

REPRESENTAÇÃO FEMININA E SUICÍDIO: UMA LEITURA DE *HEDDA GABLER* (1890), DE HENRIK IBSEN

ANDRÉ EDUARDO TARDIVO*


Universidade Estadual de Maringá (UEM), Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE), Maringá, PR, Brasil.

Recebido em: 27 nov. 2019. Aprovado em: 3 fev. 2021.

Como citar este artigo: TARDIVO, A. E. Representação feminina e suicídio: uma leitura de *Hedda Gabler* (1890), de Henrik Ibsen. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 21, n. 2, p. 235-252, maio/ago. 2021. doi: 10.5935/cadernosletras.v21n2p235-252

Resumo

O teatro, desde seu surgimento na Grécia, passou por inúmeras transformações até chegar ao entendimento de que dispomos na contemporaneidade, sobretudo pelas mãos de Shakespeare, no Renascimento, Ibsen, no século XIX, e Beckett, na segunda metade do século passado. Pautando-se nas transformações formais e temáticas teatrais, o presente trabalho tem por objetivo apresentar uma análise da peça norueguesa *Hedda Gabler* (1890), com vistas à representação feminina destoante da esperada no século XIX e ao suicídio, ao passo que a produção de Ibsen apresenta abalos, também, ao fazer teatral. Ancoramos

* E-mail: tardivo.andre@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0002-8552-6380>

nossas análises em pesquisadores como Szondi (2001), Rosenfeld (1985), Alvarez (1999), entre outros.

Palavras-chave

Teatro norueguês. Representação feminina. Suicídio na literatura.

*O teatro é o primeiro soro que o homem inventou
para se proteger da doença da angústia*
(Jean Barrault)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

As discussões sobre os gêneros literários se iniciam com Platão, em *A República*, no qual o autor apresenta-nos a distinção de três formas poéticas, quais sejam: lírica, épica e dramática. Entretanto, é necessário, conforme nos ensina Rosenfeld (1985), cautela, pois classificar as obras segundo a hipotética pureza dos gêneros não deve ser confundido com valoração estética. Nas palavras do crítico, “a pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto” (ROSENFELD, 1985, p. 16). Voltamos nossa atenção, a partir de agora, para a estética dramática, na qual consiste “toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador” (ROSENFELD, 1985, p. 17). Ressaltamos, contudo, ser ilusório acreditar que as influências líricas e épicas não aparecem no gênero dramático. Rosenfeld (1985, p. 28), ao tratar da concepção hegeliana sobre a arte dramática, afirma: “o mundo objetivo é apresentado objetivamente (como na Épica), mas mediado pela interioridade dos sujeitos (como na Lírica)”. O autor, por sua vez, discorda da visão adotada por Hegel, na medida em que não reconhece a superioridade dramática ou de qualquer outro gênero (ROSENFELD, 1985).

O teatro é reconhecidamente uma das manifestações artísticas mais antigas da humanidade. Seu início, acredita-se, remonta ao século VI a.C., na Grécia, a partir dos rituais dionisíacos, e, desde então, o homem se utiliza desse artifício para se expressar. O texto dramático necessita do palco como complemento cênico, na medida em que não possui aspectos textuais que descrevam os personagens física e psicologicamente, por exemplo. Dessa forma, “é o palco

que o atualiza e o concretiza [o texto], assumindo de certa forma, através dos atores e cenários, as funções que na Épica são do narrador” (ROSENFELD, 1985, p. 35). Logo, convém destacar que, ainda que o teatro possa ser lido no silêncio individualista de um quarto, por exemplo, a montagem da mesma peça deve considerar as características do público e o momento histórico em que está sendo representada. Todavia, mesmo pertencendo a esferas de recepção distintas, uma não invalida a outra, pois ambas fazem parte do texto dramático que compõe a literatura universal.

Ao traçar, brevemente, uma linha histórica do teatro, iniciando no medievo até chegarmos à modernidade, percebe-se que o teatro, nesse primeiro momento, cumpria a função, principalmente, de disseminar os ideais religiosos e não apenas entreter, como pode se supor em um entendimento equivocado. Ao chegarmos ao Renascimento, surge Shakespeare, considerado por muitos o grande dramaturgo da História, que propõe, por meio de suas obras, sobretudo das tragédias, a ruptura das noções unitárias de espaço e tempo cunhadas por Aristóteles, e, com os temas universais de que trata (ambição, inveja, ciúmes, amor, entre tantos outros), revoluciona o fazer teatral. Com a ascensão da burguesia no século XVIII, o teatro acabou sofrendo a influência desses ideais, e o drama passou a substituir as tragédias concomitantemente ao desenvolvimento da comédia.

Durante muito tempo, o teatro foi frequentado apenas pela elite monárquica, porém, com o advento da classe burguesa e um iminente confronto de interesses, a arte passa a refletir esse momento histórico. Logo, a tendência é encenarem-se peças que versem sobre os temas comuns a esse público. Assim, as peças começam a tratar das emoções humanas, adotando um caráter individual ao mesmo tempo que apresentam situações cotidianas. Esse momento histórico é classificado como “drama burguês do século XVIII”, definido como “a forma teatral soberana da representação de uma nova sociabilidade que valoriza o mundo privado separado do público e que torna as peças ‘documentos de uma intimidade permanente’” (CARVALHO, 2004, p. 13).

No Brasil, o teatro surge tardiamente e como artifício para a catequização dos indígenas, com padre José de Anchieta, no século XVI, todavia só alcança reconhecimento artístico após a vinda da família real no início do século XIX. Na seara literária teatral brasileira, destacam-se autores como Martins Pena, considerado o fundador do teatro de costumes no país; Machado de Assis, que, fatalmente, é reconhecido pelo grande público unicamente pela prosa,

mas que produziu diversas peças na segunda metade do século XVIII; e Nelson Rodrigues, no século XX, cuja produção teatral pode ser dividida em três vertentes, a saber: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas.

Discutir a arte teatral incorre em ter discernimento, hoje, sobre a ausência de uma forma considerada correta, o que vai na contramão do que ocorreu em outras épocas. O teatro não segue mais formas fixas e totalitárias, pois, caso assim procedesse, poderia render-se à monotonia e ao não entendimento do público, sobretudo após o advento de autores como Samuel Beckett, Bertolt Brecht e Henrik Ibsen (BORNHEIM, 2007).

Como pudemos observar na breve discussão arrolada anteriormente, o fazer teatral acompanha a História e as necessidades políticas, econômicas e sociais, desprendendo-se de normativas absolutistas. Nosso objetivo com este trabalho é, então, apresentar uma leitura da peça *Hedda Gabler* (1890), do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, com vistas à superação do drama burguês do século XIX,¹ às inovações estéticas teatrais e à representação da personagem feminina, que prefere se autoaniquilar a sucumbir às determinações de terceiros.

“A HISTÓRIA DA ARTE NÃO É DETERMINADA POR IDEIA, MAS PELA FORMA COMO ESSAS IDEIAS SE ENCARNAM”²

O norueguês Henrik Ibsen é considerado por muitos um dos precursores do teatro realista moderno. Entretanto, não escapou da crítica especializada ao tratar, em suas peças, de temas escandalosos para a época, como a autonomia feminina e a discordância dos valores morais em voga. Autor de mais de 20 peças e referência para escritores como Bernard Shaw, Oscar Wilde e Arthur Miller, Ibsen apresenta, por meio de uma de suas peças mais famosas, *Casa de bonecas* (1879), “o primeiro abalo significativo na forma do drama”, na medida em que evidencia “a contradição entre a estrutura da família patriarcal e a sociedade burguesa” (SILVA, 2007, p. 18). O teatro, após a publicação das

1 Embora tenhamos tratado anteriormente do “drama burguês do século XVIII”, cumpre destacar que a peça analisada neste trabalho adequa-se, de forma mais consistente, ao drama moderno, que compreende “a modernização do teatro ocidental – ocorrido a partir do final do século XIX –, como um desenvolvimento das contradições entre os novos assuntos épicos e a antiga forma dramática” (CARVALHO, 2004, p. 9).

2 Peter Szondi (*apud* SARRAZAC, 2012, p. 34).

peças de Ibsen, “deixa de ser visto apenas como um entretenimento, passando a ser encarado também como um instrumento de experiência social, que abriu o caminho para as novas formas teatrais do século XX” (SILVA, 2007, p. 15). Podemos afirmar, então, que o dramaturgo transcende as convenções que delimitam as escolas literárias, mas, ao mesmo tempo, apresenta produções literárias que podem ser consideradas românticas, realistas, naturalistas e simbolistas. Entendimento semelhante pode ser encontrado na pesquisa das críticas Pontes e Guimarães (2016, p. 1-2), ao afirmarem que, na peça *Hedda Gabler*, há o predomínio do “realismo na cenografia, iluminação e sonoplastia. No entanto, observam-se também aspectos simbólicos que se tornam marcantes na última fase do dramaturgo, tanto nos diálogos quanto nas interrupções e suspensão de falas”. Sobre a importância e o momento em que o dramaturgo escreve, Bradbury (*apud* VOLOBUEF, 2008, p. 140) afirma:

[...] as únicas peças importantes eram dramas românticos feitos para serem lidos e não montados. [...] Ibsen dominou e transformou toda a concepção de teatro moderno, além de liderar uma revolta de idéias modernas. Quando morreu, o teatro era uma arte importante, à altura da poesia e do romance. Nenhuma outra figura do movimento moderno modificara não apenas o espírito das artes mas todo um gênero artístico.

Jane Pessoa Silva (2007, p. 25-26), por seu turno, em sua dissertação de mestrado, debruça-se sobre o texto de Emma Goldman para afirmar que o autor, embora “reivindicasse em suas peças o fim da sociedade patriarcal burguesa, o ponto de discussão central de sua dramaturgia era a luta de classes, não de gênero”. Tomar a obra de Ibsen como mote para as discussões acerca do feminismo, unicamente, desvinculado de todo caráter histórico e social torna-se inapropriado, pois as peças produzidas pelo autor transcendem tais perspectivas, haja vista que, embora trate de temas que hoje nos são caros, como o papel da mulher, à época, sua preocupação era a sociedade burguesa num espectro maior. Ainda que a peça *Casa de bonecas* tenha apresentado, conforme salienta Silva (2007), significativo abalo no que diz respeito à forma de fazer teatro, seria equivocado restringir a genialidade do dramaturgo a somente uma peça. A vasta produção de Ibsen, então, deu início a

[...] uma nova era de experimentação teatral, sobretudo no que diz respeito à dramaturgia, abandonando as velhas formas do teatro clássico e incorporando

em sua fatura os problemas de seu tempo. A nova forma de suas peças, que se diferenciava bastante do drama burguês – comédias realistas que apresentavam no palco os costumes e os valores morais da burguesia –, obrigou os artistas a repensar a concepção do fazer teatral, modificando a estrutura do palco, o trabalho do ator e a relação entre texto, autor e platéia (SILVA, 2007, p. 15).

A peça *corpus* deste trabalho possui quatro atos que, gradativa e linearmente, apresentam a trajetória de Hedda Gabler, filha de um general que não consegue se adequar à nova forma de vida, após o casamento com o jovem pesquisador Tesman. Todo o desenrolar da peça acontece no interior da residência recém-adquirida de Jørgen, entretanto há ações que acontecem para além das paredes (e que influenciam a ação central) da deslumbrante casa da qual Hedda, em momento algum, ultrapassa os limites. A casa, elemento simbólico, mesmo que situada num luxuoso bairro e de aparência esplendorosa, mostra-se como espaço de dramas interiores aos quais os próprios personagens, cada um à sua maneira, sucumbe, seja Tesman por não se sentir bom o suficiente para alcançar reconhecimento com suas pesquisas, seja a própria Hedda por não se conformar com a vida que leva. Ainda que a peça apresente uma das protagonistas mais marcantes de Ibsen, “poucas companhias brasileiras a encenam, haja vista a dificuldade para reproduzir o cenário e trazer os aspectos simbólicos indispensáveis da obra”³ (PONTES; GUIMARÃES, 2016, p. 2).

No primeiro ato da peça, o leitor conhece a protagonista pela exposição realizada pela velha empregada e, sequencialmente, por Juliane e Jørgen, que deixam claro o quanto Hedda é uma mulher imponente: “Berte: Pois ela é sabidamente muito caprichosa./ Srta. Tesman: Disso não tenha dúvida. A filha do general Gabler. Acostumada aos mimos que tinha quando o general ainda era vivo” (IBSEN, 2017, p. 9). Contudo, podemos vislumbrar a personagem, também, pela didascália⁴ no momento de sua entrada em cena: “(Hedda surge pela esquerda do aposento. Tem 29 anos. O semblante e a postura são nobres. A pele é alva e corada. Os olhos são de um azul metálico e expressam uma marcada frieza [...])” (IBSEN, 2017, p. 15).

3 Destacamos a montagem da peça realizada em junho de 2019, em São Paulo, no Espaço Parlapatões, com Mel Lisboa no papel principal. Disponível em: <https://guia.folha.uol.com.br/teatro/2019/06/mel-lisboa-e-a-imoral-hedda-gabler-em-versao-de-ibsen.shtml>. Acesso em: 14 set. 2019.

4 Entendemos por didascálias ou rubricas as indicações sobre o espaço e as personagens que não são oralizadas durante a montagem da peça.

A recepção ao autor parece não ter sido das mais favoráveis; todavia, a influência de Ibsen nos demais dramaturgos que preconizavam a construção de uma nova forma de fazer teatro é inquestionável. A tradição francesa do teatro, pela figura de Sarcey, fez frente às inovações ibsenianas, pautando-se no ideário hegemônico de que o dramaturgo norueguês não considerava um dos principais elementos do drama, ou seja, privava o espectador de conhecer a história dos personagens, provocando confusão no público. Na tentativa de explicitar ou deixar as peças mais compreensivas, diversos críticos franceses proferiam palestras objetivando desanuviar questões consideradas centrais para o entendimento do enredo; contudo, inúmeras interpretações equivocadas foram disseminadas. Ao citar a peça *Hedda Gabler*, Silva (2007) mostra-nos a forma errônea de interpretação apresentada por Jules Lemaître, na qual o crítico associa as decisões da protagonista à sua origem protestante, ao mesmo tempo que realiza comparações entre a personagem Madame Bovary, título do romance de Flaubert, e a heroína de Ibsen (SILVA, 2007). Ainda referendando o que nos ensina a autora, ao analisar a obra de Peter Szondi, Silva (2007, p. 37-38) pondera:

Ibsen percebeu que a dramática pura, com seu pressuposto de mostrar “sujeitos autoconscientes”, caducava num mundo cada vez mais marcado pela alienação. Assim, em seus dramas rigorosos, mas de conteúdo épico, o próprio diálogo entre as personagens estabeleceu a cisão entre sujeito e objeto, apresentando no palco “vidas danificadas” pelo mundo da mercadoria, do trabalho alienado, das relações falsificadas e do isolamento do indivíduo.

Em Ibsen, o presente da ação está em função do passado, ao mesmo tempo que esse passado social impede a felicidade presente, isto é, os personagens padecem por faltas cometidas em momento já findado. Rosenfeld (1985, p. 86) esclarece que “a obra de Ibsen é, quase toda ela, uma longa exposição do passado, comprimida em 24 horas e num só lugar”. Silva (2007, p. 60), por seu turno, salienta que se assemelhando à tragédia grega, em Ibsen, “a natureza exata das forças em confronto era a necessidade do homem agir contra as leis do Estado e suportar a responsabilidade dos seus atos, com todas as suas conseqüências”. Em *Casa de bonecas*, por exemplo, os personagens são concomitantemente indivíduo e tipo, pois Nora representa o lugar da mulher na sociedade, ao mesmo tempo que não deixa sua individualidade de lado. Segundo Szondi (2001, p. 44, grifo do autor), “nos *Leitmotiven* de Ibsen o passado

sobrevive; ao serem mencionados, ele é evocado”; assim, o passado não é somente algo que aconteceu, mas algo que é revivido nas ações presentes. Rosenfeld, por sua vez, nos ensina que no teatro ibseniano as ações ditas decisivas não são desenvolvidas no tempo presente, mas sim no que já passou; logo, “trata-se de peças de recordação; os personagens principais vivem quase totalmente no passado, como que fechados na intimidade lembrada que os isola dos outros personagens” (ROSENFELD, 1985, p. 85).

Como dissemos anteriormente, o teatro, em todo momento histórico, passa a trazer à baila as discussões referentes ao seu período, ou seja, nesse momento, a classe burguesa. Logo, ao problematizá-la, as peças:

[...] não se ajustavam mais às regras da dramaturgia de rigor aristotélico e, assim, Ibsen se viu forçado a “desdramatizá-las” para tornar visível o fluir da realidade cotidiana. É assim que, ao transformar o tempo passado em assunto fundamental de sua obra, Ibsen deu início à crise do drama, demonstrando cada vez mais seu interesse pelo gênero épico (SILVA, 2007, p. 23-24).

A autora citada parece apoiar-se nas afirmações de Rosenfeld (1985, p. 89) quando ele, ao tratar dos indivíduos representados por Ibsen, afirma: “pela sua própria concepção do homem, pouco adequado a uma dramaturgia de rigor aristotélico”. Porém, ao tratar daquelas que caracteriza como peças burguesas,⁵ o crítico declara que “estas peças tendem à estrutura rigorosa e os traços épicos são quase por completos eliminados. A ação é comprimida e de uma unidade absoluta” (ROSENFELD, 1985, p. 84). Em geral, vislumbram-se, nas peças de Ibsen, inovações estéticas e formais que, superados o espanto e a crítica inicial, propiciam uma nova concepção de teatro, que reverberaria ao longo do século ditando e impulsionando as atualizações em uma das formas de arte mais antigas da humanidade.

HEDDA SUICIDA: O ÚLTIMO ATO EM REFLEXÃO

Resumidamente, *Hedda Gabler* conta-nos a trajetória da personagem homônima que demonstra ser uma mulher à frente de seu tempo por não se

5 Rosenfeld (1985, p. 84) classifica as obras *Os pilares da sociedade* (1877) e *Casa de bonecas* (1879) como “obras de crítica e desmascaramento da sociedade burguesa”.

submeter aos desígnios das pessoas com as quais se relaciona. A protagonista da peça *corpus* deste trabalho distancia-se do esperado da figura feminina no século XIX, isto é, não se conforma com seu destino e/ou com as imposições de terceiros; contrariamente, busca a qualquer custo alcançar seus objetivos. Embora não haja nenhuma rubrica na peça que determine a rudez e a grosseria com que Hedda devia tratar a tia, a esposa de Tesman dispara todo o seu desprezo à Juliane: “Hedda: Oh, foi algo que sucedeu com a senhorita Tesman hoje pela manhã. Ela esqueceu um chapéu sobre a cadeira (olhando para ele e sorrindo) e eu fingi que achava que pertencia à criada” (IBSEN, 2017, p. 52). Hedda, ao final da peça, comete suicídio para não se tornar refém da chantagem e do poder do juiz Brack, que, assim como vários homens, se encanta pela esposa de Jørgen Tesman, pois sabe que a pistola que culminou no suicídio de Løvborg, outrora apaixonado pela senhora Tesman, pertencia à protagonista.

Ao lançarmos luzes sobre os demais personagens que compõem a peça, percebemos que a Sra. Elvsted, ainda que apresente um comportamento dúbio por ter se envolvido com o tutor de seus enteados, em muito pouco se compara com a figura de Hedda, que desperta em todos o sentimento de medo, desde a adolescência: “Sra. Elvsted: Sim, mas a senhora estava um ano à minha frente. E como era imenso o medo que me metia naquele tempo!” (IBSEN, 2017, p. 24). Ora, é evidente que, enquanto Thea possui motivação romântica para seus atos, a protagonista age dissimuladamente para alcançar seus objetivos e também porque se sente entediada e deslocada da nova situação social de que dispõe. A senhora Tesman tem consciência de sua pobreza espiritual e do quanto é inferior, nesse aspecto, quando se compara à senhora Elvsted: “Hedda: Ah, nesse caso duvido que valesse a pena. Ah, se pudesse se dar conta do quão miserável eu sou. E do quão afortunada você é! (abraçando-a afetuosamente) Mesmo assim, ainda tenho ganas de queimar esses seus cabelos” (IBSEN, 2017, p. 72). Ainda que não possa, efetivamente, pôr fogo no cabelo da amiga, simbolicamente a protagonista da peça desconta sua raiva ao queimar o manuscrito do livro produzido a quatro mãos por Løvborg e pela senhora Elvsted, que é referendado por Thea como um bebê. Isso, como nos mostra Henriques (2008, p. 204), antecipa o desfecho, vejamos: “Hedda ensaia o que concretizará no fim da peça, quando, estando grávida, se suicida”.

A figura da senhorita Tesman, por sua vez, representa a total subserviência feminina ao próximo, na medida em que despende, primeiramente, toda sua atenção ao sobrinho e à irmã inválida, e, quando do falecimento desta,

procura outra pessoa a quem servir: “Srta. Tesman: Gente doente logo se torna amiga. E eu necessito tanto ter alguém a quem possa dedicar minha vida, assim sou eu [...]” (IBSEN, 2017, p. 100). A forma como a tia se comporta, evidentemente, afeta a personalidade do sobrinho, que não consegue agir por si só e acaba sempre reportando-se à Julle, em quaisquer circunstâncias: “Tesman: Oh, tia, mas a senhora nunca se cansa mesmo de se sacrificar por mim!” (IBSEN, 2017, p. 14).

Logo, toda essa infantilidade com que Jørgen se comporta contrapõe-se à Hedda e permite que ela o manipule, apresentando-nos uma dicotomia entre a figura masculina e a feminina que é recorrente nas peças de Ibsen. João Crespo (*apud* SILVA, 2007, p. 206), em seu texto “Revistinha – *Tournée* Eleonora Duse: Teatro Sant’Ana, *Hedda Gabler*, drama de H. Ibsen⁶”, ao esboçar a análise dos personagens do dramaturgo norueguês, afirma: “a mulher ibseniana é sempre o ser inteligente, forte, corajoso, ao passo que o homem é, geralmente, o imbecil e o covarde”. Ao vislumbrarmos o aspirante a escritor Jørgen, fica evidente a fragilidade apontada por Crespo, na medida em que o mesmo deixa levar-se pelas circunstâncias e pela manipulação da esposa. Concomitantemente, ao verbalizar seus sentimentos, evidencia sua pequenez e inveja: “Tesman: Senti inveja de Ejler por lograr escrever daquela maneira. Imagine, Hedda!” (IBSEN, 2017, p. 80). Outrossim, a submissão às mulheres não se inicia ao casar-se com Hedda, pelo contrário, desde sempre encontrou na tia Juliane uma confidente e protetora. Todavia, mesmo casado e submetendo-se aos (des)mandos da esposa, Jørgen não deixa de reportar-se infantilmente à tia diante de quaisquer pormenores: “Tesman: Ainda não. Mas tia Julle, sim, precisa sabê-lo. E também disto: que enfim passou a me tratar por Jørgen! Imagine a felicidade de tia Julle!” (IBSEN, 2017, p. 102) e finaliza: “[...] preciso contar a tia Julle que você me ama” (IBSEN, 2017, p. 102).

Løvborg é mais um dos homens que caem de amores por Hedda e acaba por sucumbir a essa paixão por se deixar levar pela manipulação da protagonista. Embora não tenha forças para reagir ao poder destrutivo desse sentimento, o personagem tem consciência do poder exercido por Hedda sobre ele: “Løvborg: [...] Oh, Hedda, que poder você tinha que me obrigou a confessar tais coisas?” (IBSEN, 2017, p. 65). A heroína ibseniana, então, age dissimuladamente:

⁶ O texto mencionado faz parte do segundo volume da dissertação de mestrado de Jane Pessoa Silva, no qual a pesquisadora apresenta uma seleção da fortuna crítica de Ibsen.

Hedda: O senhor acha que eu tinha tal poder?

Løvborg: Sim, como poderia expressar-me de outra forma? E o que dizer de todas aquelas perguntas dissimuladas que você me fazia? [...]

Løvborg: Sim, pois é justamente isso que não atino agora. Pois diga-me, Hedda: não havia amor no fundo daquela relação? De sua parte, não havia um desejo de me purificar quando eu acorria a você em busca de um refúgio? Não era assim?

Hedda: Não exatamente... (IBSEN, 2017, p. 65).

Fica evidente, por esse excerto, que a personagem não sente absolutamente nada por Løvborg, o que o leva a revelar: “(esfregando as mãos): Oh, por que não levou a sério? Deveria ter atirado em mim conforme ameaçou!” (IBSEN, 2017, p. 66). Ainda que não tenha alvejado Ejlert diretamente, Hedda o induz a cometer suicídio, conforme a rubrica da cena: “Ela se dirige à escrivaninha e abre a gaveta e o estojo; depois vai até Løvborg com uma pistola” (IBSEN, 2017, p. 94), após a perda do manuscrito de um importante livro que o escritor, com a ajuda de sua amante, pretendia publicar. A dissimulação da personagem é tão acentuada que ela, após entregar a arma ao rapaz e pedir que ele a use com elegância, queima o livro que estava, durante todo o tempo, em seu poder. Fica evidente que a protagonista não se importa com os sentimentos ou a vida do próximo, o que interessa é, unicamente, o cumprimento de suas vontades. Também podemos entender os atos da protagonista como uma inveja velada, na medida em que ela sempre ficou retida a uma sociedade extremamente patriarcal, enquanto o seu pretendente teve a “coragem de viver, desfrutar o mundo que é proibido para a filha do General”. Para Hedda, entretanto, “não há um espaço acolhedor no mundo – ela é autodestrutiva; seus desejos não condizem com o modelo social vigente” (PONTES; GUIMARÃES, 2016, p. 5).

Hedda Gabler é mais uma das fortes mulheres criadas por Ibsen, porém, diferentemente de Nora, que só se revolta e abandona Tovar no final da peça, a protagonista aqui analisada, desde o começo, mostra seu caráter e sua repulsa à fraqueza do marido. Entretanto, a personagem demonstra não entender o que a leva a agir de maneira vil, pois, segundo ela, trata-se apenas de rompan-tes que lhe ocorrem. Sobre o marido, dispara:

Hedda (com semblante cansado): Costumava achar que sim. E como ele quisesse quase a fórceps assegurar um futuro confortável para mim... Pensei: por que não aceitar essa possibilidade?

Brack: Precisamente. Faz muito sentido desse ponto de vista.

Hedda: Ele costumava me adular além da conta, mais do que outros amigos estariam dispostos a fazer, prezado juiz (IBSEN, 2017, p. 50).

A necessidade de Hedda, então, não consiste em unicamente ter a seus pés um homem que a ama; pelo contrário, é preciso que tenha sob seu domínio alguém que possa lhe proporcionar conforto e bajulação, visto que, desde pequena, tivera muitos pretendentes, como muito bem explicita tia Juliane: “A linda Hedda Gabler. Quem diria! Logo ela, sempre tão rodeada de pretendentes!” (IBSEN, 2017, p. 12). As atitudes da heroína ibseniana são dotadas, apenas, de amor-próprio e de preocupação com os rumos de sua vida, o que a leva a arquitetar e induzir todas as ações de seus parentes e amigos para alcançar seus objetivos, deixando evidente também a crítica à sociedade burguesa, que encontra no casamento e na virtude a moralização social.

Pontes e Guimarães (2016, p. 5) afirmam que “Ibsen, sensivelmente, através de *Hedda Gabler*, mostra o esgotamento de uma sociedade aristocrata, falsa e mesquinha daquele período, abalado pelas crises socioeconômicas do ascendente capitalismo”. Jørgen, sempre subserviente à mulher, desespera-se com a possibilidade de não conseguir manter o padrão de vida da esposa, diante da possível não nomeação no cargo esperado: “[...] O senhor, que a conhece tão bem. Eu não teria como fazê-la viver em um ambiente pequeno-burguês!” (IBSEN, 2017, p. 36). Fica evidente, pelo discurso do senhor Tesman, que Hedda não é mulher de se submeter às pequenas coisas, principalmente a uma simples vida burguesa; ao mesmo tempo, podemos entender a passagem como uma crítica ao modelo burguês realizada pela voz do marido da aristocrata em decadência. Conquanto imagine ter o controle sobre sua vida, a protagonista demonstra ter consciência do quanto é desafortunada; todavia, tal discernimento não a impede de prosseguir com seus rompantes coléricos. A personagem não aceita, em hipótese alguma, ocupar posição coadjuvante; pelo contrário, quando posta dessa forma, age despudoradamente para voltar ao centro das atenções, conforme podemos observar quando ela se refere à disposição dos convidados no sofá: “Hedda: Não, queridinha! Aí não! Melhor que se sente ao meu lado. Quero estar entre os dois” (IBSEN, 2017, p. 67).

A maior autoridade carrega em sua onomástica sinais de seu caráter, isto é, o substantivo *brack* em inglês, que, em tradução livre, denota falha e/ou deficiência, visto que o mesmo usa do poder que exerce e das informações de que dispõe, isto é, de que a pistola com a qual Løvborg se suicidou pertence à

senhora Tesman, para alcançar seu principal objetivo, qual seja, relacionar-se com Hedda “como único galo a cantar no terreiro...” (IBSEN, 2017, p. 116). Todavia, mesmo com a contínua recusa às investidas do juiz, no último ato da peça, a personagem principal sela sua recusa e opta pelo suicídio:

Hedda (ergue a cabeça e olha para ele): Estou em seu poder. O senhor juiz de agora em diante me tem à mercê da sua voz e das suas mãos.

Brack (sussurrando baixinho): Querida Hedda, creia-me, não abusarei da minha posição.

Hedda: À mercê do seu pleno poder. Dependente da sua vontade e da sua força. Cativeira. Privada da minha liberdade! (levanta-se bruscamente) Não... Não posso com essa ideia! Jamais.

Brack (olhando-a meio zombeteiro): É sempre possível se acostumar ao inevitável.

Hedda (retribuindo-lhe o mesmo olhar): Sim, talvez seja (IBSEN, 2017, p. 115).

É perceptível que a esposa do senhor Tesman não consente em permanecer agrilhoadada a nenhuma pessoa, seja homem ou mulher. Assim, diante das imposições da figura pública do juiz, a protagonista da peça já tem consciência da única saída plausível, ou seja, suicidar-se. Ao concordar com Brack sobre habituar-se ao inevitável, a protagonista não se refere ao ato de resignar-se à vontade daquele, longe disso; nesse momento, Hedda tem certeza de qual é o seu destino. A decisão por suicidar-se com um tiro na têmpora pode ser lida, nesse contexto, como um ato de autoafirmação e reitera o seu posicionamento de nunca se submeter à vontade de terceiros, colocando-se como única a controlar seus pensamentos e vontades, de forma que prefere ficar no silêncio da morte a ser controlada: “Hedda (enfiando a cabeça entre as cortinas): E em tia Julle. E em todos vocês... De agora em diante, permanecerei quieta” (IBSEN, 2017, p. 116).

A literatura, em consonância com outros campos do saber, parece ser o melhor espaço para reflexões acerca do suicídio. Conforme nos ensina André (2018, p. 1-2), na mesma linha de Alvarez (1999), “a sensibilidade com que o trato literário o carrega, e a diversidade de situações e configurações que ele assume no bojo ficcional, poético e dramático – possibilitando, em última instância, a composição daquilo que temos chamado de ‘mosaico suicidológico’”. Até mesmo porque, se levarmos em consideração a recorrência do suicídio na literatura, encontraremos inúmeras obras que contemplam o autoaniquilamento. Apenas para permanecermos no território canônico e citarmos alguns

a título de ilustração, temos os romances: *Ana Kariênina*, de Tolstói, *A redoma de vidro*, de Sylvia Plath, *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, *Madame Bovary*, de Flaubert, e as peças *Hamlet* e *Romeu e Julieta*, de Shakespeare.

Alvarez é uma referência imprescindível quando se discute a temática. Em seu livro *O Deus selvagem: um estudo do suicídio*, o autor contra-argumenta posicionamentos de senso comum acerca dos motivos que podem levar uma pessoa a se autoaniquilar, por exemplo, de que o suicida prefere ambientes gelados e o inverno para agir ou que os jovens, por serem os que mais tentam, são os que mais obtêm êxito no processo. A partir do que Durkheim classificou como três tipos de suicídio (egoísta, altruísta e anômico), o teórico destaca que “tanto o suicídio egoísta quanto o altruísta estão relacionados com a intensidade com que o indivíduo está integrado à sua sociedade, integrado de menos ou integrado demais” (ALVAREZ, 1999, p. 102), enquanto o terceiro tipo refere-se ao sujeito que, ao mudar de posição social, não consegue se adequar.

O suicídio, muitas vezes, é visto unicamente como um ato desesperado, sem propósito concreto, por parte do indivíduo. Entretanto, conforme destaca Alvarez (1999, p. 110), “os verdadeiros motivos que impelem uma pessoa a pôr fim à própria vida estão em outro lugar; pertencem a um mundo interno, tortuoso, contraditório, labiríntico e geralmente invisível”. Assim, é evidente a necessidade de se tratar o tema com naturalidade e acuidade, pois os motivos que levam uma pessoa a se suicidar são tão complexos quanto os que a fazem permanecer viva (ALVAREZ, 1999).

Rodrigues (2006, p. 95), por sua vez, salienta que “todo suicídio é uma tentativa mais ou menos institucionalizada, segundo as culturas, de solucionar situações contraditórias, que estas culturas oferecem a seus membros”. Logo, diante das insinuações de Brack e tendo consciência de que não há nada que possa mudar esse cenário, Hedda exerce seu poder ao se suicidar, referendando o postulado de que “em todo suicídio existe uma dimensão de poder: ele é sempre contra algo, contra alguém, por alguma coisa” (RODRIGUES, 2006, p. 96).

Enquanto Løvborg suicida-se com um tiro no peito, Hedda dispara contra a própria cabeça, o que nos permite vislumbrar as motivações para as mortes voluntárias. Enquanto o primeiro alveja o próprio coração, numa tentativa de suprimir o turbilhão de sentimentos que o domina, a senhora Tesman dispara contra a têmpora, órgão que a impele a agir dissimuladamente durante toda a vida. Logo, temos a antinomia entre razão e emoção. Em sua tese de doutora-

mento, Henriques (2018, p. 210-211) vislumbra a morte voluntária de ambos da seguinte maneira:

O que Hedda e Løvborg representam, ainda que não seja o mesmo, relaciona-se entre si: ela encarna o declínio de uma classe, de um estatuto e de um ideário que remonta a uma estrutura feudal, daí todos os símbolos víquingues que convoca; Løvborg, por seu turno, põe em cena o romântico, o inspirado, o idealista, o que, como Hedda, se ergue acima, pela sua excepcionalidade criativa, do cotidiano comum da existência burguesa. A morte destas personagens pode ser lida, julgo, como uma crítica à condição burguesa, a uma mundividência tão totalitária.

A morte de Ejlert para Hedda pode ser entendida como linda não só pelos motivos práticos que a condicionaram a auxiliá-lo na decisão de se autoaniquilar, mas, principalmente, pela beleza que a protagonista enxerga no suicídio: “Hedda: Disse-o para mim. Libertação por saber que ainda é possível um autêntico ato de coragem neste mundo. Um ato que em si está envolto numa atmosfera de beleza” (IBSEN, 2017, p. 111). A respeito da maneira como o suicídio da protagonista se desenrola, no texto “Entre fala e ação: aspectos carnavalescos em *Hedda Gabler*”, Pontes e Guimarães (2016) estabelecem conexões entre o texto de Ibsen e a tragédia grega, na medida em que, nesta última, as principais cenas não acontecem aos olhos do público, contrariamente, desenrolam-se atrás das cortinas, de forma que o espectador apenas ouve o que acontece. Porém, segundo as pesquisadoras, diferentemente das peças gregas, na peça em questão:

[...] não há um narrador eloquente, como na dramaturgia grega, para explicar os fatos que levaram a heroína vilã a cometer o suicídio. O expectador/leitor desatento pode ser pego de surpresa, especialmente se não ficar atento às simbologias que se apresentam na obra (PONTES; GUIMARÃES, 2016, p. 8).

O suicídio de Hedda causou grande furor na Noruega do século XIX, sobretudo pela limitação das mulheres e seus papéis predefinidos. O ato de autoaniquilar-se foi entendido por muitos “como uma perversão sexual, uma doença do foro psiquiátrico. Hedda era uma desadequada e o suicídio final a prova dessa incapacidade de amar os homens que deveria ter amado e/ou de ser a mulher que deveria ter sido” (HENRIQUES, 2018, p. 181). Podemos entender o suicídio da protagonista, ainda, como “a sua incapacidade de se

acomodar à vida doméstica, pequena e feminina que o seu nome de casada, Hedda Tesman, simboliza” (HENRIQUES, 2018, p. 180), tanto que o título da peça é justamente seu nome de solteira e, enquanto Thea é marcada na rubrica por seu nome de casada (Sra. Elvsted), a protagonista é referenciada pelo próprio nome, deixando evidente, até mesmo textualmente, seu caráter de insubordinação. Gabler, filha de general, “como um nobre guerreiro encurralado pelo inimigo, [prefere] dar um tiro na têmpera a sucumbir à maternidade, que entende como uma invasão” (HENRIQUES, 2018, p. 183), do que se resignar com o único caminho possível, elucidando, assim, sua predileção pela morte em combate a submeter-se aos padrões femininos impostos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro sempre foi uma das expressões artísticas mais apreciadas pelo grande público, todavia, infelizmente, parece não encontrar mais o reconhecimento que merece, sobretudo em um país onde cada vez mais a arte e a cultura são postas de lado. Considerado o grande expoente do teatro moderno, as temáticas abordadas por Ibsen permanecem mais atuais do que nunca. Talvez daí sua importância e resistência diante do descaso com uma das mais belas formas de arte.

Neste artigo, pudemos, ainda que superficialmente, enxergar o quanto a proposta de Ibsen revolucionou o entendimento do teatro, antes tão idealizado e romantizado. Ao pautar suas peças na estrutura “exposição, peripécia, clímax e desenlace – sem deixar de apontar para o elemento que subvertia a dramática pura: o tempo passado” (SILVA, 2007, p. 90), o dramaturgo consegue lançar luzes na forma como o passado se faz visível nos conflitos presentes. Rosenfeld (1985, p. 85) afirma que a genialidade de Ibsen está em “encobrir o tema épico pela estrutura dramática, através de uma ação acessória que se desenvolve na breve atualidade de um ou dois dias”.

Conforme discorremos anteriormente, tomar a peça de Ibsen para discussões de gênero, unicamente, incorre em erro imperdoável se considerarmos a genialidade e a revolução teatral proposta pelo autor. Contudo, ao aliarmos a qualidade estética à subversão feminina na figura de Hedda, torna-se impossível não lançarmos luzes sobre a maneira como o autor cria suas heroínas, isto é, nem “melhores nem piores do que os homens”, mas sim

como eles. Assim, as mulheres denotam em seus perfis serem “agentes da sua própria história, da História e reivindicam caminho, identificam problemas, propõem soluções e falham de uma forma idiossincraticamente feminina” (HENRIQUES, 2018, p. 115).

O suicídio da protagonista não é resultado de seu desânimo em viver, mas sim decorrente do seu conflito com o mundo do qual agora, eminentemente, é obrigada a suportar. De acordo com Pontes e Guimarães (2016, p. 8): “O suicídio de Hedda não provoca nenhum espanto e também não traz nenhuma consequência: a família Tesman, na verdade, nunca existiu. Ela não é parte de tudo aquilo, Hedda Gabler jamais foi Hedda Tesman”. O tiro disparado ao final do quarto ato não atinge somente Hedda Gabler ou a vida ignóbil que levava, mas a todos nós, por fazer-nos refletir sobre o quanto podemos estar fadados a uma existência desprezível e vazia. No limite, podemos vislumbrar a morte de Hedda como sua impossibilidade de estar no mundo, pois sua representação denota também o declínio aristocrata. Todavia, com genialidade, Ibsen apresenta-nos uma burguesia não como a solução dos problemas para a Hedda aristocrata, mas sim como o retrato de uma sociedade fadada ao fracasso e a uma vida tão ilusória quanto a que antes possuía.

Female representation and suicide: a reading of *Hedda Gabler* (1890), by Henrik Ibsen

Abstract

The theater, since its emergence in Greece, has undergone numerous transformations until it comes to the understanding that we have in contemporary times, especially at the hands of Shakespeare in the Renaissance; Ibsen, in the nineteenth century and Beckett in the second half of the last century. Based on formal and theatrical thematic transformations, this paper aims to present an analysis of the Norwegian play *Hedda Gabler* (1890), concerning the female representation out of the expected in the nineteenth century and suicide, whereas Ibsen's production also shakes the theatrical making. We anchor our analysis on researchers as Szondi (2001), Rosenfeld (1985), Alvarez (1999), among others.

Keywords

Norwegian theater. Female representation. Suicide in the literature.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, A. *O Deus selvagem: um estudo do suicídio*. Tradução Sônia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ANDRÉ, W. Literatura e suicídio: alguns operadores de leitura. *Language e Culture: Acta Scientiarum*, Maringá, v. 40, n. 2, p. 1-12, July/Dec. 2018.
- BORNHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARVALHO, S. Apresentação. In: SZONDI, P. *Teoria do drama burguês (século XVIII)*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 9-15.
- HENRIQUES, B. R. R. *Entre o que foi e há-de ser: o teatro de Ibsen como um problema de memórias*. 2018. 277 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura e de Cultura) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2018.
- IBSEN, H. *Casa de bonecas*. Tradução Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Editora Veredas, 2007.
- IBSEN, H. *Hedda Gabler*. Tradução Leonardo Pinto Silva. 1a. ed. São Paulo: Carambaia, 2017.
- PONTES, J. N.; GUIMARÃES, R. M. L. Entre fala e ação: aspectos carnavalescos em Hedda Gabler. *Revista Tropos*, v. 5, n. 2, p. 1-15, dez. 2016.
- RODRIGUES, J. C. *Tabu da morte*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SARRAZAC, J. P. Introdução crise do drama. In: SARRAZAC, J. P. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SILVA, J. P. *Ibsen no Brasil: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico*. 2007. 3 v. 634 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- VOLOBUEF, K. Ibsen: clássico e moderno. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 139-148, 2008.