição aparece também um pouco da resistência que, num primeiro momento, a hegemonia pequeno-burguesa representava frente ao avanço das relações capitalistas. A *odelsrett* nunca fora abandonada formalmente; em teoria, ela sempre vigera, e diversos dos parlamentares defendiam sua permanência na nova constituição a fim de que se garantisse a soberania ao cidadão por meio da propriedade. Os proponentes da *odelsrett* falavam, por exemplo, em como ela "impede certos cidadãos ricos de adquirirem áreas inteiras de terra... e, portanto, [impede] a dominação, a qual transformaria a massa de cidadãos, aqueles que trabalham bem e arduamente, em escravos, enfraquecendo o poder do Estado"; e em como ela era "o verdadeiro pilar da Noruega, um baluarte contra a aristocracia e uma garantia do bem-estar do fazendeiro e de seu nobre espírito"[28]. A relação ideológica entre liberdade e propriedade, junto a seu vínculo com tradições fortemente enraizadas, salvaguardava o fazendeiro e o pequeno-burguês da acumulação desenfreada de capital e terra, ao menos neste início da Noruega moderna.

Por fim, esta ideologia serviu também à propalação de uma identidade nacional pela elite. O nacionalismo que dominou as décadas seguintes ao estabelecimento de uma constituição e um parlamento parcialmente autônomos encontrava nesse mesmo passado, no período anterior à dominação dinamarquesa, as imagens necessárias a uma ideia de nacionalidade, donde que Fuglestad possa afirmar que "a nação foi erigida sobre a estrutura fundiária norueguesa de posse da terra generalizada" [29]. As características projetadas sobre os *odelsbonde* seriam, a partir daquele momento, tomadas como o espírito norueguês, o qual teria permanecido vivo, como que preservado *in vitro*, nos camponeses do século XIX, – para os setores mais radicais desse ideal de nacionalismo, os camponeses seriam mesmo a única classe verdadeiramente norueguesa, em oposição aos funcionários de cultura filodinamarquesa. Anotemos de passagem: talvez seja por conta desta idealização do camponês que ele se torna material para o romantismo, mas também para o realismo literário da Noruega oitocentista.

---

[28] *Apud* Fuglestad. *Ibid*., p. 115.

[29] *Id*., *Ibid*., p. 91.

O vigor expansivo da pequena-burguesia se justificava, assim, também pela tarefa de formar uma nação, cuja pedra de toque seria supostamente o pequeno proprietário, orgulhoso e autônomo, isolado em suas terras, do qual, àquela altura, este pequeno-burguês não era assim tão diferente, ao menos do ponto de vista da propriedade da terra.

É Claudio Magris quem destaca o ponto-chave desta proximidade entre as condições do camponês proprietário e do pequeno-burguês à época da tentativa de independência. Na esteira das formulações da carta de Engels e relembrando a "tradição de orgulhosa autonomia política" a qual viemos descrevendo, Magris destaca o aspecto de pequeno empreendimento familiar e autônomo comum tanto ao fazendeiro quanto ao "comerciante-dono de barco" – o representante por excelência da pequena-burguesia do país. Faltava a ambos "o alienante confronto com uma massa a dominar e controlar", de modo que aquele vigor característico de seu espírito de empreendedorismo individual ainda não era "condicionado e deformado pelo ansioso conflito com uma coletividade subalterna"[30]. Resultava que:

> "A iniciativa individual mostra-se, assim, autônoma, ainda não reprimida, como acontece com o espírito burguês, quando o processo econômico o coloca de frente a uma sociedade voltada para a massificação industrial"[31].

Tudo isto se resume no fato de que, no começo do século XIX, ainda não havia se constituído uma classe trabalhadora no país. A Noruega daquele momento era fundamentalmente agrária. No início dos anos 1800, em números aproximados, 90% da população de 884.000 pessoas vivia em áreas rurais e 80% daqueles aptos ao trabalho se dedicavam à agricultura, à pesca ou à extração de madeira, contra apenas 6% ocupados em alguma forma de manufatura ou indústria e 15% no comércio[32].

Por certo havia trabalhadores rurais e urbanos, sem propriedade da terra. A maior parte dos primeiros, contudo, mesmo não possuindo fazendas, tinha direito a cultivar o sustento de sua família em terras alheias; já os segundos estavam empregados majoritariamente em serviços artesanais, de forma que as relações de trabalho alienadas

---

[30] Cf.: "O idílio de Nordland". In: *Alfabetos, ensaios de literatura*. Curitiba: Editora UFPR, 2012, pp. 210-211.

[31] *Id*., *Ibid*., p. 211.

[32] Fuglestad. *Op. cit*., pp. 82-83.

as quais, uma vez universalizado o capital, transformam o trabalhador num homem que possui exclusivamente sua força de trabalho para vender estavam pouco desenvolvidas.

O país só se industrializaria de vez após a separação da Suécia em 1905[33] – ao final do século XIX, mesmo com uma população mais do que duplicada, a maioria das pessoas ainda vivia em áreas rurais. Mesmo assim, as relações de produção começaram a lentamente se modificar nas décadas seguintes à instauração da constituição de 1814.

As guerras napoleônicas e a separação da Dinamarca haviam jogado a Noruega em profunda crise. O bloqueio naval imposto pelos ingleses em 1807, que durou 7 anos, prejudicara não apenas o comércio, mas também o abastecimento de grãos, principalmente do milho dinamarquês, espalhando a fome pelo país. Mesmo o fim da guerra não significara uma melhora imediata da situação, já que, nas negociações com a Suécia, a Dinamarca conseguiu que os noruegueses herdassem boa parte das dívidas da antiga união dos dois reinos[34].

Em decorrência desta conjuntura, já a partir dos anos 1830 iniciou-se um lento êxodo rural em direção às regiões onde se concentrava a renda. Se apenas 10% da população vivia em áreas urbanas em 1801, em 1875 as cidades abrigavam 25% dos noruegueses, um salto em grande parte provocado pela emigração daqueles camponeses desapossados que se deslocavam a fim de encontrar trabalho.

Esta maior oferta de mão de obra se ligava à expansão dos negócios burgueses nos maiores burgos. A partir de 1840, algumas fábricas de maior porte começaram a aparecer em cidades como Christiania e Bergen, e entre 1850 e 1875 o número de trabalhadores industriais saltou de doze para quarenta e quatro mil, enquanto o de funcionários estatais e artesãos dedicados a ofícios específicos permaneceu em trinta e cinco mil[35]. Aos poucos, o modo de produção baseado em relações artesanais era substituído por relações capitalistas propriamente ditas. Esta incipiente classe trabalhadora paulatinamente modificou o tabuleiro das classes e a estrutura política do país, numa Noruega, àquela altura, periférica, cujas forças produtivas pouco desenvolvidas não eram capazes de absorver toda a população urbana para dentro do mundo do trabalho abstrato.

---

[33] Toril Moi. *Op. cit.*, p. 40.

[34] T.K. Derry. *Op. cit.*, p. 4.

[35] Fuglestad. *Op. cit.*, pp. 170-171.

A mudança se fez notar na luta e na organização dos trabalhadores. Se a onda de choque de 1848 não atingiu o país tão intensamente quanto as vizinhas Suécia e Dinamarca, ainda assim há relatos de agitação já na década de 1850. É famoso, por exemplo, o movimento trabalhista liderado por Marcus Thrane[36], de matriz socialista provavelmente baseada em Proudhon, o qual reivindicava uma nova organização do trabalho no país em função de que todo ser humano tivesse condições de se sustentar por conta própria. Nos poucos anos de atuação dos "Thranistas", formaram-se quase 300 associações compostas por aproximadamente 30000 trabalhadores, sendo que somente 13000 estavam empregados na indústria[37]. Em seu jornal, frequentemente propagandeavam a necessidade de substituir o direito à propriedade como pilar da constituição pelo direito ao trabalho[38], e entre suas pautas se encontrava o sufrágio masculino, independentemente de posse. O movimento foi rapidamente derrotado e, se a luta não tinha continuidade àquela altura, ainda assim suas reivindicações evidenciavam a progressiva entrada das pautas dos trabalhadores na disputa política ao longo do século XIX[39]. Mais além, evidenciavam as mutações das relações de trabalho: o movimento em torno de Thrane já defendia, por exemplo, a necessidade de organização em classe trabalhadora oposta aos proprietários, e não em diferentes ofícios artesanais.

O momento de organização massiva dos trabalhadores viria algumas décadas depois, a partir de 1870. Foi impulsionado pela forte estagnação que o país viveu no período e por novas ondas de urbanização, geradas pela virada nas áreas rurais de uma agricultura de subsistência para a economia de mercado, por sua vez provocada, em grande parte, pela entrada de produtos internacionais, especialmente os grãos americanos, e pelo aumento da comercialização da propriedade agrária[40].

Os primeiros sindicatos formados na década de 1870 ainda se baseavam em ofícios, e incluíam tanto aprendizes quanto mestres, mas estes últimos foram

---

[36] Sobre Thrane e seu movimento, cf.: T. K. Derry. *Op. cit.*, pp. 41-43.

[37] Bjørn Gustavsen e Gerry Hunnius. *New Patterns of Work Reform: The Case of Norway*. Oslo: Universitetsforlaget, 1981, p. 16.

[38] Fuglestad. *Op. cit.*, p. 172.

[39] Conta-se que Ibsen participou de reuniões do comitê do movimento durante sua estadia em Christiania. Cf.: Ivo de Figueiredo. *Henrik Ibsen: The Man and the Mask*. Nova Haven: Yale University Press, 2019, p. 72.

[40] Cf.: Knut Heidar. *Norway: Elites on Trial*. Boulder: Westview Press, 2001, p. 13.

desaparecendo a partir dos anos 1880, com a reorganização dos sindicatos em torno de trabalhadores não especializados da indústria.

O movimento sindical deste período culminaria na fundação do social-democrata Partido Trabalhista Norueguês, em 1887[41], mas já em 1884 a esquerda se tornou, pela primeira vez, majoritária no *Storting* e instaurou o parlamentarismo, retirando poder político do rei, o qual, a partir dali, só podia escolher os representantes do poder executivo caso não se formasse uma maioria parlamentar[42].

A entrada da classe trabalhadora organizada no cenário expunha a mudança no significado histórico da aliança entre pequena-burguesia e pequenos proprietários rurais. Ao início do século, ela havia possibilitado uma constituição liberal, democrática para o período, e, ao menos momentaneamente, impusera freios ao avanço da grande indústria. Agora, todavia, este férreo e tradicional elo entre propriedade e liberdade, a fonte do vigor pequeno-burguês, colocava-o na condição de explorador de uma massa à medida que se ampliavam as relações capitalistas de trabalho, desvelando o aspecto ideológico dessa liberdade tão cara ao espírito nacional e, de quebra, minando a aparência democrática do Estado burguês.

Mesmo o velho Ibsen dava provas do lugar central assumido pelo trabalhador na sociedade norueguesa ao final do século. Num discurso à associação de trabalhadores de Trondheim, em 1885, criticando que direitos individuais indispensáveis, como as liberdades religiosa e de expressão, ainda não estivessem garantidos na Noruega, ele dizia:

"Então há ainda muito a fazer aqui antes de que se possa afirmar que alcançamos a verdadeira liberdade. Mas eu temo que nossa atual Democracia não estará à altura destas tarefas. É preciso um elemento nobre na vida de nosso Estado, em nossa representação e em nossa imprensa.

Eu, é claro, não penso na nobreza de nascimento, nem na nobreza do dinheiro, nem na nobreza do conhecimento, nem mesmo nas capacidades dos que possuem um dom. Eu penso na nobreza de caráter, na nobreza de vontade e na nobreza de espírito.

Somente elas podem nos libertar.

---

[41] Bjørn Gustavsen e Gerry Hunnius. *Op. cit.*, p. 17.

[42] Cf.: Régis Boyer. *Histoire des Littératures Scandinaves*. Paris: Fayard, 1996, p. 175.

Esta nobreza, com a qual o nosso povo deve ser dotado, virá a nós de dois lados. Virá a nós de dois grupos que ainda não sofreram nenhum prejuízo irreparável sob a pressão do Partido. Virá a nós com nossas mulheres e nossos trabalhadores.

A transformação de condições sociais que está agora em preparo na Europa diz respeito essencialmente à posição futura do trabalhador e da mulher”[43].

A moral pequeno-burguesa pouco a pouco se dava conta dos movimentos tectônicos por baixo de si. Com as alterações nas relações de trabalho, com o surgimento da figura do trabalhador, ela via vergarem-se suas pilastras, construídas majoritariamente sobre relações artesanais de produção.

A “renascença literária” dos anos 1870, da qual falava Engels, em grande parte deixava transparecer exatamente esta percepção do pequeno-burguês das mudanças, em seu mundo e em si próprio, provocadas pelo avanço do capitalismo.

[43] (Acessado em: https://www.ibsen.uio.no/SAK_P18850614Arb_Dagbl.xhtml?tema=taler. Último acesso em 20/06/2022).

II. Uma épica burguesa do mar: elementos da história literária norueguesa

Porventura mais conhecido entre nós por sua indicação pelo próprio Thomas Mann como o direto precedente de *Os Buddenbrook* (1901), *Garman & Worse* (1880), de Alexander Kielland, é o romance oitocentista norueguês em que, totalizado, o mundo burguês figura como problema[44].

Já seu título o sugere. A narrativa centra-se na casa comercial de Garman &Worse, autêntica representante da marinha mercante nacional. Em mais de um sentido é a empresa o elemento a organizá-la. O mais evidente deles, o recorte do enredo. O romance de Kielland preserva o traço épico de adentrar uma história *in medias res* e abandoná-la antes de seu fim; neste caso, a história da companhia. Acompanhamos episódios de uma geração dos donos da empresa, os Garman: aquela do cônsul[45] Christian Fredrik, administrador dos negócios, e de seu irmão Richard, secretário de legação da região. Sem que o narrador deixe de se voltar para o passado das personagens quando necessário, conta-se os eventos imediatamente anteriores e posteriores à morte do cônsul, a qual sinaliza, mas não leva a cabo, o declínio do centenário empreendimento.

Na dualidade entre Christian Fredrik e Richard, semelhante àquela que Mann estabelece entre Thomas e Christian Buddenbrook, aparecem as mutações da estrutura interna do burguês, provocadas pelo choque com o mundo remodelado por si, por sua classe. O primeiro dos irmãos é caracterizado pelo "culto ao trabalho"[46], o segundo, pelo "excêntrico ócio"[47], de forma que em sua dicotomia se constitui o declínio da "profissão burguesa como forma de vida", do "primado da ética na vida", o qual Lukács analisou na obra do alemão Theodor Storm:

---

[44] Esta é, ao menos, a opinião de Claudio Magris. Cf.: *Op. cit.*, pp. 214-215.

[45] O título era conferido ao homem mais influente na política de uma província, como nos lembra Scipio Slataper. Cf: *Op. cit.*, p. 154.

[46] Claudio Magris. *Op. cit.*, p. 214.

[47] *Id.*, *Ibid.*, p. 214.

> Para o verdadeiro burguês, a profissão não é uma ocupação, mas uma forma de vida, determinando, qualquer que seja seu conteúdo, por assim dizer, o tempo e o ritmo da vida, seu formato e seu estilo.[48]

O ensaio de Lukács, influenciado pelo debate do círculo de Max Weber, do qual era próximo à época, circunscrevia o modo de vida da velha burguesia artesanal:

> A vida dominada pela repetição regular, sistemática, pela rotina do cumprimento do dever, por aquilo que tem de ser feito sem consideração ao prazer ou desprazer. Em outras palavras: o domínio da ordem sobre o estado da alma.[49]

Para o burguês-artesão, trabalho e vida se encontravam em relação simbólica, realizando-se um no outro. O que Lukács enxergava na poesia de Storm era exatamente uma sobrevivência, numa Alemanha ainda não alcançada pelos "melhoramentos"[50] associados à ideia ocidental de progresso, dessa ética burguesa que "impele todos os homens ao sentimento de comunidade, quanto mais não seja, pelo reconhecimento da utilidade imediata e mensurável das coisas, do trabalho findo, ainda que modesto"[51]. Este trabalho prosaico: "fornece um chão firme e seguro; como forma de vida, implica um deslocamento das relações entre vida e trabalho em favor da vida"[52].

Em *Garman & Worse*, nesta oposição entre Christian Fredrik e Richard, e mais radicalmente naquela entre o cônsul e seu filho Morten, reluz em brilho decadente exatamente este modo de vida da velha burguesia artesanal. Ou seja, ordem burguesa e vida, em vez de realizarem-se simbolicamente uma na outra, aparecem cada vez mais cindidas.

Em mais de uma passagem, Morten demonstra a violência necessária ao burguês individualista, consciente da agressiva competição pela acumulação, no que ao menos se mostra menos ingênuo do que seu pai. Por exemplo, quando o narrador nos conta do momento em que o jovem Jacob Worse e sua mãe abriram negócio na cidade. A família Worse, antiga parceira comercial – daí o nome da companhia –, decaiu após um golpe

---

[48] Georg Lukács. "Burguesia e l'art pour l'art: Theodor Storm", In: *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015, p. 101.

[49] *Id*., *Ibid*., p. 101.

[50] O termo e as aspas irônicas são de Thomas Mann, quando comenta este ensaio de Lukács (*apud* Michael Löwy. *A evolução política de Lukács: 1909-1929*. São Paulo: Cortez, 1998, p. 49).

[51] Georg Lukács. *Op. cit*., p. 102.

[52] *Id*., *Ibid*., p. 102.

dos Garman pouco esclarecido pelo romance, mas também por conta das inúmeras dívidas contraídas pelo pai de Jacob, que o obrigaram a vender sua parte da sociedade. À altura da tentativa dos Worse de se pôr novamente de pé:

> "Morten desejava que a Garman & Worse usasse imediatamente a sua força e esmagasse o seu pequeno rival antes que este tivesse tempo de se tornar perigoso, mas o Cônsul Garman não lhe dava ouvidos. Ele parecia ter uma extraordinária simpatia por Worse, e dava-se ao trabalho de o ajudar, tendo, por fim, 'o rival' se tornado um constante convidado de domingo em Sandsgaard"[53].

Há também outro momento relevante, no qual o cônsul repreende o filho por "arruinar o nosso crédito, com um monte de especuladores em todo o tipo de empreendimentos duvidosos", contrapondo a isto que enxerga como irresponsabilidade infantil o tempo de seu pai, no qual "ganhávamos o dobro com metade do nosso atual capital"[54].

Christian Fredrik e Morten são, em última instância, dois tipos distintos de burguês, não à toa o primeiro olha para o jovem Worse como uma espécie de aprendiz, enquanto o segundo vê nele apenas o competidor. Esta mudança histórica na conformação do pequeno-burguês é um dos grandes temas da obra.

Ela é um desdobramento, no entanto. Pois o que o romance verdadeiramente nos expõe é como dessa ordem burguesa antiga, a bem da verdade, já não resta muito além da frágil e idílica conformação da individualidade burguesa-artesã evidente no cônsul, pois aquela centralidade da "perfeição do trabalho"[55] característica da competência artesanal, de uma burguesia ainda ligada ao trabalho manual, já não corresponde plenamente às relações de produção que a engendraram, uma vez que é a exploração do trabalho alheio o motor produtivo, e a valorização do valor o objetivo. Aqui podemos relembrar as palavras de Marx e Engels: "onde quer que tenha conquistado o poder, a burguesia destruiu as relações feudais, patriarcais e *idílicas*" [56].

O grande tema do romance é, pois, o despontar das relações características da grande indústria. Em parte, elas ainda são apenas ameaça para os moldes anteriores de

---

[53] Alexander Kielland. *Garman & Worse*. Vila Nova de Gaia: Eucleia Editora, 2010, p. 79.

[54] *Id*., *Ibid*., p. 109.

[55] Georg Lukács. *Op. cit*., p. 107.

[56] *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 42, grifo nosso.

produção, que resistem. Mais de uma vez menciona-se, por exemplo, os navios a vapor ingleses, concorrência impiedosa para uma fabricante de veleiros. Morten se mostra aberto às inovações tecnológicas deste tipo, enquanto o pai, aferrado à tradição, lhe opõe o orgulhoso jeito Garman & Worse de fazer as coisas, chegando, em reflexões internas, a nomear o confronto com o filho como um choque entre o velho e o novo.

Em parte, contudo, essas novas relações já se instalaram, como se vê pelo avanço da divisão social do trabalho, pelo estabelecimento de um mercado mundial e pela constituição de uma classe trabalhadora ao menos parcialmente consciente de sua condição. Numa curiosa passagem, surgem em conversa de boteco falas sobre a "tirania do capital" e o "direito do proletariado"[57].

Garman & Worse nos apresenta, assim, os salões dos Garman, em que a família e seus convivas almoçam e fofocam aos domingos, mas também o restante de sua enorme propriedade na baía de Sandsgaard. Em oposição à suntuosa casa do cônsul, acompanhamos o núcleo de *West End*, nome dado à ponta do terreno onde se encontram as precárias habitações dos trabalhadores da empresa. O romance se constitui como autêntico realismo crítico por meio do balanço entre estes diferentes espaços; isto é, trazendo "a totalidade do mundo burguês" e expondo suas contradições, de modo que "a cordial atmosfera da casa Garman é um valor real, e não menos real é a dureza sobre a qual se baseia o seu bem-estar"[58].

Em *West End*, vemos não somente a miséria dos explorados, daqueles dos quais se extrai valor, mas também como o "idílio burguês-artesão" e sua aparente harmonia social são "tremendos fatores de alienação"[59].

Assim, numa esplêndida passagem, o mais recente e maior veleiro da companhia, menina dos olhos de Cristian Fredrik, queima após Martin, um dos marinheiros, atear fogo no armazém do estaleiro jurando vingança contra aqueles que transformaram em ouro "o sangue dos pobres que sugaram de pai a filho"[60]. Mais da metade da cidade aparece para assistir às chamas engolirem pouco a pouco o navio; alguns "pareciam indiferentes e alguns mostravam, de forma bastante clara, que achavam o fogo

---

[57] Alexander Kielland. *Op. cit.*, p. 48.

[58] Claudio Magris. *Op. cit.*, p. 215.

[59] *Id.*, *Ibid.*, p. 215.

[60] Alexander Kielland. *Op. cit.*, p. 119.

divertido”[61]. A narração marca, todavia, como “mesmo que alguns espectadores tivessem algo contra a Garman & Worse, não conseguiam, ainda assim, deixar de sentir que era uma pena que o orgulhoso navio fosse perecer deste modo”[62].

Nestes exemplos, alienação toma o sentido de um poder social aparentemente alheio à multidão, uma força que lhe aparece exterior, de tal forma hipnotizante a ponto de as reviravoltas da vida dos ricos se tornarem entretenimento para a população da cidade, a qual, ainda assim, não deixa de pressentir e lamentar a força coletiva – mesmo que em sua versão alienada em função do movimento cego da acumulação – desperdiçada na obra conjunta que se esvai.

De maneira semelhante, a irmã de Martin, a jovem Marianna, uma servente na residência dos Garman cuja vida foi arruinada por conta de sua relação amorosa às escuras com Morten – similar à de Thomas Buddenbrook com a florista –, morre em sofrimento, mas seu avô Anders não vai ao enterro da moça porque “um impulso mais forte do que ele constringe-o a ir ao contemporâneo funeral do cônsul Garman, o chefe da família, que sufocou a vida de Marianna”[63]. O poder social representado pela Garman & Worse é tamanho que Anders, também ele um antigo trabalhador da empresa, é atraído para o funeral de Christian Fredrik, ignorando o de sua neta, sem que consiga explicar o que o motiva a fazê-lo. Aqui, alienação assume também o seu sentido de esquecimento; esquecimento do processo que permitiu à companhia ascender via exploração dos homens, mas também da brutalidade com que o cônsul extinguiu a vida de Marianna. Tudo se esfumaça frente ao poder hipnótico do grandioso enterro do homem mais poderoso da região.

Mas não é apenas em seus temas que *Garman & Worse* toca o grande realismo crítico do século XIX europeu. Erige-se na forma burguesa do romance realista também pela objetividade de sua narração, pela sobriedade do narrador que já não se encontra em posição de aconselhar seu leitor, de emitir juízos morais, e assim resigna-se, na maioria dos casos, em colocar à nossa frente as situações contraditórias e deixar que seu

[61] *Id*., *Ibid*., p. 123.

[62] *Id*., *Ibid*., p. 126.

[63] *Id*., *Ibid*., p. 215.

desenrolar fale por si mesmo. É a ausência de "*pathos* ou arroubo oratório"[64] da qual fala Magris.

No entanto, se a sobriedade domina a composição, convivem com ela rompantes irônicos desta voz que nos relata o entrelaçar da vida dos ricos e dos pobres numa pequena cidade costeira da periferia europeia. Ironia voltada para a ideologia burguesa, mas também para o ar comezinho, moralista, puritano do ambiente, num distanciamento um tanto cosmopolita da "vidinha" provinciana.

Já no primeiro capítulo, o narrador é sutilmente zombeteiro ao contar a maneira como a cidade via o secretário de legação. Assim, quando morrera o velho cônsul, seu pai, e Richard voltara às pressas de Paris, o homem – expõe a narração – trazia "um traje e uns modos que arrebataram o fôlego da maioria das senhoras e levou os senhores ao desespero"[65].

A maior marca da ironia, no entanto, não se encontra nos procedimentos do narrador, mas, sim, na *montagem* da obra. Pois, se *Garman & Worse* é majoritariamente um romance burguês, por um breve instante, o seu primeiro, ela aparenta ser coisa muito diferente. O incipit da obra é uma espécie de pórtico de pouco mais de uma página. Trata-se de uma cifra formal, a qual apresentamos abaixo em sua inteireza devido à dificuldade de acesso ao texto, mas também à sua beleza:

Nada é tão ilimitado quanto o mar, nada tão paciente. Carrega às suas largas costas, como um elefante amigável, os minúsculos anões que trilham a Terra; e tem nas suas vastas e frescas profundezas lugar para todas as lamentações do mundo. Não é verdade que o mar é traiçoeiro, pois nunca prometeu nada: sem exigências, sem obrigações, livre, puro e autêntico bate o grande coração, o último saudável num mundo doente.

E enquanto os anões esforçam os olhos para ver acima dele, o mar canta a sua velha canção. Muitos mal a percebem, mas nunca dois a entendem da mesma forma, porque o mar tem uma palavra diferente para cada um que se coloca cara a cara consigo.

Sorri com reluzentes ondulações verdes ao rapaz descalço que apanha caranguejos; rebenta em ondas azuis contra o navio, e envia a fresca e salgada espuma bem acima do convés; pesadas e plúmbeas vagas enrolam-se na praia, e enquanto o cansado olho segue as longas e esbranquiçadas ondas que quebram, as listras de espuma arrojam-se à praia em cintilantes curvas sobre a areia

[64] Claudio Magris. *Op. cit.*, p. 215.

[65] Alexander Kielland. *Op. cit.*, p. 8.

plana; e no som oco, quando as ondas se enrolam pela última vez, há algo semelhante a um entendimento escondido – cada um pensa na sua própria vida, e inclina a cabeça para o oceano como se este fosse um amigo que tudo sabe e tudo esconde fielmente.

Contudo, nunca se saberá o que o mar é para aqueles que vivem ao longo da sua costa, pois eles nada dizem. Vivem toda a sua vida com o rosto voltado para o oceano; o mar é o seu companheiro, o seu conselheiro, o seu amigo e o seu inimigo, o seu sustento e o seu cemitério. A relação permanece, por conseguinte, silenciosa, e o olhar que se fixa sobre o mar muda com o seu aspeto variável – ora reconfortante, ora parcialmente receoso e desafiador.

Mas pega num desses habitantes da costa, e desloca-o para as montanhas, bem no interior, para o vale mais agradável que consigas encontrar; dá-lhe a melhor comida e a cama mais suave. Não tocará na tua comida, nem dormirá na tua cama, mas irá, sem virar a cabeça, trepar de montanha a montanha, até tão longe quanto necessário para o seu olhar captar algo azul que conheça. Aí, o seu coração acelera; ele olha para a pequena faixa azulada que brilha muito longe, até se tornar num cintilante horizonte azul; mas ele nada diz.[66]

Em tudo este trecho inicial destoa do que o segue. A começar por seu tema. Pois se o restante da composição se volta para a relação comercial entre homem e mar, para a empresa dedicada a extrair valor dos negócios marítimos, aqui emerge a imagem de uma outra forma de vida, na qual ainda não se separaram natureza e humanidade; elas estão em simbiose. O oceano é a totalidade da existência, donde que seja "amigo" e "inimigo", "sustento" e "cemitério", e o homem da costa encontra nele o repouso de sua interioridade, sua contraparte, motivo pelo qual nada precisa dizer ao ver a pequena faixa azulada no horizonte.

Mas também formalmente este pórtico é por inteiro diferente. Se por certo descreve as águas do oceano e narra sua relação com o homem da costa, seu *pathos* é lírico ao cantar a paisagem, de modo que se assemelha também a um hino ao mar.

Tudo isto, é claro, se contido em si mesmo. Só que, sem mais, a composição acopla ao hino o romance de Garman & Worse. Imediatamente depois do pórtico, sem nem mesmo uma separação em capítulos, lê-se:

As pessoas da cidade diziam frequentemente a Richard Garman: "Olhe lá, Hr[67]. Secretário de Legação, como consegue aguentar aquela vida solitária lá no seu farol?!"

---

[66] *Id*., *Ibid*., pp. 7-8.

[67] Segundo a tradução portuguesa, "Hr." é diminutivo de "Herr", equivalente ao português "senhor".

O velho cavalheiro respondia sempre: “Bem, reparem, uma pessoa nunca se sente sozinha junto ao mar quando outrora consigo travou conhecimento”.[68]

O tema do homem que encontra no mar seu companheiro e por isso nunca está só é a única ponte, o único elemento que nos leva do pórtico ao romance. Ele não dá conta, contudo, de fechar o abismo entre um e outro, o qual chega mesmo a produzir um efeito cômico, tamanha a diferença entre o mar ingênuo e o mar do burguês-comerciante, entre o hino e o romance. Somente em sua carapaça a relação solitária entre homem e oceano da qual fala Richard Garman se assemelha àquela narrada no pórtico.

Salvo engano, na dissonância entre abertura e romance encontra-se a chave para a interpretação disto que chamamos a cifra formal de *Garman & Worse*. Nesta, esconde-se uma reflexão sobre o processo histórico do longo século de modernização norueguesa, bem como sobre seus efeitos na literatura do país, a qual culminou na renascença de que falava Engels, no momento da assim chamada “ruptura moderna” (*Moderne Gjennembrudd*, no original).

A literatura moderna norueguesa – e com “moderna”, neste caso, apenas indicamos a distância da antiga “era de ouro” das sagas medievais – nascera junto à urbanização do camponês, com o “retorno à terra” a partir da “redescoberta da arcaica tradição nacional e popular”[69], donde que o decênio de 1838 a 1848 tenha sido decisivo[70]. Foi o momento em que, por conta do êxodo rural, pipocaram reuniões de lendas, sagas e canções populares, recolhidas da tradição oral do país. Fizeram enorme sucesso nas cidades obras como as *Norske Sagn* (*Lendas norueguesas*), do clérigo Andreas Faye, e, principalmente, o primeiro volume de fábulas populares, publicado em 1842 por Peter Asbjørnsen e Jørgen Moe, inspirados pelos irmãos Grimm. O nacionalismo burguês descobria no material popular trazido pelo camponês emigrado o elemento fundante da literatura da nova nação, a qual se tornava, em seu envolvimento com a formação do país, uma literatura empenhada.

Era esta a marca do romantismo local, que dominaria o cenário a partir de 1830. Para Magris, “enquanto em outros lugares da Europa o romantismo popularizante assume tintas políticas reacionárias, na Noruega ele se converte rápido em uma atitude

---

[68] *Id*., *Ibid*., p. 8.

[69] Magris. *Op. cit*., p. 211.

[70] Scipio Slataper. *Op. cit*., p. 31.

progressista burguesa, num engajamento democrático, muitas vezes, com um acento inflamado de tribuna" [71].

Este "engajamento democrático" não se resumia à incorporação do camponês, de suas tradições e de sua cultura como material. Prova disto é que aquele considerado o primeiro escritor da nova Noruega[72], Henrik Wergeland, para quem era necessário lutar para que emergisse o "verdadeiro norueguês", percorreu o país incitando o que entendia como consciência nacional de seu povo e divulgando suas ideias sobre o que deveria ser a literatura da nação, chegando a fundar bibliotecas para os camponeses em diferentes regiões rurais[73].

Já o "acento inflamado de tribuna" se devia à polêmica em torno do aproveitamento ou não do legado da cultura dinamarquesa, cuja presença após três séculos de dominação era inevitável. Slataper explica como, uma vez que não existia "uma cultura literária nacional, mas somente uma educação dinamarquesa, modos e formas continuavam a ser retirados da Dinamarca"[74].

Wergeland era um representante do que se chamou a vertente "antidinamarquesa" deste romantismo, composta pelos homens, dos quais falamos no capítulo anterior, que enxergavam no camponês um resquício da verdadeira Noruega, aquela antecedente à união dos dois reinos. Nesse vácuo de uma cultura citadina que não estivesse ligada aos antigos dominadores, a abrasada poesia nacionalista de Wergeland encontrava, curiosamente, em Victor Hugo seu principal modelo.

Ilustrativa da amplitude que ganharam, ao longo das décadas de 1830 e 1840, estas específicas ideias de nacionalidade representadas por Wergeland é a fundação do *Det Norske Theater* em Bergen, no qual Ibsen iniciou sua carreira como diretor: o compromisso com a pronúncia e o vocabulário noruegueses nas apresentações fazia oposição direta ao "dinamarquês" *Christiania Theater*, composto por atores dinamarqueses ou por noruegueses falando em dinamarquês[75].

---

[71] Claudio Magris. *Op. cit.*, p. 213.

[72] Segundo o historiador da literatura norueguesa Edvard Beyer (*Apud* Régis Boyer. *Op. cit.*, p. 131).

[73] *Id. Ibid.*, p. 131.

[74] Scipio Slataper. *Op. cit.*, p. 26.

[75] Cf.: Toril Moi. *Op. cit.*, p. 42.

Esquematicamente, opunha-se a esta vertente "antidinamarquesa" uma outra, de corte "escandinavista", ou "pan-escandinavista", cujo principal representante seria o poeta Johan Sebastian Welhaven, na aparência uma antítese radical de Wergeland, apesar da amizade entre os dois[76]. O formalismo classicista de Welhaven, um "espírito crítico, dinamarquês"[77], se ligava à sua recusa ao provincianismo dos partidários de Wergeland, à sua recusa à ideia de que a literatura da nação deveria abandonar o que não viesse diretamente desta suposta essência norueguesa.

De qualquer modo, à revelia das polêmicas, de ponta a ponta os românticos incorporavam como tema o material popular e tudo que a ele associavam, com vistas à verdadeira arte nacional. Também Welhaven exaltava a natureza norueguesa e falava sobre como as fontes populares eram o melhor incitador para a criação artística[78].

Formava-se, progressivamente, uma "poderosa *imagem* romântica da paisagem norueguesa e uma igualmente poderosa crença em sua conexão metafísica com a alma norueguesa"[79], imbuídas de nacionalismo, como mostram os relatos da noite inaugural do *Det Norske Theater*: "As montanhas norueguesas foram apresentadas como a própria fonte do teatro norueguês. Uma voz soava de dentro da montanha. Após algum tempo, descobria-se que a voz pertencia ao espírito norueguês – que estava preso dentro da montanha. Um anjo aparecia e a montanha se abria, revelando uma mulher de branco, representando o espírito norueguês libertado – o guardião da arte norueguesa. O novo teatro era apresentado como a liberação das artes nacionais e do espírito da montanha" [80].

Esta imagem romântica era mesmo incontornável para a geração dos escritores que iniciavam suas carreiras nos anos 1840 e 1850, a geração do jovem Ibsen. A recepção à sua primeira peça, *Catilina* (1850), por exemplo, foi marcada pelo polemismo nacionalista. Na primeira crítica escrita sobre o dramaturgo em toda a história, Paul

---

[76] Sobre o romantismo local e a oposição entre Wergeland e Welhaven, cf.: Régis Boyer. *Op. cit.*, pp. 130-133.

[77] Scipio Slataper. *Op. cit.*, p. 26.

[78] Régis Boyer. *Op. cit.*, p. 133.

[79] Toril Moi. *Op. cit.*, p. 38.

[80] Cf.: Anette Storli Andersen. "The young Ibsen's theater aesthetics", in: *Nordlit*, Nº 34, 2015, p. 240, disponível em: https://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/3369 . Último acesso em 25/09/2020).

Botten-Hansen, que posteriormente se tornaria seu amigo, reclamava de que ele havia "virado as costas para a matéria nacional" [81].

Ibsen reconhecia, em 1858, a importância que tomara este tipo de material para os escritores do país ao final da primeira metade do século:

> Foi então que fomos confrontados com a verdadeira e íntima vida de nosso povo, expressa em traços fortes e claros; e todos os autores posteriores tiveram que reconhecer pouco a pouco que necessitavam romper com as formas tradicionais; começaram a entender que o conteúdo especificamente norueguês obrigava então a uma nova forma, se não quisesse ser arruinado na reprodução artística. E vislumbraram que aquilo que de estético vivia inconscientemente na poesia do povo tinha que ser infundido e afirmado na poesia cultural...
>
> Logo se tornou insustentável a ideia de que a nacionalidade de uma obra se encontrava em seu assunto, que usar um argumento camponês devesse necessariamente dar num poema camponês. Por outro lado, o povo, após o primeiro júbilo juvenil pela liberdade, de certa forma voltou a si, e as grandes palavras e frases feitas sobre o "Velho Dovre" [82], sobre o "Mar Nórdico" etc. não encontraram o antigo eco.[83]

Vale a pena, aqui, fazermos um pequeno desvio. Nesta distinção entre "poesia do povo" e "poesia cultural" – na qual ressoa a distinção schileriana entre "poeta ingênuo" e "poeta sentimental" – pressupõe-se a separação entre as literaturas oral e escrita, a passagem de uma à outra. Trata-se de outro aspecto desta incorporação romântica da tradição popular, o qual, também ele, deixa entrever a mudança estrutural das relações de trabalho que estava em curso na Noruega. Basta lembrarmos como Walter Benjamin identificava a narrativa oral, bem como a capacidade de absorver e narrar histórias, ao "tempo em que o tempo não contava" de Paul Valéry, ao tempo do trabalho artesanal e seu ritmo não determinado pelo valor de troca; enquanto o romance, forma por excelência da literatura escrita e do mundo burguês, era caracterizado pela segregação do indivíduo que narra, por não retirar nada da tradição oral, nem nada a ela adicionar. A distinção entre "poesia cultural" e "poesia do povo" na Noruega, entre oralidade e escrita, permite, assim, vislumbrar o lento ocaso de um modo de vida anterior, de uma outra relação com o trabalho, mas também com a arte. Não por acaso, afinal, as duas figuras essenciais até o século XIX na Noruega – o camponês sedentário e o comerciante dono de barco – são

---

[81] *Apud* Toril Moi. *Op. cit.*, p. 42.

[82] Cadeia de montanhas ao centro do território norueguês.

[83] *Apud* Slataper. *Op. cit.*, pp. 31-32.

os dois modelos originais do narrador de Benjamin, os "primeiros mestres da arte de narrar"[84].

Mas voltemos à imagem romântica, cujo aspecto caduco as palavras finais da citação de Ibsen, escritas alguns anos após o fervor do romantismo, já identificavam.

Salvo engano, é uma percepção similar à de Ibsen aquilo que Kielland abriga na transição do pórtico para o romance de *Garman & Worse*. Ao elaborar a imagem dominante do homem da costa – solitário, calado, áspero como a rocha da montanha – em seu elo vital com o oceano, a obra evoca a tradição romântica nacionalista. Ridiculariza-a com ácida ironia, no entanto, ao em seguida narrar os homens da nação para quem o mar não é mais do que um caminho para o transporte de mercadorias. Sai rebaixada, de cara, a ideológica conexão entre a alma do homem norueguês e a rude natureza que o circunda com oceano, montanhas e neve, bem como a literatura que a elegia como sua matéria fundamental.

Ao desmantelar a imagem romântica, contrapondo a ela a representação dos avanços da civilização do capital no mundo nórdico, Kielland incorporava criticamente o legado da literatura local. Mesmo a escolha de representar a vida de uma família remete às antigas sagas familiares nórdicas, também elas ícones do romantismo nacionalista. Entretanto, o fato de que o foco já não está exatamente no núcleo familiar, mas na estrutura dos seus negócios, denota a distância histórica daquele passado hiperbolizado pelos românticos. O autor se ligava, com isto, à mencionada "ruptura moderna", à *Gjennembrudd* da literatura norueguesa[85].

O termo abrange, na verdade, toda a Escandinávia, e é utilizado para se referir panoramicamente à produção literária dos anos de 1870 a 1890. De maneira geral, entende-se as conferências universitárias do então jovem crítico dinamarquês Georg Brandes, às voltas da publicação de seu livro "As grandes correntes da literatura europeia do século XIX", em 1871, como a faísca inicial do movimento. Brandes acusava, sobretudo, o aspecto conservador e comezinho dessas sociedades nórdicas, contra o qual

[84] Cf.: "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996, pp. 197-221. Para as citações, conferir, respectivamente, as páginas 206 e 199.

[85] Sobre a *Gjennembrudd*, cf.: Régis Boyer. *Op. cit.*, pp. 135-195.

reivindicava os "direitos da razão"[86]. Os "homens da *Gjennembrudd*", cujo horizonte era uma espécie de modernização periférica, seriam caracterizados, assim, por ideias literárias e políticas reativas: contra a sociedade burguesa ou pequeno-burguesa da época, provinciana, tradicionalista e mesquinha, fechada em suas cidades que não eram muito mais do que burgos; contra a religião estabelecida e seu moralismo hipócrita; contra o romantismo aburguesado e sua imagem idílica, à qual se acomodava apenas uma minoria privilegiada[87].

Na Noruega, onde estes dois decênios, como vimos, foram de profunda mudança social, o *Gjennembrudd* se tornou particularmente relevante. Além de Kielland, os grandes escritores associados ao movimento eram Jonas Lie, Bjørnstjerne Bjørnson e o próprio Ibsen.

Uma conjunção de nomes a qual já indica, contudo, como a visão panorâmica desta modernização literária implica o risco de apagar importantes diferenças, não apenas entre as obras destes artistas, mas também internas à produção de cada um deles.

Jonas Lie, por exemplo, é o termo de comparação do ensaio de Claudio Magris no qual viemos nos apoiando. O realismo crítico de Kielland aparece em oposição ao idílio, a categoria central eleita por Magris para a análise da obra de Lie, na qual a problematização do mundo burguês surge no máximo como nostalgia das relações pré-capitalistas, um "anseio de espontaneidade" expresso com "graça artificiosa e afetada"[88].

Há no autor, portanto, algo de sentimental, como também em Bjørnson, que não apreendia – afirma Slataper – o verdadeiro significado da nova realidade produzida pela "aristocracia do dinheiro"[89], cujos efeitos geravam nele, no máximo, pena das famílias arruinadas pelas crises econômicas.

Quiçá Slataper tenha em mente peças de Bjørnson como *En Fallit* (*A quebra* ou *A falência*, 1875). Nesta, um protagonista burguês se encontra pressionado de todos os lados no comando de seus grandiosos negócios. Possui inúmeras dívidas secretas as quais não tem como pagar; teme arruinar sua imagem frente aos concidadãos e, principalmente, a

---

[86] *Id*. *Ibid*., pp. 149-154.

[87] *Id*. *Ibid*., pp. 136-137.

[88] Claudio Magris. *Op*. *cit*., p. 216.

[89] Scipio Slataper. *Op*. *cit*., pp. 150-151.

família, caso venha à tona seu endividamento; e vê surgirem conflitos com os trabalhadores de sua empresa. A trama se desenrola, com corruptas ofertas de salvação feitas ao protagonista por políticos e outros comerciantes locais, até culminar na revelação da falência do homem. O último ato, no entanto, amarra tudo num *happy end*¸ no qual, dois anos após os acontecimentos anteriores, aparece a família, agora morando no interior, unida em torno de um pequeno empreendimento familiar, ao qual se dedicam arduamente a fim de pagar suas dívidas e construir uma vida de alegre simplicidade, em oposição à megalomania dos negócios burgueses da cidade aos quais antes se dedicava o patriarca.

Aqui, se por certo emergem como tema as inúmeras violências da concorrência capitalista, o diagnóstico é de um moralismo nostálgico, como se o problema fora a ganância do indivíduo que se afastou do velho modo de vida familiar pequeno-burguês. Donde que Slataper possa colocar Bjørnson entre os "românticos de última hora"[90] – aos quais poderíamos também adicionar Lie –, aqueles cuja reação às mutações provocadas pelo capitalismo era voltar-se para um passado idílico, o qual, se certamente era distorcido uma vez tornado imagem, não deixava de parecer melhor em comparação com o presente.

Seja como for, na obra dos escritores da *Gjennembrudd* norueguesa, as mudanças estruturais pelas quais passou o país ao longo dos anos 1800, principalmente a partir da segunda metade do século, se tornavam material incontornável. Entretanto, é no romance de Kielland e, principalmente, nos dramas de Ibsen que se constitui um verdadeiro ponto de vista crítico sobre esse processo histórico.

[90] *Id*. *Ibid*., p. 151.

III. Queda do castelo no ar: estudo sobre O construtor Solness*, de Henrik Ibsen*

"A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra"

Georg Lukács, *A Teoria do Romance*

As tentativas ibsenianas de representar sobre o palco as relações burguesas da Noruega oitocentista encontram em *O construtor Solness* (1892) um ponto de virada. Coisa que o próprio autor reconhecia; em outros termos, é claro: "Você está essencialmente correto em assumir que a série que termina com o Epílogo [*Quando nós, os mortos, despertarmos*] começou com *O construtor Solness*", escreveu em carta ao conde Prozor[91].

Virada não significa mera ruptura, entretanto, dado que a dramaturgia de Ibsen se constrói por meio da reconfiguração de problemas já trabalhados, como bem identificou Lukács: "a essência do desenvolvimento ibseniano é, possivelmente, a mutação mesma: a resposta se converte de novo em pergunta, recoloca de modo mais profundo e verdadeiro o primeiro questionamento. Assim, cada estágio é novo em relação ao precedente, assim só o desenvolvimento inteiro pode ser verdadeiramente o todo"[92].

Solness partilha temas com suas peças anteriores – por exemplo, a vocação para atender ao chamado de Deus –, mas também elementos formais – como o uso da "técnica analítica" na sutura do enredo. Apenas apontar a diferença, portanto, pouco nos ajuda;

[91] Cf: Raymond Williams. *Drama from Ibsen to Brecht*. Londres: The Hogarth Press, 1987, p.64.

[92] Cf: "Henrik Ibsen, tentativo di creare uma tragedia borghese". In: *Il dramma moderno*. Milão: SugarCo Edizioni, 1967, Vol. 2, p. 121.

importante é circunscrevê-la e compreender como o diferente lança nova luz sobre o aparentemente igual.

Neste intento, a primeira impressão relevante é uma modificação no que poderíamos chamar figuração do *individualismo* – aqui utilizado como descrição, não juízo moral –, pois que é ele o *problema* central de ponta a ponta da obra do dramaturgo. Ou, melhor dizendo, o individualismo é o *tema* central, em sentido semelhante ao que Antonio Candido atribuiu à inquietude na obra de Carlos Drummond de Andrade: "um núcleo emocional a cuja volta se organiza a experiência poética"[93].

Salvo engano, quem primeiro percebeu e tentou descrever esta mudança de rota em *Solness* foi Maurice Maeterlinck, na primeira versão de seu ensaio sobre a peça:

> *O construtor Solness* é o mais estranho dos dramas estranhos de Ibsen. Não mais vemos passar, como nos outros dramas do poeta norueguês, o mesmo bando *de loucos que têm razão*; o mesmo bando de loucos admiráveis que parecem invadir sei lá eu quais templos ou palácios de justiça, se instalar e julgar os padres ou os juízes ordinários e nos provar que aquilo que críamos razoável se entortava frente à alma. [94]

Seria outra a situação em *Solness*:

> Os juízes ordinários quase não resistiram: eles abandonaram os tribunais desde as primeiras palavras e os loucos admiráveis foram largados sozinhos. É a primeira vez em que as emissões da alma agem livremente em cena: elas lutam entre si e contra si mesmas. [95]

Há fundamento para que Maeterlinck intua um isolamento destes por ele nomeados "loucos admiráveis". De forma esquemática, poderíamos dizer que até *Hedda Gabler* (1890) opera no chamado "ciclo moderno" de Ibsen um mecanismo de oposição, uma técnica: de um lado, um protagonista tolhido em seus anseios contra o nexo social de seu ambiente; do outro, uma ou mais personagens que o reafirmam. Aqui, a distância entre homem e mundo, a não realização de um no outro, encontraria a forma para manifestar-se na angústia do indivíduo desviado da norma.

---

[93] Cf.: "Inquietudes na poesia de Drummond". In: *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017, p. 72.

[94] Cf: "À propos de *Solness le constructeur* (Le Tragique quotidien)". In: *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*. Bruxelas: Éditions Labor, 1985, p. 96.

[95] *Id.*, *Ibid.*, p. 96.

Pensemos em Nora Helmer, Helena Alving, Thomas Stockmann, Gregers Werle, John Rosmer e Rebbeca West, mesmo em Hedda Gabler; são todas personagens as quais se deparam com o aspecto falso de suas relações pessoais e, por extensão, com a falsidade das relações inter-humanas sob as atuais condições de sua sociedade.

É Raymond Williams quem aponta para a função estruturante deste falseamento:

> "Ibsen cria uma e outra vez em suas peças, com uma extraordinária riqueza de detalhes, relações falsas, uma sociedade falsa, uma falsa condição do homem. As marcas ao longo desta escala são frequentemente difíceis de distinguir. A mentira imediata está quase sempre presente, mas há grande variação em sua referência derradeira: às vezes uma condição alterável; às vezes uma condição absoluta; amiúde, de forma ambígua, algo entre estas duas. Ainda assim a referência generalizante, em quaisquer de seus tipos, é persistente; a mentira nunca é meramente local, pois é vista como um sintoma de uma condição geral"[96].

Williams, para quem o uso do termo "tragédia" é político, uma vez que define a condição mesma da sociedade do pós-guerra, entende a obra de Ibsen como "tragédia liberal", pois "a luta contra a mentira é individual; um homem luta por sua própria vida". O que, a nosso ver, é uma descrição correta, desde que levadas em conta as especificidades que o processo histórico norueguês confere às ideias liberais do século XIX. Como já vimos, para um pequeno-burguês liberal na Noruega daquele momento, a condição de indivíduo era contraditoriamente determinada, por um lado, pela nova estrutura que o avanço do capitalismo dava às relações de trabalho, por outro, pela tradição da vida em isolamento pré-capitalista.

Mas voltemos aos indivíduos tolhidos de Ibsen. Eles não encontram no mundo o devir de seu ser, mas, sim, a sua negação. Alguns chegam a essa percepção, outros dela partem, mas de forma geral a vontade de todas essas personagens se choca contra isto que entendem como o inautêntico na vida. Apontá-lo e confrontá-lo é sua "loucura", a raiz de sua posição individualista.

Para contrapô-las não faltam os arautos do *status quo*. Torvald Helmer, o pastor Manders, Peter Stockmann, o velho Werle, o doutor Relling, o reitor Kroll ou o juiz Brack; homens cujo cinismo é a afirmação da falsidade contra a qual se digladiam os protagonistas. Esta espécie de mecanismo de contraposição entre individualidade

[96] Cf: *Modern Tragedy*. Toronto: Broadview Encore Editions, 2006, p. 122.

destoante e nexo social, chamemo-lo *esquema do individualismo*. A princípio, ele pareceria encontrar fora da individualidade o elemento que a oprime.

Contudo, não se trata de aplainar cada uma das peças sob sua égide, nem de estabelecer oposições simplistas. Em primeiro lugar porque, como técnica, este esquema desempenha funções diferentes a depender do caso. Em *Um inimigo do povo* (1882), por exemplo, o doutor Thomas Stockmann aparece como individualista ao se colocar como o único cidadão disposto a confrontar as mentiras fundantes da organização político-econômica de sua cidade, mas principalmente "a maioria sólida" de estúpidos que reina sobre os supostos indivíduos inteligentes. A oposição a ele feita por seu irmão Peter, o prefeito, e toda a casta que o apoia é *o dínamo da ação presente*.

Já em *Espectros* (1881), o moralismo do pastor Manders foi barreira para as aspirações livre-pensantes de Helena Alving no enredo passado, de modo que, em cena, o individualismo da mulher comparece mais como um *debate de ideias* paralelo ao verdadeiro acontecimento em sentido dramático: a derrocada de seu filho Oswald. Helena reflete sobre o mal outrora causado pelo conservadorismo, mas a fatalidade da doença congênita, a cujo desenrolar assistimos, em nada é afetada pelas conclusões da protagonista sobre "o crime" cometido por Manders ao abafar o amor que sentiam um pelo outro, mesmo que este crime esteja na origem do casamento com o capitão Alving e, portanto, do caminho que levaria ao mal hereditário. Se em uma peça a oposição move o enredo, na outra ela se assemelha mais à "reflexão sem atos"[97] característica de certos dramas de Ibsen.

Em segundo lugar porque, em conjunção com a distinta função do esquema em cada composição, o diagnóstico sobre o individualismo se modifica. Tomemos como exemplo novamente Thomas Stockmann. Sua luta cega e obcecada pela verdade se frustrava ao deparar-se com o funcionamento contraditório da "esfera pública" e, nisto, desvelava-a como ideologia. A própria luta já era contraditória em si, no entanto. O idealismo do doutor carregava algo de rancor contra o irmão, que levou os louros de sua ideia de um balneário municipal. Ademais, expunha a oclusão do ponto de vista pequeno-burguês ao não oferecer soluções para o problema da subsistência da cidade, consequência inevitável do fechamento das termas envenenadas; não apenas os ricos, afinal, seriam por ele afetadas, mas toda a economia local. Ainda assim, porque o

[97] Cf: Peter Szondi. *Op. cit.*, p. 141.

individualismo, aqui, decorria de uma situação concreta, tinha em vista o bem público e identificava corretamente a necessidade da aparência para o funcionamento das instituições, mas principalmente porque ao individualista ainda restava a mesma opção de Nora Helmer em *Casa de bonecas* (1879) – ejetar-se daquele ambiente de "moral envenenada" –, é sua a vitória moral.

Quando chegamos a *O pato selvagem* (1884), no entanto, não há mais vitória possível para a luta individual, agora exposta como abstrata. A imposição da verdade a qualquer custo de Gregers Werle, sua resposta ao "chamado do ideal", erra o alvo ao não reconhecer a raiz do sofrimento de seu amigo Hjalmar Ekdal; Gregers enxerga na mentira do casamento entre Hjalmar e Gina a causa do problema, quando ela em realidade é consequência da condição de explorada da mulher, de sua subjugação pelo pai de Gregers, o velho Werle. Entre o imperativo moral e a concretude das relações inter-humanas em cena há um abismo. Aqui, o resultado da batalha solitária que apenas acusa as mentiras, mas não a condição que as engendra, é somente mais sofrimento, donde que por vezes o doutor Relling tenha razão ao apontar o delírio do rapaz, ainda que o faça de forma cínica. Se decerto a posição idealista de Gregers ainda é minimamente positivada, pois contrapõe à vida falsa um grito de protesto e, nisto, é superior ao ar conformista de "as coisas são como são" de Relling[98], ainda assim ela termina não somente inefetiva, como a de Stockmann, mas destrutiva; e por conta de sua própria estrutura, não de elementos externos. De uma peça a outra, o individualista vai de pretenso mártir a histérico.

Antes de progredir, atentemos, de passagem, para uma discreta, mas sinistra, atualidade de uma peça como *O pato selvagem*. Gina Ekdal pertence à categoria de personagens ibsenianas a cargo das quais fica a representação do problema da ausência de emprego para os não-burgueses numa sociedade cujas relações de produção pré-capitalistas foram dissolvidas a galope pelo avanço do trabalho abstrato. Esta sua espécie de "viração" nós vemos se repetir em Christine, de *Casa de bonecas*, cuja necessidade de emprego é um dos disparadores da intriga; em Ballested, de *A dama do mar*, cujos múltiplos "bicos" são elemento cômico; aqui em *Solness*, com os Brovik e os jovens arquitetos cujas carreiras são fagocitadas pelo construtor. É este *hall* de trabalhadores precarizados a horrenda coincidência com nosso tempo: nas regiões periféricas, onde aquilo que, do ponto de vista do centro do sistema, é visto como crise se revela a própria

[98] Para uma análise da dialética da moralidade em *O pato selvagem*, conferir a décima-sexta palestra de Adorno em *Problems of moral philosophy*. Cambridge: Polity Press, 2000, pp. 157-166.

condição do todo, sobra para os excluídos da produção global de mercadorias uma contínua disputa pelas franjas do trabalho explorado.

De volta ao esquema do individualismo, fica clara a necessidade de matizar a impressão de que nele as contradições sociais se desvelam apenas na oposição entre protagonistas e antagonistas, entre indivíduo e sociedade; já as personagens centrais são contraditórias ou, dito de outra forma, o problema emerge cada vez mais na própria condição de individualista.

Nisto percebe-se como a recorrência deste gesto – o indivíduo que, ao desgarrar-se contraditoriamente em busca da autorrealização, sucumbe à força das relações sociais de seu ambiente, não sem antes acusá-las – não decorre uma necessária adesão da peça, nem do autor, ao individualismo. Em verdade, a partir de *Brand* (1866) e *Peer Gynt* (1867), peças as quais já põem em jogo as violências exteriores e interiores necessárias à autorrealização do indivíduo, a obra de Ibsen bem poderia ser interpretada como um estudo sobre as agruras da individuação, muito mais do que como sua defesa, ainda que esta com frequência se torne matéria de seus dramas. Ou como um processo ao longo do qual a posição do indivíduo se torna progressivamente mais contraditória em sua luta contra as amarras das relações sociais.

Também por conta disto, parece-nos, a matéria ibseniana é romanesca, como indicou Peter Szondi. Pois no individualista de Ibsen há algo do "idealismo abstrato", daquela mentalidade que:

> "Tem de tomar o caminho reto e direto para a realização do ideal; que, em deslumbramento demoníaco, esquece toda a distância entre ideal e ideia, entre psique e alma; que, com a crença mais autêntica e inabalável, deduz do dever-ser da ideia a sua existência necessária e enxerga a falta de correspondência da realidade a essa exigência *a priori* como o resultado de um feitiço nela operado por maus demônios"[99].

Não só a matéria é romanesca, contudo. Também o autor se aproxima do romancista, dado que a figuração do individualismo em Ibsen ganha, progressivamente, aspectos da ironia do escritor de romances:

> "Na medida em que configura a realidade como vencedora, a ironia revela não apenas a nulidade do mundo real diante de seu adversário derrotado, não apenas que essa vitória jamais

[99] Georg Lukács. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 100.

pode ser definitiva e será reiteradamente abalada por novas insurreições da ideia, mas também que o mundo deve sua primazia menos à própria força, cuja grosseira desorientação não basta para tanto, do que a uma problemática interna – embora necessária – da alma vergada sob os ideais"[100].

Seja como for, isto que circunscrevemos como um gesto individualista é exatamente o que não se encontra em *Solness*. O construtor nem é um homem cuja vontade é tolhida, nem esta sua vontade é uma negação das condições da sociedade, que, ao não ser personificada numa oposição ao protagonista, pareceria desaparecer da cena.

Este suposto sumiço é recorrente, aliás, nas quatro peças finais, ditas "simbolistas", como indica Inga-Stina Ewbank. Nelas, "a sociedade – seja na forma de 'problemas' particulares ou como o peso das 'velhas e mortas ideias e crenças' – não é mais uma grande antagonista"; os mundos destas peças seriam esferas "íntimas e internalizadas", com seus próprios "demônios privados", de forma que, "quando a sociedade os impinge, não o faz por meio de figuras – como Torvald Helmer, o pastor Manders ou o juiz Brack – cujas atitudes sociais operam como amarras para as protagonistas, mas de uma forma estranhamente coletiva e anônima". Ewbank destaca que há mesmo algo de expressionista na maneira como a sociedade aparece nestas peças[101].

Em nosso objeto, o mais próximo a uma reprimenda à sociedade, a uma recusa do mundo, é o desejo de Hilde Wangel de ver o impossível realizado, o qual não poderia ser mais abstrato. Isto significaria um abandono da problemática do individualismo? Se não, de que maneira ela se configura? E de que forma, então, aparecem as antinomias das relações sociais? Com perguntas deste tipo, desçamos às fundações de *O construtor Solness*.

---

[100] *Id*. *Ibid*., p. 87.

[101] Cf.: "The last plays". In: James Mcfarlane (org.), *The Cambridge Companion to Ibsen*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1994, p. 136.

1 – Drama e conto maravilhoso

Quiçá o melhor caminho para chegarmos ao problema do indivíduo burguês comece no elemento da composição que dele aparenta maior distância: a tradição popular norueguesa.

Numa primeira visada, ela estaria presente apenas como conteúdo mobilizado por Hilde Wangel e Halvard Solness em seus diálogos. Na imagem dos *trolls* que habitam ambos e atraem "as forças que estão para além de nós"[102], por exemplo; ou quando o construtor menciona os antigos livros de sagas (*sagabøgerne*) nos quais se conta dos vikings "que viajavam para terras distantes e saqueavam e incendiavam e matavam homens..."[103] e tinham uma consciência robusta, em oposição à sua própria; ou no fascínio de Hilde pela ideia de ser raptada que, somado a sua exigência de um reino, remete à balada do rei da montanha[104], a qual Ibsen utilizara mais de uma vez em obras de

---

[102] Henrik Ibsen. "O construtor Solness". In: *Peças escolhidas*. Lisboa: Cotovia, 2006, p. 288. Optamos por citar a edição portuguesa porque, das traduções para o português, é a que melhor preserva as referências à mitologia nórdica. A tradução foi cotejada com o original, que pode ser acessado em: https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_BS%7CBSht.xhtml. Último acesso em: 20/06/2022.

[103] *Id*., *Ibid*., p. 289.

[104] Há mais de uma versão da balada, mas, naquela que Ibsen incorpora a uma de suas peças iniciais – *A festa em Solhaug* (1856) –, canta-se a tristeza da pequena Kirsten, uma donzela de cachos dourados raptada e levada para os domínios do rei da montanha, onde vive aprisionada. Cf: Henrik Ibsen. "The feast at Solhaug". Acessado em:

https://www2.hf.uio.no/polyglotta/index.php?page=fulltext&vid=168&view=fulltext#FN1764rn1. (último acesso: 20/05/2022). Deixamos, a seguir, uma tradução de nossa autoria:

"O rei da montanha cavalgou para o mar;/– Ó, tristes e sombrios são meus dias –/para cortejar uma donzela e fazê-la sua esposa./ – Eu te espero, estou exausta. –//

O rei da montanha cavalgou até a fortaleza de lorde Hakon;/– Ó, tristes e sombrios são meus dias –/Pequena Kirsten, sentada, penteava seus cachos de ouro./– Eu te espero, estou exausta. –//

O rei da montanha esposou a bela donzela;/– Ó, tristes e sombrios são meus dias –/Um cinto prateado ela deve para sempre usar./– Eu te espero, estou exausta. –//

O rei da montanha esposou o lírio,/– Ó, tristes e sombrios são meus dias –/Com quinze anéis de ouro em cada mão./– Eu te espero, estou exausta. –//

Passaram-se três verões, e mais outros cinco;/– Ó, tristes e sombrios são meus dias –/Na montanha Pequena Kirsten foi enterrada viva./– Eu te espero, estou exausta. –//

Passaram-se cinco verões, e mais outros nove;/– Ó, tristes e sombrios são meus dias –/Pequena Kirsten nunca viu o alegre brilho do sol./– Eu te espero, estou exausta. –//

No vale há flores e os jubilosos cantos dos pássaros;/– Ó, tristes e sombrios são meus dias –/Na montanha há ouro e a noite é longa./– Eu te espero, estou exausta. –".

juventude. São todos casos em que figuras do folclore, da mitologia e das sagas nórdicas vêm à tona, transformando-se em temas.

E é certamente possível debatê-los enquanto tais. Que as personagens afirmem ter *trolls* dentro de si permite especular sobre uma espécie de justaposição de mito e história, na qual o primeiro retorna internamente à segunda. Janet Garton, por exemplo, sugere algo neste sentido ao relembrar a introdução do livro de contos *Trolls*, publicado por Jonas Lie em 1891, um ano antes da publicação de *Solness*, para falar de como poderia haver na peça uma "investigação de como o 'estágio *troll*' seguiu a humanidade até a sociedade civilizada"[105].

Da mesma maneira, enquanto tema, a recusa de Solness a um suposto chamado de Deus, seu abandono da construção de igrejas, poderia remeter a uma vingança pagã sobre o cristianismo; trata-se, afinal, de um homem que afirma atrair *trolls* e demônios para realizar seu desejo de ascensão na carreira, a negação de sua vocação cristã.

Entretanto, debates como estes estão sempre sujeitos ao risco de levar um pouco a sério demais as palavras das personagens sobre si próprias. Novamente: as comparações com *trolls*, demônios e vikings vêm do construtor e da moça, e algo de ridículo espreita este burguês que, numa espiral de culpa e paranoia, as faz. Porventura seja mais interessante a própria insistência em comparar do que o conteúdo da comparação em si.

De sorte que, a fim de não equivaler sem mais o ponto de vista das personagens ao da composição, ou ao do autor, cabe retirar o olhar dos momentos em que o material popular é apenas conteúdo e pousá-lo sobre seu papel estruturante. Pois este legado de gêneros populares nórdicos também está presente no nível da forma, como indica a fatura da fábula; parte de seu esqueleto é retirada de uma narrativa advinda da tradição oral camponesa, o conto "O *troll* construtor*"* ("Trold som Bygmester"):

A catedral de Throndhjem é amplamente conhecida como uma das mais belas igrejas da Cristandade, e o era especialmente nos velhos e gloriosos dias, quando seu pináculo se alçava aos céus. Santo Olavo estava à altura da tarefa de construir a igreja, mas colocar o pináculo excedia seus poderes. Perplexo, Santo Olavo prometeu o sol a qualquer um que se pusesse a erguê-lo.

[105] Cf.: "The middle plays". In: James Mcfarlane (org.). *Op. cit*, p. 123. Deixamos a seguir as interessantes palavras de Lie: "Que há *trolls* nas pessoas é compreendido por qualquer um que tem olho para estas coisas... a mágica dos *Trolls* vive... dentro das pessoas na forma de temperamento, vontade natural, explosividade... E o quão longe este estágio *troll* segue a humanidade adentro da sociedade civilizada seria um estudo útil e instrutivo, e possivelmente surpreendente" (*apud* Garton).

Como nenhum homem ousou ou era capaz de o fazer, um *troll* que vivia ali perto, dentro do penhasco Hlade, se ofereceu para o serviço, desde que recebesse aquilo que Santo Olavo havia prometido. Colocou ainda outra condição: que Santo Olavo não se dirigisse a ele por seu nome, caso encontrasse uma forma de descobri-lo. Ora, como Santo Olavo havia se colocado numa enrascada com sua promessa, foi atrás de descobrir o nome do *troll*. Então saiu a velejar à meia noite por dentro do penhasco Hlade e, quando chegou ao local até hoje conhecido como "Velha mulher", ouviu uma criança a chorar dentro da montanha e sua mãe consolando-a com a promessa de que teria "o ouro celeste, o sol, quando Tvæster retornasse para casa". Contente, Santo Olavo correu de volta à cidade e chegou justo a tempo, pois o pináculo já se encontrava no lugar e o *troll* estava prestes a colocar o último botão de ouro no cata-vento. Santo Olavo, então, gritou: "Tvæster! Você colocou o cata-vento muito a Oeste". No exato momento em que o troll ouviu seu nome, caiu morto.[106]

Trata-se de um conto publicado pelo clérigo Andreas Faye, em 1833, como parte da *Norske sagn* (*Lendas norueguesas*), sua reunião de histórias populares. Recolhidas em viagens pelo país e impressas em periódicos locais a partir de 1832, eram em sua maioria narrativas orais advindas de diferentes regiões da Noruega[107]. Não é surpreendente, então, encontrar variações de uma mesma história, características deste tipo de material. Faye inclui as diferentes versões, e normalmente informa-nos o contexto em que as escutou. Esta que citamos acima foi contada por uma senhora da ilha de Ytterøen, provavelmente legada por seu bisavô. É a segunda versão que a coleção nos apresenta de "O *troll* construtor".

As semelhanças com *Solness* são evidentes: a construção da igreja, a subida da torre para colocar o último ornamento, a queda após o grito do nome. Mesmo a origem sacra da convocação: um santo num caso, Deus no outro.

Contudo, porque o conto é uma espécie de fantasmagoria nunca concretizada em cena, apenas remeter a ele não altera em nada a aparência dramática da trama. Isto é, o enredo dramático nunca deixa abertamente de o ser. Sua relação com a narrativa popular não é uma comparação explícita; está mais para uma afinidade de nascença. Em vez de justapor às claras o burguês e o *troll*, a peça arma a ação do primeiro como a do segundo, indicando o ar de família: a personagem dramática é como a personagem maravilhosa.

---

[106] Andreas Faye. *Norske sagn*. Oslo: Norsk Folkeminnelags, 1948, p. 29.

[107] Ver: Jan Faye. "Echoes of the brothers Grimm from Thule: a short introduction to Andreas Faye and his *Norske Sagn*", in: *Jahrbuch der brüder Grimm-Gesellschaft*. Kassel: Brüder Grim-Gesellschaft, 1995.

Diferente seria o caso se a dramaturgia explicitasse a presença do conto, transformando-o numa espécie de comentário à cena. Pensemos, por exemplo, no famoso recurso de André Antoine ao apresentar *Senhorita Julia* (1888), de Strindberg, no *Théâtre-Libre* de Paris. Antoine conta, em suas "Memórias sobre o *Théâtre-Libre*", que deu aos espectadores cópias do prefácio do autor para que o lessem antes da apresentação, a fim de que teoria e prática de Strindberg refletissem um ao outro[108]. Poderíamos imaginar um recurso semelhante, fornecendo "O *troll* construtor" aos espectadores antes de uma apresentação de *Solness*. O que certamente significaria um princípio épico oposto à aparência dramática da peça, mas este é o ponto: o primeiro está contido na segunda, é uma espécie de pressuposto o qual só a encenação pode pôr.

Como dissemos, no entanto, o conto permanece como fantasmagoria na dramaturgia. Isto significa que a questão é encontrar, não as operações destes gêneros populares utilizados por Ibsen funcionando em sua inteireza em *Solness*, mas, sim, os momentos em que a forma dramática se comporta como a deles; os momentos nos quais o drama deixa de o ser não em sua aparência, mas em seu efeito, ao esgarçar seus pressupostos de modo que eles desempenhem funções outras. Dito de outro modo: se a personagem maravilhosa e sua ação podem ser usadas como modelo para personagem e ação dramáticas, é porque estas já operam, por conta própria, de maneira semelhante àquelas.

Assim, a fim de melhor compreender esta relação, voltemos nosso olhar para "O *troll* construtor" e veremos como a narrativa guarda seu aspecto de *legenda*, no sentido mesmo de uma história ou um testemunho sobre a vida e os feitos de um santo[109]. Classificá-la como tal, no entanto, seria redutor, pois trata-se de um híbrido com a mitologia nórdica – sugerindo seu elo com a época da contraditória consolidação do cristianismo na Escandinávia.

---

[108] "Strindberg escreveu, para sua tragédia *Senhorita Julia*, que nós estamos prestes a apresentar, um longo prefácio cheio de coisas curiosas; pareceu-me útil imprimi-lo e distribui-lo aos nossos espectadores. São sugestões interessantes sobre o ângulo de posicionamento dos cenários, a retirada da rampa, as luzes de cima, evidentemente de influência alemã e que eu havia reunido no exterior há muito tempo". Cf.: *"Mes souvenirs" sur le Théâtre-Libre*. Paris: Arthème Fayard e cia., 1921, p. 286.

[109] Cf: André Jolles. *Formes simples*. Paris: Éditions du seuil, 1972, pp. 27-54.

Note-se que a *Norske Sagn* nos dá uma e outra vez exemplos deste tema da suplantação das religiões pagãs pelo Cristianismo, como no início deste outro conto, "Santo Olavo mata *trolls* e constrói igrejas":

"Outrora, quando Santo Olavo ia de vila em vila para introduzir a fé em Cristo e construir igrejas em vez das casas pagãs de adoração, ele encontrava oposição e era impedido tanto pelos seus súditos, que de todo não queriam ser batizados, quanto pelos *trolls*, Jutuler e Gjøgrer, que viviam em abundância ao redor das montanhas. Os *trolls* não suportavam Santo Olavo; ele frequentemente fazia o sinal da cruz e disto eles não gostavam de forma alguma e, ademais, ele construía muitas igrejas e o som de seus sinos não lhes dava paz. Assim, eles lhe colocaram todos os obstáculos que puderam; mas não tinham poder sobre ele, pois o rei era demasiado sagrado" [110].

Atenhamo-nos, porém, à questão do hibridismo. A própria organização de Andreas Faye dá mostras da dificuldade em atribuir estas histórias a um ou outro gênero narrativo, posto que as coloca sob a seção "sobre seres sobrenaturais", em vez de sob a seção "sobre Santo Olavo", ainda que o herói seja o santo.

De modo que, em contradição com a faceta de legenda cristã, há, em "O *troll* construtor", a de *conto maravilhoso*. A vitória de Santo Olavo sobre Tvæster não tem a aparência de uma intervenção da providência, de um milagre cuja efetivação na linguagem se ligaria à "disposição mental" da *imitatio*[111]. Pelo contrário, assemelha-se mais àquele evento mágico característico do conto maravilhoso, no qual Lukács enxergava a secularização da mitologia[112]. Isto é, obedece ao *principium stilisationis* da irracionalidade da ação que conduz a um *happy end*, o elemento fundamental do mundo do conto maravilhoso, como explica Michele Cometa em sua apresentação ao estudo de Lukács sobre a "romança":

"Somente uma atmosfera irracional, fabular, absurda pode justificar o *happy end* de um conflito sério. Por isso a *romança* representa um avizinhamento de dois gêneros longínquos um do outro: o drama e o conto maravilhoso. O conto maravilhoso é de fato o único gênero épico que pode dar forma ao caos, ao absurdo, ao irracional, sem com isso cair na paródia ou na farsa. Enquanto a tragédia dava forma à 'absoluta necessidade' do destino, o drama não-trágico,

---

[110] Andreas Faye. *Op. cit.* P. 106.

[111] André Jolles. *Op. cit.*, p. 36.

[112] Cf: Georg Lukács. "L'estetica del romance". In: *Scritti sul romance*. Palermo: Aesthetica Edizioni, 1995, pp. 77-103.

graças à sua peculiar vizinhança com o conto maravilhoso, dará forma ao imponderável, ao fortuito, ao mágico". [113]

Lukács explica que este fundamento do conto maravilhoso – a irracionalidade da ação – tem como correlato uma cisão da personagem, uma fragmentação do eu:

"É a consequência necessária, o equivalente psicológico da ação: a linha de uma ação de conto maravilhoso como essa segue um caminho com curvas tão abruptas e repentinas que viver os destinos inerentes à ação deveria significar também explodir o núcleo central já vagamente delineado". [114]

Assim, convivem internamente a o "O *troll* construtor" convenções díspares, em simbiose com visões do mundo também elas díspares, num choque de "estruturas de sentimento"[115]: o mundo cristão em conflito com o mundo pagão.

De qualquer maneira, seja a intervenção na ação um produto da Graça ou da magia, sua referência é transcendente, aponta para algo fora da compreensão humana, pois ambos os tipos de intervenção são gestos de irrelação. Isto é, não possuem relação com a ação causal; do ponto de vista desta, são desconexos e, por o serem, a interrompem. São verticais, em oposição à horizontalidade de uma sequência de causalidade.

A irracionalidade, o dado não comensurável com o humano, que não se liga por nexos causais e, portanto, surge como casual: é esta a nota dominante. Desta forma, a ação de "O *troll* construtor" destoa daquela unitária e causal, imanente ao herói, tão cara ao conceito burguês de drama.

Salvo engano, é num evento fortuito, num acaso semelhante a este e com consequências similares para as personagens, mas de motivações outras, que encontraremos a explicação para a aproximação entre drama e material popular na peça.

---

[113] Cf. "Presentazione". In: Georg Lukács. *Scritti sul romance*. Palermo: Aesthetica Edizioni, 1995, p. 17). Ao falar em "romança", nos atemos à tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado do termo alemão "die Romance"; conferir sua nota explicativa ao ensaio de Lukács "O problema do drama não-trágico" (In: *As formas e a vida: Estética e ética o jovem Lukács (1910-1918)*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, pp. 167-172).

[114] Georg Lukács. *Scritti sul romance*. Palermo: Aesthetica Edizioni, 1995, p. 83. Aqui vale explicar que, para o jovem Lukács, "irracionalidade" não tem o mesmo significado que a ela seria atribuído em *Destruição da razão*.

[115] Tomamos emprestado, aqui, o conceito elaborado por Raymond Williams para descrever a relação entre convenção e experiência numa obra de arte. Conferir sua introdução a *Drama from Ibsen to Brecht* (Londres: The Hogarth Press, 1987, pp. 11-21).

2 – A personagem estranhada

Do ponto de vista dramático, o que há de mais irracional na ação presente de *Solness* é seu momento divisor de águas: a chegada de Hilde Wangel.

Pois vejamos. Estamos a meio termo do primeiro ato e o construtor Halvard Solness expõe ao doutor Herdal, médico da família, o medo que sente da juventude vindoura, sedenta por tomar seu lugar:

Solness: Sempre, sempre cheio de medo porque, mais tarde ou mais cedo, pode muito bem haver uma reviravolta, percebe?

Doutor Herdal: Ora, ora! Donde é que havia de vir a reviravolta?

Solness (*firme e seguro*): Da juventude.

Doutor Herdal: Oh! A juventude! O Senhor, que eu saiba, não está obsoleto. Ah, não... o Senhor está aqui tão firme como talvez nunca tenha estado!

Solness: A reviravolta vem aí. Pressinto-a. Eu sinto que ela se aproxima. Qualquer um deles vai exigir: afasta-te para me cederes o teu lugar! E logo os outros se hão-de precipitar a ameaçar e gritar: cede o lugar, cede o lugar, cede o lugar! Sim, esteja atento, Doutor. Um dia a juventude vem aqui bater-me à porta...[116]

Apesar do tom paranoico, o medo do construtor tem ao menos um pé fincado no chão. Até aqui, afinal, a peça se constrói como se o conflito central fosse a disputa entre o protagonista e seus assistentes, Knut Brovik e o filho Ragnar. Um embate cuja origem precede a encenação. O que nos obriga, junto com a peça, a narrar.

No passado, o jovem Solness, um "rapaz pobre, da aldeia"[117], migrou para a cidade e lá encontrou trabalho sob a tutela do arquiteto Knut – neste sentido, aliás, resume-se nele a trajetória do camponês norueguês oitocentista que vimos em nosso primeiro capítulo.

Ambicionando ascender na carreira, entreviu uma oportunidade através de uma rachadura na chaminé de seu lar, a antiga casa dos pais de sua esposa, Aline: caso o fogo pusesse tudo abaixo, Solness poderia dividir o grande terreno em lotes para venda. E um

---

[116] Henrik Ibsen. *Op. cit.*, pp. 249-250.

[117] É assim que o descreve Herdal (*Id. Ibid.*, p. 249).

incêndio é exatamente o que ocorre, levando a cabo seu plano – ainda que o protagonista afirme, em dado momento, estar "completamente convencido de que a rachadura na chaminé não teve nada a ver com o incêndio"[118], o que convenientemente o eximiria de responsabilidade. Este golpe de comerciante foi de fato a reviravolta na carreira do homem, a qual deslanchou, como ele mesmo afirma, "única e simplesmente só depois desse incêndio, e graças a ele"[119]. Solness venceu por completo toda a concorrência, incluso o antigo chefe, cujos negócios vieram à bancarrota. Foi assim que os Brovik terminaram por trabalhar para ele.

Boa parte destes eventos passados é relatada logo nas primeiras cenas da peça, as quais estabelecem a continuidade – ou, mais precisamente, o desenlace – da tensão de outrora: Ragnar Brovik quer sair de baixo de Solness e construir carreira própria, em parte como uma forma de vingança sobre o patrão por ter arruinado seu pai; já o construtor, porque deseja manter o monopólio, mas principalmente porque depende por completo do trabalho dos Brovik – pois não tem "instrução que chegue"[120] para chamar a si mesmo arquiteto, como assume mais tarde – faz o que pode para impedir a saída do jovem. Este o motivo da paranoia se originar parcialmente numa situação concreta: a juventude a exigir lugar tem em Ragnar um rosto, e o próprio Solness diz, mais a frente, temer a vingança do rapaz.

O início do primeiro ato gira, em maior ou menor grau, em torno deste conflito, presentificando-o no duplo sentido assumido pela palavra nos dramas do velho Ibsen. Mesmo aquilo que não se refere diretamente ao motivo central está a ele conectado. Os diálogos entre o construtor e a secretária Kaia Fosli, por exemplo, se não se reduzem à disputa com os Brovik, são dela inseparáveis, pois Solness conta, um pouco mais tarde, que namorisca Kaia ao menos em parte como método para controlar Ragnar; ela e o jovem são noivos e, alimentando o fascínio da menina por si, o construtor tenciona mantê-la, e por extensão Ragnar, por perto. Vemo-lo insistir para que Kaia convença o noivo a não se aventurar por conta própria no ramo da construção, sob a ameaça de que com isso encerraria o relacionamento às escuras entre os dois; chega a admitir, num ato falho, que é o rapaz aquele de quem verdadeiramente precisa, e não a secretária. Até mesmo as cenas

---

[118] *Id*. *Ibid*., p. 286.

[119] *Id*. *Ibid*., p. 280.

[120] *Id*. *Ibid*., p. 279.

com Aline Solness possuem elo com a disputa pelo mercado imobiliário, pois estabelecem a frieza da relação entre o construtor e sua esposa, cuja degradação é consequência dos eventos à época da ascensão de Solness.

Em suma, *todas as cenas até o momento em questão possuem uma motivação interna, obedecem à causalidade dramática*, ao realizar a exposição necessária para pôr em movimento a trama. Logo em seguida, no entanto:

Doutor Herdal (*ri-se*): Sim, santo Deus, e depois?

Solness: E depois? Depois é o fim do construtor Solness.

Batem à porta da esquerda[121]

Quem vem lá é Hilde Wangel. A óbvia coincidência – a juventude bater à porta ao mencionar-se a juventude que baterá à porta –, é o próprio doutor Herdal quem ironiza um pouco depois:

Doutor Herdal (*malicioso, deitando a Hilde uma olhadela*): Sim, disso pode estar certo! (*Ri-se*) De qualquer maneira, o Senhor adivinhou, Senhor Solness!

Solness: Como?

Doutor Herdal: A juventude sempre lhe veio bater à porta.[122]

A entrada de Hilde tem a feição de um "golpe teatral" (*coup de théâtre*)[123]. Pois este, se abstraído como técnica, teria em todas as suas variações a função de avançar o enredo por meio do fortuito: uma carta que chega repentinamente e informa de uma reviravolta central para os eventos; um quiproquó, como o copo de veneno preparado para um, que termina bebido por outro; ou, no nosso caso, a chegada inesperada de uma personagem recém-mencionada. Para quem carrega como único instrumento a régua do drama, os "golpes teatrais" seriam um problema exatamente porque, em oposição à sequência causal necessária para a ação ideal, *trazem o casual à cena*. Posto de outro modo, eles seriam uma forma de aparição do irracional no enredo, donde que a chegada

[121] *Id*. *Ibid*., p. 250.

[122] *Id*. *Ibid*., p. 252.

[123] Sobre os "golpes teatrais", cf.: Peter Szondi. "Tableau and Coup de Théâtre: On the Social Psychology of Diderot's Bourgeois Tragedy". In: New Literary History, Winter, 1980, Vol. 11, No. 2, Literature/History/Social Action (Winter, 1980), pp. 323-343.

coincidente de Hilde pareça, do ponto de vista do drama, uma primeira instância de irracionalidade.

Acontece que, em nosso caso, a função desta coincidência, deste elemento não resultante das cenas precedentes, não é de forma alguma encaminhar o enredo. Mais correto, aliás, seria dizer que Hilde Wangel *interrompe* a ação, visto que, após sua chegada, a querela com os Brovik praticamente abandona o proscênio, os diálogos se tornam majoritariamente reflexivos e, a rigor, não ocorre nenhum evento em sentido dramático, à exceção da queda final. A que serve, então, o uso do "golpe teatral"? Ou, o que explica essa intromissão do irracional?

A resposta para estas perguntas se esconde no tema da loucura, na dúvida sobre a sanidade de Solness. O homem que subiu na carreira às custas da felicidade conjugal e, preso entre a paranoia de perder seu monopólio e a culpa que sente ao ver a esposa sofrer por conta de seus atos – mesmo que indiretamente –, parece passo a passo desmiolar. Sem que possamos ter certeza disto, todavia, pois por vezes a loucura se assemelha à astúcia. O construtor de fato enlouquece às claras ou joga com a suspeita das outras personagens como parte de suas maquinações? Trata-se de uma ambiguidade, a qual permanece sem resposta ao longo de toda a trama, até transmutar-se em sua forma final: a queda da torre é um acidente ou um suicídio?

Esta ambiguidade é preparada imediatamente antes da chegada de Hilde, durante o supracitado diálogo com Herdal. Enquanto explica ao médico seus estratagemas para seguir explorando o trabalho dos Brovik, o construtor conta uma "estranha história" sobre o momento em que percebeu em Kaia Fosli uma oportunidade:

Solness: Pois, mas ouça. Um dia, ela, a Kaia Fosli, veio aqui ter com eles, trazia um recado qualquer, e eu, quando vi a intensidade com que os dois olhavam um para o outro, veio-me à cabeça esta ideia: se eu conseguir que ela venha aqui para o escritório pode ser que o Ragnar também fique.

Doutor Herdal: Uma ideia bastante razoável.

Solness: Sim, mas não fiz a mínima alusão a isso, dessa vez. Fiquei só a olhar para ela e a desejar muito intensamente tê-la aqui. Então falei com ela amigavelmente, disto e daquilo, de nada em especial, e depois ela foi-se embora.

Doutor Herdal: E...?

Solness: Mas no dia seguinte, à tardinha, quando o velho Brovik e o Ragnar já tinham ido para casa, ela veio cá ter comigo outra vez e comportou-se como se eu tivesse feito um acordo com ela.

Doutor Herdal: Um acordo? Sobre quê?

Solness: Precisamente sobre aquilo que eu tinha desejado. Só que eu não tinha dito uma única palavra acerca disso!

Herdal questiona se a secretária não o teria feito a fim de estar mais próxima do namorado, ao que Solness responde que pensou o mesmo a princípio, mas pouco a pouco viu-a desligar-se de Ragnar.

Doutor Herdal: E começou a ligar-se a si?

Solness: Sim, absolutamente. Eu noto que ela me pressente quando está de costas e eu olho para ela. Vibra e estremece mal me aproximo. O que é que o Senhor acha disto?

Doutor Herdal: Hum, não é difícil de explicar.

Solness: Pois, mas e o resto? O facto de ela julgar que eu lhe tinha dito aquilo que eu apenas tinha desejado e pensado em silêncio. Interiormente. Para mim próprio. Que me diz a isto? Pode explicar isto, Doutor?[124]

A "estranheza" da história é, assim, o suposto poder sobre-humano do construtor. A se acreditar nele, Solness seria uma subjetividade, digamos, porosa, não inteiramente dissociada do outro, portanto capaz de afetá-lo por meio de seu mero desejo interior, sem recorrer à relação direta da fala e do gesto. Ele teria uma espécie de poder mágico de sugestão.

Para o dramático em cena, este componente "estranho" não faria mais do que colocar nos trilhos a ambiguidade do estado mental do protagonista. Que Solness suspeite possuir poderes sobrenaturais, que de fato creia nisto, indica sua instabilidade; logo após contar o esquisito caso para o médico, no entanto, suas palavras dão a impressão de que esta suposta crença era na verdade uma armadilha para flagrar Herdal em conluio com Aline:

Solness (*olha para o médico com um sorriso afetuoso*): O Senhor julga com certeza que eu estou a perder o pé, não é, Doutor?

[124] Henrik Ibsen. *Op. cit.* Pp. 243-246.

E em seguida:

Solness: Porque o Senhor acha que eu... (*Furioso*) Pois, raios me partam! O Senhor pensa de mim o mesmo que a Aline pensa.

Doutor Herdal: E o que é que ela pensa de si, então?

Solness (*novamente controlado*): Ela começou a acreditar que eu... que eu... estou doente.

Doutor Herdal: Doente! Ela nunca me disse uma única palavra sobre isso. Mas então qual seria o seu mal, meu caro?

Solness (*inclina-se sobre as costas da cadeira e murmura*): A Aline está convencida de que eu estou louco. A sério. [125]

Aqui são ambíguos principalmente os gestos do construtor. Num átimo explode em fúria acusatória para em seguida, como se tomado ele próprio pela dúvida quanto a sua saúde mental, esmorecer. O mesmo tipo de alternância acelerada se repete ao longo dos três atos, mas já aqui, neste vaivém entre diferentes estados de espírito, fica claro como o ritmo da peça é, em grande parte, o ritmo de sua interioridade. De qualquer maneira, até este momento a loucura ainda pertence à esfera temática.

Ela começa a revelar seu encargo formal, no entanto, quando a jovem Hilde entra no exato momento em que o construtor, inconscientemente, convoca a juventude que lhe destruirá. Antes, apenas ouvíamos Solness contar sobre como atraiu magicamente Kaia, do que certamente podíamos duvidar, dado que o homem se mostrara errático e manipulador desde o início da peça. Agora, porém, vemo-lo fazer o mesmo com Hilde à nossa frente. Dá-se, então, que a labilidade da interioridade, o esfumaçar-se da fronteira entre eu e outro, parece deixar de ser mero assunto e se alçar a forma, como se de fato não houvesse separação clara entre as personagens. O próprio construtor, no segundo ato, especula se não convocou interiormente a moça, ainda que seja ela quem o conduza a esta ideia:

Hilde: Diga-me, Construtor Solness, tem a certeza de que nunca chamou por mim? Assim, interiormente?

Solness (*lentamente*): Quase acredito que devo ter chamado.[126]

---

[125] *Id*. *Ibid*., pp. 247-248.

[126] *Id*. *Ibid*., p. 290.

Com isto a peça adere à explicação de Solness para os fenômenos esdrúxulos que lhe ocorrem? Não nos parece o caso, ou ao menos não é este o ponto. Pois aquilo que, do ponto de vista dramático, surge tematicamente como confirmação da "estranheza" e formalmente como irracionalidade da ação só se explica pela presença de um princípio não-dramático, que insere *O construtor Solness* na problemática moderna do "drama subjetivo": a intenção formal de "conferir realidade dramática à vida psíquica, ela própria"[127].

Isto é, o que a junção da "estranha história" e da coincidência do "golpe teatral" permite é a configuração de Hilde Wangel como uma faceta estranhada de Solness, apesar de sua aparência de personagem do drama: ela é, em parte, um reflexo interior do construtor. O acaso de sua entrada se justifica porque, em concorrência com a primazia da relação inter-humana, atua na estrutura da composição, tensionando-a, a força centrípeta da perspectiva de um eu central.

Assim como em *O pai* (1887), de Strindberg, a ambiguidade do estado mental do protagonista vela em tema aquilo que na verdade já é a irrupção de uma subjetividade fragmentada, a qual ameaça tragar para dentro de si o todo da composição, fechando-a para os acontecimentos entre os homens. Deste modo, o momento da coincidência não está subordinado à unidade da ação, mas à *representação da desagregação da interioridade*. Se se pode falar num aspecto simbólico, ou mesmo numa antecipação do expressionismo na peça, é, a nosso ver, por conta desta labilidade da subjetividade.

Contudo, nada disto significa que Hilde não possua também estatuto de personagem autônoma. Trata-se, na verdade, de uma contradição, encarnada pela figura da jovem. Ela demonstra uma vontade clara, em função da qual age constantemente: conquistar Solness, o seu objeto de desejo. Além disso, as outras personagens admitem sua presença em cena. A dramaturgia faz questão de rapidamente relatar os encontros que teve, antes do enredo presente, com o doutor Herdal e Aline, os quais prontamente a reconhecem. Mesmo Ragnar Brovik, quando retorna ao palco, tem uma cena a dois com Hilde. As interações da moça com outras pessoas que não o construtor chegam a propiciar momentos nos quais a sutileza da maestria dramatúrgica de Ibsen se destaca, como quando, ao retornar no segundo ato, veste uma saia mais longa do que a do dia anterior,

[127] Peter Szondi. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 51.

provavelmente em reação ao comentário ácido de Aline, a qual veladamente lhe reprovara as pernas de fora.

Ademais, a jovem desempenha papel essencial para o funcionamento aparentemente dramático da ação, pois, forasteira[128] que é, concentra em si boa parte da exposição do passado, visto ser a única em cena a desconhecer os eventos que levaram o lar dos Solness a se tornar aquele cárcere íntimo, aquele cemitério de vivos. Assim, possibilita apresentar à plateia as premissas da fábula – ainda que também aqui a forma dramática funcione de maneira diferente do que postula seu conceito, visto que os relatos escondem a intenção épica de formalizar o tempo, na conhecida problemática da "técnica analítica" de Ibsen[129]. De qualquer forma, Hilde atua *também* em função do aspecto dramático da peça.

A questão é que, como sói acontecer na dramaturgia subjetiva, "a distribuição dramática dos papéis e o respeito às três unidades se tornam problemáticos"[130]. Ao longo de toda a obra encontramos procedimentos os quais, apesar de operarem sob a carapaça de técnicas do drama, são mais bem explicados pela *figuração do estranhamento*, pelo fato de que o outro é, na realidade, o eu deslocado para a posição do outro.

Por exemplo, as instâncias em que os desejos recônditos de Hilde são uma confirmação dos de Solness. No primeiro ato:

Hilde (*pensativa*): Não podia construir também assim... assim uma pequena torre nas casas?

Solness (*intrigado*) Que quer dizer com isso?

Hilde: Quero dizer uma coisa que aponte para o alto, assim livre, pelo ar dentro. Com um cata-vento tão alto que até dê tonturas.

Solness (*pensa um pouco*): É muito estranho que me diga isso. Porque é precisamente isso o que eu mais queria fazer.[131]

E no segundo:

---

[128] Sobre a figura do forasteiro, cf.: *Id.*, *Ibid*., p. 69.

[129] *Id.*, *Ibid*., pp. 30-39.

[130] *Id*., *Ibid*., p. 50.

[131] Henrik Ibsen. *Op. cit.* P. 262.

Hilde (*levanta-se, meio séria, meio a rir*): Chiu! Claro que não, construtor Solness! E para quê? Ninguém, a não ser o Senhor, devia ter o direito de construir. Devia ser quase só o Senhor. Devia ser o Senhor a fazer tudo. Agora fica a saber.

Solness (*espontaneamente*) Hilde...

Hilde: Sim?

Solness: Como é que, com os diabos, se lembrou disso?

Hilde: Então, acha que o meu raciocínio está completamente errado?

Solness: Não, de maneira nenhuma! Mas agora vou dizer-lhe uma coisa.

Hilde: O quê?

Solness: Eu ando para aqui constantemente, no silêncio e na solidão, a tropeçar na mesma ideia.[132]

Nestes exemplos, Hilde não tem embocadura para suas falas. Afirmações como "ninguém, a não ser o Senhor, devia ter o direito de construir" se justificam melhor como projeção da sana monopolista do construtor, de sua vontade de açambarcar o mercado da construção civil, do que como opinião da moça.

Também os presságios sobre a queda final do protagonista só se explicam uma vez postas de lado as lentes dramáticas, através das quais também eles se mostrariam irracionais. Como quando Hilde descreve a primeira subida da torre, dez anos antes em Lysanger:

Hilde: Era maravilhosamente excitante estar cá em baixo e olhar para si, lá em cima! Imaginem que agora cai! Ele, o construtor Solness em pessoa!

Ou no sonho relatado no segundo ato:

Hilde: Sim, porque sonhei que caía a pique de uma escarpa terrivelmente alta, na montanha. O Senhor nunca tem desses sonhos, nunca?

Solness: Tenho, sim... de vez em quando...

Hilde: É tão excitante... quando uma pessoa cai assim.

Solness: Eu acho que é de arrepiar.

Hilde: Encolhe muito as pernas quando tem desses sonhos?

---

[132] *Id*., *Ibid*., p. 275.

Solness: Sim, o mais que posso.

Hilde: Também eu.[133]

E depois, de forma um tanto explícita, às portas da cena final:

Doutor Herdal: Bom. Então vamos para dentro, não? (*Para Hilde*) Em traje de montanha hoje também, Menina?

Hilde (*jovial, levanta-se*): Claro! Completo! Mas hoje não vou escalar e partir o pescoço. Nós os dois vamos ficar cá em baixo sossegados a ver, Doutor.[134]

Tomadas estas antecipações da morte vindoura a partir da perspectiva do eu central, Hilde surge como uma projeção da raiva que o homem sente de sua própria fraqueza, ou uma projeção de seu desejo inconsciente de autodestruição. Ela, afinal, se irrita com a ideia de que sinta vertigens um construtor capaz de fazer edifícios tão altos:

Hilde (*olha, tensa, para ele*): É verdade ou não é?

Solness: Que eu tenho vertigens?

Hilde: Que o meu Construtor não se atreve, não consegue subir tão alto como aquilo que ele próprio constrói?

Solness: É assim que vê a coisa?

Hilde: É.

Solness: Está a parecer-me que não há recanto algum em mim que esteja protegido de si.

E, mais importante, é ela quem incentiva Solness a ignorar sua fobia e subir a torre:

Hilde: Ora, Construtor! O Senhor disse-me que eu ia ser uma princesa. E que me ia dar um reino. E agora o senhor... ora!

Solness (*a medo*): Tem a certeza de que não é uma espécie de sonho – uma fantasia que se fixou no seu espírito?

Hilde (*cortante*): Então acha talvez que não prometeu?

Solness: Não sei bem... (*Em voz mais baixa*) Mas o que agora sei de certeza é que eu...

---

[133] *Id*., *Ibid*., p. 272.

[134] *Id*., *Ibid*., p. 301.

Hilde: O quê...? Diga, diga!

Solness: ... que eu devia ter prometido.

Hilde (*exclamativa e esfuziante*): Nunca na vida o Senhor teve vertigens!

Solness: Logo à tarde, então, vamos colocar a coroa, princesa Hilde![135]

Este desejo inconsciente de autodestruição espelhado na moça existe há tempos, como Solness indica, ao sugerir mais de uma vez encontrar nela a resposta para velhos anseios que não conseguia definir:

Solness (*recostou-se na cadeira e continua a olhar para ela*): Não é estranho? Quanto mais penso nisso agora... mais me parece que durante todos estes longos anos me andei a torturar... hum...

Hilde: Com o quê?

Solness: A tentar descobrir uma coisa... algo que vivi e que pareço ter esquecido. Mas nunca consegui descobrir o que era.

E posteriormente:

Hilde (*para Solness, em voz baixa e muito depressa*): É verdade o que disse? Posso ser-lhe útil em alguma coisa?

Solness (*tirando-lhe os artigos de viagem*): Se houve uma pessoa de quem eu mais senti, de quem eu senti terrivelmente a falta foi de si.[136]

Assim, sob a luz do estranhamento, a definição coincidente e inconsciente que o construtor dá a Hilde ao convocá-la é um tanto literal: uma vez chegada a juventude, na forma da moça, "será o fim do construtor Solness". Um fim autoproclamado, encaminhado pela subjetividade estranhada em Hilde. Fica evidente que não apenas o "golpe teatral", mas todos estes momentos "estranhos" só aparecem como irracionais para o conceito burguês de ação dramática; eles estão em consonância, todavia, com a formalização de um sujeito cindido.

Antes de seguir no encalço da aparente irracionalidade, permitamo-nos um breve desvio sobre estes "golpes teatrais". Sua presença ao longo de toda a obra de Ibsen foi um dos fatores que serviram para aproximá-lo da "peça-bem-feita" (*pièce-bien-faite*),

---

[135] *Id*. *Ibid*., p. 296.

[136] *Id*. *Ibid*., pp. 263-265.

especificamente de Eugène Scribe e Alexandre Dumas Filho. Aliás, é em si um debate a suposta influência do primeiro sobre o dramaturgo norueguês. Este, nos conta Eric Bentley, trabalhou em 21 montagens de textos de Scribe durante seus anos como diretor do *Det Norske Theater*[137].

No mesmo período, financiado pela administração do teatro, Ibsen viajou a Copenhagen e Dresden a fim de informar-se das novidades estrangeiras e trazer melhoramentos para o palco norueguês. O teatro era, àquela altura, pouco desenvolvido na Noruega, dado que a maior parte das instituições culturais da união com a Dinamarca se encontravam no território desta. Os noruegueses criavam uma cena teatral praticamente do zero, e, em suas viagens, Ibsen buscava desde aparato técnico até repertório dramatúrgico e cursos para formação de atores.

No estrangeiro teve ao menos chance de presenciar algumas montagens de peças de Scribe[138]; a única a que certamente assistiu, pois é o próprio autor quem nos conta, foi *Batalha de damas* (1851)[139], cujo enredo é uma evidente inspiração para sua *A festa em Solhaug*. Nesta, Ibsen de fato se aproveita de recursos comumente associados à "peça-bem-feita" e a Scribe, como apartes melodramáticos e os já mencionados "golpes teatrais". Ou seja, não é descabido comparar sua obra com a dos franceses.

Este "golpe teatral" por nós analisado em *Solness* demonstra, no entanto, como, se abstrata, a comparação pouco esclarece quanto às peças de um ou de outros; o que vemos aqui, afinal, é a dita técnica francesa em funcionamento muito distinto daquele que tinha em sua origem, ou mesmo na obra de juventude de Ibsen.

Momentos como este da entrada de Hilde, parece-nos, são a referência de Thomas Mann quando, comparando Ibsen e Wagner, fala no ressoar e no crepitar da técnica de Dumas na dramaturgia ibseniana, e quando afirma que, neste "mago nórdico", neste "malicioso feiticeiro", o teatro burguês perfaz-se, no sentido dialético do verbo:

---

[137] Ver: Eric Bentley. *The playwright as thinker*. Cleveland: Meridian, 1955, p. 91.

[138] Sobre o repertório a que Ibsen teve acesso em Copenhagen, ver: Inga-Stina Ewbank. "Ibsen in wonderful Copenhagen 1852". *Ibsen studies*, 1:2, 2001, pp. 59-78. Disponível em:

https://doi.org/10.1080/15021860108574053 (último acesso em 24/09/2020).

[139] De uma carta à administração do teatro de Bergen, em que presta contas da viagem e requisita novos recursos: "Quanto ao repertório, tivemos muita sorte. Assistimos a *Hamlet* e diversas outras peças de Shakespeare, algumas de Holberg, *Bataille de Dames* (Scribe e Legouvé), *Um domingo em Amager* (Johanne Luise Heiberg), *O parente* (Buntzen), e outras" (ver: Mary Morison. *The correspondence of Henrik Ibsen*. Breignisville: Palala press, 2018, p. 55).

> "Quero me deter naquilo que mais estreitamente une a ambos. É o processo de sublimação – que ninguém antes deles intuíra como possível – pelo qual passou nas mãos de ambos uma forma de arte previamente dada em formato espiritualmente mais modesto. No caso de Wagner, essa forma preexistente era a ópera; no de Ibsen, a comédia de costumes. Goethe disse: 'Tudo o que é perfeito em sua espécie deve ultrapassar sua espécie, tornando-se outra coisa, incomparável. Em alguns sons que emite, o rouxinol ainda é uma ave, mas ele transcende a sua espécie e parece querer mostrar para qualquer ser alado o que significa cantar'. Foi exatamente assim que Wagner e Ibsen tornaram 'perfeitos' a ópera e o teatro burguês, transformando-os em algo novo e incomparável. Neles, é possível encontrar algo do exemplo do rouxinol de Goethe, que não deixa de ser ave: volta e meia, e mesmo nos cimos do Parsifal, ainda há ópera em Wagner; volta e meia, a técnica do drama de Dumas ainda ressoa e crepita em Ibsen. Mas ambos são criadores de feição perfeccionista e amplificadora, e, parentes íntimos precisamente nisso, conduzem o previamente dado rumo ao novo, ao nunca antes intuído" [140].

Salvo engano, Mann esbarra, aqui, numa problemática de importação de formas. O que o romancista alemão explica é como o drama burguês encontra a verdade de seus pressupostos quando, levando estes a suas últimas consequências, torna-se uma forma outra. Podemos acrescentar: não por coincidência num país periférico, como periféricas eram as nações de todos os autores da crise do drama à sua época[141]. O ponto de vista de uma periferia ainda não por inteiro inserida no sistema capitalista permitia a atualização crítica das formas importadas.

Isto dito, voltemos à peça e à questão do drama subjetivo. Pois outros elementos da composição, inicialmente desconexos do problema manifesto na irrupção da perspectiva do eu por detrás das personagens, se modificam sob sua luz. A ambientação, por exemplo. A rubrica de abertura do terceiro ato indica que, ao fundo, vemos "casas baixas em ruína" compondo a rua. Se pode ser encarada como cenário dramático, esta destruição do mundo exterior não deixa de adicionar ao isolamento do sujeito, à sua aspiração à totalização em cena. É como se o mundo explicitasse sua redução a uma projeção do eu. Efeito semelhante tem a presença dos colegas de Ragnar, os outros jovens arquitetos cujas carreiras foram preteridas pelo monopólio do construtor, para assistir à queda na cena final; neles, a paranoia do homem se corporifica.

---

[140] Thomas Mann. *Op. cit.*, p. 31.

[141] Esta indicação de que os dramaturgos da crise do drama escrevem da periferia europeia do sistema capitalista foi feita pelo professor Anderson Gonçalves, no curso de pós-graduação "O teatro político na Alemanha dos anos 1920", ministrado na FFLCH-USP em 2019.

Com isto, parece-nos, ganha concretude a imagem maeterlinckiana das "emissões da alma", lutando "entre si e contra si mesmas". Um dramaturgo intui na obra do outro a cisão da individualidade, seu desvelamento como subjetividade fragmentária, dividida em feições conscientes e inconscientes, agora postas, sob a aparência das personagens dramáticas, uma contra a outra, e não contra o mundo exterior.

E de torna-volta se esclarece o motivo de a personagem dramática ser modelada conforme o material popular. Ação irracional e subjetividade fragmentada – os dois lados da moeda da perspectiva do eu central – são os fundamentos do conto maravilhoso. É porque também o pequeno-burguês é marcado pela cisão do eu que ele pode ser configurado a partir de uma narrativa de um *troll*.

Há uma diferença essencial entre eles, no entanto. Pois o foco do conto maravilhoso recai sobre a ação, não sobre as personagens. Estas não precisam de qualquer desenvolvimento interior, posto que "tudo se transformou em superfície e exterioridade" e, assim, elas "não são homens, são apenas ideias decorativas para gestos de marionetes"[142]. Isto é, as personagens do conto maravilhoso apenas desempenham "seu papel nos acontecimentos, sem realmente vivê-los"[143]. Em verdade, elas nem mesmo possuem psicologia própria, pois não precisam ser preenchidas com vida. Deste modo, a forma se volta como um todo para seu mundo fundado sobre a irracionalidade, do qual a fragmentação das personagens é somente um correlato.

Já no caso do "drama subjetivo", o movimento é o oposto. Ameaçada pela perspectiva do eu, a forma se volta para a interioridade da personagem central e é neste movimento que se desvela sua fragmentação, ainda que ela só possa surgir como relação inter-humana.

Nisto, o problema do estranhamento se desdobra uma vez mais. Pois se, para o drama ideal, a personagem deveria ser constituída com um aprofundamento psicológico, com um conteúdo interior o qual emergiria ao dissolver-se em ato no *medium* exclusivo da relação inter-humana – o diálogo –, em *Solness* esta psicologia, esta interioridade, aspirando a totalizar-se, se revela pouco a pouco não meramente cindida, mas ausente de substância.

---

[142] Georg Lukács. "L'estetica del romance". In: *Scritti sul romance*. Palermo: Aesthetica Edizioni, 1995, p. 81.

[143] *Id.*, *Ibid.*, p. 81.

Isto é mais evidente nos momentos em que os diálogos entre Hilde e Solness se tornam reflexivos, pondo de lado a ação. Instantes durante os quais as personagens entram numa espiral introspectiva, produzindo incessantemente *imagens* sobre si, sobre suas forças internas:

Hilde: Então, também há dentro de si um ogrezinho desses?

Solness: Um ogre porquê?

Hilde: Bom, como é que quer chamar a isso?

Solness (*levanta-se*): Não, não, pode ser isso. (*Veemente*) Mas como é que eu não hei-de ser um ogre da forma como tudo se passa comigo? Tudo![144]

E depois:

Solness (*confidencialmente*): A Hilde também não acredita que há certas pessoas que são eleitas, escolhidas, que receberam o dom e o poder e a capacidade de ansiar por uma coisa, de desejar uma coisa, de querer uma coisa... tão intensa e tão... tão implacavelmente... que finalmente acabam por obtê-la? Não acredita?

Hilde (*com uma expressão indefinível no olhar*): Se é assim, havemos um dia de ver se eu me conto entre as eleitas.

Solness: Uma pessoa sozinha não consegue fazer essas grandes coisas. Oh, não, os ajudantes e os criados também contribuem, eles também, se se quiser fazer alguma coisa. Mas eles nunca vêm por si mesmos. Uma pessoa tem de chamá-los energicamente. Interiormente, percebe?[145]

Logo em seguida:

Solness (*entusiasmado*) Ora aí está! Ora aí está, Hilde! Também tem um ogre dentro de si. Tal como eu. Porque é o ogre dentro de nós, está a ver, é ele que atrai as forças que estão para além de nós! E uma pessoa tem de se entregar, quer queira, quer não.

Hilde: Eu quase lhe dou razão, Construtor Solness.

Solness (*passeia-se pela sala*): Oh, há tantos demónios à solta no mundo que uma pessoa não vê, Hilde!

Hilde: Demónios?

---

[144] Henrik Ibsen. *Op. cit.*, pp. 280-281.

[145] *Id*., *Ibid*., p. 286.

Solness (*detém-se*): Demónios bons e demónios maus. Demónios loiros e demónios morenos. Se ao menos pudéssemos saber se são os loiros ou os morenos os que nos dominam! (*Volta a andar de um lado para o outro*) Ah! Ah! Então, não havia nenhum problema![146]

E na já mencionada comparação com os vikings:

Solness: Nos livros de sagas conta-se dos vikings que viajavam para terras distantes e saqueavam e incendiavam e matavam homens...

Hilde: E raptavam mulheres...

Solness: ... e guardavam-nas presas...

Hilde: ... e levavam-nas com eles nos barcos...

Solness: ... e tratavam-nas como... como os piores ogres.

Hilde (*olha em frente, com um olhar semi-velado*): Devia ser excitante.

Solness (*com uma curta, ruidosa gargalhada*) Claro, raptar mulheres, pois!

Hilde: Ser raptada.

Solness (*olha para ela um momento*): Ai sim?

Hilde (*como que interrompendo a conversa*): Mas o que quer o Senhor dizer com estes vikings?

Solness: Sim, porque esses fulanos, esses tinham consciências robustas! Quando regressavam a casa comiam bem e bebiam melhor. E eram alegres como crianças. E então as mulheres? Muitas vezes não os queriam deixar de maneira nenhuma. Consegue perceber isso, Hilde?

Hilde: Consigo entender perfeitamente essas mulheres.[147]

E logo depois:

Solness (*olha fixamente para ela*) Hilde, a Menina é como um pássaro selvagem dos bosques.

Hilde: Longe disso. Eu não me escondo debaixo dos arbustos.

Solness: Não, não. Em si há realmente alguma coisa da ave de rapina.

Hilde: Talvez mais isso, sim. (*Com grande impetuosidade*). E porque não ave de rapina? Porque não havia eu de rapinar também? Apanhar a presa que eu desejo? Desde que lhe possa pôr as garras em cima. E fazer dela o que me apetecer.

---

[146] *Id*., *Ibid*., p. 288.

[147] *Id*., *Ibid*., pp. 288-289.

Solness: Hilde... sabe o que a Menina é?

Hilde: Sim, sou uma espécie de pássaro estranho.

Solness: Não. A menina é como uma alvorada. Quando olho para si, é como se estivesse a ver o nascer do sol.[148]

O que encontramos nestes exemplos são personagens imóveis, incertas de si. Seu diálogo não mais devém ação; ele é introspectivo, reproduz apenas um movimento de auto-interpretação o qual, no entanto, não chega a lugar algum.

Em vez de se evidenciar em atos, a interioridade aparece numa contínua alegorização da qual só ela é a referência. Trata-se de fato de um "descarrego de imagens, como num sonho"[149]; a percepção de Raymond Williams é precisa, pois traveste-se de diálogo um impulso formal que, se liberado das amarras dramáticas em cena, resultaria em quadros desconexos, em uma sequência de representações cuja rarefeita unidade seria apenas o eu.

Assim, Solness possui dentro de si *trolls*, mas também demônios loiros e morenos, ou servos e criados. Porque estas forças internas externalizadas o auxiliaram em atos os quais considera violentos, pelos quais sente culpa, o construtor pode ser ele mesmo um *troll*, mas também um viking. Já à moça cabe a imagem da cativa do viking, mas também as do pássaro estranho, da ave de rapina e da alvorada; e se ela é figura estranhada do protagonista, valem para este as mesmas imagens. Todo este giro em falso alegórico, quando repetido no terceiro ato, culmina no desejo último de realizar o impossível, na imagem final dos castelos no ar, com um alicerce embaixo:

Hilde (*entusiasmada*): Oh, sim! Juntos havemos de construir. E havemos de construir o que há de mais maravilhoso, absolutamente o mais maravilhoso que se pode construir no mundo inteiro!

Solness (*excitado*): Hilde! Diga-me o que é!

Hilde (*sorrindo, olha para ele, abana um pouco a cabeça, estreita a boca e fala como se falasse com uma criança*): Os construtores, eles são pessoas tão, tão estúpidas.[150]

---

[148] *Id*., *Ibid*., p. 290.

[149] Raymond Williams. *Drama from Ibsen to Brecht*. Londres: The Hogarth Press, 1987, p.67.

[150] A edição portuguesa contém um problema na tradução desta fala. A fala original é "Bygmesterne – de er nogen svært – svært dumme mennesker", a qual é traduzida da seguinte maneira: "Construtor, elas são estúpidas, são tão estúpidas, as pessoas", o que é uma inversão de significado. Entretanto, porque a outra tradução para o português (brasileira, da editora Carambaia) contém também ela um erro, desta vez na

Solness: Sim, claro, são estúpidas! Mas diga-me lá o que é! O que é o mais maravilhoso do mundo e que nós vamos construir juntos?

Hilde (*fica um momento calada e depois diz, com uma expressão indefinida no olhar*): Castelos no ar.

Solness: Castelos no ar?

Hilde (*acena que sim com a cabeça*): Castelos no ar, sim! Tem uma ideia do que é um castelo no ar?

Solness: É o que há no mundo de mais maravilhoso, como a Menina diz.

Hilde (*levanta-se de repente e faz um gesto de rejeição com a mão*): Sim, pois claro! Castelos no ar, são tão fáceis de esconder! E fáceis de construir também... (*Olha para ele com desprezo*) ... sobretudo para os construtores que têm uma consciência que sofre de vertigens.

Solness (*levanta-se*): De hoje em diante vamos construir juntos, Hilde.

Hilde (*com um sorriso meio duvidoso*): Um verdadeiro castelo no ar?

Solness: Sim. Com um alicerce embaixo.[151]

À altura dos "castelos no ar", o conteúdo da imagem é esvaziado a ponto de ela própria ser sua referência: a resposta para a pergunta "o que é a coisa mais maravilhosa do mundo?" é "castelos no ar", e a respostas para a pergunta "o que é um castelo no ar" é "a coisa mais maravilhosa do mundo" – a tautologia é risível.

Nesta acelerada e contínua alegorese de si, as imagens progressivamente se revelam intercambiáveis; qualquer uma delas serve ao propósito de apontar para o eu. E porque é este o caso, pouco importa qual delas o faz. São equivalentes, de modo que sua referência se mostra desprovida de qualidades. Ou seja, a própria interioridade de Solness se mostra desprovida de qualidades. Seu constante alegorizar revela-a, em fim de contas, como um centro vazio. Onde se esperaria encontrar o aprofundamento psicológico da personagem do drama, aparece, aqui, apenas um nada.

---

rubrica, optamos por apenas modificar a fala a fim de manter seu sentido original e, de resto, seguir citando a tradução portuguesa.

[151] Henrik Ibsen. *Op. cit.*, pp. 307-308.

Este nada, todavia, não é abstrato, assim como não é abstrata a fragmentação do eu. Pelo contrário, ambos são determinados por elementos internos à composição. Adentremos, assim, o fulcro do problema da subjetividade em *Solness*.

3 – O drama da alienação

Fosse a dramaturgia reduzida aos diálogos entre Solness e Hilde Wangel, nem mesmo faria sentido falarmos na categoria de ação dramática. Esta se encontra interditada às personagens enquanto tudo o que fazem é alegorizar-se de maneira algo monomaníaca. Porque ou relatam o passado, ou refletem sobre si próprias, paira a sensação de que nada ocorre sobre o palco. A bem da verdade, se nossa expectativa for também ela dramática, a partir da chegada de Hilde não fazemos muito mais do que esperar pelo momento em que o construtor decidirá subir a torre e morrer.

No entanto, já vimos como anteriormente à entrada da jovem a dramaturgia incentiva uma tal expectativa, ao sugerir a atualização do conflito pretérito sobre o palco. É característico das peças de Ibsen nas quais domina esta sua sui generis "técnica analítica" que pressupostos dramáticos como vontade e decisão não estejam por inteiro ausentes, apenas relegados ao passado. Como a estas composições interessa menos um ou outro evento específico do que o efeito produzido pela passagem do tempo sobre as personagens – a maturação, e mesmo o apodrecimento, de suas decisões e atos –, tendem a dominar a cena as consequências de um choque, não sua origem, donde tanto a dificuldade quanto a necessidade de atualizar a tensão de outrora numa versão presente, a fim de manter a estrutura da ação dramática.

É no esforço para o fazer que, em *Solness*, o primeiro ato, enquanto encerra de vez a luta entre Knut Brovik e Halvard Solness – "Não, eu não posso mais suportar isso!" é a primeira fala do velho Brovik e da peça, sugerindo o rebentar de um nó prévio –, simultaneamente introduz a sua reedição por meio de Ragnar. Assim, a vontade passada do construtor, seu desejo de vencer um e alçar-se ao topo do mercado, se reconfigura como o desejo de impedir a qualquer custo que o outro obtenha a mesma vitória sobre si.

Se a forma ideal do drama só conhece a interioridade quando a categoria da vontade se concretiza em ato por meio de uma decisão, então bem se poderia pensar que,

ao recusar o pedido de Knut para que ceda um projeto de construção a Ragnar, Solness consuma o dramático em cena:

Brovik (*levanta-se com dificuldade*): E eu, portanto, terei de ir-me desta vida sem segurança? Sem alegria? Sem fé nem confiança no Ragnar? Sem ter visto uma única obra dele? É isso?

Solness (*parece lutar consigo mesmo; finalmente diz, com voz firme*): Você tem de abandonar a vida da melhor forma que puder e souber.[152]

Aqui, o construtor tomaria uma decisão, agiria em função de sua vontade, pela qual, como já vimos, ele batalha durante todas as interações com os Brovik e Kaia ao início da peça.

Isto poderia nos dar a impressão de que a estrutura do enredo é um tanto desbalanceada. Falamos anteriormente na chegada de Hilde como um divisor de águas, pois, esquematizando, de fato pareceria haver duas peças distintas sobre o palco, separadas por ela: de um lado, a atualização dramática do embate com os Brovik, do outro, a figuração do estranhamento por meio da perspectiva do eu, com Hilde; a ação atualizada e a introspecção; o "drama analítico" e o "drama subjetivo", unidos apenas por assuntos compartilhados.

Entretanto, destrinchado aquilo que, na primeira parte, tem a aparência de vontade dramática do protagonista – seu desejo monopolista –, veremos como uma separação estanque deste tipo seria um falseamento. "Drama analítico" e "drama subjetivo" se interconectam formalmente, o segundo como consequência das configurações de personagem e ação no primeiro. Isto é, a "técnica analítica", gérmen de historicização da cena que é, permite apresentar a configuração fragmentária da subjetividade do protagonista como o resultado de um processo, como resultado das relações nas quais ele foi enredado no transcorrer do tempo.

Comecemos analisando os termos nos quais a peça põe a concorrência comercial, a luta na qual emerge a suposta vontade do construtor. Eles são elaborados já no diálogo inicial, o único entre Knut e Solness.

Ambientada no gabinete de trabalho do protagonista, à noite, a cena começa com uma rápida discussão entre Knut, Ragnar e Kaia. Ficamos sabendo que o velho Brovik

[152] *Id.*, *Ibid.*, p. 237.

está doente, não lhe restando muito tempo de vida, e exatamente por isso há urgência em acertar assuntos importantes com o chefe. Receosos da reação de Solness, os jovens buscam dissuadi-lo da ideia; demonstram-se todos pressionados, o que já diz algo de sua posição de empregados.

Contudo, antes de poderem discutir sua situação, são interrompidos pela chegada do patrão. Durante o pouco tempo em que as quatro personagens ocupam a cena, Ragnar conta que, mais cedo, esteve lá um casal de Løvstrand, ansioso para ver os planos de Solness para a vivenda que encomendaram. Este se irrita ao ser apressado pelos clientes, afirmando que "contentam-se com qualquer coisa", e em seguida renuncia à encomenda: "pois eles que vão procurar outro". Isto atiça Knut – "Outro, vai desistir do trabalho?"[153] –, que pede para conversar a sós com o chefe.

O velho Brovik diz ter começado a desconfiar das habilidades de Ragnar, visto que o construtor nunca lhe direcionou elogios. Reiterando suas precárias condições de saúde, afirma que gostaria de ver um trabalho autoral do filho antes de morrer, em fim de contas ele deve ter alguma capacidade. A isso Solness responde que o rapaz pouco aprendeu nos anos em que trabalhou a seu lado, o que irrita Knut:

Brovik *(olha para ele com ódio disfarçado e diz, rouco)*: Você também não tinha aprendido nada de especial na altura em que esteve a meu serviço. Mas, mesmo assim, lá se pôs a andar. (*Respira fundo*) E estabeleceu-se. E tirou o vento às minhas velas e às de muitos outros.[154]

Em seguida, solicita aquilo que é seu real interesse na conversa: a concessão de um dos projetos de Solness a Ragnar. Mais especificamente o da vivenda de Løvstrand, dado que o construtor dele abriu mão.

Contrariando o que havia dito anteriormente, Solness enfatiza ser ele quem projetará a vivenda, fazendo-se de sonso quanto ao prévio discurso desdenhoso. Descobre, porém, que não só Ragnar já esboçou desenhos, como o casal que os encomendou adorou suas ideias; pareceram-lhes extremamente originais, o que soa a Solness como uma insinuação de que só produz velharias ultrapassadas. O construtor se enraivece ao ouvir que eles gostariam de que desistisse, pressentindo uma ameaça:

---

[153]*Id*., *Ibid*., p. 234.

[154]*Id*., *Ibid*., p. 235.

Brovik: Eles vieram para o cumprimentar a si e para lhe perguntar se você não se importava de desistir[155].

Solness (*Furioso*): Desistir! Eu!

Brovik: No caso de você achar que os desenhos de Ragnar...

Solness: Eu, desistir a favor do seu filho!

Brovik: Desistir do contrato, era o que eles queriam dizer.

Solness: Ora, é tudo a mesma coisa. (*Ri com azedume*) Ora, pois! Halvard Solness vai agora começar a desistir! Dar lugar aos mais novos. Talvez aos mais novos dos novos! Faz favor de dar o lugar! O lugar! O lugar!

Brovik: Santo Deus, aqui há lugar para bem mais do que um único...

Solness: Ah, não, aqui não há assim tanto espaço como isso mas, seja como for, eu não me retiro nunca! Não cedo o lugar a ninguém! Voluntariamente, nunca! Por nada deste mundo o faria![156]

Ragnar é uma ameaça, então, porque Solness crê não haver espaço para a prosperidade de todos. É isto o fundamento do imperativo de derrotar o rapaz.

Rejeitada sua proposta, o velho Brovik se retira para não mais retornar ao palco; no restante da peça ele será apenas mencionado em dois momentos, durante os quais Ragnar relata o declínio de sua saúde e, posteriormente, sua morte – o que também indica o desenlace do enredo primário, o do passado, visto que o antigo antagonista desaparece por completo da ribalta.

Está posto, assim, aquele que é o tema fundamental da peça: a *livre concorrência entre indivíduos*. Destrincemo-lo.

Knut caracteriza o embate concorrencial como uma hierarquia: o sucesso de Solness representa, necessariamente, o fracasso de seus concorrentes – a essa caracterização o construtor não se opõe, acrescentando apenas que as circunstâncias lhe foram favoráveis –, estabelecendo dois planos distintos: o dos que estão *em cima* e o dos que estão *embaixo*. Há, portanto, verticalidade e mobilidade entre as diferentes camadas; porque é possível cair, torna-se mandatório esmagar os concorrentes. Este caráter

[155] O termo original, "træde tilbage", carrega uma ambiguidade intraduzível. Pode ser interpretado tanto como um pedido de renúncia ao projeto de Løvstrand, quanto como um pedido de renúncia à carreira, de aposentadoria. É por este motivo que Solness se irrita em especial com a palavra "desistir".

[156] *Id., ibid.*, p. 237.

hierárquico não advém somente do estabelecimento de planos diferentes, mas também do fato de que *não há alternativa à subjugação*. Arruinados, os Brovik têm na exploração de seu trabalho por Solness sua única opção, visto que não há espaço para todos na esfera de cima, como bem sabe o construtor.

Some-se a isso a já conhecida incapacidade do protagonista para os serviços intelectuais necessários ao planejamento de um edifício, e fica claro como manter Ragnar em seu lugar a qualquer custo é também uma decorrência da necessidade de explorar o trabalho do rapaz[157]. O que a peça nos *expõe* por meio das relações entre estas personagens, então, é que a disputa concorrencial *implica* a exploração econômica.

Isto posto, é interessante a maneira como o próprio trabalho aparece estruturado. Tanto o vínculo passado entre Knut e Solness quanto o presente entre Solness e Ragnar se assemelham ao de um mestre e um aprendiz. O construtor afirma que Ragnar "fica aqui comigo o quanto quiser" e que "não aprendeu nada... assim em profundidade" além de desenhar, assim como Knut diz que Solness "também não tinha aprendido nada de especial"[158] quando estava a seu serviço. Nestas falas, temos a impressão de que o caminho destes homens é aprender sob a batuta de outro para, mais tarde, empreender por conta própria. Isto é, o trabalho parece organizar-se em moldes semelhantes ao de uma corporação, de uma guilda. Por outro lado, não só as relações são evidentemente assalariadas – Solness insinua estar disposto a discutir remuneração: "bom, ele está muito bem remunerado, achava eu, mas se ele exigir mais, pois não estarei indisponível para..."[159] –, como trata-se de um estágio já avançado de divisão social do trabalho: os Brovik são responsáveis somente pelo trabalho intelectual, enquanto a parte braçal cabe ao canteiro de obras, que aparece no último ato com as referências ao contramestre e aos operários da construção civil. Tudo somado, as relações de produção parecem ser compostas, por um lado, de elementos de um mundo em que o trabalho é majoritariamente artesanal e, por outro, de elementos de um mundo em que parte da humanidade já possui somente sua força de trabalho para vender. É como se distintos modos de produção sobrevivessem contraditoriamente na maneira como elas se estruturam.

---

[157] Para uma descrição das artimanhas de Solness para manipular Kaia, Ragnar, e mesmo Hilde, a fim de explorar o trabalho dos Brovik, cf.: Iná Camargo Costa, "Transições", *Nem uma lágrima*. São Paulo: Expressão Popular/Nanquim editorial, 2012, p. 58.

[158] Henrik Ibsen. *Op. cit.*, p. 235

[159] *Id., Ibid.*, p. 235.

No entanto, o que a composição mostra é como a sobrevivência de condições supostamente ultrapassadas aparece a serviço da exploração do trabalho nos moldes atuais: Solness joga com a condição de aprendiz – e, em sua opinião, aprendiz ruim – de Ragnar para impedir que o jovem, num só passo, o prive da fonte de valor e se torne um concorrente. Se liga a isso sua autodenominação como *construtor* (*bygmester*), em vez de arquiteto (*arkitekt*), a qual o filia a um tempo anterior e reafirma sua autoridade como mestre. Assim, se as relações de trabalho antigas já não operam efetivamente, uma vez que impera o trabalho assalariado, mas sua aparência se presta à exploração, então a referência a elas só pode ser ideologia.

Reformulando esta nossa circunscrição do tema da concorrência, o que vemos em cena são figuras pequeno-burguesas cujas relações de trabalho são remetidas de maneira ideológica à organização do trabalho da velha burguesia artesanal; homens os quais, no entanto, já estão efetivamente submetidos à disputa concorrencial do mundo da universalização do valor de troca, onde, se não são patrões, lhes resta somente vender sua força de trabalho. Podemos dizer, portanto, que o tema da alienação – na forma do trabalho alienado – aparece como a verdade da livre concorrência, e é o abre-alas de *O construtor Solness*.

Entretanto, a condição alienada só pode ser um paradoxo para a forma dramática. Pois esta compartilha um pressuposto com o princípio da livre concorrência: ambos, enquanto filhos da sociedade burguesa, têm na universalidade do indivíduo livre seu fundamento. Ele é mesmo o principal pressuposto do drama burguês[160], expresso formalmente pela hegemonia do diálogo. Isto é, o diálogo, enquanto único constituinte necessário do tecido dramático, *funcionaria como um operador de equivalência – ou indiferença – entre as personagens*, as quais, enquanto indivíduos livres – ou seja, livres para a troca de mercadorias – seriam indiferentes e aparentemente independentes.

Detenhamo-nos rapidamente neste ponto. Já Marx explicara que, em contextos nos quais não se desenvolveu ou se desenvolveu pouco o sistema de troca, de valores de troca e de dinheiro, "os indivíduos, embora suas relações apareçam mais pessoais, só entram em relação uns com os outros como indivíduos em uma determinabilidade, como

[160] Iná Camargo Costa. *Op. cit.*, p. 56.

suserano e vassalo, senhor e servo etc."[161]. Isto é, os laços sociais são particulares – o servo é servo de um senhor específico –, e a pessoalidade da dependência e da exploração é evidente. Já no sistema de trocas desenvolvido, "são de fato rompidos, dilacerados, os laços de dependência pessoal, as diferenças de sangue, as diferenças de cultura etc. [...] e os indivíduos parecem independentes (essa independência que, aliás, não passa de mera ilusão e, mais justamente, significa apatia – no sentido de indiferença), livres para colidirem uns contra os outros e, nessa liberdade, trocar"[162]. Os indivíduos agora são aparentemente livres, visto que de fato não há laços de dependência pessoal. Porém, tal aparência só se sustenta uma vez abstraídas as condições – por exemplo, a acumulação primitiva – sob as quais entram em contato; essencialmente, são indivíduos cujas relações são mediadas pelo dinheiro, que, ao coisificá-los por meio da redução ao quantificável, lhes indiferencia. Assim, "a determinabilidade que, no primeiro caso, aparece como uma limitação pessoal do indivíduo por parte de um outro, aparece no segundo caso desenvolvida como uma limitação coisal do indivíduo por relações dele independentes e que repousam sobre si mesmas"[163]. As relações mediadas pelo dinheiro, em vez de suprimirem a dependência, "são apenas a sua resolução em uma forma universal; são, ao contrário, a elaboração do fundamento universal das relações pessoais de dependência"[164]. Aquilo que é não-liberdade aparece, num salto ideológico, como liberdade. Ora, as mediações que dinheiro e diálogo dramático realizam não são de todo diferentes.

Mas retornemos à face dramática de *Solness*. Uma vez que teriam acesso à fala, todas as personagens se encontrariam num mesmo plano, o diálogo não lhes reconheceria qualquer distinção. Isto é, não seriam hierarquizadas formalmente.

A formulação na peça da temática da livre concorrência como uma hierarquia necessária, na qual está pressuposta a exploração, gera, por conseguinte, uma contradição entre os enunciados de conteúdo e os enunciados de forma. Se a exploração do trabalho nega a universalidade do indivíduo livre – visto que, nos termos liberais, ele é livre

---

[161] Cf.: *Grundrisse, manuscritos econômicos de 1857-1858, esboços da crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo editorial, 2011, p. 111. A citação foi retirada de um trecho conhecido como "O dinheiro como relação social".

[162] *Id*., *Ibid*., p. 111.

[163] *Id*., *Ibid*., p. 111.

[164] *Id*., *Ibid*., pp.111-112.

justamente por ser proprietário de si mesmo, um trabalhador não explorado, livre de dominação direta e que pode vender sua força de trabalho –, então as personagens não se encontram em pé de igualdade. Uma vez que a fala lhes é concedida dentro de uma aparente estrutura dramática, no entanto, são colocadas exatamente como iguais. Aquilo que formalmente está posto é negado pela matéria em questão.

Colocar a alienação somente como matéria, entretanto, não dá conta de seu papel na estrutura de *Solness*. Não é hiperbólica a afirmação de que nestas peças do "ciclo moderno" de Ibsen aparece o mundo da universalização do valor de troca; afirmá-lo equivale a dizer que um tal processo não é mero conteúdo da obra. A primeira evidência disto é o papel mediador que o dinheiro assume; quando ele não é o centro do conflito entre personagens, ao menos participa de seus vínculos: dívidas pessoais, empréstimos bancários, salário, agiotagem, a lista é longa – e em certos casos, como *John Gabriel Borkman* (1896), Ibsen é meticuloso ao explicitar a interposição do dinheiro entre absolutamente todos os indivíduos em cena[165]. Parece, então, que a mediação por ele exercida é alçada a elemento formal; a monetarização dos laços surge como um dado estrutural desses interiores burgueses que vemos em cena.

No entanto, não é em função do dinheiro que as relações às quais assistimos se estruturam como relações de troca; sua presença é somente um dado sintomático. Não à toa vemos casos em que sua mediação está lá, mas não é o motivo do conflito entre duas personagens; pelo contrário, por vezes o conflito, a princípio, não tem a ver com a troca de equivalentes, *e ainda assim se estrutura como tal*. É o caso em *Solness*. Assim, o protagonista descreve o laço com sua esposa, Aline, em termos econômicos:

Solness: É que eu, muitas vezes, quase me vou abaixo sob o tremendo peso do que devo...

Aline Solness: Do que deves? Mas tu não deves nada a ninguém, Halvard!

Solness (*em voz baixa, comovido*): Devo-te a ti, a ti, a ti, Aline... uma enorme dívida!

Aline Solness (*levanta-se lentamente*): Por trás disto tudo está o quê? É melhor que digas já.

Solness: Mas não há nada por trás! Eu nunca te fiz mal nenhum. Pelo menos que eu saiba e de propósito. Mas, de qualquer maneira, é como se eu carregasse uma dívida pesadíssima.[166]

---

[165] Ver: Christine Korte. "The manifesto as genre in Ibsen's *John Gabriel Borkman*", in: *Nordlit*, Nº 34, 2015, p. 3, disponível em: https://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/3361 (último acesso em 25/05/2022).

[166] Henrik Ibsen. *Op. cit.*, p. 271.

A culpa que diz sentir pelos atos passados é expressa na forma de uma relação monetária, quantitativa, como se o sofrimento causado à esposa fosse um empréstimo cujo valor nunca foi devolvido. A felicidade roubada de Aline é mensurável e deve ser restituída. Não à toa, a abdicação à própria felicidade lhe aparece como um duplo pagamento, que ao mesmo tempo garante seu sucesso e ao menos tenciona compensar a mulher:

Hilde (*entusiasmada*): Sim, e então não é para si uma enorme felicidade poder construir assim essas maravilhosas casas?

Solness: O preço, Hilde. O preço terrível que tive de pagar para o conseguir!

Hilde: Mas não será possível superar isso?

Solness: Não. Porque para construir casas para os outros tive de renunciar, de renunciar para sempre, a ter uma casa para mim. Quer dizer, uma casa para a criançada. E para o pai e a mãe também.

E algumas falas depois:

Solness (*em voz baixa e com contida emoção*): Preste atenção ao que eu lhe digo, Hilde. Tudo o que eu consegui realizar, construir, criar, de belo, de confortável, de esplendoroso até... (*Aperta as mãos*) Oh, não, é terrível só de pensar...!

Hilde: O que é assim tão terrível?

Solness: Que, por tudo isso, eu tenha de responder, de pagar um preço! Não com dinheiro. Mas com felicidade humana. E não só com a minha própria felicidade. Mas com a de outros também. Sim, sim, está a ver, Hilde! Esse é o preço que a minha condição de artista me custou a mim... e a outros. E todos os dias eu tenho que ver esse preço a ser pago novamente por mim. Outra vez, outra vez – e sempre mais outra vez![167]

Para o construtor, o que fez em seu passado foi um escambo. Deu a felicidade familiar em troca do sucesso profissional; no entanto, uma vez que Aline não teve escolha, esse preço é equivalente à dívida a qual está condenado a pagar para sempre. Mais: nas palavras de Solness, a felicidade como preço é sinônimo de uma renúncia pessoal, uma

[167] *Id.*, *ibid.*, pp. 280-281.

espécie de sacrifício de si, portanto, automutilação que deve ser repetida "outra vez, outra vez – e sempre mais outra vez!"[168].

Assim, a própria subjetividade do protagonista se estrutura nos termos das relações de troca. O construtor trata aspectos da interioridade como equivalentes, como mercadorias; em suas falas, eles aparecem coisificados. Isto significa que, se com os Brovik o trabalho alienado aparece como tema, com Solness a alienação se mostra a própria condição estrutural da interioridade, mesmo daquele que explora o trabalho. O construtor não é senhor de si, mas, sim, atua em função de relações autonomizadas, independentes do indivíduo. Também ele se encontra estranhado da posição de sujeito.

Porque esta heteronomia não teria espaço uma vez mantida a aparência do indivíduo dramático – ele próprio idealmente autônomo –, ela só pode emergir em cena como vontade de acumulação do protagonista, ou como decisão e ação de solapar a concorrência. Vontade, decisão e ação, contudo, já não operam, ao menos não no sentido a elas atribuído pelo conceito burguês de drama. O que há de ação dramática em cena não é encaminhada pelo *homem*, mas pelo *movimento cego da acumulação*; vontade e decisão são coisificadas.

Aqui, se trilhamos o caminho correto, explica-se a razão para que, a partir da entrada de Hilde, a ação seja posta de lado e ganhe espaço sobre o palco o diálogo voltado à subjetividade. Aquilo que chamamos anteriormente de figuração do estranhamento é, em realidade, a *figuração da alienação*. Para que esta não seja apenas um tema em conflito com a forma do drama, a peça torna-a um princípio formal, configurando a fragmentação do sujeito por meio da perspectiva do eu. No mesmo passo, contudo, o drama se torna coisa outra, apesar de sua aparência. O que antes aparecia como "drama subjetivo" se mostra, assim, o *drama do sujeito alienado*. É por meio deste sujeito, da maneira como o estrutura o nexo social do mundo da mercadoria, que, em *Solness*, emerge a contradição social.

---

[168] Este tema da renúncia como introversão do sacrifício, em função da autoconservação do sujeito, é o centro do excurso sobre Ulisses da *Dialética do Esclarecimento*: "A história da civilização é a história da introversão do sacrifício. Ou por outra, a história da renúncia. Quem pratica a renúncia dá mais de sua vida do que lhe é restituído, mais do que a vida que ele defende. Isso fica evidente no contexto da falsa sociedade. Nela cada um é demais e se vê logrado. Mas é por uma necessidade social que quem quer que se furte à troca universal, desigual e injusta, que não renuncie, mas agarre imediatamente o todo inteiro, por isso mesmo há de perder tudo, até mesmo o resto miserável que a autoconservação lhe concede". Cf.: Theodor Adorno e Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 54.

É devido a operações deste tipo que Leo Lowenthal pôde afirmar que: "ele [Ibsen] indicia a sociedade na área de suas alegações mais fortes ao fornecer à filosofia social prevalecente todas as oportunidades [de defesa], especialmente no campo que provavelmente mais conduz a um juízo favorável: na esfera da vida privada onde o indivíduo pode se revelar livremente. E esta revelação mostra o homem como o ponto focal das contradições originadas na sociedade"[169].

4 – O estranhamento do burguês

De modo a contrabalancear o movimento centrípeto que aproxima o espectador da subjetividade, tragando-o para a interioridade do eu central, a composição lança mão de alguns procedimentos técnicos que, digamos, o "empurram" para fora do palco.

São elementos os quais também não se justificam dramaticamente, pois sua função não é contribuir para que pareça absoluta a cena. Em realidade, eles mais a denunciam enquanto tal, enquanto teatro.

É o caso, por exemplo, da autonomia à qual a palavra aspira na peça. Pensemos nas constantes referências a subidas e descidas, a lugares altos e baixos, que já no primeiro ato reverberam sobre o palco e se repetem ao longo da encenação. A primeira delas ocorre durante o diálogo inicial entre Knut e Solness:

Brovik (*Olha para ele com ódio disfarçado e diz, rouco*:) Você também não tinha aprendido nada de especial na altura em que esteve a meu serviço. Mas, mesmo assim, lá se pôs a andar. (*Respira fundo*:) E estabeleceu-se. E tirou o vento às minhas velas e às de muitos outros".[170]

Onde a tradução portuguesa opta por "e estabeleceu-se", lê-se no original "Og slog Dem op", uma expressão que indica ascensão por meio da preposição "op", "acima". A edição americana do grupo Penguin traduz este trecho como "pushed your way up"[171].

---

[169] Cf.: *Literature and the Image of Man*. Nova Jersey: New Brunswick, 1986, p. 158.

[170] Henrik Ibsen. *Op. cit.*, p. 235.

[171] Henrik Ibsen. *The complete major prose plays*. Nova Iorque: Plume, 1978, p. 788.

Outras referências são: o "chalé na montanha"[172] em que se conheceram o doutor Herdal e Hilde Wangel; o "distrito lá de cima, de Lysanger"[173], lugar de origem da jovem; a estância de repouso em que se conheceram Hilde e Aline Solness, "lá em cima"[174], segundo o construtor; a descrição que Ragnar faz da piora da saúde de Knut: "o meu pai está a ir ao fundo muito depressa"[175].

A lista completa deste jogo de palavras seria longa demais para reproduzimo-la aqui. O que importa é que são todas falas as quais mantêm sua aparência dramática: compõem diálogos inter-humanos, nos quais participam da expressão consciente ou inconsciente de subjetividades. Simultânea e progressivamente, no entanto, passam a se relacionar entre si, à revelia de sua função intradiegética.

Isto é, do ponto de vista do enredo, não se conectam, por exemplo, a afirmação de Ragnar de que a saúde de seu pai "está a ir ao fundo", a de Hilde de que esteve "lá em baixo"[176] visitando o jardim da casa ou a de Solness de que deve estar "lá em baixo" entre os trabalhadores durante a inauguração da torre – reiterada por Aline: "lá em baixo, só isso"[177]. Entretanto, porque martelam os ouvidos do público com frequência, tornando impossível não perceber as reiterações, falas como estas pouco a pouco se alçam acima do enredo e constroem uma esfera metafórica comum, uma constelação de significados, que aspira a separar-se do restante da cena ainda que não o possa fazer plenamente.

Aqui, vale para *Solness* o mesmo que o escritor austríaco Rudolph Kassner afirmava sobre a poesia de juventude do alemão Hugo von Hoffmansthal: "pode-se por assim dizer passar o dedo entre palavra e ação, desprendendo uma da outra"[178]. Isto é, estas falas aproximam a peça do drama lírico, no qual "linguagem e ação não necessariamente coincidem"[179]. Contudo, o efeito aqui não é lírico, mas épico, no sentido de que, ao chamar para si a atenção do público, a linguagem a retira da ação. Absorvendo diversos significados ao longo da encenação, as imagens predominantes da ascensão e da

---

[172] Henrik Ibsen. "O construtor Solness". In: *Peças escolhidas*. Lisboa: Cotovia, 2006, p. 251.

[173] *Id*., *Ibid*., p. 251.

[174] *Id*., *Ibid*., p. 252.

[175] *Id*., *Ibid*., p. 282.

[176] *Id*., *Ibid*., p. 298.

[177] *Id*., *Ibid*., p. 318.

[178] *Apud* Peter Szondi. *Op. cit*., p. 84.

[179] *Id*., *Ibid*., p. 84.

queda entram em relação alegórica com o enredo, cuja linha geral é, afinal, tanto metafórica quanto literalmente, a ascensão e a queda do construtor Solness. A linguagem passa, assim, a funcionar veladamente como um tipo de comentário à cena, como uma interrupção desta.

Este mesmo efeito de suspender a identificação entre público e encenação é engendrado por aqueles momentos de autoconsciência formal da peça. Com alguns deles já topamos mais cedo. A ironia do doutor Herdal ao apontar a coincidência da chegada de Hilde, a qual o põe em cumplicidade conosco, espectadores, que também não deixamos de intuir algo de ridículo na situação; ou os muitos presságios de Hilde sobre a morte do construtor, às vezes tão explícitos que se assemelham a uma piscadela matreira para fora do palco, como que nos deixando claro que este homem acometido por vertigens não pode ter outro fim que não cair da torre por ele construída; e o maior exemplo desta autoconsciência: a evidente metateatralidade da cena final, na qual todas as personagens – junto a uma massa composta pela associação dos trabalhadores da construção civil, pelos jovens arquitetos ressentidos de Solness, pelas senhoras que visitam Aline, pelos operários do canteiro de obras e por aí afora – se juntam a nós na posição de espectadores para, em teicoscopia, assistir à queda última do construtor. Transformando-se ela própria em teatro, a cena novamente nos relembra que é disto que se trata.

Tudo isto levado em conta, a dramaturgia de *Solness* não permite que se sustente a impressão de uma ação dramática a qual se põe por conta própria sobre o palco; apontando para ele mesmo, para seu aspecto de composição, o texto revela sua instância organizadora, aquilo que se pode chamar "eu-épico", ou "sujeito-épico". E fazendo-o, gera ao menos a possibilidade de que a plateia não adira ao *pathos* trágico com o qual as personagens relatam sua condição, seu sofrimento.

A bem da verdade, este ponto de vista do eu-épico permite com frequência que se ria delas, o que, aliás, não seria nenhuma novidade no "ciclo moderno" de Ibsen, no qual é recorrente o uso do cômico como um contraponto para o dramático[180]. Em *Um inimigo do povo*, por exemplo, a assembleia em que Peter e Aslaksen tentam difamar o doutor Stockmann, o qual, por sua vez, denuncia virulentamente as mentiras e a opressão da sólida maioria, é mais de uma vez interrompida por um bêbado que compreende

[180] Para uma análise da importância do cômico na formação de Ibsen, cf.: Robin Young. "Ibsen and comedy". In: James Mcfarlane (org.), *Ibid*., pp. 58-67.

erroneamente as falas das personagens, ridicularizando-as. Já em *O pato selvagem*, a cena inicial é uma conversa entre Pettersen e Jensen, os garçons da festa do velho Werle, durante a qual tiram sarro tanto deste quanto do velho Ekdal. Mesmo na posterior *John Gabriel Borkman*, ao início de terceiro ato, o tom irônico, às vezes debochante, da criada em suas respostas a Gunhild, que lhe acordou durante a noite para que fosse atrás de Erhart em meio a uma nevasca, contrapõe-se à neurose da mãe desesperada para não perder o controle sobre seu filho.

Em nosso caso, é Hilde Wangel quem traz algo de cômico à cena. Com a forçada ingenuidade ao deixar subentendidas suas intenções maliciosas, por exemplo. Ou por conta de seu olhar distanciado de quem acabou de adentrar o inferno dos Solness, o qual propicia momentos em que as atitudes do construtor soam ridículas:

Hilde: É esta a casa para onde vai se mudar em breve?

Solness: Sim.

Hilde (*olha para ele*): Também tem quartos de criança?

Solness: Três, como aqui.

Hilde: E nenhuma criança?

Solness: Nunca vai haver.

Hilde (*sorrindo um pouco*): Pois, então não é como eu disse...?

Solness: O quê?

Hilde: Que o Senhor, afinal, é... assim... um tanto louco.[181]

Também o cômico se torna uma forma de distanciamento do ponto de vista das personagens sobre si próprias.

Em *Solness*, a constituição de uma crítica interna ao nexo social que dá liga ao mundo burguês passa, portanto, pela possibilidade de que achemos graça do que faz e fala este homem em quem se manifestam a opressão gerada por sua classe, mas também o sofrimento inerente à condição alienada, inescapável sob a sociedade do capital.

Com isto não pretendemos sugerir que não haja espaço para o trágico em cena. A questão, a nosso ver, é que trágica é a condição destes pequeno-burgueses se vista de sua

[181] Henrik Ibsen. "O construtor Solness". In: *Peças escolhidas*. Lisboa: Cotovia, 2006, p. 276.

própria posição. De outra, no entanto, pode se enxergar nela algo de cômico, como bem sabe o velho Borkman:

Foldal: Uma verdadeira tragédia...

Borkman (*assentindo*): Quase tão terrível quanto a sua, feitas as contas.

Foldal (*com ingenuidade*): Pelo menos tão terrível quanto.

Borkman (*ri em silêncio*): Mas, de outro ponto de vista, uma boa comédia.[182]

Qual é este ponto de vista, salvo engano, fica sugerido pelos relatos de Eisenstein da encenação de *Casa de bonecas* dirigida por Meyerhold, em 1920, quando havia sido encarregado pelo Exército Vermelho do setor cultural da cidade de Novorossisk, no Mar Negro. O título foi modificado para *Nora Helmer ou como uma mulher preferiu a independência e o trabalho ao veneno da família burguesa*, aproximando-a de um agitprop, e conta-se que "a réplica de Helmer a Nora, se gabando do aspecto aconchegante de seu lar, soava hilária para o público"[183].

Hilárias, pois, são as relações burguesas, se vistas a partir de uma sociedade que as quer superar, como, naquele imediato pós-Revolução, parecia ser o caso da União Soviética.

[182] *Id*. "John Gabriel Borkman". In: *Peças escolhidas*. Lisboa: Cotovia, 2006, Vol. 1, p. 111.

[183] Cf.: Gérard Absensour. "Ibsen en Russie". In: *Europe*. *Henrik Ibsen*, nº 840, abril de 1999, pp. 216-225.

Bibliografia

(1) Obras de Ibsen

IBSEN, Henrik. *Bygmester Solness*. Acessado em: https://www.ibsen.uio.no/DRVIT_BS%7CBSht.xhtml.

_____. *Gildet på Solhaug*. Acessado em: https://www2.hf.uio.no/polyglotta/index.php?page=volume&vid=168.

_____. *The complete major prose plays*. Nova Iorque: Plume, 1978.

_____. *The correspondence of Henrik Ibsen*. Breignisville: Palala press, 2018.

_____. *Peças escolhidas*. Lisboa : Cotovia, 2006. 3 vols.

_____. *Poems*. Oslo: Norwegian university press, 1986.

_____. *Solness, o construtor*. São Paulo: Carambaia, 2017

_____. *Teatro completo*. Madrid: Aguilar, 1965.

(2) Obras sobre Ibsen

AKERHOLD, May-Brit, HELLAND, Frode, e HOLLEDGE, Julie. *Ibsen on theatre*. Londres: Nick Hern Books, 2018.

ANDERSEN, Anette Storli. “The young Ibsen’s theater aesthetics”, in: *Nordlit*, Nº 34, 2015.

CHÂTEL, Jonathan. “An Inquiry into the Discourses of Solness”, in: *Ibsen Studies*, 10:2, 76-91, 2010.

EGAN, Michael. *Henrik Ibsen: Critical heritage series*. Londres: Routledge, 2003.

Europe. *Henrik Ibsen*, nº 840, abril de 1999.

EWBANK, Inga-Stina. "Ibsen in wonderful Copenhagen 1852". *Ibsen studies*, 1:2, 2001, pp. 59-78.

FIGUEIREDO, Ivo de. *Henrik Ibsen: The Man and the Mask*. Nova Haven: Yale University Press, 2019.

HEITMANN, Annegret. "Arrival scenes. Henrik Ibsen's John Gabriel Borkman and the tradition of modern European drama", in: *Ibsen Studies*, 6:1, 22-43, 2006.

HELLAND, Frode. "Petrified time: Ibsen's response to modernity, with special emphasis on Little Eyolf", *Ibsen Studies*, 3:2, 135-144, 2003.

KORTE, Christine. *The manifesto as genre in Ibsen's* John Gabriel Borkman. *Nordlit*, Nº 34, 2015.

MCFARLANE, James (org.), *The Cambridge Companion to Ibsen*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1994.

MOI, Toril. *Henrik Ibsen and the birth of modernism*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2006.

OSTERMEIER, Thomas. "Reading and staging Ibsen". *Ibsen studies*, Vol. X, Nº 2, 2010.

PESSOA DA SILVA, Jane. *Ibsen no Brasil: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico*. Dissertação de mestrado, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.

RIBEIRO HENRIQUES, Bruno Ricardo. *Entre o que Foi e Há-de Ser: O Teatro de Ibsen como um Problema de Memórias*. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018.

RUBIM, Gustavo. Íbsen e os regressos", In: Henrik Ibsen, *Peças escolhidas*. Lisboa : Cotovia, 2006. 3 vols.

SCHOLHAMMER, Karl Eric. "'Poesia é julgar-se a si próprio', O conflito existencial nas últimas peças de Henrik Ibsen", In: Henrik Ibsen, *Peças escolhidas*. Lisboa : Cotovia, 2006. 3 vols.

SILVA MELLO, Jorge. "E quando a primavera chegar", in: Henrik Ibsen, *Peças escolhidas*. Lisboa : Cotovia, 2006. 3 vols.

SHAW, Bernard. *The quintessence of ibsenism*. Mineola: Dover publications, 1994

WÅHLBERG, Martin. "Diderot, Ibsen and the *Drame Lyrique* in Scandinavia", in: *Ibsen studies*, Vol. XX, Nº 1, 2020.

(3) Outras obras

ADORNO, Theodor. "Anotações sobre Kafka", in: *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. "Ideia da História Natural", in: "Primeiros escritos filosóficos". São Paulo: Editora Unesp, 2018.

_____. *Kierkegaard*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. *Problems of moral philosophy*. Cambridge: Polity Press, 2000.

_____. "Progresso", in: *Lua nova: revista de cultura e política*, nº 27, dezembro de 1992, tradução de Gabriel Cohn.

_____. "Tempo livre", in: *Palavras e sinais*. Petrópolis: Vozes, 1995.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

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

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2016.

BENTLEY, Eric. *The playwright as thinker*. Cleveland: Meridian, 1955.

BJØRNSON, Bjørnstjerne. *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1967.

BOYER, Régis. *Histoire des littératures scandinaves*.Paris: Fayard, 1996.

BRANDES, Georg. *Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial americalee, 1946.

CARLSON, Marvin. *Teoria do teatro*. São Paulo: Unesp, 1997.

COSTA, Iná Camargo. *Nem uma lágrima*. São Paulo: Expressão popular/Nanquim editorial, 2012.

_____. *Sinta o drama*. Petrópolis: Editora vozes, 1998.

DERRY, T. K.. *A History of Modern Norway: 1814-1972*. Oxford: Clarendon press, 1973.

DIDEROT, Denis. "Conversas sobre 'O filho natural'" e "O filho natural", in: *Diderot: Obras, Vol. 5*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ENGELS, Friedrich. Correspondência com Paul Ernst, acessada em: https://www.marxists.org/archive/marx/works/1890/letters/90_06_05.htm.

ENGELS, Friedrich e MARX, Karl. *Manifesto comunista*. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 42, grifo nosso.

FAYE, Andreas. *Norske sagn*. Oslo: Norsk Folkeminnelags, 1948.

FAYE, Jan. “Echoes of the brothers Grimm from Thule: a short introduction to Andreas Faye and his *Norske Sagn*”, in: *Jahrbuch der brüder Grimm-Gesellschaft*. Kassel: Brüder Grim-Gesellschaft, 1995.

FREYTAG, Gustav. *Freytag’s technique of the drama: an exposition of dramatic composition and art*. Chicago: Scott, Foresman and co., 1904.

FUGLESTAD, Eirik Magnus. *Private Property and the Origins of Nationalism in the United States and Norway*. Cham: Palmgrave Mcmillan, 2018 (*ebook*).

GASSNER, John. *Mestres do teatro*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1996.

GOETHE, J. W. “Sobre literatura épica e dramática”, in: *Correspondência*. São Paulo: Hedra, 2010.

GUSTAVSEN, Bjørn e HUNNIUS, Gerry. *New Patterns of Work Reform: The Case of Norway*. Oslo: Universitetsforlaget, 1981.

HEIDAR, Knut. *Norway: Elites on Trial*. Boulder: Westview Press, 2001.

HOVDE, Brynjolf Jakob. *The scandinavian countries, 1720-1865: the rise of the middle classes*. Ithaca: Cornell university press, 1948.

INNES, Cristopher. *A sourcebook on naturalist theatre*. Londres : Routledge, 2000.

JESI, Furio. “La festa e la macchina mitologica”, in: *Materiali mitologici*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1979.

_____. *Literatura y mito*. Barcelona: Barral editores, 1972.

_____. *Mito*. Barcelona: Labor, 1976.

_____. *Spartakus: simbologia da revolta*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

JOLLES, André. *Formes simples*. Paris: Éditions du seuil, 1972.

KANT, Immanuel. “Que é o Iluminismo?”, *A paz perpétua e outros opúsculos*. Lisboa: Edições 70, 2008.

KERÉNYI, Karl. *Arquétipos da religião grega*. Petrópolis : Vozes, 2015.

_____. *Pesquisa humanista da alma*. Petrópolis : Vozes, 2019.

KIELLAND, Alexander. *Garman & Worse*. Vila Nova de Gaia: Eucleia Editora, 2010.

KOHT, Halvdan. *Les luttes des paysans em Norvège: du XVIe au XIXe siècle*. Paris: Payot, 1929

KOSELLECK, Reinhart. *Crise e crítica*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

_____. *Futuro passado*. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2012.

LANGER, Johnni (org.). *Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mitos e ritos*. São Paulo: Hedra, 2015.

LESSING, G.E. "Dramaturgia de Hamburgo", in: *Lessing: Obras*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. "Laooconte", in: *Lessing: Obras*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

LISI, Leonardo. *Marginal modernity : the aesthetics of dependence from Kierkegaard to Joyce*. Nova Iorque : Fordham University Press, 2013.

LÖWY, Michael. *A evolução política de Lukács: 1909-1929*. São Paulo: Cortez, 1998.

LÖWENTHAL, Leo. *Literature and the Image of Man*. Nova Jersey: New Brunswick, 1986.

LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

_____. *Il dramma moderno*. Milão: SugarCo, 1976.

_____. *Scritti sul Romance*. Palermo: Aesthetica edizioni, 1995.

_____. *Teoria do romance*. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2012.

LUNATCHÁRSKI, Anatoli. "Ibsen", acessado em: https://www.marxists.org/archive/lunachar/works/ibsen.htm.

MAETERLINCK, Maurice. *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*. Bruxelas: Éditions Labor, 1985.

_____. *Les trésors des humbles*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle, 2008.

MAGRIS, Claudio. *Alfabetos: ensaios de literatura*. Curitiba: Editora UFPR, 2012.

MANN, Thomas. "Burgherly nature", in: *Reflections of a Non-Political Man*. Nova Iorque: The Ungar Publishing Company, 1987.

_____. *O escritor e sua missão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MARX, Karl. *Grundrisse, manuscritos econômicos de 1857-1858, esboços da crítica da economia política*. São Paulo: Boitempo editorial, 2011.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. "Inquietudes na poesia de Drummond". In: *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2017.

MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura*. São Paulo: Três estrelas, 2014.

PFISTER, Manfred. *The theory and analysis of drama*. Cambridge: Cambridge university press, 1994.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2012.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2012.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

SOMBART, Werner. *El burgués: contribuición a la historia espiritual del hombre económico moderno*. Madrid: Alianza editorial, 1977.

STRINDBERG, August. *Senhorita Júlia e outras peças*. São Paulo: Hedra, 2012.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. "*Tableaux* and *Coup de théâtre*: On the social psychology of Diderot's bourgeois tragedy", in: *New literary history*, V. 11, Nº 2, 1980.

_____. *Teoria do drama burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

THOMASSEAU, Jean-Marie. "O melodrama". São Paulo: Perspectiva, 2012.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *Ensaios de filosofia ilustrada*. São Paulo: Editora iluminuras, 2004.

WEBER, Max. *Ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

WILLIAMS, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. Londres: The hogarth press, 1987.

_____. *Modern tragedy*. Toronto: Broadview Encore Editions, 2006, p. 122.