

DE IBSEN A GRAÇA ARANHA

(Influência ou mera coincidência?)

JOSÉ CARLOS GARBUGLIO

O teatro de características simbolistas, conforme o pretendeu realizar esse movimento estético, depois dos dramas musicados de Wagner e das teorias de Mallarmé, encontrava-se na última década do século passado, em França, numa verdadeira encruzilhada. Mallarmé desencorajava os neófitos que alimentavam a intenção de encaminhar-se para a dramaturgia, pregando um teatro "idéal évoquant les profondeurs de l'âme et les mystères de la vie" (1). Não estabeleceu, contudo, uma norma exequível ou um "modus faciendi" para tornar aplicáveis os princípios de que fazia praça. E, embora as idéias expostas resumissem os anseios de sua geração, aos jovens faltavam forças, todavia, para tentar a tarefa, além de inexistir ainda modelo vivo para seguirem e orientarem-se. Em resumo, nada havia de concreto que servisse de ponto de partida, para a realização de tão ou-sado teatro. Percebia-se apenas a aspiração de algo ainda difuso, posto que de evidente oposição à estética do realismo ,mas não definido objetivamente em seus alvos práticos. A aspiração ainda não correspondia igual realização.

Quando a crise parecia acentuar-se e atingir um estágio de tensão insuperável, apareceram em França as primeiras traduções de algumas peças de Henrique Ibsen. Encerrando em seu bôjo muitas daquelas aspirações, traziam componentes onde se encontravam condições para se afirmar e vencer as naturais oposições. Logo depois, o "Théâtre Libre", fundado e

(1) Guy Michaud — *Message Poétique du Symbolisme*. Paris, Nizet, 1947, vol. II, p. 436.

dirigido por Antoine, levava à cena *Espectros* e *Casa de Boneca*, iniciando a voga ibleiana e abrindo novos horizontes à expressão teatral. Simplificando, poderíamos dizer que foi encontrado o guia e o exemplo prático.

Em 1892, Auguste Ehrhardt, traduzindo a importância do acontecimento e a aceitação de Ibsen, escreve e publica a primeira obra francesa a respeito do autor de *Solness, o construtor*, numa demonstração inequívoca do prestígio que ele alcançara e do valor de seu teatro.

Desde então, aumentam ascensionalmente esse prestígio e essa admiração. A causa se prende, com certeza, ao fato de suas peças virem a preencher aquêle vazio, a que nos referimos mais atrás, à parte concretizar muitas daquelas aspirações vagas e tentativas de inovação, propugnadas por Mallarmé. De fato, é o que se pode inferir das afirmações de Guy Michaud, quando, apoiando no testemunho de Ehrhardt, diz: "Le théâtre symbolique de Ibsen donnait donc aux poètes de 1890, comme le disait Ehrhardt, la formule dramatique qui convenait le mieux à une génération à la fois éprise de science et amoureuse de mystère, positive et idéaliste, critique et croyante. Et si Antoine insistait à la représentation sur son côté réaliste, cela ne pouvait empêcher les jeunes Symboliste d'y voir autre chose.

"En réalité, il se trouva un public pour acclamer le théâtre d'Ibsen dès son arrivée en France, le même qui prenait parti pour *Lohengrin* deux ans plus tôt. Ce fut rapidement un enthousiasme non dépourvu, d'ailleurs de snobisme. Enthousiasme dont, l'année suivante, Albert Aurier, avec une grande lucidité, indiquait la raison: ce drame troubant et singulièrement suggestif... jettera, je crois, une vive lueur dans la nuit où tâtonnent, actuellement, les jeunes dramaturges qui ont conscience de la nécessité d'une rénovation théâtrale. Il éclairera la voie de L'art synthétique et idéaliste; il leur apprendra que l'observation réaliste n'a de valeur que comme auxiliaire de l'idée à exprimer. Et qu'aujourd'hui, ainsi que toujours, faire oeuvre d'art ce n'est pas pasticher la vie, mais créer des mythes viables.

"Aurier ne se trompait pas: grâce à Ibsen, le Symbolisme semblait avoir sa voie." (2).

Com essa recorrência às considerações de Guy Michaud, parece ficar clara a importância de Ibsen no período em que se estava tateando à busca dum a afirmação nova para expressão teatral. Com efeito, suas peças alcançam êxito e sempre crescente divulgação, não apenas na França, mas em toda a Europa. Fazem-se discutidas em áreas cada vez maiores e ampliam o círculo de sua influência. Elogiado e aceito sem reservas, como gênio, por uns e violentamente atacado por outros, o teatro de Ibsen exerce

(2) Op. cit., p. 437/438.

influência profunda na época a ponto de transformar-se para muitas, em autor modelar. O exemplo mais significativo do que estamos informando é o teatro de Maurice Maeterlinck, com certeza dos maiores da época, em que se refletem contribuições de Ibsen, segundo afirmam Guy Michaud e Dorothy Knowles.

Outro acontecimento digno de referência nessa área de fermentações e lutas artísticas, está na atitude de recusa de Paul Fort, por volta de 1890, de encenar o drama *Pelleás et Mélisande* de Maeterlinck. Como consequência imediata se dá o aparecimento, vivo e significativo de Lugné-Poe, que o passa a defender e divulgar. Unindo-se a Camille Mauclair montam a peça e a encenam, fazendo nascer desta maneira o "Théâtre de l'Oeuvre", de importante significado para o momento, uma vez que nela se representarão autores de várias procedências. Tornou-se, em Paris, o lugar onde se encenariam obras de grandes teatrólogos estrangeiros, como Ibsen, Björnson, Shrindberg, Hauptmann e outros, que até então não encontravam guarida na França.

Entre outras peças, o "Théâtre de l'Oeuvre" encenou em 1896 o *Peer Gynt* de Ibsen, em tradução do Conde Moritz Prozor, de resto tradutor e prefaciador de quase todas as edições francesas de Ibsen, e seu constante divulgador. Reunindo um grupo de autores, atores, teóricos e críticos esse teatro desenvolveu intensa atividade artística, exercendo na época papel de considerável importância. Não só aglutinou elementos de primeira água, como também ofereceu oportunidade de aparecimento a principiantes, estimulando a produção e a criação literária dos iniciantes.

Ao chegar à Europa, já em princípios desse século, Graça Aranha virá encontrar esse grupo em plena atividade, ligando-se a ele, ao que tudo indica, afetivamente. Fêz-se íntimo de Camille Mauclair e do Conde M. Prozor e foi por eles animado e incentivado. A filha do Conde Prozor, Greta Prozor, será uma das intérpretes de *Malasarte*, quando o levar à cena o "Théâtre de l'Oeuvre" em fevereiro de 1911. É interessante lembrar que Greta Prozor foi uma das grandes intérpretes de Ibsen na França.

Desta sorte, verificamos que a chegada de Graça Aranha à França coincide, ainda, com o momento de entusiasmo pelo dramaturgo norueguês, ou com a fase de aceitação e afirmação de seu teatro. Aliás, aceitação que se impôs a despeito de certa crítica malévolamente desfavorável que procurou diminuir a qualidade e o valor de suas peças, partindo de pressupostos de ordem moral. Assim também encontrou Graça Aranha um ambiente aberto e acolhedor e é provável que as aspirações artísticas do grupo correspondessem às que alimentava o escritor brasileiro, pois há muito tempo vinha ele gravitando na esfera do simbolismo, o que tornou fácil sua integração naquele meio.

Ligou-se desde cedo ao Conde Prozor, prefaciador da edição francesa de *Canaã*, e a Camille Mauclair, teórico e crítico do teatro da época e

também do prefácio da edição francesa de *Malasarte*, o que indica de qualquer maneira o círculo de suas relações e amizades. É bem possível que por intermédio dêles Graça Aranha tenha entrado em contacto com a obra de Ibsen, a quem viria a dedicar em *A Estética da Vida* um artigo de profunda admiração, reconhecendo o excepcional valor do autor de *Galileu e o Imperador*.

Sua aproximação com esse teatro de alto fôlego e o ambiente em que viveu na França devem ter seduzido e tentado Graça Aranha para o teatro. Ainda mais quando sabemos que ele julgava ter aptidões para a tarefa, segundo confessa em *O Meu Próprio Romance*; "o gôsto pelo teatro ficou entranhado em mim. Embora recalcado, ele secretamente me conduziu na vida. Não era eu que seria uma personagem dramática, mas os outros e o mundo que foram sempre o meu espetáculo. Este impulso para transformar tudo em espetáculo, me deu o profundo sentimento da técnica teatral a tal ponto que a minha composição literária se ressentisse desta orientação." (3). Infelizmente, a realidade dos fatos não confirmou os juízos que ele próprio se atribuía, pois jamais chegou a atingir a plenitude criadora ou, pelo menos, um bom teatro. Ao seu entusiasmo não correspondia a mesma força criadora, capaz de transformar em bom teatro o desejo de fazê-lo.

O que é curioso e de mais perto nos interessa, é que sómente na França e após os contactos com os elementos responsáveis pelo "Théâtre de l'Oeuvre", e apenas uma vez em toda sua vida, ele viesse a tentar o teatro, de que resultou *Malasarte*, publicado simultaneamente em português e francês. Aliás, edição limitada, que se fez às expensas de seu amigo Paulo Prado, sem se repetir outra vez.

Uma vez constatados êsses fatos, sobrevém uma natural propensão para admitir que, se escreveu uma peça, foi antes por influência do ambiente, da atmosfera que respirava, que propriamente por ter aquela suposta vocação inata. Além disso, sua incursão pela dramaturgia não chegou a revestir-se de êxito e a peça não conheceu segunda representação. Na verdade, a *Malasarte* faltam qualidades dramáticas, intensidade de vida, carece de força e ação para comover e convencer. Repousando em símbolos e jogando com idéias não bem definidas, a peça fica numa esfera pouco teatral e de difícil acesso.

«PEER GYNT» E «MALASARTE»

Elaborada com base no mito brasileiro e inteiramente executada na França, ao influxo das idéias e preceitos estéticos da época, *Malarte* é a única peça teatral escrita por Graça Aranha. Como Ibsen também apro-

(3) Graça Aranha — *O Meu Próprio Romance*. São Paulo, Cia. Edit. Nacional, 1931, p. 108.

veitou o herói dos contos populares, que parece refletir as características peculiares do povo, cuja imaginação o criou, emprestando-lhe aqueles atributos que o identificam, por pertencerem ao mesmo tempo a um e a outro. Além disso a obra de Graça Aranha apresenta um sem número de pontos de contacto com o *Peer Gynt* de Ibsen, em especial quando às idéias e posições "filosóficas": pregação da liberdade total do indivíduo em relação a si próprio e em relação ao meio, quase elevada à categoria de religião; combate às forças atávicas que amarram a pessoa à herança de seus ascendentes e circunscrevem a ação do homem por força duma infinidade de convenções e prejuízos sociais. Aumentadas sempre e transmitidas de geração a geração, essas convenções se transformam, segundo êles, em pesados encargos para os descendentes. Em ambos os escritores, essa carga do passado é a causa determinante da impossibilidade de se alcançar a plena liberdade pessoal e fator principal dos sofrimentos que perseguem o homem, cujo raio de ação se limita aos costumes e hábitos impostos. E como diz D. Knowles: "le théâtre d'Ibsen étant en même temps qu'une vive exaltation de l'individu, une critique violente de la société du temps particulièrement de ses conventions et préjugés, ne pouvait que plaire aux symbolistes" (4). Ora, essas afirmações e constatações se aplicam perfeitamente a *Malasarte*.

Não quero com isso dizer que a posição de Graça Aranha decorre especificamente das idéias de Ibsen ou de seu processo técnico-expressivo. Desejo apenas levantar uma hipótese e apontar uma curiosa relação de espírito, que os torna em mais de um aspecto autores afins. Não se incorra também no extremo de supor que a aproximação, entre o escritor brasileiro e o dramaturgo norueguês, implique em atribuição de valores artísticos iguais, ou que suas formas de tratamento artístico tenham a mesma altura. Ibsen está muito além de Graça Aranha, por sua inquestionável categoria, hoje, universalmente reconhecida, enquanto o escritor maranhense se mostra tateante e desprovido daquele poder que move os dramas ibsenianos e comove profundamente os seus espectadores ou leitores.

Não está fora de propósito, pois, o fato de admitirmos que o conhecimento das obras mais discutidas e divulgadas de Ibsen conduzisse Graça Aranha ao conhecimento de *Peer Gynt*, com que *Malasarte* tem semelhanças e relações evidentes. E não está fora de cogitação a hipótese de que a peça tenha sugerido a Graça Aranha idéia e modelo para aproveitamento do mito brasileiro, bem como processo para elaboração de sua peça. Resumindo, em *Peer Gynt* Graça Aranha deve ter visto a imagem do finório herói popular brasileiro, desde há muito incrustado em seu espírito. Ambas as obras aproveitam figuras do folclore, erigidas em síntese das tendências mais naturais e expressivas da psicologia do povo que as criou e a

(4) Dorothy Knowles — *La Réaction Idéaliste au Théâtre depuis 1890*. Paris, Librairie E. Droz, 1934, p. 46.

que pertencem. E não poderia ser diferente. Caldeadas segundo as aspirações típicas e manifestas de seu "modus vivendi", fatalmente teriam de englobá-las na simbologia de seus heróis. Com efeito, colocam-se na galeria dos heróis populares e consubstanciam suas vontades e desejos, impossíveis de o próprio indivíduo concretizar, por causa das sanções sociais: o engôdo, a esperteza, a trapaça, a liberdade e licenciosidade, numa palavra, a encarnação da amoralidade. Donde a natural tendência de criar um tipo que sintetize essas volições irrealizáveis, para atribuir-lhe o que gostariam de ver como fato e não apenas como desejo.

A seguir, vamos fazer alguns confrontos entre *Peer Gynt* e *Malasarte*, com o objetivo de alcançar o que apresentam de parecido, semelhante e igual. Com isso, poderemos observar suas relações e destacar os elementos comuns a um e a outro.

Já dissemos que tanto *Peer Gynt* quanto *Malasarte* se elevaram ao plano de arte literária a partir do mito popular, onde se entronca sua origem. O mito norueguês, segundo informam os tratadistas do folclore escandinavo, encarna os elementos que representam com maior propriedade as tendências do povo norueguês ou, se quisermos, os traços mais característicos de sua psicologia. Sem entrar no mérito do problema para conhecer da exatidão dos informes, pois nosso objetivo se prende ao exame dos fatos comuns às duas obras, podemos dizer que *Peer Gynt* do mesmo modo que *Malasarte*, procede dentro de um sistema dominado pela atitude de amoralidade. Essa posição permite-lhe tomar atitudes que suprimem os conceitos de moral ou aquelas convenções sociais, normalmente admitidos como certos, dando-lhe plena liberdade opcional. Faculta-lhe, essa liberdade, agir de acordo com suas vontades e em obediência exclusiva aos seus desejos e impulsos. Toda a luta de *Peer Gynt* é simbólica e me parece mostrar o homem querendo desprender das convenções e prejuízos sociais para atingir a liberdade de ação, o que explica certos exageros. O peso dessas convenções é que o fazem triste, em certos momentos, por sentir a força poderosa que o quer enquadrar no socialmente aceito. *Malasarte* está liberto dessas convenções porque é sólamente um mito, mas tem na obra seu contraponto — ou seu complemento humano — que é Eduardo, em quem o peso dessas convenções atua de maneira esmagadora.

Sem perder o traço humano, *Peer Gynt* é o sedutor, o traficante de escravos, o mentiroso, o espertalhão, o sonhador que se entrega a uma vida de aventuras e fantasias, destituídas, do ponto de vista da sociedade, de qualquer responsabilidade ou finalidade. Conduzido por esse princípio, não teme raptar e seduzir Ingrid no dia de seu casamento, para abandoná-la logo a seguir, com a maior sem-cerimônia e sem constrangimento. E, quando ela busca levá-lo à responsabilidade de seu ato, apontado as consequências a que pode conduzir este ato e apelando para as recordações dos momentos agradáveis, recém-passados, responde-lhe ele: "¡Al diablo todos los

recuerdos." (5). Com essa atitude de gratuidade provoca uma série de terríveis acontecimento que desabam sobre sua família, levando-a à miséria e à ruína. Isto posto, inicia de pronto outras aventuras e assim sucessivamente.

Malasarte também seduz Filomena, noiva de Raimundo, determinando com isso o aparecimento de funestas ocorrências, que viriam a envolver quase todas as personagens da peça, exceto ele, pela ronda da desgraça e da miséria. Curioso é notar que o noivo de ambas, são dois palermas, facilmente ludibriáveis, ao passo que Peer Gynt e Malasarte são dois finórios cheios de expedientes que jamais se importam com a tormenta que causam e os rodeia. E mais, ambos apelam para a fuga todas às vezes que os ameaça qualquer perigo.

O recurso de que se utilizam comumente para "encantar" os outros é a mentira, a capacidade de inventar, se é que os dois termos não se equivalem, no caso. A mentira não deixa de ser invenção no sentido em que ambas supõem engenho para criar ou imaginar. Com essas mentiras conseguem ludibriar a uns e encantar a outros, desviando-os dos fatos tais quais se deram. Mergulhando no reino da fantasia, agradam com as imagens e divagações que inventam, como se pode observar neste caso:

Eduardo: "Oh! é um farcista, um trapaceiro... eu o conheço!"

Dionisia: "Talvez... mas como sabe inventar, e que histórias tão divertidas conta!"

Eduardo: "Mentiras."

Dionisia: "Mas tão belas! Quem me dera mentir como ele! Sim... a mentira é mais verdadeira do que a verdade de toda gente. Não sei me explicar, ela tem mais vida, mais sangue, mais côn. Vale mais do que a verdade, porque representa as coisas que deviam ser e não são por culpa nossa!" (6).

Verifique-se que Dionisia, aqui, reveste as tendências do espírito que busca não o que é, mas o que gostaria que fosse. Foge do real e envereda para o idealizado, porque este constitui na verdade o que desejaría ver concretizado, e não o que é por força da própria contingência humana.

O procedimento se identifica com o de Peer Gynt, cujas diabólicas mentiras se traduzem simbolicamente numa tendência natural do espírito humano, ou mais particularmente na psicologia do povo norueguês, seu criador. Mostram ambos que à dura verdade preferem a mentira agradável, o que "deveria ser e não é". O processo, a forma de apresentação e procedimento se equivalem e fazem muito parecidos Peer Gynt e Malasarte.

(5) H. Ibsen — *Peer Gynt*, in Teatro Completo, trad. y notas de Else Wasteson, rev. y prólogo de M. Winaerts e Germán Gómez de la Mata. Madrid, Aguilar, 1959, p. 756.

(6) Graça Aranha — *Malasarte*. Rio, Briguie. 1911, p. 81.

Quando surge na obra, depois de longa viagem e várias aventuras, Peer Gynt traz consigo um cabrito montês. Para explicar à sua mãe a origem do animal, inventa uma complicada e fantástica história de caça nas montanhas, que vimos a saber retirada do folclore norueguês, por meio da qual visa ludibriar sua mãe:

Asa: "¿Y no te da vergüenza (de mentir), en presencia de tu madre? Por lo pronto, te vas a cazar renos a las montañas, durante meses enteros, precisamente en el tiempo de la cosecha, para inventar reinos en la nieve, y después vuelves malparado, sin fusil y sin caza; para colmo, esperas que vas hacerme creer a pies juntillas las patrañas de cazadores más absurdas. Bueno; ¿Donde encontraste este macho de reno?"

Peer Gynt: "Yo iba contra el viento, ey él estaba escondido detrás de unos chopos, escarbando en la nieve, buscando liquen... (...) me quedé al acecho, conteniendo el aliento; oía el crujido de sus pezuñas y pude ver la rama de uno de sus cuernos. Entonces fui aproximadome entre las piedras, a rastras, cautelosamente. Oculto en el despeñadero, me asomé. (...) Desparé. El reno cayó al suelo de bruces; pero en el mismo instante en que caía ya me había sentado yo sobre su lomo (...)." (6).

Segue tôda a descrição, engenhosa, de sua luta e viagem com o cabrito, na qual entra em alto grau a fantasia e a imaginação. Com essa história reveste suas aventuras e sepulta a realidade, buscando enganar sua mãe, quando ela descortina a procedênciia popular do seu conto e, descobrindo a mentira, provoca a volta à realidade. E assim êle vai de fantasia em fantasia.

Com Malasarte ocorre a mesma coisa e com acontecimentos bem próximos. Quando êle aparece pela primeira vez na obra, como Peer Gynt, traz consigo um urubu, após ter, por muito tempo, "vagado por êste mundo a dentro" (8). Para explicar a origem do bicho, inventa as mesmas complicadas histórias, dando asas à imaginação:

O credor: "Que prodigo! Onde descobriu essa preciosidade?"

Malasarte: "Numa batida de onça... Eu vinha seguindo o rastro de uma pintada, quando dei com a bicha já morta e sobre ela, fazendo carniça um bando de urubus. Fiquei danado de ter perdido o meu tempo e disparei a arma."

O credor: "Sobre os urubus?"

Malasarte: "Não, porque urubu não se mata... só para espantar... os bichos remontaram para o céu, e só ficou um, que me olhava com os olhos tão compridos e tão tristes e fazendo uma cara de meter pena... Cheguei-me a êle, e o bicho, coitadinho, me deu o pé... (...) e eu fui

(7) Ibsen, op. cit., p. 739.

(8) Graca Aranha, op. cit., p. 16.

trazendo-o desta maneira pelo caminho; quando cansava, largava o urubu, que vinha voando, acompanhando-me. Assim andamos dias e noites, atravessamos matas, campos, rios e alagadiços; o urubu sempre junto, calado, agourento." (9).

Observe-se como é grande o número de pontos comuns e clara a afinidade de comportamento. As duas personagens se colocam dentro do mesmo esquema e com finalidades quase iguais. Uma parece o contra-espelho, menos exato e preciso da outra, Ibsen é mais rico de pormenores e mais completo na caracterização. Sua descrição é mais engenhosa e convincente, lírica e comovente. No confronto geral, no entanto, os resultados se assemelham e é possível fazer analogias entre as personagens. Ambos os heróis se comportam como dois espertalhões, cujo fim se consubstancia na habilidade de que se utilizam para enganar os outros.

Se é exato que êles aproveitam ambos, realidades do folclore, cada um à sua maneira, é preciso notar que a semelhança de tratamento artístico abona nossa posição ao afirmar que Graça Aranha deve ter conhecido *Peer Gynt*, antes de iniciar a elaboração de sua obra, embora saibamos de sua origem popular. A esperteza de Malasarte entronca nos contos folclóricos, onde se pronuncia de variadas maneiras. Essa variação, todavia, não altera, jamais, o cerne da história. Se os pormenores variam na transmissão oral, o eixo se conserva intacto e denuncia sempre sua proveniência. Assim também *Peer Gynt*. Daí a validade do paralelismo, pois o aproveitamento literário do herói popular brasileiro deve ter-se operado em Graça Aranha por sugestão da peça de Ibsen, segundo tudo vai indicando.

Uma das diferenças radicais entre os dois autores, observa-se no modo de caracterização do herói. Enquanto Peer Gynt vive na obra os momentos e passagens que definem seu caráter e sua psicologia, em *Malasarte*, Graça Aranha recorre à interpolação de passagens em que a personagem conta os fatos ocorridos com ela, enxertando-os na narrativa. Assim, o primeiro se dá a conhecer diretamente, enquanto dura e atua, e o segundo sómente se define, realmente, por recorrências indiretas a façanhas praticadas. Por isso mesmo, Peer Gynt apresenta maior riqueza e amplitude humana, torna-se mais aceitável.

Voltando aos nossos confrontos, vamos alinhar mais algumas aproximações. Como Peer Gynt, Malasarte também aparece na obra como alegre animador de festas. Com sua presença contagiam o ambiente criando atmosferas propícias às expansões pessoais. Quando Peer Gynt surge numa festa, gritam de imediato: "¡Muchachas! ¡A hora sí que habrá animación! ¡Ha llegado Peer Gynt!" (10).

(9) Graça Aranha — op. cit., p. 19/20.
(10) Ibsen, op. cit., p. 749.

Fato que encontra ressonância imediata em *Malasarte*. Referindo-se a ele e lamentando sua prolongada ausência, diz uma personagem: "Tu eras a nossa alegria, a nossa alma, ninguém te iguala na dança e na viola. Quem puxa um desafio como tu? E sempre reina vida! Tôda essa rapaziada por aqui é mofina, ninguém te vale. Quando me lembro do que és, todo o meu corpo estremece. Depois que tu fôste, tudo ficou tão triste... As nossas festas parecem enterros, é como se fôsssem velórios. Vem conosco esta noite, vamos por ai cantando um reisado, de presépio em presépio, e acabemos por dançar um samba ao batuque do tambor." (11).

Não tem dúvida que é a transposição do próprio comportamento do povo que alimenta sempre o desejo de encontrar alguém para animar as suas festas. Isso, contudo, não tem maior importância para nosso trabalho. Importa, isto sim, verificar que os recursos utilizados para caracterizar as personagens se equivalem e traduzem semelhança de comportamento.

No folclore nacional, Malasarte aparece como trapaceiro, espertalhão, finório. Descreve uma existência de aventuras caracterizadas pela atitude de amoralidade permanente. Jamais aparece, todavia, como animador de festas, como o coloca Graça Aranha. Teria, o Autor, inventado ou se servido de algum modelo pré-existente? Infelizmente, carecemos de dados concretos para responder à indagação, razão porque nos limitamos a apontar mais esta "coincidência".

Além dessas relações diretas, encontram-se também certas correspondências entre personagens diferentes, mas identificadas por suas idéias e forma de procedimento diante da vida e de seus problemas. Assim, aquela atmosfera de fatalidade que envolve a mãe de Peer Gynt, e acaba por reduzi-la à miséria, com a perda de todos os bens, se transplanta em *Malasarte* para a mãe de Eduardo, responsabilizado, como Peer Gynt, pelos sucessivos desastres que assolam a sua família. As duas mães estão agarradas ao tangente, aos bens materiais, como se pode ver aqui:

"¿Que resta ya a la familia de los días de prosperidades de tu abuelo paterno? ¿Dónde están las medidas llenas de monedas que dejó el viejo Rasmus Gynt? (12).

Para culminar suas apreensões e lamúrias, a justiça penhora os bens da família e os leva: sua mãe fica lamentando o desastre: "¡Ojalá me sacaran de aquí también! ¡Pero en un negro ataúd! ¡Ay, cuánto se ha de sufrir en este mundo! ¡Dios tenga piedad de mí! ¡Toda la casa vacía! Lo que ha dejado el viejo de Ooegstad, me lo ha quitado el juez. ¡Ni siquiera ha prescindido de la ropa que llevava puesta! ¡Maldita gentuza! ¡Ni casa, ni tierras! ¡Ya no hay nada en poder de la familia. El viejo fué duro; pero más aún lo ha sido la justicia. No hubo ayuda ni piedad... Peer estaba lejos; nadie podía aconsejarme." (13).

(11) Graça Aranha, op. cit., p. 26.

(12) Ibsen, op. cit., p. 741.

(13) Ibsen, op. cit., p. 773.

Esses fatos, que não têm correspondência com o herói popular, encontram ressonância imediata em *Malasarte*. Basta para tanto que se confronte a passagem acima, com esta de Graça Aranha:

"Temos de salvar os nossos bens, de nos arranjar com os credores e de fazer este trabalho de reconstrução de nossa vida." (14), diz a Eduardo sua mãe, quando vê a ameaça da perda a rondar os bens da família, e acrescenta, angustiada: "Ouve, meu filho. Daqui a pouco virá o nosso credor por causa da hipoteca da casa, que se vence brevemente. Além do capital, temos amortizações e juros atrasados a pagar. Nada nos resta (15), e para completar: "há meses que me abandonaste... Todos os nossos bens foram vendidos. Tomaram-me a casa." (16).

Esses exemplos, que traduzem uma realidade sem correspondente na verdade folclórica, mostram de perto situações equivalentes no sentido da construção da expressão estética de cada uma das obras. O mesmo temor de ver-se privada dos bens que sempre tiveram e a luta para mantê-los, sustentada a todo custo. Constituem formas de apontar preocupações de igual teor e correm, está claro, por conta de uma dimensão psicológica que ambos os autores buscam evidenciar nos tipos humanos apresentados. O curioso está em que se utilizam, ambos, de processos iguais, o que estabelece estreitos pontos de contacto. Não bastassem as equivalências psicológicas, enquanto modo de proceder dos protagonistas e enquanto semelhança de ambientes nas duas obras, acresce que as circunstâncias específicas, as situações criadas se identificam no caráter geral. Diferenciam-nas apenas um pequeno pormenor. Graça Aranha transfere para a família de Eduardo, espécie de complementação humana de *Malasarte*, aquilo que Ibsen atribui particularmente a Peer Gynt e sua mãe.

Na verdade, Asa, mãe de Peer Gynt, encontra seu correspondente em *Malasarte* na mãe de Eduardo. Essas correspondências não ficam sómente aí. Almira, a pastora que se afoga atraída pela mãe-da-água, respira muito da atmosfera de Selveig a amada eterna e santamente paciente de Peer Gynt. Ambas contagiam no seu sonho de lírica poesia e imagem de beleza transparente.

Nem tudo, entretanto, oferece contra-imagens. Muito mais extensa e profunda, a peça de Ibsen necessariamente será mais completa e menos reduzível ao esquematismo simples e nem sempre convincente de *Malasarte*. É natural, pois, que nem de tudo se possa fazer confronto. Existem, todavia, outros elementos que se equivalem em ambas as obras, em virtude de seu modo de colocação.

(14) Graça Aranha, op. cit., p. 4.

(15) Idem, ibidem, p. 6.

(16) Idem, ibidem, p. 82.

Do ponto de vista das idéias, cada uma das peças ostenta, internamente, posições antagônicas, com respeito aos objetivos e vontades das personagens. Isto é, em ambas se apresentam dois grupos de personagens: os que se agarram ao tangente e imediato, circunscrevendo-se à norma comum da sociedade em que vivem, afeitos ao pão nosso de cada dia. Persegue-os o infortúnio, e sua vida evolui num constante sofrimento, de que não conseguem libertar-se: família de Eduardo e de sua criada, em *Malasarte*, em Ibsen a mãe de Peer Gynt; o outro grupo constitui-se das pessoas que superam as normas e preceitos sociais, escapando do círculo de sua influência. Vivem amoralmente, sem preocupações: Peer Gynt, Malasarte, Dionísia, libertos da indumentária social, dos hábitos e costumes, que revestem o procedimento do primeiro grupo, sem serem dirigidos por preceitos externos, criam sua norma de conduta e vivem amoralmente, sem quaisquer preocupações. Os primeiros se ligam a uma herança do passado que lhes pesa continuamente sobre os ombros; os do segundo grupo vivem o presente com os olhos apenas num futuro imediato.

Esse apêgo ao passado é justamente o impedimento maior à libertação e à "felicidade", possível de alcançar, segundo os dois autores, quando nos despojamos das heranças psico-sociais, legadas pelos nossos ascendentes. Se Peer Gynt conseguisse libertar-se dos últimos atributos sociais que o amarravam à natureza, ter-se-ia transformado em duende e conquistado a liberdade, isto é, seria um homem livre das convenções da sociedade, mas: "¡Que extraña resulta esta naturaleza humana! ¡Es difícil de extirpar! Si lutando con ella logramos sacarla, queda una cicatriz, por supuesto; pero se cura pronto. Mi yerno es complaciente como ninguno; amablemente se dejó despojar de su traje de cristiano, amablemente bebió el hidromel, amablemente ha aceptado el rabo. En pocas palabras, parecía tan dispuesto a cuanto le pedíamos, que yo estaba convencido de que el viejo Adán havía sido desterrado para Siempre. Pues no; de improviso sale a relucir... Bien, bien, hijo mío; habrá que ponerte en tratamiento contra essa maldita naturaleza humana." (17).

Na verdade, há uma série de preceitos e convenções arraigados nêle a regular sua ação, restringindo sua vida ao meio em que se acostumou. O conjunto desses elementos determina uma incapacidade humana natural de eliminar os remanescentes sociais. Essa incapacidade de transforma no principal nó que as personagens jamais logram desatar. Se tivessem decisão para fazê-lo e conseguissem, escapariam daquele círculo de influências limitadoras e alcançariam a plena liberdade. Efetivamente, existe o temor humano, comum aos dois escritores e, é claro, às duas personagens, a cercar a ousadia de espírito, retendo o homem dentro das normas em que se criou. A herança recebida é mais forte que a vontade de suplantá-la. A incerteza da imagem fascinante, mas desconhecida, preferem a terra firme ainda que a recubram os sofrimentos.

(17) Ibsen, op. cit., p. 766.

A luta de Peer Gynt com os duendes, no reino de Dovre, é bem o símbolo dêsse eterno combate do espírito para fugir dos hábitos adquiridos e incorporados. A despeito do desejo para experimentar a fuga, faltam-lhe forças para vencer a imantação que o atrai para as realidades ecológicas que determinaram o seu modo de ser. Por isso, ele dobra-se ao poder delas e regressa ao meio social. Talvez se pudesse ver aí a própria luta de Ibsen contra a sociedade norueguesa, que só tardiamente e depois da consagração estrangeira aceitou e aplaudiu seu teatro. Mas isto é outra história.

Essas mesmas ocorrências e vacilações se passam com Eduardo em *Malasarte*. Ele anseia por libertar-se do peso sufocante do passado, mas se curva ante os "espectros" que surgem com insistência marcante e lembram seus compromissos humanos. Impedem-no de tomar a decisão, talvez redentora, que o pusesse a coberto dos sofrimentos e lembranças tristes, liberando-o das convenções que o aterraram. Premido e perseguido pelas forças atávicas, nada mais faz que lamentar-se, entretanto, como se pode ver nesta passagem:

"Nada me move daqui, fico na solidão e nela me conforto. Viverei com minhas saudades. Os meus pensamentos são espectros, êles saem da sepultura onde enterrei para sempre minha inconsciência." (18), e mais adiante, continua:

"Ah! se soubesses o que é a minha alma... Trago em mim todos os terrores antigos e profundos... São os espectros vagos, informes, mas quanto poderosos! São os criadores! Tira-me tudo isto do espírito. É o teu dever... Fôste tu, Mãe, que me transmitiste o maior dos males, porque por êle estou morto e jamais vivi... Arranca-me tudo isto... e serás abençoada. Será a remissão do pecado inicial... Ah! tu não podes! Só Dionísia pode!" (19).

Tanto em Ibsen quanto em Graça Aranha, deparamos com o mesmo aspecto ou com a mesma colocação do problema. Primeiro: a sociedade é a responsável pelos sofrimentos do homem, porque estabelece normas e princípios de comportamento gerais, nega e individualidade e desconhece casos particulares. Transformados em verdades psicológicamente aceitas, êsses princípios moldam os indivíduos, constituindo-se em prisões, porque impedem o desabrochar das tendências naturais de cada um. É pois necessário, conforme os seus autores, superá-las para atingir a liberdade. Segundo, atuando constantemente, se arraigam de tal maneira no homem a ponto de ser impossível sua extração ou superação.

Por outro lado, a presença dêsses "espectros", que acompanham Eduardo, lembra de certa maneira a peça de mesmo nome de Ibsen, na qual êle

(18) Graça Aranha, op. cit., p. 55.

(19) Idem, ibidem, p. 86.

defende o amor livre, justamente um dos pontos básicos de Graça Aranha, tanto em *Malasarte* quanto em outras personagens e também em outras obras.

É importante, ainda, observar que ambas as obras de que estamos tratando estão contaminadas pela presença significativa do mar. No caso de *Peer Gynt* seria impossível que um mito popular, descendente remoto dos Vikings, se criasse ou elaborasse sem o cheiro do mar, que envolve a Noruega, sem a presença dos fiordes, partes integrantes da vida e da história do país. Mas em *Malasarte* o fenômeno não é assim tão natural. Na tradição popular do herói nacional, nada existe que relacione as suas esperezas e aventuras com a presença do mar. Nesse sentido me parece significativa a aproximação, porque ela denuncia relações mais profundas do que os fatos comuns, na tradição popular, aos dois heróis.

Por fim, importa relembrar que as duas obras se elaboram a partir de mitos folclóricos. Criados pelo povo, segundo seus anseios mais comuns, fatalmente teriam de consubstanciar as características psicológicas de seu comportamento. Assim, ambos realizam na ação aquilo que o homem almeja e concretiza espiritualmente ou imaginariamente, se bem tema fazer na realidade. Quer *Peer Gynt*, quer *Malasarte*, ambos descrevem uma trajetória marcada pelo comportamento individualista, com reflexos bem nítidos de amoralidade ou circulam numa atmosfera em que todas as ações humanas, sejam quais forem, são válidas, a despeito do contexto social. Isto significa nêles uma superação dos juízos de terceiros com respeito aos seus atos e um desligamento necessário das convenções sociais para atingir o estado de alegria, ou a liberdade de atuação.

Foi Mota Filho quem observou que *Malasarte* é uma "engenhosa peça em três atos, onde numa elevação ibseriana se abre toda a psicologia da raça" (sic), (20), com o que não estamos de pleno acordo. A Graça Aranha falta muito para alcançar essa "elevação ibseriana", e nisso distinguem-se profundamente os dois autores. Em termos de valor artístico e estético, de capacidade criadora e teatral, Ibsen está muito além de Graça Aranha. O autor de *Casa de Boneca* infunde um halo de vida sobretudo comovente e humanamente aceitável em suas criaturas. Seu teatro convence pelas verdades humanas que postula e é dotado de rara intensidade emotiva. Enquanto isso, Graça Aranha deixa muito a desejar, quer pelo caráter postiço de suas personagens, quer pelo drama humano pouco intenso e pouco humano, quer ainda pela carência de qualidades representativas de sua obra. Falta-lhe certa habilidade na condução dos problemas para aceitar a validade dos princípios e idéias ai colocados.

SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS

Com o material que procuramos alinhar ao longo desses trabalhos e algumas observações e considerações de ordem pessoal, espera ter alcan-

(20) Mota Filho, Cândido — "O Psicólogo da Raça" — in *Klaxon*.

gado ao menos em parte o objetivo proposto: apontar fontes possíveis de que se teria servido Graça Aranha na elaboração de *Malasarte*. Afora os dados aqui levantados, não dispomos de outros elementos, digamos assim, básicos e incontroversos para afirmar categóricamente que Graça Aranha se apoiou em *Peer Gynt*, para criar o seu drama *Malasarte*, quer como fonte, quer como modelo.

Se é certo que a fonte imediata e mais conhecida foi o herói dos contos populares brasileiros, não é inegável a sugestão de Henrique Ibsen no processo utilizado e no aproveitamento do material folclórico.

As informações e os dados coligidos revelam, por um lado, que élê viveu, embora em fase adiantada, as disputas do teatro simbolista, na época em que êste parecia encontrar seu caminho graças à contribuição de Ibsen, ao lado do grupo constituinte do "Théâtre de l'Oeuvre". Por outra parte, mostram que deve ter conhecido a peça de Ibsen. Por conseguinte, revelam sua integração no ambiente do teatro simbolista da época, com alguns compromissos que devem ter influído em seu ânimo.

Feitas essas aproximações, fica revelada a existência de fatos e situações parecidas, cuja semelhança chega muitas vezes à identidade. Essa constatação conduz à inferência de que a contaminação se efetuou de algum modo, salvo se quisermos debitá-la à conta de meras coincidências, não muito fáceis de aceitar à vista dos componentes levantados. Não se visa com essa aproximação estabelecer paralelo ou confronto valorativos entre os escritores, o que está fora de causa e seria um despropósito. Pretende-se apenas mostrar o parentesco e indicar fontes prováveis ou possíveis de *Malasarte*, na configuração dos problemas por élê apresentados.

Para concluir e à guisa de informação, vamos reproduzir o que disse Graça Aranha de Ibsen: "De todo êsse teatro o que subsiste não são os problemas, mas o que há nêle de vida, a milagrosa representação da vida, que é a essência da arte. E tal é a fôrça de vida nos dramas ibsenianos que, uma vez postos em ação, fazem nascer o prodigo de uma misteriosa estética. É o instante sagrado em que o gênio do autor se vasou na alma dos vários sérés da sua emoção..." (21).

É justamente essa grandeza que distingue o teatro ibseniano do de Graça Aranha. E a admiração que lhe vota nosso autor é mais um dado a acrescentar aos já relacionados, mostrando outras ligações. Gostaríamos de aplicar a *Malasarte* as palavras que Graça Aranha usou para o teatro de Ibsen. Carecemos de apoio numa realidade estético-teatral que nos deixasse os mesmos resíduos, a mesma grandeza e beleza que nos deixou Ibsen para ter a ousadia de dizer a mesma coisa, mais uma diferença substancial entre um e outro.

(21) Graça Aranha — *A Estética da Vida*. Rio, Garnier, 1921, p. 213.

Suas relações são outras e estão noutra esfera. Colocam-se no plano das semelhanças de situações criadas, no parentesco das idéias na equivalência do tema, numa atmosfera que apresenta algumas conotações parecidas. Mas enquanto o herói ibseniano descreve um curso profundamente humano com as virtudes e os defeitos do homem, Malasarte é sensivelmente uma criatura falta dessas características em seu procedimento e duração dentro da peça. E a falta dessas ligações — na maneira como está criado — o torna até mesmo inverossímil. Ibsen é um dramaturgo inato e por isso mesmo permanente. Graça Aranha foi um teatrólogo de circunstância e, com certeza, por influência do meio e das sugestões do momento. Despertando seu entusiasmo — uma constante de sua personalidade — essa influência o teria levado a tentar o teatro e o teatro simbolista. Faltava-lhe o que sobrou em Ibsen: o talento, "a maravilhosa capacidade de recriação da vida".

BIBLIOGRAFIA

- ARANHA, Graça — *Malasarte*. Rio, F. Briguiet, 1911.
- ARANHA, Graça — *O Meu Próprio Romance*. São Paulo, Cia. Edit. Nacional, 1931.
- IBSEN, Henrique — *Peer Gynt*, in *Teatro Completo*, trad. e notas de Else Wasteson, rev. e prólogo de M. Winaerts e Germán Gómez de la Mata. Madrid, Aguilar, 1959, pp. 737-841.
- ARARIPE Júnior — *Ibsen*. Pôrto, Lelio e Irmão, 1911.
- AMARAL, Amadeu — *Tradições Populares*. São Paulo, Instituto Editorial Progresso, 1948.
- CAREPEAUX, Otto Maria — in *Seis Dramas de Ibsen*, Introd. de. Pôrto Alegre, Globo, 1944.
- KNOWLES, Dorothy — *La Reaction Idéaliste au Théâtre depuis 1890*. Paris, Librairie E. Droz, 1934.
- MATA, Germán Gómez de la — in *Ibsen, Teatro Completo*, prólogo a. Madrid, Aguilar, 1959.
- MAUCLAIR, Camille — in *Malasarte*, pref. edição francesa, Paris, Briguiet, 1911.
- MICHAUD, Guy — *Message Poétique du Symbolisme*. Paris, Nizet, 1947, III v.
- MOTA FILHO, Cândido — «O Psicólogo da Raça» — in *Klaxon*, ns. 8/9, em homenagem a Graça Aranha.
- ROSENFIELD, Anatol — *O Teatro Épico*. São Paulo, Col. Buriti, 1965, p. 75/80.
- PROZOR, Conde Moritz — in *Ibsen, Peer Gynt*, pref. trad. francesa. Paris, Perrin et Cie, Libraires-Éditeurs, 1899.
- PROZOR, Conde Moritz — in *Ibsen, Seis Dramas de Ibsen*, comentários a. Pôrto Alegre, Globo, 1944.