

SUZANA MIERZVA RIBEIRO

**SACRIFÍCIO, EXPIAÇÃO E AFIRMAÇÃO DE CARÁTER: O SUICÍDIO NO
DRAMA DA MATURIDADE DE IBSEN**

**CURITIBA
2013**

SUZANA MIERZVA RIBEIRO

**SACRIFÍCIO, EXPIAÇÃO E AFIRMAÇÃO DE CARÁTER: O SUICÍDIO NO
DRAMA DA MATURIDADE DE IBSEN**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade- UNIANDRADE.

Orientadora: Prof^a. Dra. Mail Marques de Azevedo.

CURITIBA
2013

TERMO DE APROVAÇÃO

SUZANA MIERZVA RIBEIRO

**SACRIFÍCIO, EXPIAÇÃO E AFIRMAÇÃO DE CARÁTER: O SUICÍDIO
NAS PEÇAS DA MATURIDADE DE IBSEN**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dra. Mail Marques de Azevedo (Orientadora - Uniandrade)



Prof. Dra. Eunice de Moraes (UEPG)



Prof. Dra. Sigrid Renaux (Uniandrade)

Curitiba, 28 de fevereiro de 2013.



Aos meus pais, a quem devo o que sou

A meu noivo, a quem devo o que fiz.

DEDICO

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar.

À professora Dr^a. Anna Stegh Camati, que dividiu gentilmente seu amplo conhecimento sobre teatro, e mostrou os caminhos possíveis na pesquisa sobre Ibsen.

À professora Dr^a. Eunice de Moraes, os fundamentos aprendidos em sua disciplina e a gentileza de fazer parte desta banca examinadora.

À professora Dr^a. Sigrid Renaux, as considerações relevantes que contribuíram para o resultado deste trabalho.

À professora Dr^a. Mail Marques de Azevedo, não apenas orientadora, mas mestra, mãe e amiga, o empenho em apontar possibilidades e direcionar caminhos com sabedoria e discernimento.

"Muitos são professores, poucos são Mestres. Os professores ensinam por palavras em Templos; com os Mestres aprendemos por ações e exemplos"¹. Em todos os aspectos Mail foi Mestre.

¹ Autor desconhecido.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	vii
RESUMO	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUÇÃO	1
1 A VISÃO DE MUNDO DE HENRIK IBSEN: UM HOMEM DO SÉCULO XIX	10
1.1 O HOMEM: HENRIK IBSEN.....	10
1.2 DO SÉCULO XVI AO SÉCULO XIX, A NOVA RENASCENÇA	14
1.3 O CONTEXTO SÓCIO-POLÍTICO-CULTURAL DO SÉCULO XIX	17
1.3.1 A visão romântica	22
1.3.2 A visão realista	24
2 A MODERNIDADE DO TEATRO IBSENIANO: TÉCNICA E TEMÁTICA	28
2.1 O TEATRO DO SÉCULO XIX E O TEATRO DE IBSEN.....	29
2.2 A MODERNIDADE DO TÉATRO DE IBSEN.....	31
3 SACRIFÍCIO, EXPIAÇÃO E AFIRMAÇÃO DE CARÁTER: O SUICÍDIO NO DRAMA DA MATURIDADE DE IBSEN	38
3.1 O SUICÍDIO.....	42
3.1.1 Estudo diacrônico do suicídio	45
3.1.2 O suicídio no contexto de Ibsen: Durkheim e Freud.....	52
3.2 O <i>PATO SELVAGEM</i> (1884): O SUICÍDIO COMO SACRIFÍCIO.....	55
3.2.1 Estrutura e simbolismo.....	57
3.2.2 O pato selvagem.....	69
3.2.3 A vítima sacrificial	72
3.3 <i>ROSMERSHOLM</i> (1886): O SUICÍDIO COMO EXPIAÇÃO.....	82
3.3.1 Estrutura e simbolismo.....	83
3.3.2 O suicídio como expiação de culpa.....	96
3.4 <i>HEDDA GABLER</i> (1890): O SUICÍDIO COMO AFIRMAÇÃO DE CARÁTER...	101
3.4.1 Estrutura e simbolismo.....	104
3.4.2 O suicídio como afirmação de caráter	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS	125

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 O presente esperado.....	66
Figura 2 O atelier dos Ekdal	74
Figura 3 O amor pelo pato	75
Figura 4 A vítima sacrificial	79
Figura 5 Rosmersholm	84
Figura 6 A espera.....	86
Figura 7 Ostentação no olhar	105
Figura 8 “— Dá só uma olhada, Hedda”	107
Figura 9 “Estou queimando o teu filho”	115
Figura 10 O tiro na frente	119

RESUMO

Este trabalho de dissertação analisa os motivos individuais e contextuais que levam ao suicídio personagens de três peças da maturidade de Henrik Ibsen: *O pato selvagem* (1884), *Rosmersholm* (1886) e *Hedda Gabler* (1890). Em resposta à pergunta sobre o que leva Ibsen a incluir em seu drama a morte voluntária, levantamos a hipótese de que o suicídio, por sua própria característica de exceção e extremismo, sintetiza a mensagem do seu teatro. Ao apontar o suicídio — anátema social, psicológico e religioso — como a única saída para seus personagens, Ibsen coloca em xeque todo o arcabouço de uma sociedade que se apega a convicções e valores questionáveis; cumpre-se a característica social de seu teatro. O foco na autoaniquilação, por outro lado, enfatiza no drama ibseniano a incapacidade do indivíduo moderno de conciliar as forças contraditórias de seu “eu” interior, uma constante na visão da crítica. Questões formais já extensivamente exploradas em Ibsen — as características de romantismo, realismo e simbolismo em suas peças; o emprego da sugestão irônica e do subtexto; a discrepância entre palavras e atos dos personagens; a inexistência do maniqueísmo herói-vilão — adquirem novo significado quando observadas sob a ótica da renúncia à vida. Inicialmente, contextualizamos Ibsen como homem do século XIX e o seu drama como pioneiro do teatro moderno, com base, prioritariamente, em Tereza Menezes e Otto Maria Carpeaux; e em Shaw, Styan e Bentley, como complementação. Para o estudo específico sobre o suicídio, empregamos Alvarez, fazendo breve levantamento diacrônico; bem como os conceitos sociológico de Durkheim e psicanalítico de Freud. A análise das peças sob a ótica descrita nos leva à motivação dos personagens para renunciar à vida: o sacrifício por amor de Hedvig; a expiação da culpa de Rosmer e Rebecca; a afirmação do caráter selvagem e dominador da controversa Hedda Gabler.

Palavras-chave: Drama. Henrik Ibsen. Suicídio.

ABSTRACT

This work analyzes the individual and contextual motives that lead characters to suicide in three of Henrik Ibsen's later plays: *The Wild Duck* (1884), *Rosmersholm* (1886), and *Hedda Gabler* (1890). In answer to why Ibsen includes the subject of voluntary death in his drama, we advance the hypothesis that due to the very nature of exceptionality and extremity of suicide, it encapsulates the message of Ibsen's theater. By presenting suicide – social, psychological and religious anathema – as the only way out for his characters' conflicts, Ibsen calls into question the very structure of a society that stands for questionable beliefs and values; this is the fighting social realist facet of his drama. The focus on self-destruction, moreover, emphasizes the individual's incapacity to conciliate the contradictory inner forces of his self, which is a recurring view among Ibsen's critical analysts. In addition, the characters' choice of death as final solution brings to light the relevance of technical and stylistic issues in Ibsen's plays, largely explored already – romantic, realist and symbolist tendencies; the use of irony and of veiled innuendos in the subtext of the plays; the discrepancy between characters' discourse and action; the absence of the manicheistic branding of characters as either heroes or villains. As a first step this work situates Ibsen in the social-cultural context as an exemplary nineteenth-century man and his theater as the acknowledged pioneer of modern drama. Works by Tereza Menezes and Otto Maria Carpeaux are used as basic support, and texts by Shaw, Styan and Bentley as complement. A brief diachronic study of suicide, based on Alvarez, is followed by considerations of Emile Durkheim's and Sigmund Freud's social and psychoanalytic concepts, respectively. The analysis of the *corpus* from the chosen perspective leads this research to conclusions about the characters' motivation for self-destruction: Hedvig's sacrifice for love; Rosmer's and Rebecca's expiation of guilt, and, finally, the affirmation of the wild and domineering personality of the mysteriously complex Hedda Gabler.

Key-words: Drama. Henrik Ibsen. Suicide.

INTRODUÇÃO

Críticos, estudiosos e historiadores da literatura são unânimes em reconhecer o pioneirismo de Henrik Ibsen (1828-1906) na dramaturgia moderna. O dramaturgo e poeta norueguês, considerado o criador do moderno drama realista em prosa e um dos maiores escritores dramáticos de todos os tempos, exerce influência decisiva sobre contemporâneos e pósteros.

Henrik Ibsen é descrito por Otto Maria Carpeaux como “o maior dramaturgo do século XIX” que, mais do que qualquer outro escritor, participa de todas as virtudes e de todos os defeitos do chamado “século da ciência e da técnica”. Para além das descobertas da ciência, Ibsen preocupa-se com as dúvidas e angústias que os processos de transformação trouxeram, com a esperança de melhorar, por intervenções da ciência, o futuro da humanidade (CARPEAUX, 1960, p. 29).

Para George Bernard Shaw, Ibsen é a fonte do que denomina “Ibsenismo”, ou seja, a crítica em forma dramática da moralidade convencional (citado em WEST, 1958, p. xi). É valorizado pela posteridade, no entanto, por aspectos menos datados de sua obra — o supremo domínio da técnica dramática, a visão psicológica penetrante, o simbolismo e a poesia inerente à sua prosa.

Iniciando sua produção com peças calcadas no romantismo — sua primeira peça, *Catilina*, foi publicada em 1850. — Ibsen logo progride para o realismo emergente na arte. Antes de 1860, na França, alguns preceitos já se haviam estabelecido na escrita do drama, principalmente a descrição verdadeira do mundo real, restrito à sociedade que o dramaturgo conhece bem e tem oportunidade de observar. Ibsen marchou pelo realismo e chegou a tornar-se verdadeiro adepto do naturalismo. Vai, porém, muito além da proposta básica do naturalismo, isto é,

observar uma situação e detectar possíveis causas sociais, econômicas ou biológicas. Como mencionado acima, Ibsen não submete sua arte a uma tendência única e restritiva,

Mais do que isso, abraçou as concepções mais inovadoras de sua época, explorando as noções de hereditariedade e supremacia do ambiente sobre o indivíduo. Entretanto Ibsen não parou, imbuíu-se de tendências simbolistas e também impressionistas, entrando pelas sinuosidades de uma arte mais sutil e menos enraizada no contexto imediato. Assim, ao longo de seus vinte e cinco dramas, dos quais o último é *Quando nós os mortos despertarmos*, de 1899, alcançou uma riqueza estética que não se deixa limitar por qualquer movimento literário. Dessa forma, Ibsen desenvolveu uma arte que conjuga variados perfis estéticos, uma vez que foi essencialmente inovadora e questionadora.

Ao escrever sobre suas atividades dramáticas, Ibsen deixa claro que seu ponto central é sempre o indivíduo em conflito consigo mesmo ou com a sociedade, da qual se sente alienado. Assim, suas peças abordam temas que até hoje são atuais, centrados sempre em questões de liberdade, seja ela cultural ou social. Quebrando tabus, as peças de Ibsen referem-se livremente ao adultério, — em várias delas —, a questões de degeneração biológica e genética e ao suicídio, a mais chocante de todas, que constitui o foco principal deste trabalho de dissertação.

O suicídio é o ponto comum às três peças que formam o *corpus* desta pesquisa: *O pato selvagem*, 1884, *Rosmersholm*, 1886 e *Hedda Gabler*, 1890, pertencentes à quarta fase da carreira dramática de Ibsen, em que os dramas interiores são passados em revista, e em que a subjetividade e o simbolismo estão fortemente presentes. A escolha do *corpus* obedeceu, portanto, a critérios temáticos

e de técnica dramática. Além de fornecer um ponto de ligação entre os dramas selecionados, a análise dos motivos individuais e contextuais que levam ao suicídio dos personagens, oferece caminhos para a compreensão da proposta prioritária da obra de Ibsen para o teatro, já estudada extensivamente pela crítica literária: propor novas formas de percepção, por parte dos personagens, de sua própria subjetividade, bem como outras formas de subjetivação, decorrentes da compreensão e apropriação de suas experiências pessoais e/ou vicárias.

Depois de quatro séculos de exercícios de racionalização e subjetivação do pensar e desejar humano, não se atingiu ainda a compreensão dessa subjetividade. O destinatário das obras de Ibsen é, portanto, um ser em ruptura, o homem da modernidade, dividido entre forças igualmente poderosas, a racionalidade e a subjetividade, em busca ininterrupta por uma forma de abarcar a si mesmo, de modo a admitir essa oposição (MENEZES, 2006, xv).

Em termos sucintos e concretos, a obra de Ibsen traduz o desprezo a convenções da moral convencional e o conseqüente desassombro em servir-se de temas que sacudam a inércia de seu destinatário, isto é, a classe média, a um tempo assunto e plateia de seu drama. A este respeito, ficou conhecida entre os estudiosos a reação de um crítico norueguês a encenações de *Hedda Gabler*, ainda no século XIX, que, horrorizado, classifica a personagem título como um tipo degenerado, um exemplo de feminilidade pervertida, "um monstro em forma de mulher, que não existe na vida real"; e o teatro de Ibsen, "uma escola de perversão dos atributos mais puros da natureza feminina".²

² Citação de manuscrito não publicado da professora Dra. Anna S. Camati.

Otto Maria Carpeaux reduz tais reações a um segundo plano, diante da impressionante riqueza do teatro de Ibsen:

[...] nenhum dramaturgo do teatro antigo ou moderno, o mesmo Shakespeare inclusive, produziu e produz até hoje os efeitos impressionantes de Ibsen. Podemos discutir todas as virtudes e defeitos do norueguês; meia hora depois de levantado o pano, tudo está esquecido, ficamos presos, impressionados, convencidos. E quanto mais obsoletos parecem os problemas, quanto mais antiquados os costumes, e o costume da época da casaca, cartola e cintura de vespa, tanto mais sentimos que esse exterior não passa dum vestido passageiro de angústias eternas; que essas angústias são as nossas também, sofrimentos de homens como estes sempre foram e sempre serão, como nós outros. Qualquer representação de uma peça de Ibsen dá testemunho disso. (CARPEAUX, 1960, p. 34)

A autoaniquilação, nas peças de Ibsen ou nas páginas dos jornais sensacionalistas da imprensa atual, continua a ser a medida extrema da angústia e desespero do ser humano, diante de pressões insuportáveis, quer externas (a perda de algo ou alguém importante) ou internas (conflito consciente ou inconsciente) que podem levá-lo a pôr fim à própria vida.

Perguntamo-nos, portanto, o que leva Ibsen a introduzir em três de suas peças da maturidade um fenômeno que a moderna civilização ocidental ainda prefere ignorar. Daí nossa hipótese de que o suicídio, por sua própria característica de exceção e extremismo, é utilizado por Ibsen para sintetizar e gritar às plateias as mensagens do seu teatro. Ao apontar o suicídio — anátema social, psicológico e religioso — como a única saída para seus personagens, Ibsen coloca em xeque todo o arcabouço de uma sociedade que se apega a convicções e valores questionáveis,

e demonstra, ainda, a incapacidade do indivíduo moderno de conciliar as forças contraditórias de seu “eu” interior.

Em *O pato selvagem*, a jovem Hedvig, aos quatorze anos de idade, sacrifica-se por amor ao pai, egoísta e preso a convenções. O idealismo iconoclasta de Rebecca West, em *Rosmersholm*, leva ao suicídio a frágil e sugestionável Felícia, mas ela própria escolhe o suicídio como saída para a situação que criara ao manipular personagens mais fracos. As ações cruéis de Hedda Gabler, que se originam do desejo obsessivo de poder e domínio sobre o destino de um homem, Eilert Lovborg, a levam à autoaniquilação.

Ao criar personagens que encarnam os grandes conflitos dos indivíduos de sua época, Ibsen propõe um teatro que oferece a estes indivíduos outros registros de percepção de si mesmo, outras formas de subjetivação, a partir da compreensão e da apropriação do que haviam experienciado através dos personagens do seu drama (MENEZES, 2006, p. 17).

Essas considerações conduzem ao objetivo maior deste trabalho de dissertação: deduzir da análise dos conflitos íntimos dos personagens suicidas em dramas da maturidade de Ibsen, a relação de inferioridade que os opõe a forças manipuladoras na ambientação física, social e psicológica, para compreender a visão profética de Ibsen do homem da modernidade como um ser em ruptura, incapaz de chegar a uma síntese de suas características em oposição.

Tereza Menezes põe em destaque a visão profética a que nos referimos:

O novo sujeito da modernidade é aquele que pode ter uma nova visão de si mesmo: um sujeito cindido por forças opostas, múltiplo e em permanente devir. E é esse sujeito que Ibsen expõe ao público como um espelho para que ele se veja. O

sujeito moderno é a própria fragmentação, porque em níveis diferentes, ele revela consciência ou inconsciência de suas ações. E seu comportamento é determinado, também, pelos processos inconscientes. (MENEZES, 2006, p. 02)

Buscamos deduzir, portanto, das peças teatrais de Ibsen, sua concepção de mundo e dos homens, pois a visão do dramaturgo “nos ensina a ver melhor a nós próprios e à realidade que nos rodeia.” Massaud Moisés complementa:

E ao término da leitura ou do espetáculo, sentimo-nos como a nos contemplar num espelho, embora na posição cômoda de quem pensa assim: “Afinal, *isso* não se passou comigo!” A rigor, não se passa conosco *na peça*, mas se passa conosco *na vida*, de que o teatro é um reflexo e a mola de transformação. Ora, tal quadro de autodesvendamento se estrutura por existir na peça um conteúdo de sentimento e pensamento que se nos comunica frontalmente. Pois bem: examiná-lo significa perscrutar as forças motrizes do dramaturgo como se mostram na peça e, portanto, sondar-lhe a mundividência. (2008, p. 258) (ênfase no original)

É notável a capacidade de Ibsen de registrar, como se fora um sismógrafo, as grandes angústias do ser humano em seu contexto histórico-social específico. Em 1897, Émile Durkheim publica *O suicídio*, o primeiro estudo científico sobre o suicídio, de uma perspectiva sociológica, que não faz referência a questões éticas, morais e religiosas. Quase na mesma época, Ibsen escreve as peças, nas quais pretendemos demonstrar a maneira humana e imparcial, incapaz de julgamentos condenatórios, com que aborda a suprema angústia do personagem suicida.

Partindo do pressuposto de que o teatro de Ibsen é primariamente realista, ou seja, uma releitura do mundo real à sua volta, propomo-nos, inicialmente, fazer um levantamento das raízes da visão de mundo do dramaturgo, a fim de estabelecer relações com o suicídio, como fenômeno psicológico e social. No primeiro capítulo

dessa dissertação, intitulado “A visão de mundo de Henrik Ibsen: um homem do século XIX,” abordamos, portanto, o contexto sócio-político-cultural do período correspondente à vida e, particularmente, à carreira dramática de Ibsen, tanto nos países escandinavos, como na Alemanha, França e Inglaterra, principalmente. Do romantismo como forma de consciência pessoal e revolta contra pressupostos éticos, estéticos e políticos, partimos para considerações sobre o realismo predominante em seu teatro. Assim, o estudo do contexto político aborda a dominação estrangeira na Noruega, uma espécie de província da Dinamarca e, posteriormente, da Suécia, e a conseqüente reação nacionalista na literatura, já no século XIX.

Discutem-se, em complementação, manifestações artísticas nas outras artes, na pintura e na música, especificamente, a fim de estabelecer paralelos com o drama ibseniano, como síntese dessas tendências e ponta de lança da modernidade que se anuncia, para tomar corpo no século XX.

Do estudo do contexto político-social da Europa, fundamentado principalmente em ensaio de Otto Maria Carpeaux sobre Henrik Ibsen, passamos no segundo capítulo, ao estudo específico do teatro ibseniano, em busca de evidências de sua modernidade de técnica e temática. Iniciando com breves considerações sobre a natureza do drama moderno, o capítulo estabelece paralelos entre as características gerais do teatro do século XIX e o teatro de Ibsen. Para destacar sua modernidade, faz-se um exame das peças com base na cronologia estabelecida por Colleville e F. de Sepelin e, prioritariamente, nas fases da carreira do dramaturgo, conforme estudo de Tereza Menezes em *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*, texto teórico fundamental desta pesquisa.

No capítulo terceiro, precedendo a análise das peças do *corpus*, aborda-se especificamente a questão do suicídio por fornecer elementos que embasam a hipótese central desta dissertação. Depois de apresentar algumas reflexões de Schopenhauer sobre o suicídio, faz-se um breve retrospecto histórico da perspectiva em que é encarado em diferentes culturas. Tal estudo fornece elementos para a análise do significado, do impacto e das consequências do suicídio no contexto do século XIX e, particularmente, no teatro de Ibsen. A análise das peças é introduzida por breve contextualização na obra dramática de Ibsen. No item 3.2 analisamos, em *O pato selvagem*, o suicídio como sacrifício. Destacamos na análise o uso dos símbolos e o questionamento sobre o problema da verdade — até que ponto a verdade é fundamental — e da **mentira vital**, em outras palavras, das ilusões que permitem aos seres continuar a viver. O suicídio, o marco final, parece indicar a incapacidade humana de suportar a verdade.

Na peça *Rosmersholm*, o suicídio como expiação da culpa, analisamos a profunda angústia e as incertezas que acompanham os personagens no confronto com a decadência de instituições políticas e religiosas, que inclui o questionamento de verdades estabelecidas — o dever de dar continuidade a tradições seculares de uma família, como exemplo para as classes inferiores; de combater qualquer oposição ao *status quo*. O destemor de Rebecca West afasta de seu caminho os obstáculos que se interpõem entre ela e um João Rosmer convertido às suas ideias liberais, afastado de sua função como pastor. O suicídio do casal, Rosmer e Rebecca, na cena final, é visto como a solução de um impasse em que se encontram o homem de natureza gentil e a mulher guerreira que tentou transformá-lo.

O estudo de *Hedda Gabler* concentra-se na análise do personagem-título, de seus desejos e motivos, de sua obsessão com o domínio e o poder. Percebe-se que seus objetivos não são compreensíveis pela lógica comum; pode-se dizer que emanam de um sistema de valores secreto único e pessoal, por vezes inconsciente. A escolha do suicídio para pôr fim a uma situação difícil, no caso do personagem mais controverso de Ibsen, é, ainda, a afirmação de um caráter forte e imbatível.

Nas conclusões finais, retomamos brevemente os caminhos de Ibsen rumo à maturidade dramática e entretecemos os fios condutores do significado da autoaniquilação nas três peças do *corpus*. Enfatizamos, assim, a propriedade do tema escolhido, com a discussão da complexidade e diversidade de motivos que levam os personagens ao suicídio e, principalmente, ao pôr em relevo a sutileza de Ibsen na abordagem do assunto.

1 A VISÃO DE MUNDO DE HENRIK IBSEN: UM HOMEM DO SÉCULO XIX

Tudo que escrevi nestes últimos dez anos,
vivi mentalmente.

Ibsen

O âmbito da carreira dramática de Henrik Johan Ibsen, desde a publicação de sua primeira peça, *Catilina*, com o pseudônimo de Brynjolf Bjarme, em 1850, até a de *Quando nós mortos despertarmos*, nos últimos dias de dezembro de 1899, corresponde quase que exatamente à segunda metade do século XIX. Nascido em Skien, no sul da Noruega, em 1828, Ibsen faleceu em Cristiânia, atual Oslo, em 1906.

É pertinente afirmar, portanto, que sua visão de mundo, em termos cronológicos, é a de um homem do século XIX. Em termos universais, no entanto, é a visão de um homem de rara consciência da natureza do ser humano e de suas relações sociais, inspirado, em suas próprias palavras, por aquele “algo mais grandioso e belo que apenas raramente e apenas em meus melhores momentos estremeceu vivamente dentro de mim”, como resultado das experiências vividas.³

1.1 O HOMEM: HENRIK IBSEN

Henrik Ibsen, considerado o maior dramaturgo do século XIX, pai do drama moderno e precursor de temas polêmicos para a época, exerce influência na esfera

³ Depois de uma ausência de dez anos, Ibsen passou alguns meses na Noruega, durante o verão de 1874. No dia 10 de setembro, estudantes noruegueses marcharam em procissão até sua casa para homenageá-lo. Esta citação provém do discurso de Ibsen em resposta à saudação dos jovens, publicado em *Playwrights on Playwriting*, com o título “A tarefa do poeta.” V. referências.

dramática até os dias de hoje. Decorrido mais de um século, suas peças continuam a fazer parte dos circuitos de encenação do teatro mundial.

Seu pai, Knud Ibsen, era um rico comerciante, e Henrik o mais velho de cinco irmãos, viveu com todo o conforto até os seis anos de idade. Sua irmã, Hedvig, informa que o menino, que gostava muito de ler e desenhar, preferia brincar sozinho com seu teatro de bonecos. Tinha grande afeto pela mãe, mas tinha restrições em relação ao pai, a quem censurava a prodigalidade e a irresponsabilidade que causara a perda da fortuna da família.

Com a falência, a família muda-se para o campo, em 1834, onde o menino recolhe-se ainda mais em seu mundo particular, sendo muitas vezes alvo de chacota e de pequenas agressões das crianças da vizinhança, que o consideravam vaidoso e cheio de desdém pelos outros, defeitos de que foi acusado ao longo de toda sua vida. A exposição prematura ao sofrimento deixaria marcas em muitas de suas peças, não em sentido especificamente autobiográfico, mas na preocupação com as condições econômicas sociais e psicológicas que afligem homens e mulheres comuns.

Em 1842, a família regressa para Skien onde ele estuda numa escola dirigida por teólogos e se torna um apaixonado leitor da Bíblia. Ali escreve seu primeiro ensaio conhecido, *Um sonho*, em que um anjo lhe aparece para mostrar toda a realidade da vida e ele conclui que tudo é vaidade. Nessa obra de um adolescente de quatorze anos, já se vê claramente a preocupação maior do futuro artista, “a crença de que existe uma verdade absoluta a ser descoberta” (MENEZES, 2006, p. 36).

Aos dezesseis anos, em Grimstad, emprega-se como ajudante de farmácia para sobreviver, em ambiente medíocre onde teve dificuldades para criar vínculos humanos. Pobre e solitário, dedica-se à poesia.

Tereza Menezes nos informa que Ibsen teve seu primeiro relacionamento afetivo aos dezoito anos com Sophie, antiga empregada da casa, dez anos mais velha, cuja história familiar se assemelhava à sua. Tornaram-se amantes e, em outubro de 1846, ela deu à luz um filho, pelo qual Ibsen nunca se interessou, embora tivesse sido obrigado judicialmente a manter a criança durante quatorze anos. Amargurado com a experiência, ele cumpriu a sua parte, mas o tormento do filho ilegítimo apareceria em algumas de suas peças — a exemplo de Hedvig e Rebecca (MENEZES, 2006, p.37).

Foi marcante também para Ibsen a situação da Noruega, cujos problemas constituem a matéria básica de seu teatro. A história nos informa que, de 1523 a 1814, a Noruega foi uma província dinamarquesa. Em 1814, quando tentou firmar-se como país independente, o Tratado de Kiel a colocou sob a tutela da Suécia. Em consonância com os ideais românticos, desenvolve-se entre os intelectuais noruegueses — desde escritores até folcloristas — o espírito nacionalista. Embora a Noruega tivesse uma constituição interna avançada, os problemas de defesa e as questões diplomáticas eram resolvidos por Estocolmo. Nacionalista ferrenho, Ibsen irritava-se com a vida hipócrita e provinciana do país e defendia vigorosamente as ideias avançadas, apoiando todo movimento revolucionário. Coerentemente, sua poesia acompanha os tempos com a escrita de odes, hinos patrióticos e revolucionários e da peça *Catilina*, com a qual estreia na literatura dramática.

A peça foi escrita ainda em Grimstad, mas informações importantes sobre sua concepção são encontradas no prefácio que Ibsen escreve para a segunda edição da obra em Dresden, datada de 1875.

O drama de Catilina, que foi minha estreia em literatura, foi escrito no inverno de 1848-1849. Tinha eu então vinte e um anos. [...] A época era bastante agitada. A revolução de fevereiro, as perturbações na Hungria e a guerra germano-dinamarquesa obrigavam-me a pensar, amadureciam meu espírito. [...] Externava-me com paixão sobre os assuntos políticos em todas as oportunidades, e minhas palavras, ainda mais ardentes do que as minhas poesias, estavam longe de agradar. (IBSEN, citado em OLIVEIRA, s/d, p. 19)

“A paixão por assuntos políticos” leva-o a colaborar em um jornal operário, após o lançamento, em 1850, de sua segunda peça, *Túmulo de gigantes*, drama em um ato sobre aventuras dos vikings no Mediterrâneo. O interlúdio jornalístico, porém, foi breve e, em 1851, estava de volta ao teatro.

Aponta-se como importante na carreira de Ibsen o retorno à Noruega do violinista Ole Bull de uma viagem de grande sucesso por outros países da Europa, decidido a criar um teatro nacional. Ibsen é feito diretor artístico do teatro que é instalado em Bergen e recebe a incumbência de escrever uma peça por ano. Apesar do avanço na carreira, Ibsen não encontra no público norueguês a resposta que desejava. Sua peça, *Heróis em Helgeland*, desagrada por “reduzir a camponeses comuns” os heróis mitológicos do país, enquanto *Entre batalhas*, “um drama de apelos fáceis” do dramaturgo Bjornstjerne Bjornson, que revive o passado dos vikings em tom de exaltação patriótica, é sucesso de público e crítica. O desencanto de Ibsen atinge o ápice com a neutralidade da Noruega e da Suécia, quando a Dinamarca é invadida pela Prússia pela segunda vez. Os apelos veementes de

Ibsen por uma união dos países escandinavos caem no vazio. Desgostoso, Ibsen parte da Noruega em direção à Itália, em 1864. Só retornaria ao país natal em 1874, onde permanece durante os meses de verão.

Em 1873, escreve sua primeira obra na Alemanha, *Imperador e Galileu*, e, em 1885, já é o autor mais representado em toda a Europa. Em contato com o ambiente cosmopolita, Ibsen percebe o provincianismo e o atraso de seu país, bem como os defeitos do caráter nacional: “ vaidade sem mérito, entusiasmo sem consequências, falso brilho poético, quase mentiroso” (CARPEAUX, s/d, p. 36). O que não impede que, à semelhança da relação de Joyce com a Irlanda, toda a sua obra dramática seja inspirada na Noruega e seus personagens, reflexos dos defeitos (e virtudes) do caráter nacional. Coerente com seu modo de pensar, depois de anos de um quase-exílio voluntário, vem a falecer em sua terra natal, em 1906.

Apresentados sucintamente os dados biográficos do homem, fazemos a seguir uma retrospectiva esquemática dos rumos do pensamento ocidental que nos trazem até Ibsen, a fim de compreender sua visão de “homem do século XIX”, cuja riqueza e diversidade, em todos os campos da civilização ocidental, comparamos ao renascimento.

1.2 DO SÉCULO XVI AO SÉCULO XIX, A NOVA RENASCENÇA

Para Eric Bentley, o drama, mais do que as outras formas de arte, está ligado ao contexto em que é criado. É uma crônica, uma breve ilustração do tempo, “revelando tanto a superfície quanto toda a estrutura material e espiritual de uma época” (1991, p. 136). Daí a necessidade de examinar brevemente o contexto histórico do drama de Ibsen.

O século XIX é o século das grandes transformações, na política na arte e nas ciências. Vive-se um novo pensamento e surge nova forma de consciência pessoal, o que permite dizer que o século XIX é uma nova renascença, tão importante para o progresso humano quanto o próprio período do Renascimento.

Na passagem para o século XVI, o ser humano começa a destacar-se da natureza e passa a ser o centro do universo. Citando Menezes, “o homem deixa de pertencer a um quadro bidimensional para adquirir relevo e profundidade em sua nova percepção de si mesmo no mundo. Deus não é excluído: a força humana é que se desdobra e liberta das amarras medievais” (2006, p.3). No século XIX, as transformações são igualmente profundas, após trezentos anos do processo de avanço do pensamento ocidental.

Em retrospecto, no século XVII, em busca de respostas às questões essenciais da existência, o homem volta-se cada vez mais para o mundo da natureza, onde espera encontrar provas para hipóteses e conceitos. É o século dos grandes pensadores e cientistas, de Galileu e Descartes até Newton, e das ciências matemáticas como instrumento básico para conhecer e controlar o mundo. Galileu, considerado o pai da ciência moderna, foi o primeiro a combinar a experimentação científica com o uso da linguagem matemática para formular as leis da natureza. O racionalismo estabelece as regras que passam a direcionar questionamentos. O teatro clássico de Corneille, Racine e Molière é consequência direta dessa visão racionalista. Existem obras de suprema beleza, a exemplo da *Fedra* de Racine, mas a excessiva preocupação com a forma distancia os personagens da realidade e da linguagem cotidiana, em contraste com os personagens inesquecíveis e os diálogos vivos e naturais do teatro shakespeariano.

Os heróis são enaltecidos a tal extremo que, mesmo em momentos em que a ação deveria ser uma resposta rápida a uma situação desesperadora, eles vão se preocupar com a beleza retórica e com as imagens estilísticas mais apropriadas à sua condição social. (MENEZES, 2006, p. 6)

Perante a repressão da liberdade que foi o século XVII, o iluminismo do século XVIII surge como retomada da força do indivíduo e de sua responsabilidade sobre seus próprios atos. Um reflexo histórico do individualismo crescente está nas revoluções políticas, econômicas e tecnológicas que marcam o século: a Revolução Francesa e a Guerra da Independência das colônias inglesas na América do Norte, que sacodem o absolutismo; o capitalismo incipiente na economia, como consequência de Revolução Industrial, desencadeada pelos avanços da tecnologia. Não houve grandes produções dramáticas no século dezoito. As comédias de Beaumarchais, Goldoni e Sheridan, embora apreciadas pelo público até nossos dias, não podem ser comparadas às do século anterior (BENTLEY, 1991, p. 136).

O drama e a poesia cedem lugar à prosa, com a ascensão do romance, que vem a ser a forma literária associada à burguesia e ao homem comum. “É um poema épico cômico em prosa”, afirma Henry Fielding, na tentativa de definir a natureza do novo gênero literário (FIELDING, 1960, p. vi). Eric Bentley destaca os mesmos pontos em relação ao drama: “O século XIX, especialmente através da novela, mas também no drama, mostrara-se mais interessado no homem de porte médio comum” (1991, p. 149). O exemplo que Bentley escolhe como ilustração é Hjalmar Ekdal, em *O pato selvagem*, um tipo ambíguo, cujas ilusões grandiosas contrastam com sua opção pelos pequenos confortos materiais a seu alcance. Essas considerações nos trazem ao contexto sócio-político-cultural do século XIX.

1.3 O CONTEXTO SÓCIO-POLÍTICO-CULTURAL DO SÉCULO XIX

Otto Maria Carpeaux faz uma pesquisa extensiva para determinar o contexto sócio-político em que Ibsen inicia sua carreira dramática. A Noruega de 1850 era um país de província que, no período de quatro séculos, fora governada pelos dinamarqueses. A partir de 1814, fez união com a Suécia sob a mesma dinastia Bernadotte, com ministério, parlamento e administração separados, mas participando dos mesmos serviços diplomáticos, consulares e comerciais. Apesar da independência interna assegurada pela constituição, que comentamos acima, a Noruega estava sujeita a intervenções suecas que produziam fortes ressentimentos entre o povo.

Sob a secular dominação estrangeira, a população se dividia em duas classes: a dos “funcionários” e a dos camponeses. Constituíam a primeira funcionários públicos, magistrados, pastores da igreja luterana — que pertenciam à administração estatal — advogados e médicos, enfim todos os homens que possuíssem formação universitária. Representam no país uma civilização ocidental que conserva ainda elementos característicos do século XVIII: conservantismo político, ceticismo religioso e espírito econômico estritamente mercantilista. A essa classe dirigente filiavam-se também grandes comerciantes e armadores, representantes de uma economia fundada em processos antiquados (CARPEAUX, s/n, p. 36).

As classes populares incluíam camponeses e pescadores, homens pobres e orgulhosos, dotados daquele instinto furioso de independência pessoal que caracteriza os germanos primitivos. São democráticos em matéria política e

luteranos ortodoxos, em matéria religiosa. Carpeaux destaca essa independência na esfera política e religiosa: em oposição aos “funcionários”. Havia grandes diferenças entre as duas classes: exigia-se formação universitária para o exercício de cargos administrativos e para o exercício pleno de direitos eleitorais. Por outro lado, os pastores não satisfaziam as necessidades religiosas do povo, que os considerava meros “funcionários espirituais”. Carpeaux acrescenta:

O abismo entre as duas classes era profundo; tanto mais profundo quanto falavam línguas diferentes: os “funcionários” e os “cônsules” falavam e escreviam o “Riksmåal”, a língua dinamarquesa, comum desde séculos, às classes cultas da Dinamarca e da Noruega; os camponeses falavam o “Landsmaal”, antiga língua medieval, mais perto do islandês e do nórdico primitivo.(CARPEAUX, s/d, p. 36)

Repercussões dessas diferenças são observadas nas peças do *corpus*: Hjalmar Ekdal corrige a esposa, de origem camponesa, que emprega mal uma palavra. Em *Rosmersholm*, percebe-se a distância entre a igreja oficial — representada pelo reitor Kroll e pelo próprio Rosmer, antes de sofrer a influência de Rebecca — e o povo.

Em consonância com a situação política, a literatura norueguesa não passava de um ramo da literatura dinamarquesa. Conforme aponta Carpeaux, o maior poeta dinamarquês do século XVIII, o grande comediógrafo Ludwig Holberg, era norueguês de nascimento. Ainda no século XIX, um conterrâneo de Ibsen, o poeta Andreas Munch, era inteiramente poeta dinamarquês (CARPEAUX, s/d, p. 37).

Entretanto, o movimento romântico se alastrava pela Europa, despertando o interesse pelo passado nacional, particularmente pelo passado medieval, e

excitando sentimentos nacionalistas. Pesquisadores desinteressados, mestres, pastores de origem camponesa, entraram a colecionar canções populares e contos de fadas. Cheios de entusiasmo, descobriram nesses fatos folclóricos restos e lembranças da mitologia germânica, das lutas heróicas dos vikings, do grande passado nacional. Na sua imaginação, os heróis rudes transformaram-se em finos gentis-homens; os camponeses selvagens passaram a ser grandes pastores. E não percebiam, comenta Carpeaux, que esse nacionalismo era também influência do nacionalismo dinamarquês. Oehlenschlaeger, o grande poeta romântico dinamarquês, que introduzira a mitologia nórdica nas suas baladas e peças dramáticas, era o modelo dos românticos noruegueses:

Ali eles aprenderam a estilização dos assuntos nórdicos em maneira classicista e a transfiguração idílica do passado pagão. Porém, já em Oehlenschlaeger havia certas sementes revolucionárias: uma aversão germânica ao cristianismo importado do sul, uma oposição nacionalista à civilização estrangeira. Na Noruega, mais longe da Europa, mais primitiva do que a Dinamarca, reforçaram-se esses motivos. O romantismo norueguês possui algo do nacionalismo revolucionário, e contra isso reagiram os círculos conservadores, defendendo uma posição “europeia”. A consequência foi uma grande luta literária, em que se tratava, na verdade, dos problemas vitais do país. (CARPEAUX, s/d, p. 37)

Por volta de 1850, evidenciam-se os primeiros sinais das transições sociais precursoras de outras revoluções literárias que estavam por vir. Até então a literatura inteira encontrava-se nas mãos dos “funcionários”, enquanto os camponeses, massa inculta, não tinham representação literária. Com o tempo, aumentou o número dos “estudantes campesinos”, filhos de camponeses que conseguiam entrar nas universidades com grandes privações. Ibsen foi um desses

estudantes pobres, que viriam a ser mestres-escola e deputados democráticos. Nem todos, porém, tiveram sucesso; muitos deles se perderam na cidade inimiga e juntaram-se aos primeiros grupos proletários, produtos da industrialização que então começava, timidamente. E foi esse o ambiente de estreia do escritor Henrik Ibsen.

As atividades artísticas e culturais do século XIX, na Europa, revelam preferência pelo romantismo, que influenciou as ideias políticas e sociais da burguesia revolucionária do início do século, associadas às manifestações românticas e seus ideais de liberdade, igualdade e fraternidade. Os artistas românticos buscam inspiração nas pessoas do povo, em uma manifestação antielitista e antiaristocrática.

As artes plásticas do século, em contraste, são totalmente inspiradas no classicismo greco-romano, de que são exemplos importantes o Arco do Triunfo e as colunas construídas em Paris, por ordem de Napoleão Bonaparte, em uma tentativa de reproduzir a grandeza das vitórias militares do império romano.

Revoluções e conquistas estão associadas à arte também na pintura: Eugène Delacroix (1798 – 1863) retrata em um de seus quadros, *A liberdade*, a figura de uma mulher, segurando a bandeira tricolor francesa, que é interpretada como guia do povo nas dramáticas jornadas revolucionárias.

Na música ocorrem igualmente várias mudanças: o virtuosismo do século anterior é substituído por interpretações musicais de forte colorido emocional. A música para os românticos não era só uma obra de arte, mas um meio de comunicação com o estado de alma. Alguns compositores românticos exaltam o momento político que lhes parece o caminho para a libertação dos povos do absolutismo e da tirania. O *Lohengrin* de Richard Wagner (1813-1883) revela a forte

influência dos socialistas utópicos e dos revolucionários da época. Beethoven (1770-1827) dedica sua sinfonia número três, conhecida como *Eróica*, a Napoleão Bonaparte. O nacionalismo, nas produções das óperas de Rossini (1792 - 1868), Bellini (1801 - 1835) e Verdi (1813 - 1901), transmite um apelo urgente à unificação da Itália. O surgimento dessa forma de ópera determina a passagem da música de câmara para a música dos grandes teatros, onde um grande número de pessoas poderia ter acesso aos espetáculos artísticos (SANTANA, 2006, s/p).

Richard Wagner constitui um caso à parte junto à crítica, que associa à dramaturgia sua obra operística em que, além da ideia sinfônica, desenvolve a ideia nacional e a ideia teatral. Eric Bentley observa pontos comuns na relação de Wagner (1813-1883) e Ibsen com o romantismo:

Wagner aprendeu com Gluck e Mozart, mas aprendeu mais com os românticos, aprendeu com os melhores, como Beethoven, e com os quase tão bons como Meyerbeer; Ibsen pertence à tradição da “tragédia burguesa”, mas aprendeu mais com os românticos, tanto de sua elevada poesia como de suas manifestações populares. (1991, p. 152)

Quanto à produção literária, destaca-se na Alemanha, o *Fausto* de Goethe (1749-1832), como exemplo do ideal romântico de exaltação do indivíduo e da capacidade humana de aspirar ao divino. Na poesia, Goethe enaltece a liberdade individual, tema recorrente em toda a sua obra, mas a grandeza de seu gênio torna impossível qualquer categorização restritiva.

Na França, a obra de Victor Marie Hugo (1802-1885), dramaturgo e romancista, é popularizada pelas ideias sociais que difunde e pelos sentimentos humanos, nobres e simples que descreve. No livro *Napoleão, o Pequeno*, Victor

Hugo critica o governo de Napoleão III. Em *Os miseráveis*, denuncia, como ninguém até então o fizera, o estado de penúria do povo. As obras de Victor Hugo são um marco decisivo no gosto poético e retórico das jovens gerações de escritores franceses.

Do contexto cultural variegado do século XIX deduz-se a visão de Ibsen, como artista e como homem do seu tempo.

1.3.1 A visão romântica

Os pressupostos românticos têm a ver principalmente com a consciência da liberdade individual, em contraposição aos valores estabelecidos. Na arte, as regras clássicas são substituídas pela inspiração livre, originada do estado de espírito emocional do poeta. Os movimentos de luta pela liberdade comum têm origem na exaltação do sentimento de amor à pátria e na vontade do indivíduo.

O nacionalismo romântico, como vimos, faz parte do “ego” de Ibsen, cujo drama se ambienta sempre na Noruega. O país, sua época e seus problemas compõem a matéria prima de seu teatro. No início de sua carreira dramática, de 1851 a 1867, influenciado pelo estilo e pela temática do teatro romântico, Ibsen escreveu uma série de peças em versos brancos, a maioria delas baseada na história, na mitologia e no folclore norueguês.

Posteriormente, adotou um estilo naturalista, irônico e seco, cheio de alusões sutis. Isso não impediu, porém, que usasse na peça *A liga da juventude*, uma comédia pesada, o modelo da peça bem-feita do romântico Scribe. Eric Bentley argumenta:

A verdade é que, depois da falta de jeito inicial de duas peças — *A liga da juventude* e *Pilares da sociedade* —, Ibsen fez do seu Naturalismo um instrumento tão pessoal e sutil — se não tão atraente — quanto o Romantismo de *Peer Gynt*. Na verdade, ele transformou seu Naturalismo em um Romantismo novo e muito menos aberto. (1991, p. 154)

De fato, apesar do cenário realista das peças de Ibsen, como observaremos posteriormente na análise dos textos, o sucesso da mensagem depende também de elementos não realistas: simbolismo, misticismo, recursos ao mito e às crenças populares.

Bentley chega a afirmar que o romantismo de Ibsen permanece latente, até mesmo quando o dramaturgo substitui o provincianismo de sua terra natal pelo cenário cosmopolita da França e da Alemanha.

Mas seu romantismo não morreu por ter sido enterrado. Só foi escondido, mas não eliminado, nem pelas técnicas e assuntos dos *boulevards*, pelos trajes, decoração e conversas vitorianos. O segredo de Ibsen, se é que existiu, foi que o arquinaturalista permaneceu até o fim um arquirromântico também. (BENTLEY, 1991, p. 155)

Em seu estudo sobre o novo sujeito da modernidade, Tereza Menezes observa que a valorização exagerada do sujeito no romantismo é diametralmente contrária ao pensamento clássico, cujo individualismo racionalista “dá lugar ao individualismo egocêntrico, idealista e metafísico dos românticos” (2006, p. 12). Foi com o movimento romântico que ocorreu a grande ruptura estética que trouxe muitas das novas posturas da era moderna. A transgressão romântica de todas as regras e convenções sociais, no entanto, não atinge o plano moral. No drama romântico, o mal deve ser castigado e o bem, recompensado. Assim, os amantes

adúlteros morrem no final, em meio ao dilúvio de lágrimas da plateia; as maquinações do vilão são reveladas e o malfeitor exemplarmente punido.

Uma ruptura maior, aquela que viria a opor o homem a si mesmo, tomando decisões radicais para conhecer desejos que não sabia nomear, vai acontecer a partir das décadas de 1870 e 1890 com as peças de Ibsen e de outros grandes dramaturgos do final do século. (MENEZES, 2006, p. 17)

É possível concluir de ambas as argumentações que, tendo abandonado as soluções fáceis do drama romântico, o foco de interesse do drama de Ibsen continua a ser o mundo interior do personagem, incapaz de identificar seus próprios desejos e impulsos.

1.3.2 A visão realista

Em contrapartida às idealizações românticas, o realismo professa o respeito pelos fatos materiais. Naturalistas como Zola e realistas como Balzac, Flaubert, Stendhal escrevem romances com pretensões científicas. Nesse contexto, começa a surgir, a partir da segunda metade do século XIX, um novo modelo de homem moderno, em sua experiência com a vida, que visa à verdade, tanto do mundo exterior quanto do interior. O desejo de dominar a natureza, pelo uso da razão e do método científico não o impede de procurar conhecer e expressar seus sentimentos e conflitos mais íntimos (MENEZES, 2006, p.1).

Segundo Menezes o novo desafio desse homem seria apropriar-se de todas estas experiências e reunir os dois lados de sua compreensão do mundo:

[...] tanto o sensível, o intuitivo e o poético quanto o inteligível, o objetivo e o analítico. A arte, especialmente a arte dramática, era o grande veículo do homem

moderno para realizar esta fusão naquele *fin-de-siècle*, quando se pretendia abarcar o ser humano na sua maior dimensão, externa e internamente. O que se desejava e também o que mais se temia, acima de tudo, era ser verdadeiro, fiel a si mesmo, nos vários papéis que estavam se abrindo ao indivíduo daquela sociedade em transformação. Não mais a ilusão, os modelos de comportamentos preestabelecidos, nada da contenção clássica nem tampouco do desvario romântico. Ainda não estava claro, quais seriam os novos valores deste novo homem. Após o desencanto do romantismo, as pessoas não tinham mais propostas consistentes para lidar com mundo à sua volta. Desde aquele momento — até os dias de hoje— os valores e critérios de ação na vida político-social, moral e artística passaram a ser elaborados preponderantemente no plano subjetivo [...]. (MENEZES, 2006, p. 2)

É esse homem moderno que Ibsen coloca em cena, a começar com *A liga da juventude* (1869), peça que ataca a hipocrisia das políticas e políticos provincianos, em que Ibsen se volta para os problemas sociais contemporâneos e para o drama realista. Seu objetivo iconoclasta é denunciar as instituições e o comportamento do mundo burguês, preocupado principalmente com dinheiro e poder. Ibsen não respeita nem mesmo a mais sagrada de todas as instituições sociais, o matrimônio. Nora, sua heroína em *Casa de bonecas* (1879) percebe a falta de sinceridade no relacionamento entre ela e o marido, cuja condescendência a transforma em mero objeto de prazer, e, no final da peça, abandona marido e filhos. Plateias e críticos ficaram revoltados com o desrespeito às instituições que sustentam o mundo burguês – o matrimônio e a família. Ibsen, porém, não cedeu aos protestos da crítica. A protagonista de *Fantasma* (1881), a peça subsequente, ouve o conselho de seu pastor e continua com o marido, apesar de seu comportamento dissoluto. Em consequência da sífilis, transmitida pelo pai, o filho do

casal enlouquece. Além de abordar abertamente um assunto tabu, o ataque implícito de Ibsen aos valores sociais e religiosos noruegueses provocou revolta ainda maior.

O tratamento realista de problemas sociais é o motivo da reputação de Ibsen como lutador social realista, descrição feita por George Bernard Shaw. Até o presente muitas das peças de Ibsen são interpretadas como veículos de crítica social. *Casa de bonecas*, por exemplo, é vista como um ataque ao chauvinismo masculino e como afirmação dos direitos da mulher. O próprio Ibsen, porém, em fala à Associação Norueguesa pelos Direitos da Mulher, rejeita a interpretação feminista de *Casa de bonecas*: “Devo declinar da honra de ter trabalhado em favor do movimento pelos Direitos da Mulher. Nem sei ao certo quais seriam. Para mim é uma questão de direitos humanos” (citado em KLAUS, 2003, p. 548). Diferente de Shaw, profundamente engajado em causas e problemas sociais.

No discurso aos jovens, citado no início deste capítulo, Ibsen diz que ser poeta significa essencialmente ver, mas ver de tal maneira que o que é visto seja percebido pela plateia exatamente como o poeta o viu. Mas apenas o que é vivido pode ser visto dessa forma (citado em WEST, 1960, p. 3). O ato físico de “ver” é essencialmente realista e “o que é visto” pode ser qualquer manifestação do mundo exterior. Realistas são os cenários ibsenianos e toda a parte exterior visível dos personagens no palco. Entretanto, “ver”, quando se trata do poeta, vai muito além do aspecto material. A visão realista de mundo de Ibsen é apenas o primeiro passo que leva o poeta a ver o homem com toda a sua incoerência e complexidade.

Ibsen é inquestionavelmente um homem do século XIX: da visão romântica inicial passa para o modo de ver objetivo e cru do realismo e deste para o simbolismo. Não é possível incluí-lo, entretanto, em escolas ou movimentos

literários. Um dos pontos relevantes da modernidade do teatro de Ibsen, como veremos com mais ênfase no capítulo seguinte, é a utilização de elementos dessas três tradições para aprofundar sua visão do homem e do próprio poeta.

2 A MODERNIDADE DO TEATRO IBSENIANO: TÉCNICA E TEMÁTICA

*Quanto mais se estuda Ibsen,
mais se descobre o quanto ele está
distante do drama do seu tempo.*

Bentley

No drama moderno, o homem se relaciona com o próprio homem e não mais com Deus. Sendo absolutamente relacional, o drama não depende de nada fora dele: sua expressão máxima é o diálogo e seu tempo é o presente. É a relação pura em que não há qualquer possibilidade de narração; o dramaturgo está ausente, apenas cria os diálogos e a possibilidade da conversação (MENEZES, 2006, p. 3).

Na segunda metade do século XIX, os valores humanos, assim como suas criações se modificam intensamente. Não se referem mais ao absoluto, ou ao universal, mas ao efêmero e ao fragmentado. A própria escrita deixa de ser inteira e transparente, como nos tempos clássicos, para acompanhar a consciência fragmentada do escritor.

A “presença dramática” faz parte da estrutura interior, em todas as possibilidades de variações. A antiga ênfase na visualização do primeiro plano dá lugar à possibilidade do olhar que se dirige para todos os lados, livre de empecilhos e obstáculos. Os acontecimentos dramáticos já não vêm de fora do plano humano, pois o homem passa a ser o herói de seu próprio destino, passa a não depender da vontade dos deuses (MENEZES, 2006, p. 4). Segundo Menezes:

Na vida artística dos anos 1800, prevalecem as tendências que estão de acordo com o gosto burguês: a obra fácil e agradável, destinada apenas ao entretenimento. A arte reduzida à diversão e ao aprazível domina todas as formas de produção, mas principalmente aquela ligada à esfera pública: o teatro. Este se apresenta como um instrumento de propaganda da ideologia burguesa, de seus princípios

econômicos, sociais e morais. Assim, a importância da família como alicerce da sociedade torna-se o principal assunto do teatro burguês. Os ideais, os deveres e, sobretudo o amor eterno, capaz de resistir à prova cotidiana da vida conjugal, são valores constantemente propugnados pelos dramaturgos desse período. O amor do herói pela cortesã é incompatível com a respeitabilidade da família burguesa, a mulher de moral duvidosa não tem como se regenerar e deve ser banida do corpo social. Em suma, a discussão de temas como a usura, a agiotagem, a prostituição e o casamento de conveniência servem apenas como contraponto às “virtudes burguesas”. (MENEZES, 2006, p. 9-12)

Ibsen em suas peças irá de encontro a esse drama burguês e denunciará a corrupção humana em praticamente todas as suas peças. Dentre tantos outros temas polêmicos, colocará em cena a mulher de caráter duvidoso que representa a “corrupção dos lares”.

2.1 O TEATRO DO SÉCULO XIX E O TEATRO DE IBSEN

“Se, após os meados do século XIX, havia alguma instituição cultural precisando de uma infusão de novas ideias, era o palco.” A afirmativa de Peter Gay, em *Modernismo: o fascínio da heresia*, abre sua discussão sobre o *status quo* do teatro do período:

[...] os gostos artísticos se dividiam em três públicos distintos, e essa divisão também aparecia no entretenimento teatral. [...] a audiência de classe baixa e da pequena burguesia tinha seus melodramas, operetas e espetáculos de variedades; os mais educados podiam recorrer a comédias sociais bem-feitas — embora muitos deles também considerassem as diversões oferecidas ao público operário um bom entretenimento. Apenas uma pequena elite de consumidores cultivados da alta cultura, espíritos que alimentavam a insatisfação de vanguarda por toda parte, encontravam razões para reclamar. (2009, p.326)

A peça bem-feita nos interessa mais de perto, em virtude do uso que Ibsen faz da forma em seu teatro. A trama deve ser simples e ligeira, obedecendo aos estratagemas e convenções do gênero, e a mensagem moralizante. O assunto, por mais indecoroso que seja, nunca deve ser problemático nem difícil de entender. A ação deve ser unificada, desenrolar-se em um só lugar e não exceder vinte e quatro horas. O desenvolvimento da ação segue o esquema tradicional de exposição, peripécia, clímax e desenlace, buscando sempre o mais alto grau de identificação e verossimilhança. As discussões, os conflitos e até mesmo o desfecho da obra devem estar de acordo com o desejo e com a expectativa do público. Assim, o enredo torna-se o ingrediente mais artificial do drama e o que realmente importa é a arte de produzir complicações e tensão, de atar e desatar nós, de preparar as reviravoltas da intriga e, sobretudo, de manter continuamente o suspense através de uma sequência de *quiproquós*, efeitos e golpes de teatro.

O enredo abusa do inesperado: coincidências reveladoras ou comprometedoras; revelações surpreendentes; cartas; conversas ouvidas por acaso e outros recursos absolutamente previsíveis para o frequentador habitual. Censurado por introduzir longas discussões em seu teatro, Bernard Shaw descreve com sarcasmo o drama apreciado por público e crítica:

[...] Então quando uma peça é apenas a história de como um vilão tenta separar um jovem par de noivos inocentes; lança mão da calúnia para obter a mão da moça; e tenta arruinar o rapaz mediante falsificações, assassinato, falso testemunho e outros lugares-comuns do gênero, seria ridículo introduzir qualquer tipo de discussão. [...] Mas esse tipo de drama logo se esgota. [...] Em vinte visitas [ao teatro] é possível ver todas as variações enfileiradas em todos os enredos e

incidentes de que são feitas as peças desse tipo. (SHAW, citado em KLAUS, 2003, p. 1674)

Durante algum tempo Ibsen tentará escrever segundo os artifícios da peça bem-feita. Os seus primeiros dramas, no entanto, estão mais próximos do nacionalismo romântico e, de modo geral, tratam de temas da história e da mitologia norueguesa. O exame direto das peças de Ibsen torna possível observar a modernidade de seu teatro. Inserimos como guia cronológico uma tabela com a definição das fases da carreira de Ibsen descritas por dois autores, Colleville e Sepelin e Tereza Menezes.

2.2 A MODERNIDADE DO TÉATRO DE IBSEN

Fases da carreira de Ibsen:

Colleville e F. de Sepelin	Tereza Menezes
1. Poesias 2. Dramas românticos Catilina – 1850. O túmulos- 1850 Olaf – 1856. A Festa em Solhang- 1856 Mme. Inger em Ostraat- 1857 Os guerreiros em Helgoland- 1858 Os pretendentes à Coroa – 1864 Imperador e Galileu – 1873 3. Triologia Lírico- Filosófica A Comedia do Amor- 1862 Brand – 1866. Peer Gynt- 1867 4. Dramas Modernos A União dos Jovens – 1869. Os Sustentáculos da Sociedade- 1877. Casa de Boneca – 1879 Os Espetros – 1881. O inimigo do Povo- 1882 O Pato Selvagem – 1884. Rosmersholm – 1886 A Dama do Mar- 1888. Hedda Gabler- 1890. Solness, O construtor- 1892. O pequeno Eyolf – 1894 Quando Despertarmos de entre os mortos- 1899 ⁴	<u>1ª Fase – Peças de Juventude – Ensaio de formas:</u> Sagas de caráter épico-heróico, peças de intriga mais leves, dramas históricos, comédias românticas e satíricas. Temas folclóricos e populares. 1849- 1864. <i>Os guerreiros em Helgoland- 1858. Os pretendentes à Coroa – 1864</i> <u>2ª Fase – Poemas Épicos Dramáticos:</u> Sua bandeira passa a ser o indivíduo. <i>Brand – 1866. Peer Gynt- 1867. Imperador e Galileu – 1873.</i> <u>3ª Fase – Dramas Realistas:</u> Abandona o verso e o tempo passado, para lidar com o homem comum. <i>Os pilares da Sociedade – 1877. Casa de bonecas – 1879. Os Espetros – 1881. O Inimigo do Povo – 1882</i> <u>4ª Fase – Dramas Interiores:</u> Mentira vital, para sobrevivência dos seres mais frágeis. <i>O Pato Selvagem – 1884. Rosmersholm – 1886 A Dama do Mar- 1888. Hedda Gabler- 1890 Solness, O construtor- 1892. O pequeno Eyolf – 1894 Quando nós mortos despertarmos</i>

⁴ A divisão das obras de Ibsen, de acordo com o trabalho do visconde de Colleville e F. de Sepelin, é citada *ipsis litteris* da transcrição de Vidal de Oliveira (OLIVEIRA, s/d, p. 31).

Segundo Carpeaux, é em *A comédia do amor* (1862) que o autor passa a demonstrar interesse pelos assuntos de seu tempo. A comédia, escrita em versos, tem o rigor da construção e da coerência lógica exigida pela convenção e, ademais, apresenta o tema dileto da burguesia: o amor (s/d, p. 43).

As obras seguintes já são de natureza diversa e apontam pouco a pouco o rumo da nova dramaturgia proposta por Ibsen. Na peça histórica *Os pretendentes à coroa* (1863) e nos poemas dramáticos *Brand* (1866) e *Peer Gynt* (1867), a regra da unidade de tempo e espaço é rompida. As aventuras de Peer, por exemplo, começam no início do século XIX e terminam em 1860, desenrolando-se na Noruega, no Marrocos, no deserto do Saara e outros lugares. O personagem-título não tem vontade própria, é um homem elusivo, cujas atitudes não se prestam à criação de conflitos entre protagonistas e antagonistas e, portanto, está longe de ser herói de um drama rigoroso. Sua vida é ilustrada através de uma sequência de episódios que nada têm do caráter dramático exigido pela convenção teatral (CARPEAUX, s/d, p. 43).

Ibsen considerou *Imperador e Galileu* (1873), sua principal obra, em que dramatiza a vida e os tempos do imperador romano *Juliano, o Apóstata*. Embora o próprio Ibsen “sempre tenha olhado essa peça como a pedra angular de sua obra inteira”, diz Carpeaux, “poucos partilharam a sua opinião, e suas obras seguintes seriam muito mais aclamadas” (CARPEAUX, s/d, p. 41).

Em mais de uma peça tratará de assuntos polêmicos como o adultério, a sífilis, o suicídio e o abandono do lar pela mulher. A mulher que deixa marido e filhos, desfecho do drama *Casa de bonecas*, provocou reações violentas e protestos. A peça, escrita em Munique em 1875, e publicada em 1879, é uma crítica ao modelo

do casamento burguês. O relacionamento entre Torvald Helmer e Nora é típico: o marido dominador e condescendente e a esposa submissa, mero objeto de luxo. Despertada de sua letargia pelas atitudes do marido, em um momento de crise, quando coloca sua posição social e financeira acima do amor, Nora abandona o lar. Como as demais peças de Ibsen, *Casa de bonecas* é um drama psicologicamente realista sobre um ser humano comum em um mundo comum, que chega aos poucos e de modo doloroso a perceber a importância da integridade individual. Ibsen coloca pessoas comuns no papel do herói trágico.

Em *Espectros* (1881), Ibsen aborda outro assunto tabu, a doença venérea hereditária. Na trama, o personagem central Helena Alvin esconde de todos a vida dissoluta do marido, segredo que revela apenas a seu pastor. Este a convence de que o casamento é sagrado e não pode ser dissolvido. Assim, ela sofre em silêncio e mantém longe de casa o filho, Oswald, para que não testemunhe a vida dissoluta do pai. Viúva, recebe feliz o filho que volta ao lar. Logo percebe, porém, que o filho herdou não só os vícios como a doença do pai, a sífilis, que pode levá-lo à loucura e a morrer de forma terrível. Por ironia do destino, a única maneira que resta a Helena de fazer o filho feliz, objetivo de uma vida inteira, é aceder a seu pedido de administrar-lhe a droga que o levará a uma morte indolor. Carpeaux comenta que o realismo brutal da peça foi considerado intolerável pela sociedade burguesa.

Em *Um inimigo do povo* (1882), Ibsen foi ainda mais longe. Em peças anteriores, elementos controversos foram componentes importantes e até mesmo fundamentais da ação. Um desses elementos é a crença da sociedade contemporânea na comunidade como instituição confiável. A contestação dessa crença é o fulcro de *Um inimigo do povo*, drama em que Ibsen crítica não só o

conservadorismo da sociedade, como também o liberalismo da época. A peça ilustra como as pessoas de ambos os lados do espectro social podem ser igualmente estúpidas e irredutíveis ou perceptíveis e racionais. Apesar da vontade de praticar o bem comum, o doutor Stockmann entra em choque com os interesses mesquinhos da cidade. A solidão do indivíduo idealista, que se julga detentor da verdade e que tenta convencer as massas, humildes e ignorantes, é a temática central. Repelido pela maioria que se volta contra ele, o homem que queria salvar a cidade torna-se o inimigo do povo. Segundo Carpeaux, a peça foi escrita como resposta às pessoas que haviam rejeitado o seu trabalho anterior, *Espectros* (s/d, p. 46).

Caracteristicamente, em sua próxima peça *O pato selvagem* (1884), Ibsen inverte os papéis e transforma o idealista puro que luta pelo bem comum no obtuso Gregers Werle, cujo empenho em abrir os olhos dos outros para a verdade de suas vidas resulta na destruição de uma família. Ali, seu ataque não se dirige aos costumes da sociedade, mas aos reformadores e seu idealismo. Sempre um iconoclasta, Ibsen foi igualmente disposto a derrubar as ideologias de qualquer parte do espectro político, inclusive o próprio. *O pato selvagem* (1884), por muitos considerado o melhor trabalho de Ibsen, é certamente um dos mais complexos. (CARPEAUX, s/d, p. 48-49).

No final da carreira, Ibsen se volta para um drama mais introspectivo, que explora conflitos psicológicos, que transcendem a simples rejeição de convenções. É uma característica da quarta fase apontada por Menezes, em que se encaixam as peças da maturidade que analisamos neste trabalho: *O pato selvagem*, *Rosmersholm* e *Hedda Gabler*.

Em 1894, escreve *O pequeno Eyolf*, onde crítica o papel social da família do século XIX. A tragédia da morte de Eyolf traz à tona o relacionamento dos pais, conturbado pelas dificuldades do compromisso social do casamento. Diante da impossibilidade da realização individual, o casal deposita seus sonhos e expectativas no frágil Eyolf, que numa atitude de libertação, segue a Senhora dos Ratos, personificação da morte na mitologia norueguesa.

Finalmente, em 1899, Ibsen escreve sua última obra *Quando despertarmos de entre os mortos*, considerada pelo próprio autor o epílogo dramático de sua carreira. Tinha consciência de que a peça encerrava uma etapa de vida, do seu “campo de batalhas; se eu voltar a ele será com novo equipamento e novas armas” (IBSEN, citado por Oliveira, s/d, p. 29). Mas o destino quis que essa fosse sua última obra.

Em termos de temática, portanto, Ibsen enfoca e ataca constantemente as convenções obsoletas da sociedade. Daí a classificação de dramas sociais dada a grande parte de sua produção. Sua influência sobre Bernard Shaw resulta no caráter fundamentalmente realista do teatro inglês até nossos dias.

As a result Ibsen – or rather Shaw’s perception of his work – became the decisive factor; elsewhere in Europe symbolic or psychological themes predominated. By contrast, the mainstream of serious English drama has continued to reflect the realist treatment of social questions that Shaw promoted; and Shaw continued to acknowledge Ibsen’s example throughout his career. (INNES, 1991, p. 15)⁵

⁵ Como resultado, Ibsen – ou melhor, a percepção de Shaw sobre seu trabalho – tornou-se o fator decisivo. Em toda a Europa predominavam temas simbólicos ou psicológicos. Em contraste, a vertente principal do drama inglês continua a refletir o tratamento realista de questões sociais que Shaw promoveu; e Shaw continuou a reconhecer o exemplo de Ibsen em toda a sua carreira.

Shaw classifica o drama social como peça-problema, em que serão discutidas as questões sociais que emergem do conflito entre os sentimentos humanos e as circunstâncias externas. Em Ibsen, o realismo da peça-problema toma nova direção no drama da maturidade. A começar com *O pato selvagem*, ele amplia sua abordagem com a adição significativa do simbolismo. O foco central, como também em *Rosmersholm* e *Hedda Gabler* é transferido da sociedade para o indivíduo (SHAW citado em West, 1958, p. 265). Êmulo e divulgador das ideias de Ibsen, Shaw aponta para as dificuldades técnicas das peças do autor norueguês para os atores. Acostumados à imitação artificial e declamatória do melodrama e da peça-bem-feita, os atores experientes tinham dificuldade em interpretar as peças realistas de Ibsen, que demandam naturalidade. Como diretor de teatro, Ibsen preferia convidar atores e atrizes principiantes para viver seus personagens. O ponto importante das peças de Ibsen, está em expor aquelas mesmas convenções superadas que norteavam os atores. A modificação da estrutura do palco – com cenários essencialmente realistas – e do trabalho do ator é indispensáveis para estabelecer a relação mais íntima entre texto, ator e plateia objetivada por Ibsen.

Ainda quanto à técnica, Ibsen faz uso de recursos comuns ao melodrama e ao modelo estrutural tornado famoso por Scribe, a peça-bem-feita: a divisão em quatro ou cinco atos, solilóquios e apartes; além de truques de palco a exemplo de cartas anônimas, conversas ouvidas de trás de portas, coincidências e outros que observamos nas peças do *corpus*.

Por outro lado, introduz novas técnicas teatrais como a exposição retrospectiva rememorativa, uma de suas principais inovações. O passado domina no lugar do presente, mas esse passado é trazido à luz por meio dos diálogos. Em

todas as peças do *corpus*, pertencentes à fase da maturidade de Ibsen, o passado é trazido à luz e domina a ação dos personagens: dúvidas sobre a paternidade de Hedvig em *O pato selvagem* e o crime de Rebecca em *Rosmersholm*. A exposição retrospectiva é particularmente importante em *Hedda Gabler*. A ação dramática tem início próximo do *dénouement*, o suicídio do personagem título. Entre a chegada de Hedda e Tesman da viagem de núpcias e o suicídio de Hedda na noite seguinte, passam-se menos de 48 horas. São os diálogos que esclarecem o tipo de relação que Hedda teve e tem com cada um dos outros personagens. O efeito é o de uma visão objetiva de pessoas reais, que não se entregam a atitudes heróicas na linguagem ou nas ações.

A combinação harmoniosa do velho e do novo; do emprego de técnicas já esgotadas pelo teatro popular e de novos meios de expressão dramática faz a genialidade do teatro de Ibsen. Os assuntos que aborda, chocantes na época, não impressionam as plateias do século XXI: adultério, abandono do lar, incesto e sífilis como doença hereditária, entre outros, tornaram-se datados nos tempos atuais. Argumentamos porém, que o suicídio não se inclui nessa categorização. Seu impacto continua a ser traumatizante, o que provavelmente explica a presença recorrente de *O pato selvagem*, *Rosmersholm* e, principalmente, *Hedda Gabler*, nos palcos internacionais.

3 SACRIFÍCIO, EXPIAÇÃO E AFIRMAÇÃO DE CARÁTER: O SUICÍDIO NO DRAMA DA MATURIDADE DE IBSEN

Em seu ensaio antológico *A quintessência do ibsenismo*, George Bernard Shaw argumenta que as mortes nos últimos atos de várias peças de Ibsen⁶ — motivo de comentários desfavoráveis de críticos de sua própria escola — não se destinam a satisfazer “a sede de sangue” das plateias nem chamar-lhes a atenção para certas coisas. A catástrofe no drama ibseniano, mesmo quando parece forçada, nunca é acidental e não é “em razão dela” que a peça existe. “[Ibsen] é impiedoso com Hedvig e Eyolf porque deseja expor seus pais; mas, se tivesse escrito *Hamlet* ninguém teria sido morto no último ato...” O trágico pelo trágico não é próprio de Ibsen. De fato, as mortes trágicas em seu drama não são meros recursos cênicos, mas algo que pode acontecer na vida de pessoas comuns, como os personagens no palco e como nós mesmos. Consequentemente, suas peças podem “nos ferir cruelmente e nos encher com visões de vida mais intensa no futuro” (SHAW, citado em KLAUS, 2003, p.1676-77).

O epítome do sofrimento humano, conforme argumentamos, traduz-se na morte voluntária, no suicídio, linha mestra escolhida para nossa análise das peças do *corpus*. A abordagem de fenômeno de tal magnitude social, moral, psicológica e espiritual, no drama de Ibsen, nos permite perceber sua arte dramática como um todo orgânico, capaz de atingir o âmago da alma humana no palco e na plateia.

As reflexões de Schopenhauer sobre o tema principal da obra de arte, o amor, ajudam-nos a visualizar os efeitos do suicídio nas peças estudadas e,

⁶ Oswald Alving em *Fantasma* (1881); Hedvig Ekdal, em *O pato selvagem* (1886); Rosmer e Rebecca, em *Rosmersholm* (1886); Hedda Gabler, em *Hedda Gabler* (1890); Solness, em *Solness, o construtor* (1892); Eyolf, em *O pequeno Eyolf* (1894); Borkman, em *John Gabriel Borkman* (1896); Rubek e Irene, em *Quando nós mortos despertarmos* (1899).

possivelmente, a compreender sua origem nos conflitos internos decorrentes do amor exacerbado:

Ordinariamente, é esse [o amor] o tema principal de todas as obras dramáticas, trágicas ou cômicas, românticas ou clássicas, seja nas Índias, seja na Europa; e do mesmo modo, o amor é o mais fecundo de todos os temas na poesia lírica e na poesia épica; isso sem contar o grande número de romances que, há séculos, são produzidos todos os anos nos países civilizados da Europa [...] todas essas obras em essência não são outra coisa que descrições variadas, resumidas ou mais desenvolvidas, dessa paixão à qual nos referimos. As mais perfeitas, *Romeu e Julieta*, *Nova Heloisa*, *Werther*, alcançaram glória imortal. [...] Na verdade, [...] uma viva inclinação ainda passível de controle, pode, sob certas circunstâncias, aumentar e exceder pela sua intensidade todas as outras paixões, pôr de lado todas as considerações, vencer todos os obstáculos com inacreditáveis força e perseverança, a ponto de, para satisfazer seu desejo, arriscar a vida sem hesitar, e até, se o desejo lhe é recusado, sacrificar a própria vida [...] (SCHOPENHAUER, 2002, p. 79 - 80)

È o que se dá com Hedvig Ekdal, em *O pato selvagem*. Mais do que o amor **pelo** pai, Hjalmar Ekdal, é o desejo obsessivo de reconquistar o amor **do** pai que a leva ao suicídio. Na lógica direta das crianças, a morte dela, a filha bastarda, restituiria a tranquilidade ao pai, libertando-o das lembranças amargas trazidas por sua presença. Impressa no final de 1884, a peça resultou em um grande sucesso de vendas e, logo em seguida (1886), de audiência. Apesar do final trágico é uma das mais humanas, delicadas e bem-humoradas entre as peças modernas de Ibsen. A expectativa de sua estreia nos palcos londrinos, porém, só veio a se concretizar tardiamente. No comentário sarcástico de Bernard Shaw, o drama de primeira grandeza, como o de Ibsen, está tão acima do nível que o gosto médio das

multidões londrinas exige, que sua produção se torna financeiramente inviável (SHAW, 1958, p. 41).

Rosmersholm, de 1886, é a tragédia de Rosmer e Rebecca, que poderiam ter-se unido como seres livres e verdadeiros para consigo mesmos, mas que devem enfrentar a culpa de haver trilhado caminhos duvidosos para conquistar a liberdade que tanto desejavam. Sobrevive em Rebecca um pouco do primitivismo pagão do camponês e do pescador das regiões misteriosas do extremo norte — da Islândia, da Noruega, da Suécia e da Finlândia — que resistem à civilização. Impetuosa como as forças da natureza, Rebecca desvia o pastor Rosmer de sua fé, para convertê-lo às suas próprias ideias de liberdade revolucionária. Símbolo da nobreza de caráter, Rosmer, o personagem, não é dotado de coragem e força suficientes para enfrentar o fanatismo estreito e o interesse imediatista dos grupos políticos que disputam sua adesão: os ex-companheiros de ministério religioso, conservadores da tradição, e os novos liberais que se batem contra o *status quo*.

O duplo suicídio de Rosmer e Rebecca, no final do quarto ato, corresponde à análise feita por Shaw do trágico em Ibsen: o desfecho não é acidental e nem incongruente. Os comentários sobre o suicídio de Felícia, na cena inicial, — o diálogo entre Rebecca e Dona Helseth — introduzem um elemento discordante na sala adornada de flores. A atmosfera de ansiedade, criada por conjeturas feitas por Rebecca sobre a iminente chegada de Rosmer, torna-se definitivamente sombria com a referência a aparições do cavalo branco, que simbolizaria a inquietação dos mortos, que têm “dificuldade em se separar dos que deixam atrás deles” ⁷ (p. 223).

⁷As referências posteriores às peças do *corpus* serão indicadas pelos números das páginas da versão utilizada, colocados entre parênteses.

Os elementos simbólicos e o misticismo são recorrentes na fase da maturidade dramática de Ibsen, que se justifica: “O elemento místico está cada vez mais se tornando moda na literatura” (IBSEN, citado em MENEZES, 2006, p. 49). Assim, Ibsen faz de Rebecca símbolo de uma divindade pagã, que encara tanto o sacrifício de Rosmer, destinado a glorificá-la, como o sacrifício da própria vida, para se unir ao ser amado, com a paixão característica da mulher-deusa que se apossa da alma do homem a quem ama.

De todas as mulheres de Ibsen, porém, a mais terrível, mais complexa e mais bem construída é Hedda Gabler, personagem-título do drama de 1890, em que o autor mergulha ainda mais fundo no mundo interior da alma feminina e nos põe diante do inexplicável no comportamento humano. *Hedda Gabler* é não só uma das peças mais famosas de Ibsen, como também a que despertou as reações adversas mais violentas das plateias e da crítica contra uma mulher “desajustada e degenerada”, epítetos aplicados na época à mulher emancipada “que vive no ócio, morre de tédio, não sabendo o que fazer com sua condição de emancipada”. John Gassner argumenta que Hedda e suas irmãs eram consideradas desajustadas “pois que foram liberadas das antigas responsabilidades sem assumir novas e foram dotadas de anseios por uma vida mais rica sem ter aprendido que só é possível conquistá-la com esforço tenaz” (GASSNER, 1996, p.29).

Assim, Ibsen leva para a cena a discussão dos problemas morais de seu tempo, contrapondo-se ao conservadorismo em suas interfaces social, política e cultural, o que desencadeia polêmicas violentas na crítica teatral e nas plateias, tanto na Escandinávia, como no continente europeu.

Em 1891, entre fevereiro e maio, várias peças de Ibsen estrearam no palco inglês — *Os espectros* (1881), *Rosmersholm* (1886), *A dama do mar* (1888) e *Hedda Gabler* (1890) — instigando reações semelhantes de protesto e indignação. O autor foi tachado de perverso sexual, advogado do amor livre e do sufrágio feminino, principal responsável pela desestruturação da família e do matrimônio, além de socialista convicto.

A nossa análise, esperamos, contribuirá para contradizer tais argumentos ao pôr em destaque a profundidade do tratamento dado por Ibsen ao suicídio, como medida extrema da angústia do ser humano que não encontra outro caminho.

Como preâmbulo necessário, desenvolvemos um estudo diacrônico do suicídio, em diversas culturas, e examinamos brevemente as teorias de Emile Durkheim e Sigmund Freud, no contexto em que Ibsen produziu suas peças.

3.1 O SUICÍDIO

No ensaio intitulado “Da morte e a sua relação com a indestrutibilidade do nosso ser-em-si”, Arthur Schopenhauer argumenta que o temor da morte é inato em todos os seres vivos:

De fato, o temor da morte é independente de todo conhecimento, pois o animal o possui ainda que não conheça a morte. Tudo que nasce já o traz consigo. Esse temor da morte *a priori* é justamente o reverso da vontade de vida, fundo comum de nosso ser. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 25)

A aniquilação de si mesmo contraria fundamentalmente o instinto de sobrevivência, que assegura a conservação da espécie. No homem, como nos animais, o apego ilimitado á vida provém do instinto, de uma consciência natural de

temor do fim, e não do conhecimento e da reflexão, próprios de um ser racional. A racionalidade apenas exacerba o sofrimento do homem que teme a morte não apenas em relação a si mesmo, mas sofre profundamente com a morte dos seus, a ponto de repudiar aquele que não demonstra tristeza e angústia diante do sofrimento do outro.

Embora não saibamos o dia, nem a hora em que vamos morrer, a ideia da morte nos acompanha o tempo todo, consciente ou inconscientemente. Entretanto esse medo da morte no ser humano pode desaparecer quando o sofrimento atinge níveis insuportáveis, seja qual for sua origem: doenças geradas pela idade, males incuráveis, situações de dependência física ou mental irreversíveis. Em situações extremas, afirma Schopenhauer, a morte é um bem desejado:

[...] Até aqui resulta que, propriamente falando, por mais temida que seja, a morte não pode ser um mal. Muitas vezes ela aparece como um bem, como uma coisa desejada, como uma verdadeira amiga. Para todos os que, no curso de sua existência ou de seus esforços, deparam com obstáculos intransponíveis, para todos os que sofrem de doenças incuráveis ou desgostos inconsoláveis, existe um derradeiro refúgio, que muitas vezes se oferece por si mesmo: o retorno ao seio da natureza, de onde eles emergiram por um instante, atraídos pela esperança de condições mais favoráveis de existência do que as lá encontradas; eles tornam a pegar o mesmo caminho, que sempre lhes permanece aberto. Esse retorno é a *cessio bonorum* (cessão dos bons poderes) do vivente. Entretanto, mesmo agora esse retorno não se dará senão depois de uma luta física ou moral: tão viva é a repugnância que todos sentem em retornar àquele estado que abandonam com tanta facilidade e solicitude por uma existência tão rica em sofrimentos e tão pobre em alegrias! – Os hindus dão ao deus da morte, *Yama*, duas faces: uma horrível e temível, a outra amável e benévola. As considerações precedentes já nos dão, em parte, a explicação desse costume. (2002, p.31) (ênfase no original)

Schopenhauer considera que as dores do nascimento e o amargor da morte são as duas condições constantes impostas à vontade de vida, para que ela se mantenha na sua objetivação, ou seja, o nosso ser-em-si, imune ao curso do tempo e à extinção das gerações sucessivas, existe num presente perpétuo e goza do fruto da afirmação da vontade de vida (2002, p.42). Schopenhauer não fala do suicídio, fala da morte voluntária, quando a vida deixa de ser prazerosa e se torna angustiante. As teorias e a filosofia ajudam a desvendar o mistério que é o suicídio, os motivos que levam o ser humano a buscar o suicídio, no entanto dizem pouco sobre o que significa ser suicida, ou sobre como se sente um suicida.

Segundo A. Alvarez o suicídio é um mundo fechado que tem uma lógica própria e irresistível. A lógica do suicídio, portanto, não é racional, e dificilmente poderia ser, já que não existe quase ninguém hoje em dia, mesmo entre os filósofos, que acredite que a razão seja assim tão pura e direta, ou que os motivos possam ser outra coisa se não ambíguos (1999, p. 85).

A ideia da morte como assunto impronunciável, quase antinatural, é uma invenção típica do século XX. Ibsen, no entanto, já quebrara esse tabu no século XIX, ao tratar do suicídio em seu drama, ao lado de outros temas polêmicos abordados, como doenças sexuais e a revolta feminina contra a submissão patriarcal. Nos dramas que constituem o *corpus* desse estudo, *O pato selvagem* (1884), *Rosmersholm* (1886) e *Hedda Gabler* (1890), Ibsen vai muito além ao fazer do suicídio o fio condutor do drama do ser humano em descompasso existencial.

3.1.1 Estudo diacrônico do suicídio

Segundo o *Dicionário da língua portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda, *suicídio* é o ato ou efeito de suicidar-se; suicidar-se é o ato de tirar a própria vida, ser a causa da própria ruína.

Etimologicamente, a palavra suicídio tem origem no latim, na junção das palavras *sui* (si mesmo) e *caederes* (ação de matar). Esta conotação especifica a morte intencional ou auto-infligida; num aspecto geral, suicídio é o ato voluntário do indivíduo que provoca a própria morte. A origem do termo na língua inglesa, explanada por Alvarez, fornece informações relevantes:

[...] Na língua inglesa, o termo “*suicide*” é um latinismo e uma palavra relativamente abstrata que só apareceu tardiamente. O *Oxford English Dictionary* data de 1651 a primeira utilização do termo; encontrei numa obra um pouco anterior, a *Religio Medici* de Sir Thomas Browne, escrita em 1635 e publicada em 1642. Mas o termo ainda era raro o bastante para não aparecer na edição de 1755 do dicionário do Dr. Johnson. Em seu lugar, usavam-se expressões como “*self-murder*” = *auto-assassinato*, “*self-destruction*” = *auto-destruição*, “*self-killing*” = *auto-assassinato*, “*self-homicide*” = *auto-homicídio*, “*self-slaughter*” = *auto-massacre*; todas elas refletem a associação feita entre o suicídio e o assassinato. (1999, p. 64)

Assim, a palavra suicídio passa a fazer parte dos dicionários apenas no século XVII, embora o ato em si seja parte dos primórdios da humanidade. O consenso sobre a etimologia do termo não se repete na visão que diferentes grupos sociais têm da autoaniquilação. Um breve estudo diacrônico permite observar como o homem encara o suicídio em culturas diversas e em diferentes estágios da história da civilização.

Em algumas sociedades primitivas, o suicídio faz parte da vida, considerado uma bela forma de morrer. Em certas culturas politeístas, é uma honra morrer em batalha ou cometer o suicídio para chegar ao paraíso. Um exemplo são os vikings, que acreditavam no Valhalla, que significa “palácio daqueles que morreram com violência”. Somente os mortos com violência poderiam participar do banquete presidido pelo deus supremo, Odin (ALVAREZ, 1999, p. 67).

Os esquimós tinham crenças semelhantes: somente chegaria ao paraíso quem morresse de forma violenta. Em *No país das sombras*, Hans Ruesch descreve como é uma morte digna para um esquimó. Ao perceber a aproximação do fim, seja por doença ou por idade, o esquimó, homem ou mulher, afasta-se do grupo para morrer. Dessa forma os jovens teriam mais alimentos e a família não precisaria cuidar do ancião até a morte. A morte voluntária pelo bem da comunidade é considerada honrosa e dignificante. Na cultura asteca, era glorioso morrer em ritos sacrificais oferecidos aos deuses.

Alguns povos ficaram conhecidos por cometer suicídio em massa quando acuados. Um exemplo são os aborígenes da Tasmânia: caçados como animais recusaram-se a procriar, por não admitirem viver em um mundo onde isso fosse possível. E sua extinção ocorreu em menos de trinta anos (ALVAREZ, 1999, p. 69).

Para fugir da opressão, nativos mexicanos, levados a trabalhar nas minas de Carlos V, recusavam-se a comer e morriam de fome. Pelo mesmo motivo, um carregamento inteiro de escravos conseguiu se estrangular no porão de um galeão espanhol, apesar do limitado espaço que os obrigava a ficar ajoelhados ou agachados. Ao saber da aproximação das tropas espanholas, nativos da América seguiam em procissão para precipitar-se no abismo (ALVAREZ, 1999, p. 69).

O desespero que leva ao suicídio racial é um fenômeno singularmente puro e proporcionalmente raro. Só mesmo sob as mais extremas condições o mecanismo psíquico da autopreservação pode se inverter desta forma para uma nação inteira, sem a sanção de preceitos morais ou de crenças religiosas e sem a influência de fanatismo. Numa cultura menos pura e mais complexa, onde a morte é aceita casualmente, mas as crenças não são mais tão simples e a moral flutua, dentro de certos limites, de acordo com cada indivíduo, a questão do suicídio se torna premente de outra forma. (ALVAREZ, 1999, p. 70)

Para impedir os frequentes suicídios em massa e a conseqüente perda de escravos, os espanhóis lançavam mão de uma tática: a ameaça de persegui-los após a morte para puni-los com crueldade ainda maior.

Na antiga Roma, Tarquínio Soberbo combateu uma epidemia de suicídios ordenando que os cadáveres fossem crucificados e deixados à mercê de animais selvagens e aves de rapina. Na Grécia antiga, em Mileto, controlou-se o número de suicídios entre mulheres jovens, ao ser proposto que os cadáveres fossem levados nus em passeata pela cidade. A vergonha de ter o corpo exposto conteve a epidemia. Nos dois exemplos, a onda de suicídios foi contida por questões morais, séculos antes da vigência da moral cristã.

Como afirma Alvarez, os gregos têm uma nova perspectiva de suicídio, calcada em outros princípios que não a promessa de benefícios em outro mundo. Na sua concepção, o suicídio corresponde ao assassinato de um familiar, considerado o mais bárbaro dos crimes. De fato, na língua grega não há diferença entre assassinato de si mesmo e assassinato de familiares. Em algumas cidades, o suicídio era considerado a forma extrema de assassinato de familiares: o corpo do suicida tinha a mão decepada e era enterrado fora dos “cemitérios” da cidade.

[...] Na literatura, como na filosofia, o ato de suicidar-se não é recriminado. Jocasta, Egeu, Erígone, Leucatas, Codro e Licurgo são alguns exemplos. O que todos esses suicidas têm em comum é a nobreza de sentimentos que os motiva a tirar a própria vida. O código de conduta dos gregos, aparentemente, aceitava o suicídio motivado pelo pesar, por princípios patrióticos e para evitar a desonra, entre outras razões nobres. (ALVAREZ, 1999, p. 70)

Entre os romanos, conquistadores agressivos, de índole violenta, o suicídio é tolerado. Em uma sociedade, cujo principal entretenimento coletivo envolve a morte — os combates de gladiadores — a vida humana tem valor relativo. Tais lutas frequentemente envolviam escravos ou prisioneiros feitos entre povos subjugados, considerados inferiores, que morriam em espetáculos públicos enfrentando feras ou executados por soldados. Segundo James Frazer (1960, p. 467), pessoas se ofereciam para morrer em execuções públicas em troca de uma quantia em dinheiro a ser paga a seus herdeiros. O mercado era tão disputado que algumas pessoas ofereciam-se para ser espancadas até a morte, ao invés de crucificadas ou decapitadas, o que seria mais doloroso e implicaria em pagamento maior. A violência era parte importante da economia e do estilo de vida dos romanos: as classes altas ansiavam pela morte alheia; as classes baixas viam na morte pública uma saída honrosa para salvar a família da miséria (ALVAREZ, 1999, p. 77).

Do mesmo modo que para os romanos, a morte em si não tem importância para os primeiros cristãos. É o revestimento teológico do cristianismo que faz da vida terrena no mínimo desimportante e no máximo um mal: quanto mais tempo de vida, maior a tentação de pecar. Para além da morte situa-se o paraíso, o lugar onde se poderia ser verdadeiramente feliz.

Para Guillon, o cristianismo incorpora a visão romana do suicídio, transformando-o em busca pelo martírio. Ao que parece, a Igreja primitiva incentivava o suicídio que, por aumentar o valor do sofrimento, equivalia à certeza da entrada no reino dos céus (1984, p. 63).

Outro aspecto romano incorporado pelos cristãos é a importância do modo de morrer. Além da libertação deste vale de lágrimas, dos pecados e tentações da vida, os padres exaltavam a glória póstuma daqueles que morressem pela fé: dias dedicados a eles no calendário da Igreja, seus objetos pessoais adorados como relíquias e missas celebradas em seu nome. O martírio é também associado à redenção certa: assim como o batismo apaga o pecado original, o martírio redime os pecados do mártir e lhe garante a entrada no paraíso.

Com base nesses argumentos, Guillon conclui que a perseguição romana ao cristianismo não foi tão acirrada quanto a Igreja a representa. Os próprios cristãos se deixavam prender. Inácio, líder cristão na época, dizia: “Deixai-me desfrutar dessas feras, que por meu desejo seriam ainda mais cruéis do que já são; e se elas não me quiserem atacar, eu as provocarei e as arrastarei à força”. Tertuliano, padre da igreja, proibia explicitamente seu rebanho de fugir da perseguição, exaltando não apenas a glória do martírio, mas prometendo uma vingança no paraíso. Seu lema era: “Se Cristo-Deus é morto é porque deu seu consentimento; Deus não está à mercê da carne” (TERTULIANO citado em Guillon, 1984, p. 64).

O Antigo Testamento registrar cinco suicídios: Sansão, Saul, Abimelec e Aquitofel. Nenhum deles recebe qualquer comentário desfavorável, ou seja, a Bíblia sagrada, palavra ditada por Deus, não condena o suicídio. No Novo Testamento, o suicídio de Judas Iscariotes é descrito com a mesma concisão: ao invés de um ato

criminoso, seu suicídio parece ser visto como uma forma de arrependimento. Teólogos posteriores, entretanto, condenam o suicídio de Judas como pecado mais grave do que o de ter traído Jesus Cristo, a exemplo de São Bruno, no século XI, que chama os suicidas de “mártires de Satã”.

No século IV, santo Agostinho, é o primeiro a preocupar-se com a dúvida de considerar o suicídio permitido ou não. A disseminação do suicídio poderia implicar no autoextermínio de muitos fiéis, ansiosos de partir ao encontro de Deus, e, conseqüentemente, no enfraquecimento do cristianismo. Assim, formula a condenação do suicídio como desobediência ao sexto mandamento: “Não matarás”. Vai buscar sustentação filosófica, porém, no discurso pitagórico e nos argumentos de Platão. Daí a crítica de Rousseau aos cristãos por recorrerem aos princípios de Platão para condenar o suicídio, uma vez que não puderam, para isso, utilizar-se da autoridade dos Evangelhos. Nada existe nas escrituras sagradas a esse respeito (GUILLON, 1984, p.63-64).

A Igreja vai além para reforçar essa proibição: o suicídio para expiar pecados era uma forma de usurpar a função da Igreja e do Estado; quem se matasse, estando inocente, mancharia as mãos de sangue e cometeria pecado grave; finalmente, sendo a vida uma dádiva de Deus, abreviá-la era equivalente a não aceitar a vontade divina. Segundo Guillon, a argumentação da Igreja recupera em seus fiéis medos primitivos, preconceitos e superstições ancestrais (1984, p. 63).

Em razão dos esforços de santo Agostinho, no concílio de Orleans, em 533 d. C., foram proibidas as homenagens fúnebres aos suicidas que haviam cometido crimes, cujos bens seriam entregues à igreja e ao estado. É uma sobrevivência das leis romanas. Com o Concílio de Arles em 542, o cristianismo oficializa a

condenação eclesiástica ao suicídio e nos dez anos seguintes houve um consenso de que a morte voluntária era um pecado contra Deus e um crime contra os poderes seculares. Em Bragues no ano 562, esta lei é estendida a todos os suicidas. Finalmente, em 693, fecha-se a porta ao suicídio no Concílio de Toledo, que acrescenta que aquele que tentasse o suicídio sem sucesso deveria ser excomungado.

Entre os séculos XII e XVIII, o que mantém viva a discussão sobre suicídio é a produção intelectual e literária. Dante, no século XIV, em sua *Divina Comédia*, tece severa crítica aos suicidas, colocando-os quase no fundo do inferno, atormentados eternamente. Quase contemporâneo a ele, Thomas More escreveu *Utopia* em 1516. Nesta obra afirma que a morte voluntária, desde que autorizada pelas autoridades, é um dos costumes da república ideal, mas, se não houver autorização, deverá sofrer retaliações, de modo similar à proposta cristã.

Alguns conceitos de suicídio podem ser examinados na literatura tardia do século XVI — os ensaios de Montaigne — e do início do século XVII — o drama shakespeariano e o *Biathanatos* de John Donne. Para Michel de Montaigne em *Ensaio* (1580), “a morte voluntária é a mais bela. Nossa vida depende da vontade de outrem; nossa morte, da nossa. Em nenhuma coisa, mais do que nesta, temos liberdade para agir” (MONTAIGNE citado em ALVAREZ, p. 14). O autor parece encarar a finitude da vida com desprendimento e coragem e, desvinculando-se da perspectiva cristã, colocar o sujeito como responsável por seus próprios atos.

A obra de Shakespeare (1564-1616) é pontuada de comentários suicidas como em *Hamlet* e *Otelo*, além do suicídio de Romeu e Julieta, o epítome romântico da morte por amor. Segundo Alvarez, Shakespeare não apenas conhecia, mas

apreciava Montaigne e muitas das discussões sobre o suicídio em suas peças, entre a moral e a consciência individual, podem refletir diretamente a visão do ensaísta.

A obra mais polêmica, o *Biathanatos* de John Donne publicado postumamente em 1647, é, em resumo, uma tese contra a condenação religiosa do suicídio como pecado. A vontade de morrer é algo natural e inerente ao ser humano. Em situações de sofrimento, é mais honroso tirar a própria vida e, assim, manter o essencial em si (ALVAREZ, 1999, p. 83).

A forma como os orientais e ocidentais encaram o suicídio é completamente diferente. Na cultura oriental o suicídio é aceito por ser considerado, de certa forma, um ato heróico, enquanto na cultura ocidental é visto com repulsa, medo e indignação. Ao vencer o medo da morte, o samurai destacava-se das outras classes, em uma demonstração de coragem. O haraquiri, o suicídio praticado pelo guerreiro japonês, é uma forma de recuperar a honra perdida.

Conclui-se desta retrospectiva que as formas de encarar o suicídio, e até mesmo puni-lo, apresentam um forte vínculo com o momento social.

3.1.2 O suicídio no contexto de Ibsen: Durkheim e Freud

Os estudos sociológicos de Émile Durkheim (1858 – 1917) sobre o suicídio, em finais do século XIX, marcam o início da abordagem científica do assunto. Fazemos uso de sua classificação para explorar o significado social do suicídio nas peças do *corpus*.

Do ensaio “Arruinados pelo êxito” (1916), de Sigmund Freud (1856-1939), extraímos argumentos da psicanálise para estabelecer relação entre a motivação do indivíduo e o ato da autoaniquilação. A análise do modo pessoal com que Ibsen

aborda os problemas essenciais do ser humano, a vida e a morte, especificamente a morte voluntária, estabelece os caminhos para a consecução de nossos objetivos.

O marco histórico na discussão científica sobre o suicídio é o livro de Émile Durkheim, intitulado *O suicídio*. Um estudo sociológico, publicado pela primeira vez em 1897. Sua argumentação remete às condições sociais que levam ao suicídio e não mais à moralidade do ato. As questões metafísicas cedem lugar a explicações científicas. A partir de Durkheim, estudos científicos sobre o suicídio se multiplicaram: investigações clínicas, análises estatísticas, teorias de todos os tipos desenvolvidas por psicanalistas, psiquiatras, psicólogos, clínicos, sociólogos, assistentes sociais, estatísticos, médicos e, até mesmo por companhias de seguro. Existe um fluxo incessante de artigos sobre o assunto em publicações acadêmicas; mas os estudos de Durkheim permanecem como a base para pesquisas posteriores.

De acordo com Durkheim (2003), existem três tipos fundamentais de suicídio: 1) o egoísta seria aquele em que o indivíduo perdeu o sentido de integração com o seu grupo social, é abandonado a seus próprios recursos e procura a morte; 2) o altruísta, no qual o indivíduo sacrifica a vida pelo bem do grupo, o que reflete a influência de mecanismos de identificação grupal; 3) o anômico, observado em sociedades em crise, às quais faltam os padrões costumeiros de ordem e de comportamento. O suicídio anômico pode ser provocado por mudanças tão súbitas de posição social – conquista ou perda inesperada de fortuna – que o indivíduo é incapaz de lidar com sua nova situação (DURKHEIM, 2003, cap. II-V).

Alvarez aponta que os estudos sociológicos de Durkheim, que antecedem os de Freud, deixam de lado as questões da natureza humana. No entanto, sua visão e os seus interesses eram amplos e sutis o bastante para não deixar dúvida de que

ele teria usado os *insights da* psicanálise se tivesse tido acesso a eles na época (ALVAREZ, 1999, p.102-103).

O próprio Freud encontra dificuldades teóricas para discutir o suicídio: Como conciliar o impulso de autodestruição com o princípio do prazer? Se as pulsões institucionais básicas eram a libido e a autopreservação, o suicídio então era não só incompreensível como também antinatural:

Para Freud:

[...] Tão vasta é a quantidade de libido narcisista que vemos liberada no medo que emerge diante de uma ameaça à vida, que não podemos conceber como esse ego consente em sua própria destruição. De há muito, é verdade, sabemos que nenhum neurótico abriga pensamentos de suicídio que não consistam em impulsos assassinos contra outros, que ele volta contra si mesmo, mas jamais fomos capazes de explicar que forças interagem para levar a cabo esse propósito. A análise da melancolia mostra agora que o ego só pode se matar se, devido ao retorno da catexia objetual, puder tratar a si mesmo como objeto— se for capaz de dirigir contra si mesmo a hostilidade que está relacionada a um objeto, e que representa a relação original do ego para com objetos do mundo externo. (FREUD, 1996, p. 257)

O trecho acima, parte do importante ensaio *Luto e melancolia*, é citado frequentemente como que para atestar a benção do mestre à ideia de que o suicídio é simplesmente hostilidade deslocada. A essência do gênio de Freud era ser capaz de perceber com clareza fora do comum as implicações teóricas de cada evidência e segui-las até o fim, sem se preocupar com a sacralidade das posições que ele próprio já havia estabelecido (ALVAREZ, 1999, p.104).

A teoria psicanalítica, entretanto, não oferece uma explicação para a mecânica do suicídio. Ao contrário, quanto mais perto a teoria chega dos fatos de

um caso, mais complexa ela se torna e menos explicações oferece para o ato. O melhor que consegue fazer é lançar luz sobre a profunda ambiguidade dos motivos, mesmo quando parecem claramente delineados.

As teorias psicanalíticas sobre o suicídio só provam, talvez, o que já era óbvio: que o processo que leva uma pessoa a pôr fim à própria vida é no mínimo tão complexo e difícil quanto aquele através dos quais ela continua a viver. Uma vez que decide pôr fim à própria vida, a pessoa entra num mundo incomunicável, inexpugnável e totalmente convincente, onde todo detalhe se encaixa e cada pequeno incidente só faz reforçar a decisão que ela já tomou. (ALVAREZ, 1999, p.127)

Ibsen é moderno tanto na técnica como na temática, ao abordar assuntos polêmicos como o suicídio que sempre foi e ainda é tabu. O estudo diacrônico do assunto nos permitiu observar a atitude de diferentes culturas quanto à motivação e à justificativa da morte voluntária. O ato de tirar a própria vida nega de tal forma o instinto básico de sobrevivência, inerente ao ser humano, que somente algum resquício de primitivismo no suicida poderia justificá-lo. Os estudos sociológicos de Durkheim e psicanalíticos de Freud casam-se perfeitamente com o drama ibseniano como crítica social e como análise psicológica do ser humano.

3.2 O *PATO SELVAGEM* (1884): O SUICÍDIO COMO SACRIFÍCIO

O *pato selvagem* (*Vildanden*, no original norueguês), drama escrito e publicado em 1884, foi encenado pela primeira vez em nove de janeiro de 1885, no "Den Nationale Scene", em Bergen. Mais do que denunciar as mazelas sociais ou acusar as pessoas que mentem para si mesmas, como nos dramas precedentes, o importante para Ibsen nesta peça, que é considerada a "que possivelmente melhor

faz compreender a natureza do seu espírito e os processos da sua arte” (PROZOR, s/d, p. 148), é ver o que as mantém vivas e atuantes.

O pato selvagem do título, ferido em uma caçada e domesticado com o passar do tempo, representa simbolicamente a situação dos personagens, que devem aceitar as condições que lhes foram impostas, por questão de sobrevivência. É contra essa situação falsa que Gregers Werle, no retorno ao lar depois de quinze anos, se manifesta, decidido a fazer as pessoas enfrentarem a verdade. Os esforços do reformador ingênuo, defensor dos “direitos do ideal”, resultam em catástrofe – o suicídio de Hedvig, personagem mais vulnerável e sensível da trama.

Os personagens principais são o Velho Werle (pai de Gregers), Hjalmar Ekdal (amigo de infância de Gregers), o Velho Ekdal, Gina e Hedvig (respectivamente pai, esposa e filha de Hjalmar). O Velho Werle é muito rico, enquanto a família Ekdal vive em relativa pobreza, embora anos antes Werle e Ekdal tivessem sido sócios. Ekdal fora para a prisão por atividades ilícitas (cortar madeira em terras públicas) e Gregers suspeita que seu pai deixara Ekdal ser condenado por crimes de que ele próprio era, em parte, culpado. Gregers acredita também que fora o Velho Werle quem arranjara o casamento de Hjalmar e Gina, antiga empregada dos Werle, porque a moça estava grávida de um filho seu. Assim, Gregers conclui que Hedvig não é filha de Hjalmar.

Os Ekdal mantêm uma pequena oficina de fotografias e alugam quartos para complementar a renda. É para lá que Gregers se muda, sob protestos de Gina, na mesma noite do jantar que comemorava seu retorno, depois de se desentender com o pai. Do ambiente luxuoso do primeiro ato, ambientado na casa de Werle, a ação se transfere para a casa dos Ekdal, que vem a ser o cenário dos atos finais. Por

meio de insinuações e perguntas direcionadas, Gregers paulatinamente traz a “verdade” à tona. Em consequência, Hjalmar rejeita Hedvig que oferece a própria vida em sacrifício para provar seu amor pelo pai.

3.2.1 Estrutura e simbolismo

Fiel ao modelo ibseniano, a peça divide-se em vários atos, cinco no drama em análise, em que os personagens principais são introduzidos gradativamente. São acompanhados, nas cenas do jantar de boas vindas, por personagens anônimos, designados apenas por alguma característica física – o Senhor Gordo, o Senhor Calvo, o Senhor Míope – e pelos criados ou funcionários da casa – Petersen, Jensen e Graberg. Esses nomes reaparecem em discussões posteriores como pontos de referência em acontecimentos passados. As rubricas iniciais descrevem a opulência do ambiente, em que o dono da casa, o Velho Werle, recebe convidados para o jantar.

A casa de Werle. Um gabinete de trabalho, luxuoso e confortável. Armários cheios de livros. Móveis estofados. No meio da sala, uma escrivaninha coberta de papéis e de registros. Lâmpadas acesas difundem uma luz amortecida por pantalhas verdes. Pela porta do fundo, aberta a dois batentes, e cujos reposteiros estão levantados, vê-se um grande salão, ricamente mobiliado, muito iluminado. À direita, no gabinete de trabalho, uma porta móvel que dá para o escritório. À esquerda, numa lareira, um fogo de carvão. Mais ao fundo uma porta de dois batentes conduz à sala de jantar. Petersen, de libré, e Jensen, casaca, arrumam o gabinete de trabalho. No salão grande se veem dois ou três outros criados arrumando e acendendo as velas. Ouve-se um ruído de conversa e risos vindo da sala de jantar. Batem num copo com uma faca. Faz-se um silêncio. Ergue-se um brinde. Aplausos. O rumor das conversações recomeça. (p. 151)

O número de criados e a formalidade de seus trajes ressaltam, mais do que o mobiliário luxuoso, o nível da fortuna de Werle, que Ibsen deseja evidenciar para plateias e leitores. A ação propriamente dita tem início no gabinete de trabalho com diálogos entre Petersen e Jensen que cumprem a função de expor acontecimentos anteriores e fornecer suposições reveladoras a respeito do passado e do caráter de Werle:

PETERSEN — (*acendendo uma lâmpada em cima da lareira e cobrindo-a com a pantalha*) Ouviste, Jensen? Não é que o velho fez um discurso em honra à Senhora Soerby? ...

JENSEN — Será verdade o que dizem por aí, que há alguma coisa entre eles?

PETERSEN — Só Deus sabe.

JENSEN — Segundo parece o velho era um formidável farrista no seu tempo. (p.151)

Na sequência, revelam-se traços contraditórios do velho “farrista”. Werle tem uma fraqueza, é supersticioso: preocupa-se com o fato de serem treze os convivas assentados à mesa, para o que chama a atenção do filho, Gregers.

WERLE — (*a meia voz, com ar preocupado*): Não creio que tenham notado. Não é, Gregers?

GREGERS — (*olhando-o espantado*): Quê?

WERLE — Então tu também notaste?

GREGERS — Notar quê?

WERLE — Éramos treze na mesa.

GREGERS — Realmente? Éramos treze?

WERLE — (*lançando um olhar sobre Hjalmar Ekdal*): Somos sempre doze...

HJALMAR— (*que ouviu as últimas palavras de Werle*): Não me devias ter mandado esse convite Gregers. (p. 153)

A antiga superstição, originária das conhecidas representações da última ceia de Jesus com os doze apóstolos, é a primeira referência às ideias de traição e morte que vão constituir o foco prioritário de nossa análise, ao qual subordinamos as temáticas frequentemente apontadas como centralizadoras na obra da maturidade de Ibsen. Em contraposição a seus valores eternos, a conquista da liberdade interna e externa pelo ser humano e a vida de acordo com suas próprias ideias e sentimentos, temática dominante da terceira fase de sua produção dramática, Ibsen passa a admitir que “a mentira pode ser vital para os seres mais frágeis”. A preocupação do autor, na fase da maturidade, a que pertencem as peças do *corpus*, é analisar o mundo interior dos personagens, “perscrutar como os indivíduos negam ou desistem dos seus desejos, ou os transformam em sonhos” (MENEZES, 2006, p. 57).

A exposição de fatos anteriores e a caracterização dos personagens prosseguem detalhadas, não só no primeiro ato, como também nos seguintes, o que justifica o desenvolvimento da trama de *O pato selvagem* em cinco atos, o que não é regra no drama de Ibsen. Ainda na cena do jantar, um dos convivas esconde o rosto quando um homem mal vestido atravessa o salão, desculpando-se abjetamente:

EKDAL — *(de olhos baixos, faz pequenas medidas à direita e à esquerda e se vai murmurando)*... Desculpem... Enganei-me... A porta estava fechada... Peço desculpas. (p. 157)

A interrupção inesperada faz com que a conversa cesse entre os convidados. Hjalmar estremece à vista de Ekdal e vira-se para a lareira. Interpelado por um dos convivas, nega explicitamente conhecer o próprio pai.

O SENHOR MÍOPE (*a Hjalmar*) — O senhor conhece aquele individuo?

HJALMAR — Não sei. Não reparei. (p.157)

O ato de Hjalmar se encaixa no nível metafórico da negação e traição a Cristo: assim como Pedro, o personagem renega seu mestre. A rejeição de Hjalmar equivale a trair o seu próprio sangue, o que remete ainda, no contexto sugerido pela referência à Santa Ceia, ao suicídio de Judas Iscariotes, causado pelo arrependimento. Embora de maneira indireta, trata-se de mais um sinal que anuncia o suicídio que acontecerá na conclusão da peça.

Gregers, surpreso com a atitude do amigo, interpela-o com voz emocionada:

GREGERS (*com emoção, com a voz contida, a Hjalmar*) — Então era ele?

HJALMAR — Sim.

GREGERS — E não obstante, tu o renegaste.

HJALMAR (*agitado em voz baixa*) — Como poderia eu? ...

GREGERS — Não renegar teu pai?

HJALMAR (*dolorosamente*) — Oh! Se tu estivesses no meu lugar, tu...

(p.157)

A voz dolorosa e hesitante de Hjalmar reforça em Gregers o propósito de investigar a origem da atmosfera de constrangimento. Desde o primeiro momento do reencontro com o antigo amigo, quando Hjalmar faz referências sutis ao acontecimento passado que causara a ruína da família Ekdal, Gregers começa a lhe fazer perguntas, na tentativa de esclarecer os fatos. Estranha que o amigo nunca lhe tenha escrito, em quinze anos de ausência, e deseja saber se Hjalmar está satisfeito com a atividade de fotógrafo.

HJALMAR (*com um suspiro*) — Meu Deus! ... Sim... Não posso dizer que não. No começo, compreendes, eu estava um pouco desambientado. Era tão diferente do que eu tinha conhecido! Mas que restava do passado? As ruínas acumuladas pelo desastre de meu pai. A vergonha e o opróbrio. — Ah! Gregers.

GREGERS (*impressionado*) — Sim, sim, compreendo.

HJALMAR — Não podia pensar em continuar os estudos. Estávamos sem um vintém. Nada, a não serem dividas a pagar... principalmente a teu pai, creio eu.

GREGERS — Bem... Mas ...

HJALMAR — Eu ... então, ... compreendes, achei que era melhor cortar de uma vez só, tudo o que nos ligava com o passado. Foi o que fiz, a conselho principalmente de teu pai. E como ele teve a bondade de me ajudar...

[...]

GREGERS — Foi meu pai quem te emprestou o dinheiro?

HJALMAR — Sim, meu amigo. Mas como é possível que ignores isto? Parece-me... pelo menos julguei que ele te tivesse escrito a esse respeito... (p. 154)

Gregers segue com as perguntas e, conforme a neblina de segredos vai se dissipando, julga desvendar um sórdido cenário de falsidades e manipulações. Seu pai enriquecera à custa da ruína da família Ekdal; traíra e maltratara a esposa enferma, e casara Gina, a ex-amante grávida, antiga governanta da casa, com o amigo de infância do filho. Não é absurdo estabelecer paralelos entre a busca de Gregers pela verdade e a investigação do detetive para a solução de um crime. Tal como em um romance policial, em que cada personagem pode, em princípio, ser o criminoso — e durante a investigação policial, cada um deles é tratado temporariamente como suspeito número um — todas as figuras do drama de Ibsen acabam colocando à mostra as suas torpezas.

Ao final do primeiro ato já se delineiam alguns traços dos protagonistas, retratados através dos olhos dos demais personagens. Gregers confronta o pai com

as graves acusações que deduzira do diálogo com Hjalmar e conclui dizendo: “— Tua existência, quando a considero, aparece-me como um campo de carnificina, atravancado de cadáveres, a perder de vista.” Werle atribui o julgamento condenatório do filho à influência do olhar distorcido da falecida esposa: “Tu me vês através dos olhos da tua mãe. Deverias lembrar-te de que esses olhos viam às vezes um pouco turvo”. Recusa-se, também, a assumir a culpa pela derrocada do velho Ekdal: “Afinal, que querias tu que eu fizesse por essa gente? Quando Ekdal saiu da prisão, era um homem liquidado. Nada havia a fazer. Há homens que, quando naufragam, vão logo ao fundo, assim que sentem um grãozinho de chumbo no corpo, e não podem mais voltar à tona [...]” (p. 159-160).

Assim, Werle, como todos os outros personagens de Ibsen não é caracterizado como “o vilão” estereotipado do melodrama. O caráter do personagem é construído aos poucos com informações que o leitor/espectador pode aceitar ou não. Werle Pai é apenas um elo de uma longa cadeia formada por toda a sociedade. É o que se percebe desde o diálogo dos funcionários, na abertura da peça. Os julgamentos permanecem subentendidos e cabe ao leitor/espectador desvendar o não-dito, ou apenas insinuado.

A leitura do subtexto de Ibsen implica não só o conhecimento de sua técnica dramática, mas também de suas ideias liberais, como homem esclarecido do século XIX. Não são os aspectos sociais, porém, a linha mestra da peça, mas o mergulho íntimo na alma humana: “Sou mais poeta e menos filósofo social do que as pessoas normalmente imaginam. Minha tarefa é retratar os seres humanos” (IBSEN, citado em MENEZES, 2006, p. 48).

Gregers, porém, está convencido da culpa do pai e retira-se de sua casa com atitudes melodramáticas:

WERLE — Vejo que há entre nós uma barreira intransponível.

GREGERS (*inclinando-se com sangue frio*) — É também a minha opinião. Por isso pego o meu chapéu e vou-me embora.

WERLE — Tu te vais? Deixas a casa?

GREGERS — Sim. Por fim, achei uma finalidade para minha vida. (p. 162)

Em acréscimo ao tom farsesco dado à cena pela referência ao chapéu, Ibsen destaca a ironia da situação: a finalidade de vida de Gregers, revelada na sequência, fazer vir à tona tudo o que está oculto, leva Hedvig ao suicídio. As aparentes inconsistências na caracterização de Gregers Werle, o “devoto da Verdade”, — como em outros personagens de Ibsen — constituem um obstáculo para o ator experimentado do teatro da época, cuja tendência é “desibenizar” o personagem, transformando-o em um tipo estereotipado, próprio do melodrama ou farsa, que ele sabe interpretar de cor. Diz Bernard Shaw, no ensaio *A quintessência do ibsenismo*:

Give him Gregers Werle, the devotee of Truth, and he will first play him in the vein of George Washington, and then, when he finds that the audience laughs at him instead of taking him respectfully [...] begin to play for the laughs and relish them. (SHAW, citado em WEST, 1959, p. 1)⁸

⁸Dê-lhe Gregers Werle, o devoto da Verdade, e ele vai primeiro interpretar o papel na linha de George Washington e, então, quando percebe que a plateia ri dele ao invés de levá-lo a sério (...) passa a atuar com o propósito de fazer a platéia rir e vai sentir-se gratificado com essa reação.

De fato, Shaw argumenta no mesmo ensaio que os bons intérpretes de Ibsen são atores sem longa experiência de palco, livres dos cacoetes da profissão. A declarada intenção do personagem de salvar o amigo “da mentira e da dissimulação em que está envolvido” (p. 188), não causa a menor impressão sobre o egoísta Hjalmar, cuja reação à morte da menina é a piedade por si mesmo. Daí a dificuldade do ator na interpretação do papel: um Gregers que acredita honestamente na validade de seus princípios humanitários, ou um ingênuo que não enxerga as consequências do que faz?

O início do segundo ato é marcado pela mudança do cenário da ação, agora a mansarda em que vivem os Ekdal, descrita tão minuciosamente nas rubricas quanto a mansão de Werle.

O atelier de Hjalmar Ekdal. Uma vasta mansarda. À direita, telhado com janelas grandes, escondidas, a meio, por cortinas azuis. No canto da direita, a porta de entrada. Mas adiante, do mesmo modo, uma porta que dá para um salão pequeno. Duas portas à esquerda. Entre as duas, uma estufa de ferro. No fundo, uma larga porta de batentes duplos corrediços. O atelier está simplesmente, porém, convenientemente mobiliado. À direita, entre as duas portas, a alguma distancia da parede, um sofá, uma mesa e algumas cadeiras. Em cima da mesa, uma lâmpada acesa, encimada por um abat-jour. No canto da estufa uma velha poltrona. Espalhados, utensílios de fotografo. Perto da parede do fundo, à esquerda da porta larga, uma estante carregada de livros de caixas, de frascos, de instrumentos, de ferramentas e de outros objetos. Sobre a mesa, fotografias, papéis, pincéis, etc. Gina Ekdal e Hedvig estão sentadas. A primeira à mesa, ocupada em coser, a segunda, no sofá. Hedvig, com os cotovelos em cima da mesa, protegendo os olhos com as mãos, está absorvida na leitura. (p. 162)

Da riqueza de detalhes é possível deduzir que o cenário tem papel importante na peça, o que se vai observar no desenvolvimento da ação e na

influência que as condições do ambiente físico exercem sobre os personagens. Para que os espectadores possam perceber isso, é necessário que haja uma representação adequada e acurada do ambiente físico, daí as descrições realistas e minuciosas nas rubricas, cujo objetivo é criar a ilusão de realidade. É verossímil que nesse ambiente se desenrolem as ações comuns do dia-a-dia (BROCKETT, 1965, p. 266).

A tranquilidade de mãe e filha é interrompida por Hjalmar Ekdal, de volta do jantar e, posteriormente, pela chegada surpreendente de Gregers, os principais responsáveis pelo suicídio de Hedvig. O primeiro, por seu egoísmo e insensibilidade. Gregers, por sua incapacidade de julgar corretamente indivíduos e situações, demonstrada na aceitação do conceito que Hjalmar faz de si próprio — um homem de ideias elevadas, ambicioso, capaz de grandes realizações e poeta talentoso — quando, na realidade, é insensível, egoísta e preguiçoso. Apesar de seus propósitos de abrir os olhos de todos, Gregers é incapaz ele próprio de olhar o mundo de frente: viveu isolado durante quinze anos, para meditar sobre a existência, mas sem se envolver com a vida. Em consequência, faltam-lhe experiência do dia-a-dia e capacidade de julgar.

Hedvig ama profundamente o pai que, no entanto, frequentemente a decepciona. Ele esquece completamente o pedido da menina de lhe trazer alguma coisa gostosa do jantar.

HJALMAR — Ora! Não é que eu me esqueci!

HEDVIG — Tu estás mexendo comigo, papai. Devias ficar com vergonha. Onde escondeste?

HJALMAR— Palavra! Esqueci-me! Mas espera um pouco. Tenho aqui outra coisa para te dar, Hedvig.

(Ele pega o casaco e procura nos bolsos).

HEDVIG *(saltando e batendo com as mãos)* — Oh! Mamãe, mamãe!

HJALMAR *(puxando uma folha de papel)* — Toma, aqui está.

HEDVIG — Isso? É só uma folha de papel...

HJALMAR — É um cardápio, pequena. O cardápio do jantar. Olha: está escrito.

HEDVIG — Só tens isto? ...

HJALMAR— Pois eu não te disse que esqueci! Todas essas gulodices são um divertimento tolo. Senta-te aí e lê o cardápio. Dir-te-ei depois o gosto dos pratos. Então, Hedvig!

HEDVIG *(engolindo as lágrimas)* — Obrigada. (p. 167)



Figura 1 O presente esperado

Fonte: www.kongsvingeramatorTéater.no

A menina senta, mas não lê, e a mãe lhe faz um sinal que Hjalmar percebe. Contrariado, embarca em uma diatribe contra as caras feias que um “chefe de família”, que tem inúmeras coisas em que pensar, deve enfrentar quando se esquece “de uma única coisa”. Encerra o assunto com aparente resignação: “Paciência! A gente se habitua a tudo.” Na realidade, o “chefe de família” entrega todas as tarefas a Gina, tanto na loja, quanto nos arranjos e despesas domésticas, e serve-se de Hedvig para o retoque das fotografias, sem se preocupar com o problema de visão da filha. Gina e Hedvig se sacrificam para que Hjalmar não

precise preocupar-se “com negócios rotineiros” e possa isolar-se “para pensar em coisas mais sérias” (p. 183).

Confidencia a Gregers que está trabalhando em uma invenção relacionada à fotografia — por isso se tornara fotógrafo — impelido não pela vaidade, mas pelo desejo de despertar no Velho Ekdal, aquele “ancião de cabelos brancos”, o “sentimento de sua dignidade, cobrindo o nome de Ekdal de glória e honrarias” (p. 183).

As técnicas de caracterização de Ibsen são realistas, embora utilize seus personagens para ilustrar temas e ideias. Toda característica importante é demonstrada por suas próprias ações. A caracterização de Hjalmar, por exemplo, é construída por meio de uma série de contrastes entre o que ele diz e faz. Que Gregers não se surpreenda com a incongruência de um filho que nega o pai e, logo após, deseja cobri-lo de honra e dignidade, demonstra as características da personalidade do próprio reformador — falta de espírito prático e de bom senso.

A entrada de Gregers em cena introduz várias peças do quebra-cabeças, sugeridas nos subtextos dos diálogos e nos comentários parentéticos. Fiel à sua recém-descoberta finalidade de vida, Gregers prossegue com os interrogatórios, cujo objeto inicial é Hedvig. Submete os Ekdal a um bombardeio de perguntas sobre a menina:

GREGERS — É tua filha?

HJALMAR — Sim é Hedvig [...] Sim, filha única. É a nossa alegria neste mundo, mas é também nossa maior preocupação [...] ela corre o risco de ficar cega [...] até agora apareceram somente os primeiros sintomas. Mas fomos avisados pelo médico: é irremediável... Provavelmente é hereditário...

GREGERS (*impressionado*) — Hereditário?

GINA — A mãe de Ekdal tinha a vista fraca.

HJALMAR — É o que meu pai afirma. Quanto a mim, não lembro nada dela...

[...]

GREGERS — Ela se parece com a senhora, Sra. Ekdal — Que idade pode ter ela?

GINA — Vai fazer quatorze anos, depois de amanhã.

GREGERS — Ela é bastante alta para a idade que tem. [...] É ao ver as crianças crescerem assim que a gente percebe que envelhece. Há quanto tempo estão casados? (p. 169-170)

As perguntas insistentes transmitem-nos a desconfiança de Gregers sobre a paternidade de Hedvig, acentuada pela revelação do caráter hereditário da moléstia, a mesma que pode levar Werle à cegueira. O fato de que Hjalmar não confirma a explicação de Gina enfatiza a atmosfera de disputa latente: Gregers, no afã de procurar provas e Gina, na tentativa de impedi-lo. A presença de Gregers causa-lhe sobressalto desde o primeiro momento, mas Gina mostra-se resignada com a decisão de hospedá-lo no quarto vago. Hjalmar mantém-se totalmente alheio ao conflito, que se adensa com a introdução de uma série de elementos que insinuam erros e omissões do passado. O passado é o prólogo de tudo o que acontece, como um princípio de Nêmesis, uma das divindades primordiais, que pune todos os atos humanos, tudo o que constitui pecado de orgulho ou desrespeito à ordem do mundo, encarnando a vingança dos deuses” (MYTHOLOGIES CLASSIQUES, s/d, p. 104).

Os fatos passados no drama de Ibsen fazem parte do presente e determinam o futuro dos personagens. A ação anterior, desvendada gradativamente em revelações de impacto que constroem o mundo da peça, prepara o espectador para o desenlace trágico. Assim, os acontecimentos que cercam a presença incongruente de uma ave selvagem no espaço físico da peça têm importância

seminal para o desenvolvimento da trama. Enquanto símbolo congregador, o pato selvagem representa a própria condição humana, em manifestações específicas no caráter dos vários personagens.

3.2.2 O pato selvagem

As aves migratórias, como os patos selvagens, encenam um dos fenômenos mais impressionantes da natureza: o percurso de milhares de quilômetros em direção a climas amenos, em formação disciplinada, levados pelo instinto que rege a sobrevivência das espécies. Daí o simbolismo do pato selvagem como o mais certo dos guias, porque é o único ser que conhece os caminhos da terra, do ar e da água. Assim, é profundamente irônico acreditar, como Hjalmar Ekdal, que uma ave selvagem, capaz de voar a alturas vertiginosas, sinta-se “à vontade” em uma mansarda, ao lado de galinhas e coelhos, simplesmente porque “tem uma tina cheia de água para chafurdar nela!” (p. 172).

Na figura simbólica da ave amarram-se todos os elementos da peça: enredo e estrutura, caracterização dos personagens e ambientação, que detalhamos a seguir. A curiosidade de Gregers Werle sobre a origem da ave provoca revelações que confirmam o envolvimento suspeito do Velho Werle com os Ekdal. O pato fora um presente de João Werle que, por ter problemas de visão, apenas ferira a ave gravemente. Hedvig cuidará do “seu pato” até sua recuperação, embora nunca mais a ave possa voar.

GREGERS — De que jeito conseguiu o senhor pegá-lo, tenente Ekdal?

EKDAL — Não fui eu quem o pegou. Nós o devemos a certa personagem aqui da cidade.

GREGERS — (*com um recuo*) Essa personagem não é meu pai, não?

EKDAL — Exatamente seu pai.

HJALMAR — Interessante... Como você logo adivinhou, Gregers!

GREGERS— Tu me disseste que deves tantas obrigações a meu pai. Eu pensei...

GINA — Mas não foi do próprio senhor Werle que nós o recebemos...

EKDAL — Seja como for, é a João Werle que nós o devemos,

GINA — (*a Gregers*). Ele estava caçando num barco, compreende? Atirou nele... mas o seu pai enxerga tão mal... só pode estropiá-lo...

HEDVIG — Ele ficou ferido embaixo da asa, de modo que não podia mais voar.

GREGERS — Foi ao fundo, naturalmente.

EKDAL — Naturalmente. Os patos selvagens sempre fazem assim. Vão ao fundo tanto quanto podem, seguram-se com o bico nas ervas marinhas e nos juncos... e em todas as sujeiras que acham lá embaixo...e nunca mais sobem.

GREGERS — Mas, tenente, o seu pato selvagem subiu.

EKDAL — Foi porque seu pai tinha um bom cão. Ele mergulhou e trouxe o pato.

(p. 173)

A fala do velho Ekdal reproduz quase exatamente as palavras de Werle a seu respeito, “Há homens que, quando naufragam, vão logo ao fundo, assim que sentem um grãozinho de chumbo no corpo, e não podem mais voltar à tona [...]”⁹ Assim, o pato selvagem simboliza as características de cada um dos personagens, de uma forma que os diálogos em si não poderiam revelar. O simbolismo da ave ferida pode ser transposto para Gina, Hjalmar e Hedvig. A primeira é quem faz o seu trabalho e o do marido para sustentar a família; é seduzida pelo velho Werle, engravida — um paralelo com o ferimento do pato selvagem — e é obrigada a aceitar as presentes condições de vida para assegurar a própria sobrevivência e a da filha.

⁹ Ver página 62 deste trabalho.

Hjalmar e o Velho Ekdal são feridos financeiramente e em sua dignidade pelo senhor Werle, que tenta compensá-los com dinheiro e arranjando o casamento com Gina. Hjalmar, que vive sem conhecer a verdade, é ferido quando Gregers força-o a enfrentar a realidade o que causa a derrocada da mentira salvadora em que se via como um ser de escol, vítima das circunstâncias que o impediam de alcançar seus ideais. O diálogo a seguir deixa clara a visão de Gregers sobre Hjalmar como o pato selvagem:

GREGERS — Sabes, meu caro Hjalmar, que, a meu ver, há em ti qualquer coisa do pato selvagem?

HJALMAR — Do pato selvagem? Que queres dizer com isso?

GREGERS — Tu mergulhaste até o fundo e te seguras nos sargaços.

HJALMAR — Estás pensando, talvez, nesse golpe quase mortal que nos feriu na asa, a meu pai e a mim?

GREGERS — Não exatamente isso. Não quero dizer que tivesses ficado estropiado. Mas caíste num charco envenenado, Hjalmar; contraíste uma doença latente e mergulhaste para morrer na obscuridade.

HJALMAR — Morrer na obscuridade! Eu? Ora, Gregers, não me digas um absurdo desses!

GREGERS — Acalma-te. Eu saberei te pescar de novo, porque, desde ontem, tenho, eu também, uma finalidade na existência. (p. 184)

A intenção de Gregers é reforçada: dedicar-se à busca da verdade para si mesmo e para os outros. Toda a família Ekdal está retratada no pato selvagem, enquanto o velho Werle é o caçador e Gregers aspira a ser o cão que extrai o pato do lodo. A mansarda, onde vivem os Ekdal, é semelhante às profundezas onde o pato ferido se refugia. O simbolismo do pato como animal benéfico, associado

com a Grande Mãe terra e com “a descida aos infernos” (CIRLOT, 1971, p. 120), é estranhamente apropriado à ambientação da peça. Pode-se estender a metáfora das profundezas como refúgio e morte a todos os habitantes da casa — tanto os Ekdal como seus hóspedes — que procuram esconder-se em suas ilusões particulares. A única exceção é Hedvig, como veremos.

O velho Ekdal vive em estado de completa ilusão: desde que saiu da prisão, reconstruiu sua vida com base na “floresta” e “na vida selvagem” artificiais construídas no sótão. Gina, como o pato, foi ferida por Werle, embora não fique claro qual é a verdade sobre os acontecimentos de sua vida passada. À semelhança dos camponeses, Gina é um personagem que tem os pés no chão, capaz de esquecer o passado e viver o momento presente.

Essa é também a interpretação crítica do símbolo feita por Oscar Brockett, que vê o pato selvagem como uma criatura viva, ao redor do qual se constrói uma série de relações e conceitos que sugerem significados mais amplos para acontecimentos e personagens (1965, p. 264). Entretanto, nosso objetivo ultrapassa a correspondência simbólica, para aprofundar nos motivos do personagem suicida e os meios de levar a efeito o ato do suicídio, uma leitura orgânica que conjugue todos os elementos da peça e nos aproxime de seu significado para a maturidade da dramaturgia de Ibsen.

3.2.3 A vítima sacrificial

As donzelas destinadas ao sacrifício, nas sociedades primitivas, eram escolhidas entre as mais belas e puras. Hedvig corresponde a esses ideais de pureza. É o único dentre os personagens que demonstra capacidade de amar

profundamente e dedicar-se de corpo e alma à criatura amada — o pato selvagem e seu pai, Hjalmar. Em consonância, a preparação do ato do suicídio na peça lembra os ritos sacrificiais nas tribos primitivas. Ibsen deixa pistas nos subtextos preparando o espectador. Um tiro no sótão é explicado por Hedvig a um Gregers estupefato: “Eles estão caçando.” O próprio Hjalmar caça coelhos no sótão eventualmente, para satisfazer o velho Ekdal, usando uma pistola de cavalaria (p. 181-182). Várias referências são feitas à pistola:

GINA — Eu garanto que tu e o avô ainda vão acabar fazendo uma desgraça com essa *pestola*¹⁰ ...

[...]

HJALMAR — Está bem, está bem. (*A Gregers*) Está vendo? Este sótão está tão bem situado que ninguém nos ouve atirar. (*coloca a pistola na prateleira mais alta do aparador*) Não mexa na pistola, Hedvig: não te esqueças de que um dos canos está carregado. (p. 182)

As descrições do cenário, o local do sacrifício, são igualmente sombrias, criando um pressentimento de desgraça: “O atelier de Hjalmar Ekdal. Estiveram fotografando. No meio da sala vê-se uma máquina coberta com um pano escuro [...] O atelier está iluminado pelos últimos raios do sol poente. Um pouco mais tarde cai o crepúsculo” (p. 190). Como se vê na figura 2, os diretores de cena procuram seguir fielmente a descrição realista de Ibsen nas rubricas.

¹⁰ O erro de Gina mostra sua origem camponesa.



Figura 2 O atelier dos Ekdal

Fonte: <http://www.google.com.br/search?q=vildanden&hl=pt->,

No início do quinto ato, embora de manhã, a atmosfera do atelier é ainda sombria: “Um dia pardacento e frio. Placas de neve sobre o telhado de vidro [...] No mesmo instante Hedvig entra precipitadamente pela porta do saguão” (p. 203).

Aproxima-se o clímax da peça — o autossacrifício da vítima —, pois Gregers já cumpriu a tarefa que se tornou seu objetivo de vida: levar as pessoas a encarar a verdade: “— O desígnio que tenho é o de abrir os olhos de Hjalmar Ekdal! É preciso que veja sua situação tal qual ela é!... Eis tudo [...] o mal que eu e outros fizemos ao velho Ekdal é irremediável. No que diz respeito a Hjalmar, porém, eu o posso salvar da mentira e da dissimulação em que ele está envolvido” (p. 188).

A falta de visão de Gregers é absoluta — não ouve ninguém. Como diz o doutor Relling, um dos hóspedes da casa, “ele está atacado de febre de justiça aguda” (p. 160). Gregers acredita que Hjalmar ficará agradecido. Após a “revelação salvadora” (ênfase acrescentada), a ação segue uma linha ascendente. A reação de Hjalmar é característica — tomar uma série de resoluções, próprias de “um homem”, que espectador e leitor sabem que não serão cumpridas: “Amanhã pretendo pôr-me

seriamente a trabalhar”, anuncia. Lembrado por Gina de que “amanhã” é um dia especial (o aniversário de Hedvig), imediatamente reformula seu propósito: “Ah! É verdade... Pois bem, depois de amanhã. De agora em diante eu quero fazer tudo, eu mesmo. Quero suportar todo o peso do trabalho” (p. 191). A rapidez com que o personagem desveste a máscara de homem responsável é cômica e satírica. Novas resoluções confirmam sua incapacidade de sair do casulo confortável que criou para si mesmo. A partir de “amanhã”, não poria mais os pés no sótão:

HEDVIG – Mas, papai, tu me prometeste que amanhã ia haver festa.

HJALMAR – É verdade. Pois bem! Será a partir de depois de amanhã. Esse maldito pato!... Tenho vontade de lhe torcer o pescoço.

[...]

HEDVIG (*sacudindo-o*) – Ora essa, papai, é o meu pato.

HJALMAR – É exatamente por isso que me abstenho. Não me animo por tua causa, Hedvig. Mas sinto, perfeitamente, que eu deveria agir de outra forma. Eu não deveria tolerar sob meu teto um ser qualquer vindo daquelas mãos. [...] Há certos direitos. Como os chamarei? Certos direitos que chamarei os *direitos do ideal*... há certas obrigações às quais um homem não pode fugir sem diminuir a própria alma. (p. 191)



Figura 3 O amor pelo pato
Fonte: www.ibsen.net.uk

Apesar do amor de Hedvig pelo pato, a ideia de sacrificá-lo está lançada. Resta estabelecer-lhe a motivação e o papel de cada personagem na imolação da vítima. Como afirma Stela Adler,

Ibsen apresenta sempre dois pontos de vista, no palco, em seus personagens. Um diz: “Acredito nisto.” E o outro diz: “Acredito naquilo”. [...] Quando estão em confronto duas opiniões opostas contendo alguma verdade, e a plateia escuta as duas, então não mais existirá um herói. Isto acabou. Não haverá mais nenhum herói “puro” na literatura depois de Ibsen. (ADLER, 2002, p. 29)

De fato, não existem heróis nem vilões em *O pato selvagem*; nenhum dos personagens é totalmente bom ou mau; a nenhum deles Ibsen concede o direito de representar a verdade, mas a todos pode ser atribuída maior ou menor parcela de culpa pela morte de Hedvig.

O senhor Werle, que está na raiz de todo o conflito, procura reparar seus erros — sempre com dinheiro — embora com consequências desastrosas. Uma pensão vitalícia vultosa que concede ao Velho Ekdal e que, na morte deste, passaria para Hedvig, confirma as suspeitas de Hjalmar sobre a suposta paternidade da menina.

HJALMAR — [...] Meu lar está em ruínas. (*Explode em soluços.*) Gregers, não tenho mais filha!

HEDVIG (*que abre a porta da cozinha*) — Que é que estás dizendo? (*Corre para ele*). Papai, papai!

HJALMAR — Não te aproximes de mim, Hedvig. Vai-te! Não te posso ver. Oh! Esses olhos! Adeus! (*Quer dirigir-se para a porta*).

HEDVIG (*agarra-se a ele gritando*) — Não, não, não! Não te afastes de mim.

HJALMAR — Não posso! Não quero! Preciso ir para longe de tudo isso!
(*Desprende-se das mãos de Hedvig e sai pela porta do salão*) (p.201)

Hedvig, desesperada, salta em soluços ao pescoço da mãe, que lhe dá “uns tapinhas no ombro”, e sai à procura do marido, a frieza de Gina é estranha. A repulsa meio farsesca e melodramática de Hjalmar está de acordo com a caracterização do personagem. Embora não compreenda exatamente a causa da repulsa de Hjalmar, Hedvig revela grandeza de espírito ao confiar a Gregers que não poderia guardar no coração o desespero de não se saber aceita:

HEDVIG — Parece-me que assim mesmo [não sendo sua filha] ele podia me querer do mesmo modo e até mesmo mais. O pato selvagem também nós recebemos ele de presente e apesar disso eu gosto tanto dele!

GREGERS (*aproveitando o elo*) —É isso, Hedvig, o pato, falemos dele. [...]

(*Aproximando-se de Hedvig*) — E se você lhe sacrificasse o pato selvagem por sua livre vontade? [...] Se por sua livre e espontânea vontade, você lhe sacrificasse o que tem de mais precioso no mundo?

HEDVIG — E o senhor acha que isso serviria para alguma coisa?

GREGERS — Experimente, Hedvig.

HEDVIG (*em voz baixa e com os olhos brilhando*) — Sim, vou experimentar.
(p. 203)

A menina aprecia a ideia de sacrifício, porém falta-lhe coragem e confessa a Gregers: “Mas quando acordei hoje de manhã e pensei em tudo o que nós dissemos, eu achei que era tudo tão extraordinário!” “Tudo o que eu queria era que papai voltasse.” A insistência de Gregers é cruel: “Se você tivesse olhos para ver o que dá valor à vida, [...] o verdadeiro espírito de sacrifício, você havia de ver como ele voltaria para junto de você! Mas eu creio em você, Hedvig, ainda creio (p. 207).

O tumulto interior de Hedvig se traduz em atitudes de incerteza: à aproximação da mãe, esconde rapidamente a pistola que examinava. Mais tarde, pergunta ao avô como mataria um pato selvagem — não o “seu” pato, mas outro qualquer —o que dizem ser muito difícil. A chegada de Hjalmar Ekdal e sua atitude de repulsa, quando a menina grita de alegria e tenta abraçá-lo, reduzem Hedvig ao silêncio. É perceptível sua angústia crescente, durante o diálogo entre Gina e Hjalmar sobre detalhes comezinhos, como os objetos que deve levar em contra posição ao desejo evidente de permanecer no atelier, “por apenas algum tempo” até encontrar acomodações dignas para seu velho pai. Isso tudo acompanhado de xícaras de café, pão e da manteiga que Gina providencia a pedido dele.

As últimas falas de Hedvig revelam o sofrimento de se ver rejeitada com dureza ainda maior, quando volta ao atelier, e a decisão ao sacrifício:

HJALMAR (*A Gina*) — Durante os últimos momentos que vou passar no meu antigo lar, desejo que me poupem a presença de intrusos.

HEDVIG (*Correndo para a mãe, baixo, com voz trêmula*) — É de mim que ele está falando?

GINA — Fica na cozinha, Hedvig. Ou antes, vai para teu quarto.

(*Hedvig um momento imóvel, ansiosa, espantada, morde os lábios para não chorar*).

HEDVIG (*em voz baixa com os punhos cerrados*) — O pato selvagem!

(*Aproxima-se furtivamente do aparador, pega da pistola, desliza para o sótão pela porta que entreabre e fecha depois de entrar*). (p. 209)

Gina e Hjalmar nada percebem, ocupados demais em discutir se ela deve arrumar uma valise ou preparar o quarto. “— Arruma a mala e prepara o quarto”, diz

Hjalmar, olhando de esguelha para Gregers, espantado de encontrar o amigo ainda em casa, depois dos protestos apaixonados de abandonar tudo.

Ouve-se um tiro que parte do sótão. Gregers, triunfante, afirma: “Eu sabia. Era pela criança que devia vir a redenção” [...] Ela convenceu a teu pai que matasse o pato selvagem. [...] Ela quis sacrificar-te o que tinha de mais precioso. Pensa com isso obrigar-te a que lhe restituas o teu amor” (p. 213). Quando percebe, porém, que a vítima do sacrifício é a própria Hedvig, Gregers, com voz engasgada, consegue apenas balbuciar: “— No fundo dos mares...” Como o pato selvagem, a vítima sacrificial mergulhara nas profundezas, em busca de uma morte digna dos seres naturais.

Na cena final, o corpo sem vida de Hedvig é encontrado no sótão. Desorientado, Hjalmar pensa em um disparo acidental, mas o doutor Relling deduz que a menina havia atirado com o cano da pistola apoiado contra o peito: “— A bala penetrou no peito...” (p. 214). (Fig 4)



Figura 4 A vítima sacrificial
Fonte: www.luebeck.de.uk

É possível buscar explicação para o suicídio de Hedvig nas teorias sociológicas de Durkheim. Em casos como esse, o suicida obedece a um impulso

automático, bem diferente da ideia fixa que atormenta o espírito durante um período de tempo e leva o indivíduo a pôr fim à vida. Uma interpretação psicanalítica, por outro lado, apontaria os motivos de Hedvig como decorrentes de complexos inconscientes criados na relação entre pai e filha, na infância e na puberdade. Em casos de neurose — que não é o de Hedvig — Freud se refere a uma catexia objetal, isto é, a transferência da hostilidade do indivíduo em relação ao mundo exterior para si próprio, como objeto¹¹. Mas nem uma nem outra dessas explicações penetra o sofrimento do ser humano, incompreendido e solitário no contexto social, angustiado e em desespero em seu mundo interior. É o que o teatro de Ibsen faz com sucesso. No dizer de Massaud Moisés, o teatro é um reflexo do que se passa conosco na vida e esse quadro de autodesvendamento se estrutura “por existir na peça um conteúdo de sentimento e pensamento que se nos comunica frontalmente.”¹²

Esse conteúdo nos é comunicado **frontalmente** pelas reações dos personagens, no desenlace do drama. Hjalmar estorce as mãos e grita melodramaticamente contra os céus: “— Ó tu que estás lá em cima! — Se realmente existes! Como pudeste fazer isso?” A reação de Gina é enigmática: “— Não diz esses horrores. Parece que não tínhamos o direito de ficar com ela”, e acrescenta: “— Nós nos ajudaremos um ao outro. **Agora**, eu creio que ela é dos dois” (p. 214) (ênfase acrescentada). Parece que somente depois da morte de Hedvig é que Gina acredita que a filha pertence a Hjalmar. Oscar Brockett aponta que Gina é um dos

¹¹ Ver página 56 deste trabalho.

¹² Ver página 06 da introdução.

personagens mais enigmáticos da peça, pois vários episódios de sua vida não são esclarecidos (1965, p. 267). Como comentamos acima, é o único personagem capaz de esquecer o passado e viver o dia de hoje, graças à proximidade do camponês com a natureza.

Gregers, o paladino da verdade, continua a acreditar no seu poder redentor. “— Hedvig não morreu em vão”, diz a Relling. E referindo-se a Hjalmar, “— Viu como a dor libertou o que há de sublime nele?” O ceticismo de Relling quanto à sublimação dos sentimentos de Hjalmar expressa o pessimismo de Ibsen em seu julgamento dos homens:

RELLING — Dentro de alguns meses a pequena Hedvig não será para ele mais do que um belo motivo para declamação.

GREGERS — Como pode dizer isso de Hjalmar Ekdal?

RELLING — Tornaremos a tocar nesse assunto quando tiver secado a primeira relva sobre o túmulo da menina. Aí então você o ouvirá lamentar-se sobre a “criança roubada prematuramente ao seu coração de pai”, você o verá mergulhado no enternecimento, **na admiração e na piedade por ele mesmo**. Preste bem atenção. (p. 215) (ênfase acrescentada).

Acreditar que Relling tem razão equivale a dizer que a vida não vale a pena ser vivida, diz Gregers, Mas o médico destrói o que resta das suas ilusões: “— A vida teria muita coisa boa se não fossem esses credores que vêm bater à porta de pobres gentes como nós, para lhes apresentar as suas reclamações de ideal”. Gregers, um desses idealistas que pretende mudar a vida dos outros, ao invés de reformar o que está errado na sua própria, sente-se desamparado. Só lhe resta, diz, cumprir a resolução que tomara de ser o décimo terceiro à mesa. A referência a

Judas, o personagem suicida da última ceia, não impressiona Relling, que responde com sarcasmo: “— Ora! Vá cantar noutra freguesia!” (p. 215).

Por meio de Relling, que funciona como o reverso de Gregers, Ibsen mostra que nem sempre a verdade absoluta traz a felicidade e que pode, sim, ter consequências funestas. Relling, o médico, ministra a seus pacientes a mentira vital, ao contrário de Gregers que destrói as ilusões que tornam a vida suportável.

O sacrifício da criança, o suicídio concretizado, mostra até onde o ser humano pode chegar para provar amor a alguém. Ibsen não nos mostra isso diretamente na encenação, mas no significado simbólico do pato selvagem. Essas aves acasalam apenas uma vez e vivem aos pares, em uma demonstração de fidelidade. Hedvig é sincera, leal e sem artifícios; uma criatura livre e natural como o pato selvagem. Prefere renunciar à vida a ferir outra criatura, homem — Hjalmar — ou animal — o pato selvagem. Sua morte é um ato de sacrifício por amor.

3.3 *ROSMERSHOLM* (1886): O SUICÍDIO COMO EXPIAÇÃO

Na segunda peça do *corpus*, *Rosmersholm*, o número de personagens é menor, sendo Rosmer e Rebecca os protagonistas. Rebecca, de origem humilde, fora educada pelo pai adotivo, o doutor West, como livre-pensadora, o que a faz desprezar as restrições da moral cristã predominante, substituída por impulsos e desejos individuais. Após a morte do doutor West, Rebecca encontra emprego de governanta em Rosmersholm, a mansão habitada pela família há várias gerações. Lá vivem Johannes Rosmer, pastor da igreja norueguesa, e sua esposa Felícia, de saúde frágil, uma inválida segundo conceitos da sociedade da época. Para os Rosmer a preservação das tradições da família é digna de qualquer sacrifício.

Rebecca apaixonou-se por Rosmer e, levada pela paixão, articula um plano para retirar Felícia do caminho de seu objeto de desejo: dá-lhe um livro que enfatiza a procriação como finalidade precípua do matrimônio. Felícia, que é estéril, torturada por sentimentos de inadequação como esposa e mãe, comete suicídio, lançando-se de um pontilhão.

A ação tem início um ano após a tragédia, período em que Rosmer e Rebecca viveram um relacionamento harmonioso de amizade intelectual. Preocupado com a “opressão moral” exercida por sua família sobre a região que “conservaram durante longos anos nas trevas” (p. 243), e influenciado por Rebecca, Rosmer passa a ver com bons olhos as novas ideias liberais, defendidas pelo jornalista Mortensgaard. Decidido a participar de sua divulgação, entra em conflito direto com o reitor Kroll, irmão de Felícia e antigo companheiro na função religiosa. A renúncia às tradições provoca o conflito de ideias, que se entrelaça intimamente com o conflito amoroso, gerado pelas interpretações malévolas do relacionamento com Rebecca, que Rosmer vê como uma relação pura entre duas almas.

3.3.1 Estrutura e simbolismo

Toda a ação se desenrola na velha mansão Rosmersholm, situada numa pequena cidade à margem de um *fiord*, na parte ocidental da Noruega. O cenário da primeira cena é descrito com minúcias:

Um salão espaçoso, mobiliado à antiga — elegante e confortável. No primeiro plano, à direita, uma estufa de porcelana, ornada com galhos de bétula e flores do campo. Mais longe, uma porta. No fundo uma porta de dois batentes que dá para o vestibulo. À esquerda, uma janela diante da qual está colocada uma jardineira cheia de flores e de plantas. Junto à estufa, uma mesa, um sofá e poltronas. Nas

paredes retratos antigos e modernos representando pastores, oficiais e empregados uniformizados. A janela está aberta assim como a porta do vestíbulo e a da casa. Vê-se uma álea de velhas árvores conduzindo à herdade. Tarde de verão. O sol acaba de esconder-se. Rebecca West, sentada numa poltrona junto à janela, trabalha num xale branco, em ponto de lã, quase acabado. Escondida por trás das flores, com ar inquieto, olha, de quando em quando, para fora. (IBSEN, s/d, p. 223)

A tônica do ambiente na tarde ensolarada é a alegria das flores em abundância, sinal do gosto refinado de Rebecca. Em contraste, os retratos “antigos e modernos” de indivíduos empertigados falam em favor da tradição rígida da família Rosmer (Fig. 5).



Figura 5 Rosmersholm
Fonte: www.ruedutheatre.eu

A descrição é realista, segundo os padrões de Ibsen, mas a poesia do subtexto é envolvente. A referência explícita aos galhos de bétula, árvore comum nas florestas do norte da Europa, a primeira em que as folhas aparecem depois de um rigoroso inverno, sugere uma rede simbólica complexa. Simboliza recomeço para os celtas; galhos de bétula são usados na instalação dos cônsules romanos. Suas vagens minúsculas contêm apenas uma semente unissexual, daí o simbolismo da autorreprodução. Nas sagas nórdicas, é associada tanto à morte como à paixão, por

ser dedicada a Friga, deusa nórdica do amor. Na crença popular um ramo de bétula é usado para trazer boa sorte e evitar o mau olhado (VRIES, 1984, p. 46-47).

Desde a rubrica inicial, Ibsen nos fornece caminhos diversos para o aprofundamento de seus personagens e de suas ações. Nos comentários iniciais a *Rosmersholm*, na edição utilizada nesta análise, o Conde Prozor, tradutor de Ibsen para o francês, destaca a descrição de paisagens e interiores, desenhados por mão magistral pelo dramaturgo, que na mocidade quis fazer-se pintor. Afirma que de todos os cenários, nenhum tem o encanto poético de *Rosmersholm*:

[...] com a velha casa de madeira, a álea de árvores seculares, o salão mobiliado à moda antiga, a estufa ornada de galhos de bétula e de flores do campo. A simples e grandiosa melancolia desse ambiente, completamente norueguês, harmoniza-se com o caráter do pastor Rosmer, figura singularmente poética e cativante, feita como que a propósito para despertar num coração de mulher apaixonada o sensualismo místico próprio de algumas naturezas nórdicas e tão enervantes nos seus efeitos. (PROZOR, citado em IBSEN, s/d, p. 218)

A figura de Rebecca, representativa da paixão e do “sensualismo místico das naturezas nórdicas”, harmoniza-se também com o ambiente poético. Como uma Penélope ansiosa, ela tece um xale branco, quase acabado, enquanto espera, inquieta, a chegada de Rosmer.

O meio poético contrasta violentamente com o fanatismo egoísta de Kroll e Mortensgaard, na luta pela adesão de Rosmer a suas respectivas causas, e evidencia a aridez de seus objetivos mesquinhos diante da nobreza de caráter do pastor. É forte em Rosmer, como afirma a Kroll, a alegria produzida pelo sentimento de liberdade total, pela renovação do espírito e pela concretização de seu novo ser

social, engajado na luta por um “regime popular que corresponda à sua verdadeira missão [...] de enobrecer todos os homens do país” (p. 235).

Ainda na cena inicial, uma instância de *foreshadowing* é dada pelo diálogo entre Dona Helseth e Rebecca, que complementa simultaneamente as informações sobre os fatos que precedem o início da ação propriamente dita. As duas mulheres observam pela janela da sala a aproximação de Rosmer (Fig. 6).



Figura 6 A espera
Fonte: www.fitei.blogspot.com

DONA HELSETH (*olhando para fora*) — Não é o pastor que vem ali?

REBECCA (*com vivacidade*) — Onde? (Erguendo-se) Sim, é ele. (Esconde-se por trás da cortina) Saia daí. Ele não nos deve ver.

DONA HELSETH (*no meio da sala*) — Repare, senhorita, ele está vindo outra vez pela estrada do moinho.

REBECCA — Anteontem ele já veio por ali (*Afastando um pouco a cortina*). Vejamos, agora.

DONA HELSETH — Meu Deus! É verdade. Eu compreendo que lhe seja penoso atravessar esse pontilhão onde se deu a desgraça...

REBECCA (*guardando seu trabalho*) — Em Rosmersholm as pessoas não esquecem facilmente os mortos.

DONA HELSETH — Quanto a isso, senhorita, eu acho melhor dizer que são os mortos que não se esquecem facilmente de Rosmersholm.

REBECCA — Os mortos?

DONA HELSETH — Sim, parece que eles têm dificuldade em se separar dos que deixam atrás deles.

REBECCA — Que é que lhe faz acreditar nisso?

DONA HELSETH — Eu creio que se fosse assim, o cavalo branco não apareceria. (p. 223)

As referências recorrentes a um cavalo branco destacam essa imagem como símbolo central da trama, que traz aos personagens a lembrança dos mortos “que não se esquecem facilmente de Rosmersholm.” O cavalo branco, supostamente avistado por vários habitantes do local, simboliza não só a volta de Felícia, para assombrar Rosmer e Rebecca, mas particularmente, a incapacidade dos personagens principais de enfrentar as lembranças do passado. O símbolo do cavalo como a consciência do indivíduo a respeito dos erros cometidos é indicado por vários dicionaristas. Assim, as aparições recordam aos protagonistas o peso dos fatos passados e funciona como prenúncio do único caminho para a expiação de suas culpas: o suicídio.

Como vimos na análise de *O pato selvagem*, o passado funciona como um personagem nas peças de Ibsen, sempre interferindo na ação presente e determinando o comportamento dos protagonistas. Os erros do passado representam a *nêmesis*, a justiça retributiva que obriga o indivíduo a enfrentar e expiar a culpa. O passado de Rebecca e de Rosmer surge das cinzas. Se, em *O pato selvagem*, existe um anjo vingador, o personagem Gregers que faria justiça em busca de um ideal, em *Rosmersholm* esse anjo é o reitor Kroll.

A entrada em cena do reitor Kroll, irmão de Felícia, vem complementar informações sobre fatos passados e sobre o mundo da peça, além de, prioritariamente, introduzir o elemento de conflito na “simples e grandiosa harmonia do ambiente”. Rebecca dá sinais de alegria ao avistá-lo, depois de uma longa

ausência, pois sabe que Rosmer ficará feliz em acolher o amigo, enquanto a criada faz observações diretas sobre a sem-cerimônia do reitor, que “atravessa [...] sem hesitar” (p. 224), o pontilhão que marca o local da tragédia.

O visitante observa a beleza da casa cheia de flores, sombria no tempo da “pobre Felícia”, que não as suportava. O diálogo inicial nos remete novamente às flores como símbolo de beleza e fertilidade. Rebecca, jovem e bonita, possivelmente fértil, é contrastada com Felícia que não apreciava nem a vista, nem o perfume das flores. Kroll vai mais longe e insinua que Rebecca poderia ocupar o lugar “vago” junto a Rosmer. Rebecca rejeita a sugestão com veemência.

KROLL — Se fosse possível... Que a senhora ocupasse o lugar vago...

REBECCA — Tenho o lugar que desejo ter, Sr. Reitor.

KROLL — Tratando-se de trabalho sim... Mas trata-se...

REBECCA — O senhor não sente vergonha de falar assim?

KROLL — Está claro que a experiência que o nosso Rosmer fez do casamento deve bastar-lhe amplamente. Entretanto... (p. 226)

Kroll prossegue com suas insinuações dando a entender que vê com bons olhos a união de Rebecca e Rosmer, sendo este, aos quarenta e três anos, ainda suficientemente jovem para desposá-la. É a sombra da intriga que começa a se estender sobre a relação entre Rebecca e Rosmer, desejoso de contrabalançar “o passado infeliz com uma nova realidade viva” (p. 243).

A chegada de Rosmer, que se manifesta encantado com a presença de seu “velho amigo”, desencadeia os acontecimentos e revela a verdadeira intenção de Kroll ao procurar o cunhado: concitá-lo a participar do “pequeno grupo” de amigos que se organiza para combater a “torrente” do liberalismo revolucionário que se

avolumava. Kroll anuncia com desgosto que a onda atingira sua própria escola, onde descobrira que “há mais de seis meses, os rapazes das séries superiores, pelo menos parte deles, formaram uma sociedade secreta e tomaram assinaturas do jornal de Mortensgaard!” (p. 227). A referência a Mortensgaard, jornalista liberal, introduz o segundo elemento da disputa que se vai desencadear pela “posse” do espírito impoluto de John Rosmer, e causar-lhe conflito íntimo insolúvel.

Kroll tenta convencer Rosmer de que está sendo manipulado por Rebecca, o que declara sem rodeios: “Justamente porque te conheço é que sei com que facilidade sofres a influência dos que te cercam” (p. 243). Lembra-lhe a missão digna “do último rebento da raça” de conservar a tradição imemorial de Rosmersholm como “centro de ordem e de disciplina” (p. 243).

Significativamente, segundo Dona Helseth conta a Rebecca, “Nunca se ouviu as crianças chorarem em Rosmersholm. E [...] mais tarde elas não riem nunca” (p. 254). O evidente simbolismo de repressão da espontaneidade e liberdade de sentir é defendido por Kroll, para quem o abandono da tradição ancestral seria uma luta de morte entre Rosmer e todos os seus amigos, que o deixaria completamente isolado.

Ainda no primeiro ato, entra em cena Ulrik Hekman, conhecido como Ulrik Brendel, “o menino perdido”, que provoca diferentes reações nos personagens, estarecidos por sua figura bizarra: “[...] trajado como um simples vagabundo. Casaco surrado, sapatos em mau estado; [...] luvas pretas gastas, chapéu mole e sujo embaixo do braço. Tem uma varinha na mão” (p. 231). Causa repulsa a Kroll, mas é recebido com afabilidade por Rosmer, a quem chama de “[...] meu filho, — o ser que mais amei neste mundo!” (p. 231).

O personagem bizarro serve a vários propósitos: a) desafiar a empáfia de Kroll, que finge não reconhecê-lo; b) evidenciar a dignidade e a generosidade de Rosmer; c) introduzir uma versão farsesca da luta romântica pela liberdade; d) equilibrar nos pratos da balança concepções antagônicas; e) aliviar a tensão crescente, à semelhança dos intervalos cômicos em Shakespeare. Mais ainda, satirizar as inclinações românticas do próprio Ibsen, o que enfatiza a agilidade necessária a espectadores e leitores para acompanhar o sentido da mensagem do autor.

Aparentemente o vencedor do embate é Brendel, que acachapa Kroll, como “um desses pilares de virtude” que o haviam expulsado do estudo da filologia, na mocidade. Retira-se feliz, de posse de “uma camisa com punhos engomados”; “uma sobrecasaca de verão” já usada; “um par de botinas que fizesse jogo com a casaca” e de duas notas de dez coroas, oferecidas generosamente por Rosmer (p. 233 - 234). Decentemente vestido, diz ele, poderá “tomar parte ativa na vida, pôr-me nas fileiras, tornar-me conhecido. Estamos atravessando um tempo tormentoso, um período equinocial. Quero depor o meu óbolo no altar da libertação” (p. 232). A linguagem altissonante distorce a imagem romântica do revolucionário, alheio aos aspectos materiais da vida. Brendel nada escrevera até então sobre as “místicas alegrias do desenvolvimento interior” porque lhe repugnava o ofício mesquinho do escritor:

[...] E por que motivo iria eu profanar o meu ideal, quando podia gozá-lo em toda a pureza, eu só? Na verdade, sinto-me como uma mãe que vai entregar a filha nos braços de um esposo. E, contudo, decido-me ao sacrifício, faço-o sobre o altar da emancipação. Uma série de conferências bem-feitas, por todo o país. (p. 233)

O relato das ações do idealista romântico, feita por Kroll no dia seguinte, tem tons de revanche:

KROLL — Instalou-se num antro ignóbil, e, já se vê, com a mais ignóbil companhia. Ofereceu-lhes de beber, e com eles esteve a esvaziar copos enquanto teve um vintém no bolso. Depois disso, injuriou o bando todo, chamando-o de vil populacho e corja de patifes. Ai então surraram-no e atiraram-no na sarjeta. [...] empenhou também a sobrecasaca. Mas alguém a desempenhou. Adivinha quem?

ROSMER — Tu talvez?

KROLL — O nobre senhor Mortensgaard. Asseguram-me que a primeira visita do Brendel foi para o 'idiota' e para o 'plebeu'. (p. 239 – 240)

Triunfante, Kroll reduz o idealista Brendel e o jornalista sectário, “o nobre senhor Mortensgaard”, ao mesmo nível — uma corja que pretende desestabilizar as instituições estabelecidas. Os contendores estão empatados.

Não obstante a relevância dos problemas de ordem político-social abordados no drama de Ibsen estes são, de fato, secundários à análise das relações íntimas que provocam nos personagens. A questão do liberalismo na Noruega é um desses fatos de ordem política, que Ibsen aborda sem se engajar. O dramaturgo se expressa claramente a esse respeito em carta ao amigo Brandes, de fevereiro de 1871, citada por Araripe Junior:

[...] Não consentirei jamais que se confunda a liberdade com liberdades políticas. No que vocês filósofos chamam liberdade eu não vejo senão liberdades. E o que eu batizo com o nome de luta pela liberdade é apenas a incessante e renhida conquista da ideia de liberdade. Aquele que a possui somente como patrimônio ardentemente cobiçado, possui uma coisa sem vida e sem alma; porquanto a noção de liberdade alarga-se, aumenta constantemente, nunca deixa de crescer. Se, portanto, alguém durante a luta detém-se e exclama: — enfim possui-a! Com isto

terá provado precisamente que já a perdeu. (IBSEN, citado em ARARIPE JR, s/d, p. 184)¹³

Não nos parece que nem Kroll, no seu dogmatismo engessado, nem Brendel, transformado por Ibsen em bufão, corresponda ao que batiza com o nome de luta pela liberdade, isto é, a luta incessante para conquistar **a ideia de liberdade**. A disputa política entre conservadores e os chamados reformadores liberais — representados por Mortensgaard — serve apenas de pano de fundo à busca incessante de Rosmer e Rebecca pela libertação absoluta e completa das cadeias que lhes aprisionam o espírito, que somente alcançariam com a morte.

Ao final do primeiro ato, portanto, temos um esboço da ação anterior e do caráter de Rosmer e de Rebecca, graças às intervenções do reitor Kroll e das observações de Brendel e Dona Helseth.

O segundo ato introduz o último personagem do drama, o jornalista Mortensgaard, cujo papel é relevante. Mais do que o editor do *Farol*, que vem pedir a permissão de Rosmer para mencionar seu nome como um dos integrantes do movimento liberal, Mortensgaard é o porta-voz de revelações importantes sobre acontecimentos passados, que lançam luz sobre o caráter dos personagens. No passado, fora estigmatizado pelo próprio Rosmer por viver uma relação ilícita, o que causara sua demissão do cargo de professor. Faz ver a este que, agora, está na mesma situação e certamente virá a sentir “a ardência do ferrete”:

MORTENSGAARD – Pois não vai supor que o reitor Kroll e sua camarilha perdoem uma falta como a sua, não? Dizem que daqui por diante o jornal do distrito vai

¹³ Texto adaptado à ortografia vigente.

morder com todos os dentes. Não será de estranhar que, por sua vez, o senhor seja vilipendiado.

ROSMER — Sinto-me invulnerável em minha vida privada. Meu procedimento não dá margem a ataques. (p. 246)

A confiança ingênua de Rosmer é abalada, porém, com a revelação atordoante de Mortensgaard de que está de posse de uma carta de Felícia, enviada em seus últimos dias de vida. Nela, a falecida senhora Rosmer “suplica- [lhe] que seja generoso”, não se vingando do julgamento severo do pastor no passado, e que não dê crédito a calúnias que poderiam chegar a seus ouvidos, segundo as quais “se estariam passando coisas equivocadas em Rosmersholm” (p. 247). Os mortos não se afastam de Rosmersholm. A frágil e indefesa Felícia retorna para revelar sua face astuciosa e vingativa. Os conselhos de Mortensgaard para que se acautele, pois deixou de ser inatacável, esbarram no senso de honra de Rosmer que, impávido, não volta atrás na resolução de aderir ao movimento.

À utilização da carta, como elemento deflagrador da ação, Ibsen acrescenta outro recurso da peça bem-feita, a revelação de segredos cruciais entreouvados por personagens ocultos. Depois da saída de Mortensgaard, Rebecca surge de trás das cortinas do aposento de Rosmer. Tinha ouvido todas as dúvidas e acusações da morta.

O segundo ato chega ao final com os protestos de Rosmer de que deseja esquecer o passado, vivido à sombra da instabilidade emocional de Felícia, e iniciar uma nova vida com Rebecca.

ROSMER (*aproximando-se dela*) — Rebecca, se eu te perguntasse: Queres ser minha segunda mulher?

REBECCA (*fica um momento sem poder falar; depois, com uma explosão de alegria*) — Tua mulher! Tua! Eu!

ROSMER — Está bem. Tentemos esse meio. Formemos um único ser, tu e eu. Não deve ficar um lugar vazio depois da morta. [...] Dessa forma ela desaparecerá para sempre no tempo e na eternidade. [...] Ajuda-me, Rebecca. E sufoquemos todas as recordações na liberdade, no prazer, na paixão. (p. 251)

Após a primeira reação de alegria, desperta em Rebecca o misticismo próprio “de algumas naturezas nórdicas” — na descrição de Prozor — e ela, tapando os ouvidos, como que apavorada, rejeita com violência o pedido de Rosmer e ameaça deixar Rosmersholm. Estupefato, Rosmer indaga dos motivos da recusa:

REBECCA (*readquirindo a calma habitual e dominando-se*) — Ouve-me bem: digote que se persistes nessa ideia, deixo Rosmersholm.

ROSMER — A partir deste momento não há mais para mim senão uma pergunta. Por quê?

[...]

REBECCA (*com a mão na maçaneta da porta*) — Mas se continuas a interrogar-me, tudo, de qualquer forma, estará acabado.

ROSMER — Acabado? Como?

REBECCA — Sim, porque nesse caso, tomarei o mesmo caminho que Felícia.

ROSMER — Rebecca!

REBECCA (*junto à porta, com um lento meneio de cabeça*) — Agora o sabes. (*Sai*).

ROSMER (*fixando com expressão de assombro a porta que se fecha*) — Que quer dizer isso? (p. 252)

Em seus estudos psicanalíticos, no ensaio “Arruinados pelo êxito”, de 1916, Sigmund Freud discute casos de pessoas que adoecem “precisamente no momento em que um desejo profundamente enraizado e de há muito alimentado alcança a realização. Então é como se elas não fossem capazes de tolerar sua felicidade, pois

não pode haver dúvida de que existe uma ligação causal entre seu êxito e o fato de adoecerem” (FREUD, 2006, p.331). As observações de Freud se aplicam perfeitamente à incapacidade quase física de Rebecca de aceitar o triunfo. Por coincidência, faz no mesmo ensaio uma análise muito clara dos motivos de Rebecca para cometer suicídio, que incluiremos no item 3.2.2, em que examinamos especificamente a temática do suicídio.

O terceiro e o quarto ato marcam o desenvolvimento da ação rumo ao desenlace: as acusações e injúrias a Rosmer, no jornal de Kroll; a confissão de Rebecca a Rosmer e Kroll de suas ações para afastar Felícia; a percepção de Rosmer de que não lhe será dado alcançar a concretização de seus utópicos ideais humanistas: “Suprimidas as lutas odientas, nada mais a não ser lutas de emulação, todos os olhares fixos no mesmo alvo, todas as vontades, todos os espíritos tendendo continuamente para frente, para mais alto, cada qual seguindo o caminho que convém à sua individualidade” (p. 256).

Cheio de dúvidas em relação ao verdadeiro caráter de Rebecca — uma criminosa fria ou uma mulher apaixonada, que luta para conquistar o objeto de sua paixão? — Rosmer renega mais uma vez um ideal e segue Kroll de volta às antigas lealdades.

No quarto ato, nova confissão de Rebecca, desta vez de seu amor impetuoso por Rosmer, parece indicar uma reconciliação, mas ambos percebem que é impossível recuperar a alegria de uma consciência pura. A torrente no fundo do abismo é a solução final.

3.3.2 O suicídio como expiação de culpa

O desejo de Rosmer, declarado a Kroll, é sair “de uma situação falsa e ambígua” (p. 243). Essa fala não nos deixa claro se a referência é à tradição repressora da família, ou ao relacionamento com Rebecca. Ibsen deixa a interpretação a cargo do espectador/leitor, que se pergunta como um ser de escol como Rosmer e um espírito livre como Rebecca podem ser vencidos pela trama de intriga e calúnia tecida por seres mesquinhos. Citando novamente o Conde Prozor, “há em Rosmersholm uma guerra de princípios e um combate de paixões admiravelmente combinados” (citado em IBSEN, s/d, p. 218). Derrotados na guerra de princípios e desgastados pelo combate de paixões, Rosmer e Rebecca escolhem a saída do suicídio.

Como vimos acima, a recusa de Rebecca ao pedido de casamento causa estranheza a Rosmer e surpreende o espectador/leitor, que conhece as ações de Rebecca para chegar a este ponto. São as circunstâncias geradas por seus atos que a impedem de desfrutar do resultado de seus desejos e articulações. Isso nos é revelado pela própria Rebecca no quarto ato: “Esta é a parte terrível de tudo isso: que agora, quando toda a felicidade da vida se acha ao meu alcance... meu coração esteja mudado e meu próprio passado dela me exclua” (p. 268).

O terceiro ato, o clímax do drama, é o momento da revelação desse passado que exclui Rebecca da felicidade, na disputa acalorada entre ela e Kroll pela alma de Rosmer. Kroll acusa Rebecca de ter vindo para Rosmersholm com o objetivo de “criar raízes” e de que, para atingi-lo, seu coração frio não hesitara em momento algum. Ela enfeitiçara a todos, a ele próprio e a Felícia, que tinha por Rebecca verdadeira “idolatria, um culto... como direi? Uma adoração fanática [...]” Kroll chega

mesmo a insinuar que Rebecca tentara seduzi-lo para se fazer aceitar: “Não sou hoje mais suficientemente louco para supor que houvesse sentimento no seu manejo” (p. 258).

Acusa, ainda, Rebecca de ter provocado a infelicidade de Rosmer, que jamais poderia ser “emancipado”, pois possui raízes muito fortes em suas tradições. Quando Rebecca afirma que Rosmer sente necessidade de “libertar-se de tudo”, Kroll discorda, afirmando que este é um desejo que vem dela somente e duvida que ela tenha as “origens morais” que lhe permitam influenciar Rosmer. Rebecca exige uma explicação e Kroll faz revelações graves sobre o passado de “Rebecca West”: sua mãe tivera um caso com o Dr. West. Por que outro motivo, a não ser “o instinto filial inconsciente”, Rebecca cuidaria até a morte de um Dr. West que a tratava com rudeza e que nada lhe deixaria de herança? (p. 258-259). À certeza de Rebecca de que Kroll está tentando perturbá-la este contrapõe provas indiscutíveis, que provocam nela violentos sinais de inquietação:

REBECCA (*caminhando agitada e torcendo as mãos*) — É impossível. O senhor quer perturbar-me. Não é verdade! É falso! Não pode ser! Nunca, nunca!

KROLL—(*erguendo-se*) Vejamos querida amiga. Por que impressionar-se assim, meu Deus? Com franqueza, assusta-me! Que devo pensar?

REBECCA— Nada. Não tem de crer em nada, nem pensar em nada.

KROLL— Explique-me, então, o motivo pelo qual leva tão a peito essa possibilidade.

REBECCA— (*dominando-se*) É perfeitamente claro, parece-me, senhor reitor. Não tenho vontade de passar, aqui, por filha ilegítima. (p. 260)

A inusitada violência da reação de Rebecca, diante da revelação de que o doutor West era seu pai, sugere um motivo muito mais grave do que o receio de

passar por filha ilegítima. Vindo de uma livre-pensadora, não é um motivo convincente, muito menos para Kroll que aceita “a explicação até nova ordem” (p. 260). É também o segredo do passado que a impede de ceder ao pedido de Rosmer de atirar tudo ao esquecimento para serem felizes: “Ah! Meu amigo”, diz. “Isso são palavras e nada mais. E a pureza de consciência? De onde me viria ela?” (p. 269). Qual seria o segredo capaz de destruir a paz de consciência de uma mulher que não se sentira atormentada pelo remorso de ter levado um ser humano ao suicídio?

Em seus comentários sobre *Rosmersholm*, Freud argumenta que existe apenas uma explicação para o comportamento de Rebecca:

[...] A notícia de que o Dr. West era seu pai é o golpe mais rude que lhe pode sobrevir, pois não só era sua filha adotiva, como também fora sua amante. Quando Kroll começou a falar, ela pensou que estivesse fazendo alusão a essas relações, cuja verdade ela teria provavelmente admitido e justificado por causa de suas ideias emancipadas. Isso, porém, estava longe da intenção do reitor; ele nada sabia da ligação amorosa com o Dr. West, assim como ela nada sabia a respeito de o Dr. West ser pai dela. Ela não pode ter tido outra coisa em sua mente a não ser essa ligação amorosa, quando justificou sua rejeição final de Rosmer sobre o fundamento de que tinha um passado que a tornava indigna de ser sua esposa. E, provavelmente, se Rosmer tivesse consentido em ouvir falar desse passado, ela teria só confessado metade de seu segredo e teria silenciado sobre a parte mais grave. (FREUD, 2006, p. 243)

Rebecca é o tipo de personalidade dominadora, a quem nada detém e que lança mão de todos os subterfúgios para conseguir o que quer. Abalada pela revelação de Kroll, faz a Rosmer, na presença do reitor, a confissão de seus atos passados. Fora trabalhar em Rosmersholm para contagiar Rosmer com os ideais liberais: “Eu queria marchar contigo para a liberdade. Avançar continuamente,

sempre com passo firme”. Mas percebera que Rosmer estiolava nas trevas de um casamento infeliz e para salvá-lo atraía Felícia para o caminho “que a levou á torrente” (p. 262). Havia duas vidas em jogo e era preciso escolher.

KROLL (*em tom duro e peremptório*) – A senhora não tinha o direito de fazer essa escolha.

REBECCA (*com arrebatamento*) – E julga o senhor que eu agia com premeditação fria e calculada? Ah! Nessa época eu não era tal como me vêem neste momento. E, além disso, não há em todo ser duas espécies de vontade? Eu queria afastar Felícia... Afastá-la de um modo ou de outro. E, não obstante, eu não podia imaginar que as coisas chegassem àquele ponto. A cada passo que eu tentava, que eu arriscava para frente, eu ouvia como que uma voz interior a gritar-me: “Não irás mais adiante!” E, não obstante, eu *não me podia* deter. Eu *devia* continuar alguns passos ainda. Nada mais do que um passo, um só. Depois mais um, ainda outro... E consumou-se tudo! É assim que as coisas acontecem! (p. 264)

A frieza da confissão desperta o repúdio de Kroll que lamenta a ausência de arrependimento. Rosmer ainda pergunta “E agora, depois desta confissão, o que vai ser de ti?” Mas acompanha Kroll, em direção à cidade, sem olhar para Rebecca. Kroll se regozija, como defensor das tradições de sua gente. Rosmer não tem coragem suficiente para perseguir seus ideais humanistas e escolhe o caminho mais fácil da renúncia. Rebecca observa pela janela que ele evita o pontilhão e que “nunca atravessará a torrente”. Como observa a Dona Helseth, parece-lhe ter vislumbrado os cavalos brancos! Não há como afastar os maus presságios (p. 264).

Ibsen, porém, não condena nem justifica nenhum dos personagens. Kroll defende aquilo em que acredita. Rosmer não pode evitar ser um idealista de espírito fraco. Rebecca acredita que sua confissão restituirá a Rosmer a alegria de uma

“consciência pura”, porque irá liberá-lo da luta pelos ideais que **ela** defende. Seus personagens nunca são inteiramente bons ou maus e julgá-los fica a cargo de leitores e espectadores. Isso se confirma quando Rebecca diz que a vida com Rosmer em Rosmersholm fez com que sua “alma fosse enobrecida” pela visão rosmeriana de ser. Essa é uma das leituras que Ibsen nos permite; a outra é que o verdadeiro motivo de seu sentimento de culpa, que faz com que ela seja destroçada pelo êxito de seus planos, é a possível relação incestuosa no passado.

A visão do cavalo branco é um mau presságio e o encontro final com Rosmer, no quarto ato, ocorre sob a sombra da morte. O tom místico predomina nos diálogos finais entre Rosmer e Rebecca, quando cada um deles examina a fundo os próprios sentimentos e os sentimentos do outro. Rosmer pede a Rebecca uma prova de que o ama desinteressadamente, para que possa acreditar de novo em si próprio e no seu poder de enobrecer outros seres humanos. Desprezando juras em palavras, Rebecca se propõe dar-lhe a prova em ação, seguindo o caminho de Felícia. Com voz reprimida, pega lentamente o xale, que põe na cabeça, e diz: “Tua fé te será restituída. [...] hoje vejo a vida como ela é em Rosmersholm. Sou culpada, é justo que expie” (p. 273). Decidido a acompanhá-la, pois “o marido deve seguir a mulher como a mulher ao marido”, Rosmer toma Rebecca pela mão e, unidos “num só”, marcham alegremente rumo ao pontilhão (p. 274).

O suicídio representa a única forma da expiação da culpa e libertação concedida ao casal Rosmer e Rebecca, não só como castigo pelos “erros cometidos no passado”, mas também como absolvição, ao livrá-los das amarras e das convenções sociais.

O estudo de *Rosmersholm*, — que como todo o seu drama, é a expressão do dramaturgo como pensador¹⁴— do tratamento humano aos personagens, dos símbolos e indícios fornecidos desde o começo da peça, prepara o leitor/espectador para compreender que ao final Rosmer e Rebecca, devem expiar a culpa de terem traído sua pureza de consciência.

3.4 HEDDA GABLER (1890): O SUÍCIDIO COMO AFIRMAÇÃO DE CARÁTER

Hedda Gabler, publicada em Copenhague em 16 de dezembro de 1890, faz parte da primeira leva de peças de Ibsen a ser traduzida e publicada na Inglaterra e na América quase simultaneamente com sua primeira aparição na Escandinávia. A primeira performance teatral teve lugar no teatro Residenz, em Munique, no último dia de janeiro de 1891.

Sua primeira encenação foi recebida com espanto e perplexidade pelo público e pela crítica, a exemplo da reação antológica do crítico norueguês, mencionada na introdução deste trabalho, que chegou ao ponto de execrar Hedda como “um monstro em forma de mulher [...]” e o teatro de Ibsen como “uma escola de perversão de mulheres”.¹⁵ Já outros críticos identificaram Hedda como representante da “nova mulher” do século XIX, engajada na luta pela igualdade de direitos. Seja como for, o personagem-título de Ibsen continua a exercer profundo fascínio sobre as plateias, na proporção direta da capacidade das atrizes de atribuir-lhe verossimilhança e brilho. A atriz americana Elizabeth Robins, a primeira intérprete de Hedda em língua inglesa, em palestra à Royal Society of Arts, intitulada

¹⁴ *O dramaturgo como pensador*, é o título de obra de Eric Bentley utilizada neste trabalho.

¹⁵ Manuscritos Anna S. Camati, sem página, e sem data.

Ibsen e a atriz, em 1928, argumenta que em seu *script* Ibsen estabelece uma parceria com o ator. A respeito de sua representação de Hedda Gabler, ela põe em relevo a faculdade de Ibsen de fornecer aos atores “a pista” – “a chave mestra” dos personagens, pois ela própria sentira “o calor de Hedda com as mãos” e, apesar dos seus traços repelentes, conseguira sentir pena dela em sua solidão devoradora (ROBINS, citado em STYAN, 1981, p. 21).

Hedda Gabler – indubitavelmente, o personagem mais bem construído de Ibsen¹⁶ – é bela e inteligente, porém astuta e diabólica. De complexidade enigmática, é caprichosa e contraditória, exercendo atração irresistível sobre os demais personagens, a quem manipula de acordo com os seus desejos. Paradoxalmente, porém, está presa a convenções sociais, o que a leva a escolher o suicídio como alternativa à destruição da imagem que faz de si mesma – uma aristocrata de alta estirpe – porque tem pavor de ser alvo de escândalo.

Hedda, filha do general Gabler, que morrera sem lhe deixar herança, fora criada com todo o requinte da aristocracia. Orgulhosa de sua estirpe, não aceita a mediocridade e a falta de elegância e beleza na condução da própria vida, e olha com desdém para os que julga inferiores. Quando o General Gabler era vivo, Hedda “cavalgava ao lado do pai em um cavalo preto” (p. 5),¹⁷ e usava pistolas, algo incomum para as mulheres da época.

Mas, aos vinte e oito anos, já tendo desfrutado o seu tempo de glória, bailes e admiradores passageiros, sozinha desde a morte do pai, decide casar-se com um

¹⁶ Manuscritos Anna S. Camati, sem página, e sem data.

¹⁷ Todas as citações se referem à tradução de *Hedda Gabler* por Millor Fernandes para o teatro Glaucio Gil, em cópia xerografada, sem publicação. Os números das páginas são indicados entre parênteses.

homem simples, Jorge Tesman, professor e pesquisador, aspirante a uma cadeira na universidade, que iria “prover todos os seus desejos” (p. 34), embora ciente de que a vida com ele seria cansativa, um verdadeiro “tédio” (p. 33). A peça tem início com a chegada do casal, de volta de seis meses de lua de mel na Europa, quando Tesman dedicara parte do tempo ao estudo e à pesquisa, com a ajuda de uma bolsa de estudos em história da arte. Tesman espera agora a desejada nomeação.

Ainda na manhã seguinte ao regresso do casal, a visita inesperada de Téa Elvsted, antiga colega de classe de Hedda, introduz o conflito central da trama: a senhora Elvsted vem pedir o auxílio de Tesman para auxiliar Eilert Lovborg, que estava na “cidade com uma grande quantia em dinheiro” (p. 18), fruto do livro que havia escrito. O temor de Téa, na realidade, é que Lovborg volte ao vício da bebida, o que não é revelado de pronto. O motivo alegado para a visita, insiste, é pedir a Tesman que, se Lovborg vier a procurá-lo — uma vez que ambos têm interesses comuns e foram grandes amigos no passado — “proteja-o no que puder” (p. 19).

Das revelações incoerentes de Téa deduz-se que havia abandonado o marido, o formal, severo e frio Conselheiro Elvested, para viver com Lovborg, que ela conseguira arrancar do vício da bebida e transformar em um novo homem. No entanto, ele ainda está preso a uma antiga paixão, cujo nome será revelado no decorrer da peça: Hedda Gabler.

Quando Hedda descobre que Téa, uma mulher mais jovem, delicada e frágil, que sempre desprezara como inferior, fora capaz de traçar o próprio caminho, fazer escolhas, sem medo da repressão da sociedade e da moral burguesa, é tomada por um sentimento de extrema inveja. Ela mesma não tivera a coragem de enfrentar as convenções sociais e o medo extremo do escândalo, por amor a Lovborg.

Vítima das maquinações impiedosas de Hedda, cuja motivação permanece inexplicável, Lovborg comete suicídio. Confrontada pelo Juiz Brack com a evidência de que fora ela quem dera a pistola a Lovborg, ainda uma vez Hedda Gabler coloca o orgulho de sua autoimagem aristocrática acima de tudo o mais e prefere renunciar à vida.

3.4.1 Estrutura e simbolismo

A peça, dividida em quatro atos, tem início já próximo do clímax da ação dramática, que se passa toda entre a manhã da volta de Hedda e Tesman da viagem de núpcias e a noite do dia seguinte, quando Hedda comete suicídio.

O número de personagens, descritos minuciosamente, é reduzido. São apenas seis, além de Hedda: Jorge Tesman, seu marido; a senhorita Juliana Tesman, tia de Jorge; Téa Elvsted, antiga colega de escola de Hedda; o juiz Brack, confidente de Hedda; Eilert Lovborg, antiga paixão de Hedda e, nos bastidores, Berta, a criada que cuidara de Jorge Tesman desde os seis anos de idade.

A ação se desenvolve no interior da casa de Tesman e Hedda, em um bairro elegante na parte oeste da cidade. O que acontece fora desse ambiente é relatado por Tesman, Téa e pelo Juiz Brack — a quem se deve a maior parte das informações —, ou em cartas.

A casa onde o casal vai residir fora escolhida a “dedo” por Hedda, e para conseguir comprá-la Jorge Tesman tomara dinheiro emprestado de sua tia Juliana, que empenha sua pensão vitalícia. O ambiente é luxuoso:

Uma sala ampla, bonita, decorada com muito bom gosto, mas em cores sombrias. [...] Vê-se, lá fora, trecho de uma varanda, inclusive o teto, e árvores já com a cor

do outono. No meio da sala uma mesa oval coberta por um tapete e rodeada de cadeiras. À direita, em frente, uma lareira de faiança escura. Uma poltrona de espaldar bem alto, um descanso almofadado para os pés e dois escabelos. [...] Mais longe, depois da porta envidraçada, um piano. [...] Acima do sofá, o retrato a óleo de um belo senhor com uniforme de general. [...] Vários buquês de flores estão arrumados em vasos e copos e outros, colocados ao acaso. [...] Os raios do sol entram pela porta envidraçada. Luz da manhã. (p. 3)

Rubricas semelhantes, no início de cada ato, indicam a passagem do tempo. O cenário está preparado para a primeira cena, que se passa à luz da manhã, e para a entrada impactante de Hedda Gabler, uma mulher de vinte e nove anos, elegante e distinta, de pele muito alva, em cujos “olhos cinza-azul há uma expressão de calma — ou de frieza” (p. 11). Na sequência da peça, Hedda se revela, de um lado, a típica mulher moderna, até mesmo em suas frustrações, e, de outro, um símbolo de ostentação. É notória a beleza das atrizes que interpretam Hedda Gabler (Fig. 7).



Figura 7 Ostentação no olhar
Fonte: Hedda Gabler, Old Vic, London.

Com o objetivo de levantar o véu que encobre a personalidade controversa de Hedda Gabler, analisa-se, na sequência a interação entre a protagonista e os demais personagens.

Já na primeira cena Hedda é descrita de acordo com a visão de Tia Juliana, de Berta e de Jorge Tesman, evidentemente ansiosos com a reação da nova dona da casa aos preparativos para recebê-la. Berta mostra-se reticente a respeito da patroa que lhe parece “muito... especial... (...) Difícil. Muito exigente. Tudo ali, sabe?...” (p. 4). Possivelmente porque Hedda não julga necessário “representar” um papel diante de uma empregada

Quando Hedda finalmente surge no palco, o leitor/espectador é imediatamente tomado de inquietação, pois sua atitude e falas arrogantes divergem da imagem criada pelos comentários de Jorge e da senhorita Tesman. Cumprimenta a tia do marido, agradecendo a gentileza da visita “tão matinal”. Aparentemente sem perceber o efeito desconcertante de suas palavras, prossegue com as críticas ferinas:

HEDDA — Ora, a criada deixou as portas da varanda abertas com esse sol todo! [Tesman se apressa em fechar as portas] — Não, não, assim não! Tesman, por favor, puxa só as cortinas. [...] Precisamos de muito ar fresco com essas toneladas de flores espalhadas pela casa ... [...] — Eu não te disse que essa criada não vai dar certo, Tesman? [...] Olha só que coisa! Largou seu chapéu velho aí na cadeira da sala! (IBSEN, CÓPIA XEROX, p. 11-12)

O olhar devassador de Hedda Gabler certamente percebeu que tia Juliana era responsável tanto pelas “toneladas de flores” como pelo “chapéu velho” largado na cadeira; a ofensa é proposital. Sua relação com o marido é evidentemente de

condescendência e desprezo. A viagem a dois, durante seis meses sem encontrar alguém que falasse a sua linguagem, ou tivesse interesses semelhantes, como confidencia ao Juiz Brack, fora “insuportável”, “um tédio mortal.”

Em uma reviravolta característica de Ibsen, o episódio seguinte parece justificar em parte o tédio de Hedda. Jorge Tesman tenta transmitir-lhe a alegria de receber de tia Juliana, que os guardara cuidadosamente, seus chinelos velhos: “— Mas olha só, doente, entrevada na cama, tia Rina bordou essas pantufas para mim. Você nem pode imaginar as recordações que esse simples par de chinelos me traz”. Nada poderia estar mais longe do interesse de Hedda que examinar os chinelos de que Tesman falara “a viagem toda” (IBSEN, p. 12).



Figura 8 “— Dá só uma olhada, Hedda”
Fonte: Hedda Gabler, Old Vic, The Sunday Times.

A visita de Téa Elvested na manhã da chegada de Hedda e Jorge lembra as coincidências artificiais das peças de Scribe, mas tem o poder de deflagrar o desenvolvimento da ação e acrescentar novos traços à caracterização de Hedda. É por intermédio de Téa que Eilert Lovborg é introduzido na trama e o caráter dominador e cruel de Hedda, que manipula a antiga colega com falsas

manifestações de amizade, se revela em toda a sua extensão. Com hábil malícia, arranca da tímida Téa a confissão de seu verdadeiro relacionamento com Lovborg. Ingenuamente, Téa confia a Hedda a grande felicidade que sente em ajudar Lovborg em seu trabalho e revela com orgulho: “— Nunca mais escreveu nada sem a minha ajuda. Queria sempre que eu estivesse por perto” (p. 21). Téa não poderia ter escolhido nada melhor para despertar o ciúme e o ódio incontroláveis de Hedda.

Nesse momento, mesmo que o espectador/leitor não conheça o desfecho da peça, a atmosfera tensa prenuncia acontecimentos funestos. É no subtexto, no não dito ou sugerido, que devemos procurar respostas para a complexidade enigmática do caráter de Hedda. Paralelamente ao exame dos aspectos realistas da peça, é preciso lançar mão dos símbolos, das metáforas e do mito.

Os símbolos recorrentes em *Hedda Gabler* prenunciam a morte: o cavalo negro, as pistolas e os cabelos. A figura de Hedda cavalgando um cavalo negro, ao lado do general Gabler, costumava impressionar Berta, assustada com a “figura dela passando [...] naquele redingote preto, e aquela pluma no chapéu” (p. 5). O realismo da descrição, feita de memória, impressiona igualmente as plateias. Segundo Chevalier, o cavalo é associado às trevas do mundo octoniano, portador de morte e de vida. Os psicanalistas fizeram do cavalo o símbolo do psiquismo inconsciente ou da psique não-humana. O cavalo branco representa o instinto controlado, mas o cavalo negro estará sempre dentro de cada um (o bem e o mal) (CHEVALIER, 2005, p.154-155).

A figura majestosa e as atitudes sobranceiras de Hedda elucidam parte de seu caráter dominador, quase masculino. Em consonância, Hedda tem atração obsessiva pelas armas. A rubrica inicial do segundo ato mostra Hedda em roupa de

recepção, carregando uma pistola, cujo par pode ser visto no estojo aberto em cima da escrivaninha. Hedda aponta a pistola para o juiz Brack, que entra pela porta do jardim.

BRACK (*de longe*) — Como vê, madame Tesman! Boa tarde! Perdoe a entrada pela porta dos fundos.

HEDDA (*Levanta a pistola e aponta*) — Pois está bem na mira, meritíssimo! Vou abatê-lo em pleno vôo.

BRACK (*ainda fora da cena*) — Não, não, por favor! Não brinque assim!

HEDDA — É o castigo de quem entra por caminhos suspeitos. (*Dispara*).

BRACK — Deus do céu, perdeu o juízo?

HEDDA (*rindo*) — Acho que sim, pra errar de tão perto. (p. 31)

Ainda mais enfaticamente do que o cavalo negro, a pistola se identifica com o universo masculino, descrito por Hedda como “o trem do prazer”, onde os homens mostram “seu brilho melhor” na convivência com os pares. Hedda, porém deve contentar-se em ser “uma encantadora senhora”: “— Ah, se a encantadora senhora pudesse estar presente sem ser vista”, diz (p. 54). Mas o privilégio de agir com liberdade é restrito ao mundo masculino e proibido às mulheres. A **ideia de liberdade**¹⁸, defendida por Ibsen como diversa de “liberdades”, é colocada na alma de seu personagem Hedda Gabler, que desejaria ter o direito de agir livremente e de fazer escolhas. No entanto, o orgulho aristocrático da filha do general Gabler a impede de se ver alvo dos comentários da ralé social. Para seu caráter dominador, a revelação de que Téa Elvested, a quem despreza, tivera a audácia de desafiar todas

¹⁸ Ver p. 101 deste trabalho.

as regras para se unir a Lovborg, é devastadora. A partir daí, arquiteta vingança contra a “traição” de Téa e Lovborg.

O que mais irrita Hedda no aspecto físico de Téa, — a quem descreve como “A do cabelo irritante, aquele cabelo louro que ela sabia usar muito bem para se mostrar, onde quer que fosse” — são os cabelos, descritos na rubrica como “de cor fora do comum, extremamente claros, quase brancos, muito abundantes e ondulados” (p. 16). Em contraste, seus próprios cabelos “têm um agradável tom castanho, mas não são muito fartos” (p. 11). Ibsen se recusa a colocar todas as vantagens de um só lado.

No primeiro encontro das duas, Téa recorda que, em tempos de colégio, tinha medo de Hedda, que costumava puxar seu cabelo “até doer” e que, certa vez ameaçara “botar fogo” em seu cabelo (p. 20). O que se poderia atribuir à inconsciência própria da juventude ressurgue como ênfase da crueldade de Hedda, que manipula outros personagens para ficar sozinha com Téa, à noite. Aguardam o retorno de Tesman e do Juiz Brack, que saíram para uma reunião masculina, levando um Lovborg já meio bêbado, incitado a beber por Hedda. A espera se prolonga noite a dentro e Hedda aproveita para atormentar Téa, a respeito de Lovborg:

HEDDA — Às dez ele estará aqui. Até já o estou vendo — **coroadado de louros, intrépido e ardente**

TÉA — Ah, eu quero só que volte.

HEDDA — E aí, quando voltar, é porque recuperou todo o controle de si próprio. Será um homem livre para o resto da vida. [...] (*Levanta-se e se aproxima de Téa*)
— Você pode ter a dúvida que quiser. Eu acredito nele. Vamos ver ...

TÉA — Por que todo esse teu interesse, Hedda? Você tem...?

HEDDA —Tenho! Pela primeira vez na vida tenho **vontade de influir sobre o destino humano.**

TÉA - Você nunca teve essa influência? [...] — Nem sobre o seu marido?

HEDDA — Você acha que ele vale o esforço? Ah, se você pudesse entender como eu sou miserável! E você o destino te fez tão rica! (*Abraça Téa com calor exagerado*). Acho que afinal chegou a hora de eu queimar os teus cabelos. (p. 54-55) (ênfase acrescentada)

Acredita-se que os cabelos de uma pessoa concentram espiritualmente suas virtudes e representam poder, e o ato de cortá-lo, de forma voluntária ou imposta, pode representar renúncia à própria personalidade e/ou a destruição de sua força (CHEVALIER, 2005, p.154). Como uma Dalila traiçoeira, Hedda deseja destruir a força de Téa, a influência que exerce sobre Lovborg, para reconquistar o homem que rejeitara no passado. Téa entra em pânico e deseja ir embora sozinha, porém não consegue resistir a Hedda, que a força a servir-se de chá:

TÉA —Não, não, não! Eu prefiro ir para casa sozinha! Agora! Não quero ficar aqui nem mais um instante!

HEDDA— Bobagem! Primeiro você vai tomar o chá, sua “idiotinha”. E mais tarde – às dez horas – vai receber Eilert Lovborg, quando ele voltar, purificado, **purificado com folhas de louros nos cabelos.** (*quase à força, leva Téa para tomar o chá*) (p. 54-55) (ênfase acrescentada)

O Lovborg que Hedda imagina deve retornar como um general “intrépido e ardente”, usando nos cabelos os louros da vitória. Às folhas de louro como símbolo de triunfo, acrescentam-se outros significados que revelam quem é Hedda Gabler: em sua indiferença sexual — para ela, “amor” é uma palavra “nauseabunda” (p. 33) — lembra a ninfa Dafne, transformada em loureiro, para escapar às perseguições de

Apolo.¹⁹ Outrossim, a mitologia nórdica permanece ainda hoje em nosso imaginário como uma construção fantástica, um Norte do tamanho de “nossas imaginações febris”. É do Norte gelado e inacessível que vêm lendas e sagas, maquiadas hoje no trenó puxado a renas de Papai Noel. Eis por que, tratando-se de literatura, os grandes escritores escandinavos podem ser tão misteriosos e incompreensíveis, até mesmo para si próprios. A observação de Pierre Brunel descreve-os, e até mesmo Ibsen, à perfeição:

Seguramente, os escandinavos lançam sobre a realidade um olhar que escapa à nossa análise: eles são particularmente sensíveis ao não-exprimível, ao inefável, ao segredo dos seres, além de extremamente respeitosos da complexidade da pessoa humana e, por conseguinte, quase sempre inconscientemente, atentos para não violar o segredo de uma fórmula soberana. Isso frequentemente nos proporciona obras ambíguas, sem dúvida alguma suscetíveis de múltiplas interpretações. Mas nem por isso temos de [...] fazer de todos os seus heróis personagens ibsenianos de tenebrosas inquietações. (BRUNEL, 1997, p. 703-4)

As tenebrosas inquietações de Hedda parecem resumir-se em provocá-las nos outros personagens. Seu tratamento impiedoso de Eilert Lovborg, a quem leva ao suicídio, corresponde ao não-inexprimível, à complexidade de um personagem

¹⁹A lenda grega conta que Apolo, o mais belo deus do Olimpo, irritou o deus Cupido com sua arrogância. Este, para se vingar, lançou duas flechas, uma de amor em Apolo e outra de chumbo na ninfa Dafne, que afastou dela o desejo de amar. Doente de amor, Apolo começou a assediar Dafne, que recusava todos os seus pretendentes, até mesmo o belo deus. Em certa ocasião Apolo começou uma perseguição a Dafne, que corria desesperada pela floresta, sem, no entanto, conseguir esconder-se ou evitá-lo. Ele estava cada vez mais próximo de seu objetivo quando Dafne, ao ver o pai, o rio-deus Peneu por entre as árvores, suplicou-lhe fizesse parar o seu sofrimento. Peneu, então, vendo que Apolo já tocava os cabelos da filha enfeitiçou-a. Dafne sentiu seu corpo adormecer, sua pele se transformou em casca, os cabelos em folhas, os braços enrijeceram e viraram galhos, os pés fincaram-se no chão e se transformaram em raízes. Transtornado, Apolo se agarrou à árvore, em que se transformara o seu grande amor, e chorou, prometendo que os ramos do loureiro sempre o acompanhariam em forma de uma coroa verde e vistosa, participando de seus triunfos eternamente. (DE VRIES, 1984, p. 260)

que relutamos em considerar humano, e a que já se aplicaram os adjetivos cruel, malévola e diabólica. Hedda conhece as fraquezas de Lovborg e tenta de todas as maneiras desequilibrá-lo, seja por ciúmes da relação dele com Téa ou do sucesso de seu livro. Agora que trocou Lovborg pelo moroso Tesman, para assegurar seu próprio conforto, o ex-amante ameaça superar Tesman na disputa pela vaga na universidade, em que ambos desenvolveriam a mesma especialidade.

A intimidade entre Hedda e Lovborg fica evidente no diálogo que travam a sós, na mesma noite do jantar, enquanto os outros homens bebem na sala ao lado. Sentados a um canto do sofá, como faziam quando o General Gabler ainda era vivo, relembram o passado. Lovborg se dirige a Hedda com o nome de solteira, “Hedda! Gabler!” (p. 45). Percebe-se o sofrimento de Lovborg, que não se conforma com sua união com Tesman. Hedda, porém, não se deixa levar pelas emoções. Fica evidente que no passado os dois haviam tido um envolvimento “amoroso”, embora Hedda, que nunca amou nem amará ninguém, houvesse abandonado Lovborg em virtude de suas condições sociais.

Com a chegada de Téa, Hedda continua a usar de maldade para destruir, Lovborg. Para isso se utiliza das confissões que Téa lhe fizera, acreditando que seria um segredo entre elas. Entretanto, é justamente a revelação desse segredo que desequilibra Lovborg. Hedda fala do desespero de Téa ao chegar a sua casa pela manhã, queixando-se do sumiço de Lovborg. Transtornado, Lovborg pega um dos copos de ponche de uma bandeja, leva-o aos lábios e diz baixo, com a voz rouca: “— À tua saúde, Téa!”. Bebe o ponche, deposita o copo na bandeja e pega o outro (p. 52). Finalmente Hedda conseguira destruir Lovborg, por meio de sua fraqueza pela bebida.

Resta a Lovborg e Téa apenas o manuscrito do livro que escreveram de próprio punho, do qual existe uma única cópia, símbolo do “filho”, que haviam concebido juntos.

Téa é o oposto de Hedda, que destruíra a vida de Lovborg no passado. Téa o salvara quando ele ainda tinha possibilidade de fazer algo pela própria vida. Quando acredita que Lovborg está em perigo de vida — embora a plateia já tenha conhecimento de sua morte — Téa assume a missão de salvar o que fosse possível do precioso livro que haviam escrito juntos.

O desenvolvimento da ação se acelera rumo ao desenlace, para o que Ibsen lança mão de várias coincidências que desafiam a crença do espectador no realismo da peça. Lovborg perde o manuscrito no caminho entre a casa do juiz Brack e o antro de perdição de mademoiselle Diana. O manuscrito é encontrado por Tesman que, ao voltar para casa, encontra uma carta com a notícia de que sua tia Rina está à beira da morte. Confia a guarda do manuscrito a Hedda e sai às pressas, incentivado pela esposa, que lhe faz ver que a tia poderá morrer sem se despedir de seu “querido sobrinho”.

Nessa mesma manhã, início do quarto ato, enquanto Téa repousa no quarto do casal Tesman, Hedda, vestida de luto, recebe a visita de Lovborg perturbado por ter perdido o manuscrito, que diz ter rasgado e jogado no mar. Confessar sua perda seria ainda mais vergonhoso. Téa certamente dirá “que cometi um infanticídio” (p. 70). A crueldade de Hedda não se limita a esconder o fato de que o manuscrito está salvo e bem guardado na escrivania. Quando Lovborg está de saída, pede-lhe que aguarde um minuto para dar-lhe uma lembrança e entrega-lhe sugestivamente uma pistola que fora de seu pai, o general Gabler. Lovborg relembra que ela já havia

apontado aquela mesma arma contra ele, embora não tivesse apertado o gatilho. Hedda diz que fora covarde, mas recomenda a Lovborg “– Aperte você mesmo – e que o belo presente seja usado de maneira-igualmente bonita” (p. 71).

Depois que ele sai, Hedda queima o manuscrito sem dó nem piedade (Fig.9).

[...] **HEDDA GABLER** “– *(vai jogando as folhas no fogo e dizendo baixinho)* e agora eu vou queimar teu filho, Téa! Téa de cabelos ruivos. *(joga mais folhas no fogo)* Teu filho com Eilert Lovborg. *(atira o resto)* vê? Está queimando – estou queimando o teu filho” (p. 71).

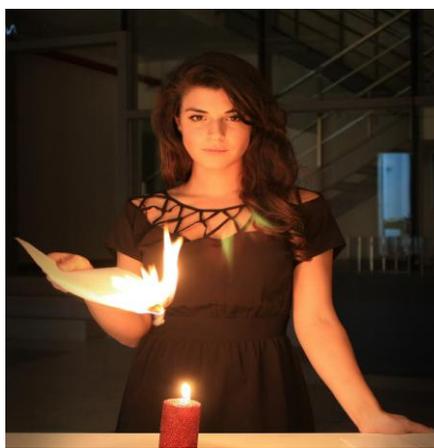


Figura 9 “Estou queimando o teu filho”²⁰
Fonte: www.shanghai247.net.

A queima do manuscrito sugere um ritual pagão, em que Hedda é a sacerdotisa oficiante. Mas quando Tesman volta para casa e pergunta-lhe sobre o manuscrito, ela tem uma explicação racional. Afirma em voz dura e fria que o havia queimado para proteger o próprio Tesman, pois Lovborg é seu concorrente à vaga na Universidade. Tesman admite que por um momento fora “invadido por um sentimento mesquinho, [...] inveja” (p. 59).

²⁰ Encenação recente.

3.4.2 O suicídio como afirmação de caráter

Eric Bentley argumenta que *Hedda Gabler* ilustra o sentido social mais profundo do drama de Ibsen: “Here we have the deeper sense in which Ibsenite drama may truly be called social”²¹ (1970, p.189). Como justificativa, Bentley cita o final da peça, quando Hedda se mata com um tiro para evitar o domínio do juiz Brack. Este sabe que Lovborg se matara com a pistola de Hedda, mas sugere alternativas para que ela possa evitar a acusação:

HEDDA— A pistola está com você?

BRACK — Com a polícia.

HEDDA— E qual é o procedimento da polícia, nesses casos?

BRACK— Investigar até encontrar o dono.

HEDDA— Consegue, geralmente?

BRACK— (*curva-se sobre ela e cochicha*) Não, Hedda Gabler – neste caso não vão encontrar. Desde que eu não fale.

HEDDA— (*olha assustada*) Digamos que o senhor não fala mas eles descobrem: o que acontece?

BRACK— (*Encolhe os ombros*) Pode dizer que ele roubou.

HEDDA— (*com firmeza*) Prefiro a morte!

BRACK— (*sorrindo*) As pessoas dizem isso – mas não fazem.

HEDDA— Mas, admitindo que faça. Que admita que a pistola é minha?

BRACK— Bom, Hedda, o escândalo é inevitável.

HEDDA— Escândalo!

BRACK— É – o escândalo – do qual você tem pavor mortal! Terá que comparecer perante a justiça, será acareada com mademoiselle Diana talvez até com as amigas dela. Ela terá que explicar como a coisa aconteceu – se foi acidental, se foi assassinato. A pistola disparou quando ele a tirava do bolso tentando matá-la? Ou ela conseguiu arrancar a pistola dele, matou-o e repôs no bolso a arma

²¹ Temos aqui o sentido mais profundo em que o drama ibseniano pode realmente ser chamado de social.

descarregada? Isso pode ter acontecido – ela é bem capaz disso. É uma mulher forte, ágil, jovem, essa mademoiselle Diana.

HEDDA— Eu não tenho nada a ver com esse negócio repulsivo.

BRACK— Não! Mas terá que responder à pergunta: por que deu a pistola a Eilert Lovborg? E que conclusões as pessoas tirarão desse fato, desse presente estranho?

HEDDA (*Deixando pender a cabeça*) — Eu não pensei nisso.

BRACK — Mas acho que não há perigo algum...se eu ficar calado.

HEDDA (*olha para ele*) — Quer dizer, se, de agora em diante, eu ficar em seu poder, Juiz Brack. De pé e mãos amarrados.

BRACK (*Cochicha suavemente*) — Querida Hedda – creia em mim: não abusarei da minha situação.

HEDDA— Estarei em seu poder, de qualquer maneira. Sujeita à sua vontade e exigências. Uma escrava! (*Levanta-se impetuosamente*) Não. Isso não! Nem em pensamento! Jamais!

BRACK— (*Olha para ela com ar zombeteiro*) Dê tempo ao tempo, Hedda. As pessoas acabam aceitando o inevitável. (p. 84-85)

O juiz Brack sugere a Hedda alternativas para fugir à acusação: ela poderia dizer à policia que o próprio Lovborg havia roubado a pistola. Hedda, no entanto, recusa-se terminantemente a fazê-lo. Para o seu caráter dominador e altivo, é humilhante expor-se à mercê da ralé. Mentirosa contumaz, quando tem o domínio da situação, uma mentira aparentemente inócua, que atingiria a autoimagem aristocrática que a sustenta, é simplesmente inadmissível. Daí o significado social mais profundo da peça de que fala Bentley: a reputação de uma pessoa é o seu valor social por excelência. O pavor do escândalo não indica vestígios de um sentimento de honra em Hedda, mas a constatação da perda do controle sobre seu próprio destino. Ver o nome Gabler arrastado na lama destruiria a única coisa que ama e valoriza.

Observamos que a ideia de morte está presente em Hedda desde o início, quando é mostrada brincando com as pistolas na cena de abertura. Ela encontra energia para usá-las no único caminho “lógico” para tomar, movida pelo temor não do castigo divino, mas do escândalo; não do erro em si, mas de ser alvo de comentários. A ideia da morte como alternativa à execração pública manifesta-se já nas fantasias doentias que tece sobre um fim heróico para Lovborg, “num gesto de beleza”. “— Com folhas de louro em meus cabelos, como você gostava de dizer? — indaga sarcasticamente Lovborg.

É do juiz Brack que Hedda ouve os detalhes mesquinhos do suicídio de Lovborg: não um tiro na frente ou no peito, mas no abdômen; não um ato de coragem e libertação de quem “teve a coragem de viver a vida à sua própria maneira até o ato final — o gesto de beleza”, mas fatos suspeitos ocorridos na “alcova de mademoiselle Diana”. Seu comentário é egoisticamente centrado no que essa morte indigna significa para ela mesma, nada mais que uma “maldição terrível [que] faz com que tudo que toco se transforme em coisa ridícula e mesquinha” (p. 80; 82).

Após a conversa com o juiz, Hedda vai para a outra sala, de onde se ouve uma música vibrante, selvagem, tocada por ela ao piano. Tesman vai até a cortina e pede-lhe que pare, em respeito ao luto por tia Rina. Hedda põe a cabeça para fora da cortina e se dirige a todos os que estão na sala: “— Está bem, vou ficar em silêncio para sempre” (p. 84). E fecha a cortina. Ouve-se o tiro. Tesman se aproxima novamente da cortina, julgando tratar-se de outra das brincadeiras de Hedda com as “malditas pistolas”. Hedda está morta com um tiro na frente, em atitude elegante, como planejara (Fig. 10). Se o suicídio de Lovborg não fora um espetáculo de “extrema beleza” (p. 71). O suicídio de Hedda Gabler preenche as expectativas

estéticas de perfeição, até mesmo na abertura musical vibrante que precede a explosão do acorde final.



Figura 10 O tiro na frente
Fonte: www.enotes.com

Em termos sociológicos, o suicídio de Hedda Gabler poderia ser categorizado como anômico, aquele praticado pelo indivíduo que vive uma mudança tão súbita de posição social que se vê incapaz de lidar com a nova situação (DURKHEIM, 2003, Cap. V). Hedda vive isso quando ocorre a morte do pai e ela se vê “obrigada” a casar-se com um homem que aborrece, para poder manter seu *status* na comunidade. O escândalo certamente afetaria a posição que tem agora que, apesar de tediosa e insatisfatória, preserva o seu lugar na hierarquia do grupo social. Estudos citados por Alvarez sugerem que a autoestima ferida seria um dos principais motivos que levam ao suicídio (ALVAREZ, 1999, p. 106). E Hedda Gabler tem sua autoestima ferida, quando é subjugada pelo juiz Brack, a quem ela própria se julgava capaz de dominar. Sociais ou psicológicos os motivos que a levam ao suicídio têm origem no caráter complexo que Ibsen atribui ao seu personagem.

Segundo nos refere Gassner,²² para a crítica do final do século XIX Hedda Gabler é o exemplo da mulher “desajustada e degenerada que vive no ócio e morre de tédio”. A palavra tédio, de fato, é recorrente nas falas do personagem de Ibsen que, apesar de suas atitudes masculinizadas, não consegue libertar-se de todo das convenções obsoletas da sociedade burguesa. Na criação de um personagem que confessa ter “vontade de influir no destino humano”, no entanto, Ibsen vai muito além da observação realista das mulheres de que fala a crítica. O caráter frio e dissimulado que atribui a Hedda Gabler, — a sua versão da mulher avançada do seu século, o século XIX, — a faz divertir-se intimamente na destruição de todos os que a fazem sentir-se entediada.

²² Ver página 40 deste trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de dissertação analisou os motivos individuais e contextuais que levaram ao suicídio personagens de três peças da maturidade de Henrik Ibsen: *O pato selvagem* (1884), *Rosmersholm* (1886) e *Hedda Gabler* (1890). Em resposta à pergunta sobre o que leva Ibsen a incluir em seu drama a morte voluntária, levantamos a hipótese de que o suicídio, por sua própria característica de exceção e extremismo, sintetiza a mensagem do seu teatro. Ao apontar o suicídio — anátema social, psicológico e religioso — como a única saída para seus personagens, Ibsen coloca em xeque todo o arcabouço de uma sociedade que se apega a convicções e valores questionáveis; cumpre-se a característica social de seu teatro. O foco na autoaniquilação, por outro lado, enfatiza no drama ibseniano a incapacidade do indivíduo moderno de conciliar as forças contraditórias de seu “eu” interior, uma constante na visão da crítica.

No primeiro capítulo, intitulado “A visão de mundo de Henrik Ibsen: um homem do século XIX”, fizemos breve retrospectiva histórica e análise do contexto sócio-político-cultural, que foi de extrema importância para entender quem foi e o que foi Ibsen como homem e como dramaturgo. Assim, para chegar até ele percorremos um longo caminho, em busca de embasamento para compreender a modernidade do teatro ibseniano. A análise do contexto em que o dramaturgo “grita” sua mensagem às plateias nos permitiu divisar o homem de classe média, cujas peças, escritas para a classe média, satirizam e vituperam essa mesma classe média, denunciando vícios aos quais a burguesia tentava fechar os olhos.

Caracterizamos a visão de mundo de Ibsen como romântica, realista e simbolista, examinando sua relação com as peças, organizadas em ordem

cronológica por críticos seus contemporâneos — Collevile e Sepelin — e Tereza Menezes. No entanto, a análise do suicídio nas peças selecionadas nos levou a concluir que romantismo, realismo e simbolismo não são excludentes no teatro de Ibsen, onde convivem harmoniosamente cenários marcadamente realistas,— como a mansarda em *O pato selvagem* —; idealistas românticos farsescos —como Ulric Brendel em *Rosmersholm*; bem intencionados, mas falhos de percepção e julgamento — como Gregers Werle; e, particularmente o simbolismo dos personagens femininos — Hedvig, Rebecca e Hedda Gabler — que somente uma análise arquetípica complementar consegue elucidar.

Porque Ibsen não se prende a uma tendência única, seu teatro é moderno e inovador na técnica e na temática. Trouxe para a cena o antigo, — cartas reveladoras — que tornou moderno — tratadas de forma natural, sem alardes, e introduziu assuntos considerados tabu, como o adultério, a sífilis e, o que nos interessa de perto e o mais perturbador, o suicídio, que aborda de maneira genial. Assim, o capítulo intitulado “A modernidade no teatro ibseniano: temática e técnica” procura explicar por que Ibsen é moderno, por que seu teatro não deixou de ser atual. Ele é moderno, na liberdade da escolha de assuntos e temas, e inovador na técnica, quando se utiliza de recursos cênicos datados de forma natural, a exemplo das cartas reveladoras, em *O pato selvagem* e *Rosmersholm*. Além disso, graças à função de diretor de cena durante muito anos, Ibsen sabe o que fica bem no palco e elimina todos os indícios da imitação declamada, incompatível com peças por pessoas reais, que vivem em um palco vidas reais e ordinárias. E isso choca por permitir que a plateia de classe média se veja nos personagens e nas situações encenadas.

Reservamos mais espaço ao terceiro capítulo, intitulado “Sacrifício, expiação e afirmação de caráter: o suicídio no drama da maturidade de Ibsen” destinado à análise das peças do *corpus*, onde desenvolvemos os objetivos que demonstram a validade da hipótese inicial desta dissertação. Para isso, fazemos inicialmente um estudo diacrônico do suicídio que nos mostrou não apenas como a morte voluntária é vista em diferentes culturas, mas também a preocupação do ser humano com a finitude da vida. As teorias sociológicas de Émile Durkheim e artigos sobre a psicanálise de Sigmund Freud nos forneceram subsídios para a análise das peças.

A focalização do suicídio, como única solução para a angústia dos personagens complexos de Ibsen, permitiu observar com mais clareza características de seu drama já amplamente discutidas: para Ibsen ninguém é totalmente culpado ou inocente; inteiramente bom ou mau; não existem vilões nem heróis. Cabe ao público questionar, refletir e julgar situações e personagens para descobrir, nas palavras de Eric Bentley, que “por baixo da pele daquelas mulheres de aspecto afetado e daqueles homens de aspecto robusto espreitam as iscas e os demônios da lenda norueguesa, as iscas e os demônios da consciência de Ibsen” (BENTLEY, 1991, p. 154).

Outrossim, o recorte temático deste trabalho levou a algumas conclusões específicas sobre Ibsen como teatrólogo e como pensador: a pureza total de consciência é atribuída apenas aos jovens — o suicídio de Hedvig é um **sacrifício** propiciatório de uma vítima pura e inocente; a fortaleza dos personagens femininos que colocam uma consciência pura como bem mais precioso do que a vida — Rebecca afasta a felicidade oferecida por Rosmer e escolhe o caminho do pontilhão, porque percebe que sem pureza de alma não pode ser feliz, o que torna a morte a

única **expição** possível; a **fortaleza de caráter** de Hedda Gabler ganha dimensões exponenciais — leva Lovborg a suicidar-se, porque ele falhou em ser o que ela queria que fosse; em momento algum revela arrependimento, disposta a enfrentar as consequências de seus atos. Foi necessário recorrer ao mito para tentar decifrar o personagem: Hedda é um “demônio das lendas norueguesas”; o fato de que é capaz de bajular, mentir e trair — e mesmo cometer um crime — para conservar a autoimagem de aristocrata altiva, mostra que ela se julga acima das regras e punições dos homens. Hedda encarna, de fato, a fíria enigmática de uma deusa nórdica, a quem é permitido dispor da vida de seus fiéis.

Em conclusão, é possível afirmar que a pesquisa desenvolvida validou a hipótese de que a análise dos motivos e emoções que levam ao suicídio, ou decorrem dele, coloca em destaque aspectos relevantes do teatro de Ibsen. Indiscutivelmente o pioneiro do drama moderno, o dramaturgo colocou no palco temas e assuntos não permitidos em sua época; trabalhou com a alma humana e tornou seus personagens quase reais; ousou ao quebrar tabus e não se dobrou diante das reações adversas de crítica e de público. Mais do que isso, não se deixou tolher por barreiras de espaço e de tempo, graça à genialidade criativa que lhe permitiu escancarar os olhos do ser humano para seu drama essencial: o mistério do nascimento, da finalidade da vida e da mortalidade. Que o homem ouse sacrificar o dom da vida e enfrentar as sombras do desconhecido fornece-lhe o tema ideal para demonstrar sua genialidade, sutileza e profunda compreensão da alma humana.

REFERÊNCIAS

ADLER, S. **Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg & Chekhov**. Tradução Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

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

ALVAREZ, A. **O deus selvagem: um estudo do suicídio**. Tradução Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARARIPE JR, T.A. **Ibsen e o espírito da tragédia**. [s/l.] [s.n] . 1909.

BAUMAN Z. **O mal estar na pós-modernidade**. Tradução Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

_____. **O amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BENTLEY, E. **O dramaturgo como pensador: um estudo da dramaturgia nos tempos modernos**. Tradução Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. **Theatre of war**. Modern Drama from Ibsen to Brecht. New York: The Viking Press, 1970.

BOTEGA, N. J. Suicídio e tentativa de suicídio. In: Lafer, B. et alli. **Depressão no ciclo da vida**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

BROCKETT, O. G. **The theatre: an introduction**. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1965.

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

BRUNEL, P. **Dicionário de mitos**. Tradução Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CARPEAUX, O. M. Ensaio sobre Henrik Ibsen. In: IBSEN, H. **Ibsen, seis dramas**. Tradução Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. (p. 33 - 60)

CASSORLA, R.M.S. **O que é suicídio**. São Paulo: Abril Cultural Brasiliense, 1985.

_____. **Do suicídio**: estudos brasileiros. Campinas: Papirus, 1991.

CIRLOT, J.E. **A Dictionary of Symbols**. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.

DIAS, M.L. O suicida e as mensagens de adeus. In: Cassorla, R.M.S. **Do suicídio**: estudos brasileiros. Campinas: Papirus, 1991.

DURKHEIM, E. **O suicídio**. Tradução Alex Marins. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

FARIAS, J. Enrique Ibsen. In: **Historia del teatro**. Buenos Aires: Atlántida, 1944. (Colección Oro de Cultura General). p. 210-211.

FREUD, F. Arruinados pelo êxito. In: **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, v. XIV**. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. O Ego e o Id. In: **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, v. XVII**. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

FEIJÓ, M. **Suicídio entre a razão e a loucura**. São Paulo: Lemos Editorial. 1998.

FIELDING, H. **Joseph Andrews**. New York: Signet, 1960.

GIANNETTI, E. **Auto-engano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução Maria Célia Santos Raposo. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

GUILLON, C. BONNIEC, Y. L. **Suicídio**. Modo de usar. Tradução Maria Angela Villas. vol 6. São Paulo: EMW editores, 1984.

HEDDA GABLER, **London reviews theatre**. Disponível em: www.independent.co.uk - 460 x 613 - Mais tamanhos acesso em: 08-02-2013.

_____. Disponível em: www.enotes.com. Times www.thesundaytimes.co.uk - 580 x 386 - Acesso em: 07-01-2013.

_____. Disponível em: www.shanghai247.net - 1047 x 1200 – Acesso em: 08-01-2013

_____. Disponível em: www.independent.co.uk - 460 x 613 – Acesso em: 08-02-2013.

_____ **Henrik Ibsen Study Guide & Homework Help – pictures.** Disponível em: www.enotes.com - 320 x 668 – Acesso em 05-02-2013

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção.** Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IBSEN, H. **Ibsen.** Seis Dramas. Tradução Vidal de Oliveira. São Paulo: Editora Escala. s.d.

_____ **Hedda Gabler.** Tradução Millor Fernandes. Texto não publicado.

INNES, C. **Modern British Drama 1890-1990.** Cambridge: Cambridge Un. Press, 1992.

KLAUS, C. H. et alii. **Stages of drama.** Classical to contemporary theater. 5. ed. Boston: Bedford/St. Martin's, 2003.

MARX, K. **Sobre o suicídio.** Tradução Rubens Endeles, Francisco Fontanella. São Paulo: BoiTempo, 2006.

MOISÉS, M. **A análise literária.** São Paulo: Cultrix, 2008.

MENEZES, T. **Ibsen e o novo sujeito da modernidade.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

MONTAIGNE, M.E. **Ensaio.** São Paulo: Abril Cultural, 1972.

MORE, T. **A utopia.** São Paulo: Abril Cultural, 1972.

MYTHOLOGIES CLASSIQUES: de la Méditerranée au Gange. Paris:Larousse, s/d.

OLIVEIRA, V, Alguns dados biográficos sobre Ibsen e ligeiros comentários acerca de sua obra. In: IBSEN, H. **Ibsen.** Seis Dramas. Tradução Vidal Oliveira. São Paulo: Editora Escala. s.d.

O atelier dos Ekdal. Disponível em: <http://www.google.com.br/search?q=vildanden&hl=pt->, Acesso em: 08-01-2013

O amor pelo pato. Disponível em: www.ibsen.net. Acesso em 08-01-2013

PAVIS, P. **Dicionário de teatro.** Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRATS, L. Aspectos culturais do suicídio. **Revista da Associação Portuguesa de Psicologia**. Morte e Suicídio. vol. v, nº 2. Lisboa: 1987.

RYNGAERT, J. P. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

RUESCH, H. **No país das sombras longas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1974.

RUE DU THÉÂTRE. Disponível em: www.ruedutheatre.eu - 980 x 400 Acesso em: 08-01-2013

SILVA, J. P. **Ibsen no Brasil – historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico**. Dissertação de mestrado. USP, 2007. Disponível em: [www.teses.usp.br/.../TESE_JANE_PESSOA_SILVA_VOLUME I, II E III, pdf](http://www.teses.usp.br/.../TESE_JANE_PESSOA_SILVA_VOLUME_I,_II_E_III.pdf)> Acesso em: 17 jun. 2011.

SCHOPENHAUER, A. **Da morte. Metafísica do amor. Do sofrimento do mundo**. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Tradução Luiz Sérgio Repas. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

STYAN, J. L. **Modern Drama in Theory and Practice**. Realism and naturalism. London: Cambridge University Press, 1981.

VENEU, M.G. **Ou não ser**. Brasília: Editora UnB, 1994.

VILDANDEN-KATS. Disponível em: www.kongsvingeramatorTeater.no - Acesso em: 08-01-2013

_____ **Movie– Nordische Filmtage Lübeck**. Disponível em: www.luebeck.de. Acesso em 08-02-2013

_____ **FITEI: março 2012**. Disponível em: fitei.blogspot.com - 915 x 650 – Acesso em 08-01-2013

VRIES, A. de. **Dictionary of Symbols and Imagery**. 3. ed. Amsterdam, London: North-Holland Co., 1984.

WEST, E. J.(ed.). **Shaw on Theatre**. New York: Hill and & Wang, 1958.