



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

VICENTÔNIO REGIS DO NASCIMENTO SILVA

ENTRE SUJEITO E OBJETO:
REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM IBSEN

Londrina
2017

VICENTÔNIO REGIS DO NASCIMENTO SILVA

ENTRE SUJEITO E OBJETO:
REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM IBSEN

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Sonia Pascolati

Londrina
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Silva, Vicentônio Regis do Nascimento.

Entre sujeito e objet : representações femininas em Ibsen / Vicentônio Regis do Nascimento Silva. - Londrina, 2017.
285 f.

Orientador: Sonia Aparecida Vido Pascolati.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2017.
Inclui bibliografia.

1. Ibsen - Tese. 2. Feminino - Tese. 3. Dramaturgia moderna - Tese. I. Pascolati, Sonia Aparecida Vido. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

VICENTÔNIO REGIS DO NASCIMENTO SILVA

ENTRE SUJEITO E OBJETO:

REPRESENTAÇÕES FEMININAS EM IBSEN

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sonia Pascolati
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof^a. Dr^a. Mirla Cisne Álvaro
Universidade do Estado do Rio Grande do
Norte - UERN

Prof^a. Dr^a. Margarida Gandara Rauen
Universidade Estadual do Centro-Oeste -
UNICENTRO

Prof^a. Dr^a. Suely Leite
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 28 de abril de 2017.

Dedicado a três mulheres especiais: Petra Stockmann,
Ellida Wangel e Ella Rentheim

Dedicado também a Adriana, Ana, Arlete, Carolina,
Celina, Daniela, Daniele, Emily, Fátima, Francisca,
Isaura, Janaína, Laura, Luciana, Luciene, Manuela,
Maria, Mariana, Michelle, Mirla, Natália, Rosi, Salete,
Simone, Sonia, Vânia, Veralúcia, Virginia, Wilma...

AGRADECIMENTOS

O resultado final de um trabalho representa um esforço coletivo cujos frutos adotam um nome individual que, em hipótese nenhuma, alcança nada sozinho.

Meus sinceros agradecimentos a:

- Sonia Pascolati, pelo desafio de aceitar um candidato a doutorado de formação heterogênea, repleto de deficiências intelectuais e posicionamentos políticos imutáveis, pela compreensão, atenção e dedicação muito difíceis de encontrar nas universidades e na vida acadêmica em geral;

- Gilberto Figueiredo Martins e Luiz Roberto Velloso Cairo, professores da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Campus de Assis, por abrirem as portas de suas aulas na graduação e na pós-graduação;

- Wilton Carlos Lima Silva, professor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Campus de Assis, pelos diálogos sempre construtivos;

- Maria Carolina de Godoy, Marta Dantas e Suely Leite, pelas arguições em nossos SEDAs;

- Mirla Cisne e Luciana Brito, pelas contribuições durante e após a qualificação;

-Mirla, Suely, Margarida e Simon, pela leitura atenta e pelas orientações precisas durante a defesa, orientações que ajudaram a aprimorar texto, reflexões e metodologias;

- Servidores da Universidade Estadual de Londrina, especialmente aos que nos resgastam dos apuros quando procuramos a Secretaria de Pós-Graduação, Rosemeri, Rosely e Ricardo;

- Diego Teixeira Gonçalves, jovem advogado que tem um longo caminho jurídico pela frente, pelo espírito empreendedor invejável e pela dedicação sem limites;

- Sidinei Batista, Marcos Savae e Celina Gomes, sem os quais esta jornada acadêmica teria sido impossível;

- Celina Gomes e Mariana Garcia de Paula Campos, pela revisão cuidadosa desta tese;

- Laura (em memória) e Isaura, minhas avós, a quem devo a curiosidade de saber o que seria uma mulher ibseniana;

- Adriana Jesuíno Francisco, nada disso teria se tornado realidade sem você;

- Meus pais, José Antônio e Veralúcia, fontes de inspiração, modelo, caminho e perfeição, compreensão e apoio, sem os quais nem minha vida nem este trabalho teriam sentido, pois sempre tive convicção de que meu pai inspirou Ibsen na composição do Dr. Stockmann (*Um inimigo do povo*) e minha mãe forneceu ao dramaturgo as características para composição de suas mulheres mais fortes, entre elas, Nora, Ellida, Thea, Petra, Ella.

Porque o marido é o cabeça da esposa, assim como Cristo é o cabeça da igreja, que é o seu Corpo, do qual Ele é o salvador. Assim como a igreja está sujeita a Cristo, de igual modo as esposas estejam em tudo sujeitas a seus próprios maridos (Efésios, 5:23-24).

Toda mulher sábia edifica a sua casa; mas a tola a derruba com as próprias mãos (Provérbios, 14:1).

818 – De onde se origina a inferioridade moral da mulher em certos países?

- Do império injusto e cruel que o homem tomou sobre ela. É um resultado das instituições sociais e do abuso da força sobre a fraqueza. Entre os homens pouco avançados, do ponto de vista moral, a força faz o direito.

(KARDEC, Allan. *O livro dos espíritos*. Araras: Ide, 2009, p. 256).

Existem dois tipos de lei espiritual e dois tipos de consciência – uma para os homens e uma para as mulheres. Eles não se compreendem um ao outro mas, nas questões práticas da vida, as mulheres são julgadas segundo a lei dos homens, como se não fossem mulheres, mas sim homens. No fim, a esposa da peça sente-se perdida, sem saber o que é certo ou errado e está completamente confusa tendo, por um lado, os sentimentos naturais e, por outro lado, a crença na autoridade.

Uma mulher não se pode afirmar a si mesma na sociedade contemporânea. É uma sociedade meramente masculina. As leis são escritas por homens, com procuradores e juizes que são homens e que julgam o comportamento feminino de um ponto visto masculino. Ela falsificou uma assinatura, orgulha-se disso, porque o fez por amor ao seu homem, para salvar a vida dele. Mas este homem fica amarrado à sua honestidade cotidiana, baseada em leis e vendo as coisas com olhos masculinos (Fragmento de anotações de Ibsen, datadas de 19 de outubro de 1878, transcritas por RONNING, Helge. Henrik Ibsen como agente da modernização: enfoque em *A casa de boneca* e em *O pequeno Eyolf*. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Henrik Ibsen no Brasil*. Rio de Janeiro: PucRio/7letras, 2008, p. 38-39).

SILVA, Vicentônio Regis do Nascimento. **Entre sujeito e objeto: representações femininas em Ibsen**. 2017. 285f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RESUMO

Considerado um dos grandes nomes da dramaturgia moderna, Henrik Ibsen (1828-1906) dedicou boa parte de sua obra a explicitar os problemas da família burguesa, concedendo destaque à mulher, que não usufruía da liberdade nem dos benefícios capitalistas destinados ao homem. Com a publicação de *Casa de bonecas*, provoca alvoroço nos palcos e na sociedade. Os movimentos conservadores e os progressistas/feministas – tanto os do século XIX quanto os do século XX – combatem ou ratificam suas obras. Nossa tese repousa na concepção de que, em sua maioria, suas personagens femininas são sujeitos (históricos e de direito) que se sobrepõem às mulheres (reais) do século XIX. A construção da imagem da mulher (silenciada por mecanismos de dominação simbólica, (re)transmitidos e (re)produzidos por meio da Igreja, da Educação e do Trabalho) e a concepção da mulher-sujeito ocorrem pela perspectiva de, entre outros, Michelle Perrot, Michel Foucault, Alain Touraine, Pierre Bourdieu e Simone de Beauvoir. A propriedade sobre o corpo e a vida integra o patrimônio do marido/sujeito/proprietário a quem cabe as decisões sobre a mulher/objeto/propriedade. Nas obras analisadas – *Casa de bonecas* (1879), *Um inimigo do povo* (1882), *O pato selvagem* (1884), *A dama do mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890), *Solness, o construtor* (1892), *John Gabriel Borkman* (1896) – independentemente da condição de protagonista ou de personagem secundária, os modelos femininos opõem-se aos da história: as personagens femininas têm voz (recorrem ao discurso, ferramenta de libertação), vez (instauram espaços) e liberdade (sexual e afetiva, aplicando suas escolhas ao casamento, à família, à maternidade e ao corpo). A emancipação ocorre pelo discurso, trajeto de definição de si por si mesmo e de si pelo, com, para e contra o outro, construindo-se identidades por meio de conflitos internos e externos. A definição do sujeito dramático ocorre pelo modelo actancial de base greimasiana e aprofundado, no âmbito dramático, por Anne Ubersfeld, acompanhado do referencial teórico da Análise do Discurso e da Semiótica de Linha Francesa. A constituição do sujeito histórico erige-se na comparação das práticas e representações da mulher do século XIX, geralmente delineada como mulher-objeto, às das mulheres ibsenianas, construídas como mulher-sujeito cujas ações ainda seriam consideradas ousadas até mesmo após o início da Guerra Fria.

Palavras-chave: Dramaturgia moderna. Ibsen. Representações do feminino.

SILVA, Vicentônio Regis do Nascimento. **Between subject and object: female representations in Ibsen**. 2017. 285p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

ABSTRACT

Considered one of the great names of modern drama, Henrik Ibsen (1828-1906) dedicated a lot of his work to explicit the problems of the bourgeois family, granting an emphasis to the woman, which didn't enjoy the freedom or the capitalist benefits destined to the man. With the publication of *Casa de bonecas*, causes rampage in stages and in society. The conservative movements and the progressives / feminists fight or ratify their works. Our thesis establish on the conception that, in most cases, their female characters are subjects (historic and by law) that overlap to women (real) of the nineteenth century. The construction of the image of women (silenced by symbolic domination mechanisms, (re) transmitted and (re) produced by the Church, Education and Labour) and the idea of women-subject occurs by the perspective of, among others, Michelle Perrot, Michel Foucault, Alain Touraine, Pierre Bourdieu and Simone de Beauvoir. The property of the body and of the life is part of the heritage of the husband/subject/owner, which is responsible for decisions about the woman/object/property. Front of the works analyzed - *Casa de bonecas* (1879), *Um inimigo do povo* (1882), *O pato selvagem* (1884), *A dama do mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890), *Solness, o construtor* (1892), *John Gabriel Borkman* (1896) - regardless of the condition of the protagonist or of the secondary character, female models are opposed to the story ones: the female characters have voice (resort to the speech, a freedom tool), time (establish spaces) and freedom (sexual and affective, applying their choices to marriage, the family, motherhood and the body). The emancipation happens by the speech, path to definition of you by yourself and of you by, with, for and against other, building up identities through internal and external conflicts. The definition of the dramaturgical subject is in the actantial model from Anne Ubersfeld. The constitution of the historical subject is erected on the comparison of practices and representations of nineteenth-century woman, generally delineated as a woman-object, to the ibsenianas women, built as a woman-subject, whose actions would still be considered bold even after the beginning of the Cold War.

Keywords: Modern dramaturgy. Ibsen. Female representations.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O FEMININO	27
2 IBSEN - TRAÇOS BIOGRÁFICOS.....	78
3 OBJETO, SUJEITO, FEMINA.....	96
3.1. UM INIMIGO DO POVO (1882) - TEMOR E OUSADIA: AMBIGUIDADE FEMININA EM CENA.....	115
3.2. O PATO SELVAGEM (1884) - FANTASIAS E REALIDADES: CONFRONTOS E PERDAS	137
3.3. SOLNESS, O CONSTRUTOR (1892) - A CONSTRUÇÃO DA QUEDA	167
3.4. JOHN GABRIEL BORKMAN (1896) - UMA LOUCURA, DUAS REALIDADES.....	184
3.5. CASA DE BONECAS (1879) - CASA, ESPAÇO FEMININO?	211
3.6. A DAMA DO MAR (1888) - FICAR OU PARTIR: A CONQUISTA DA LIBERDADE DE ESCOLHA.....	235
3.7. HEDDA GABLER (1890) - UM DEMÔNIO FAMILIAR?	247
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	273
REFERÊNCIAS	278

INTRODUÇÃO

Suave tarde de inverno na frente de nossa casa na mortífera cidade de Maracáí/SP. O sol ainda dava seus ares graciosos, mas seus efeitos devastadores do verão do início do ano desapareciam à medida que o vento gelado invadia o corpo. Pouca gente passando na rua. Sempre silencioso o asilo à esquina. Seus hóspedes protegidos do frio dentro do prédio. Momentaneamente abafadas as peripécias das crianças do grupo escolar: férias.

Abandonando por alguns momentos a elaboração da dissertação em História sobre a correspondência do jurista Clovis Bevilacqua, deleito-me com minha amante permanente: a Literatura. Desejo encontrar temática para ingressar em doutorado – ou mesmo mestrado – dela, nela, sobre ela e por ela. O que estudar? Jamais saberia. Até que, deliciando-me com o estilo de *Cais da Sagração*, de Josué Montello, uma data marcou-se, a caneta azul, em 13 de julho de 2008, acrescentando-se “nuance da condição feminina”. Eis o fragmento:

Quando Mestre Severino disse a Lourença que ia casar, ela sorriu, inclinou a cabeça, deu mais ternura às pupilas cor de cobre, e perguntou, depois de observar o companheiro pelo canto dos olhos:

- E quando é que vai ser?

- Semana que vem.

Mestre Severino pôs as duas mãos sobre a toalha, uma ao lado da outra, na borda da mesa, o rosto afogueado pela luz do contravento. Somente ao fim da viagem, quando o barco ia contornar o dedo de terra do promontório para surgir diante da cidade, na derradeira luz do entardecer, foi que lhe veio, de repente, a consciência do golpe que era obrigado a desferir na Lourença, ainda naquela noite. De São Luís até ali, por uma noite e um dia, ele havia ocupado o pensamento com as lembranças da Vanju, agora transferida para um sobradinho do Desterro, numa pensão de muito respeito. A vista do trapiche, com a rampa suave do quintal subindo para a varanda de alpendre, restituiu-lhe a imagem da velha companheira, certamente ali à sua espera, com a mesa posta, a sondar de vez em quando o horizonte à procura do Bonança. E ainda mais se perturbou ao vê-la com uma rosa no cabelo, os pés lavados nas sandálias de trança, vestido novo, sentada

à porta da casa, rodeada pelos primeiros pirilampos da noite que vinha caindo.

- Semana que vem? – estranhou Lourença, amparando-se na quina da mesa, com uma sensação nervosa de freio a lhe subir pelas pernas.

- Semana que vem - confirmou Mestre Severino.

As mariposas noturnas giravam em torno do bocal de vidro do contravento, entrava na varanda a brisa úmida que vinha do mar, sobre a mesa ainda permaneciam a compoteira de vidro com doce de jaca e o velho prato de estanho com o queijo de São Bento.

E a Lourença, depois de um silêncio, com o rosto alargado pelo sorriso feliz:

- Deixe eu me sentar.

Na parede ao fundo recortava-se a sombra de seu busto, com o rosto de perfil, os cabelos apanhados para trás, o pescoço alto, os ombros levemente caídos.

Ao sentar, ela descansou o cotovelo esquerdo na toalha, voltada para o Mestre Severino, que a olhava em silêncio, fisionomia fechada, ainda com as mãos unidas na borda da mesa.

O uivo de um cão, longe, misturava-se ao bater compassado das ondas que se desfaziam na orla da praia.

- Por que semana que vem? - indagou Lourença, forcejando para desfazer o aperto da garganta, lábios secos, enquanto reprimia o pranto que lhe subia ao rosto - A gente já esperou tantos anos, podia esperar mais um pouco. Assim de surpresa, sem estar preparada, vou ficar nervosa, não sei direito por onde começar.

Após outro silêncio, ela ergueu o olhar molhado, pestanejando muito, e reparou no semblante tenso de Mestre Severino. Logo tratou de emendar-se:

- Mas você já decidiu, você é que manda, não precisa dar o dito por não dito: a gente casa mesmo na semana que vem.

Ele contraiu mais as sobrancelhas, seu pomo-de-adão subiu e desceu no vão do colarinho aberto.

- É – respondeu, de modo evasivo, afastando as mãos como se fosse levantar.

Em seguida, ainda sentado, endureceu o olhar:

- Só tem é que não é com você que vou me casar. É com uma dona que eu conheci em São Luís nesta viagem e que vai vir comigo, de papel passado, para morar aqui.

A viração da noite, mais úmida, mais intensa, tornou a entrar na varanda, agitou os ramos das samambaias-choronas, fez tremeluzir a chama do contravento, espalhou na casa um cheiro ativo de mato molhado.

Nos primeiros momentos, Lourença experimentou a sensação atordoante e confusa de haver recebido uma pancada na cabeça. Deixou pender os braços, tonta, lábios entreabertos, olhos crescidos, as pálpebras imobilizadas. Seu coração de tanto bater, pareceu a ponto de rebentar-lhe dentro do magro peito ofegante, ao mesmo tempo que uma contração violenta a apertava à altura dos rins. Mas não foi de ódio e revolta a sua primeira reação ao desapontamento que a destroçava, e sim de

medo, um medo pânico, escuro, sem horizonte, que a fez indagar, num fio de voz trêmula, com as mãos sobre os joelhos:

- E o que é que você vai fazer comigo?

- Eu não estou mandando você embora – esclareceu Mestre Severino, concertando [sic] devagar as sobrancelhas, primeiro uma, depois a outra – Você fica aqui mesmo – decidiu, e pigarreou forte.

Ela não disse que sim nem que não. Baixou o olhar estatelado, ainda ofegante, o calor desceu-lhe do rosto, só lhe restou um fulgor mais forte nas pupilas paradas, sempre com as mãos sobre os joelhos, por fim se levantou, arrastou os pés nas tábuas do chão da cozinha, tirou a flor dos cabelos, jogou-a longe na direção do quintal.

Na mesma noite, cabisbaixa, enquanto Mestre Severino, à luz do contravento, à mesa da varanda, escriturava num velho caderno preto as contas da viagem, Lourença se mudou para o quarto estreito ao lado da cozinha, e ali armou sua rede (MONTELLO, 2000, p. 49-52).

Depois da leitura de Josué Montello, já tomado por algumas inquietações cotidianas de enfrentamentos presenciados nos anos anteriores, decidi-me por estudar as “condições” do feminino tais como representadas pela literatura que, com as leituras subsequentes durante o processo de reflexão, amadurecimento e escrita da tese, aprendi tratar-se de um termo de naturalização da inferioridade. Já tinha o objeto. Faltava-me o *corpus*.

Como apreciador da Literatura Gaúcha – os especialistas reprovarão minha afirmação, retificando-a para Literatura Brasileira produzida no Rio Grande do Sul – já tinha lido livros de e sobre Luiz Antônio de Assis Brasil (teses, dissertações, capítulos de livros, artigos de periódicos científicos, textos em jornais e revistas, documentários e vídeos na internet lera/assistira), Moacyr Scliar, Josué Guimarães, Érico Veríssimo, Luís Fernando Veríssimo, Caio Fernando Abreu, Sergio Faraco, Mario Quintana (mais o cronista do que o poeta), Valesca de Assis, Simões Lopes Neto, Dyonélio Machado, Cintia Moscovich, Cyro Martins, João Gilberto Noll, Carlos Reverbel, Flávio Moreira da Costa, Antonio Bivar, Alcy Cheuiche e Luís Augusto Fischer. Além desses ficcionistas, ainda adolescente, desejando meter-me no âmbito da crítica literária, debruçara-me sobre Regina Zilberman, Maria Eunice Moreira, Maria Luiza Ritzel Remédios e Maria da

Glória Bordini. Pela facilidade de material bibliográfico, optei por me dedicar a estudar as representações do feminino em três títulos de Luiz Antônio de Assis Brasil que, naquela época, compunham uma trilogia: *O pintor de retratos* (2001), *A margem imóvel do rio* (2003) e *Música perdida* (2006).

Encerrara-se o fim do primeiro semestre letivo do doutorado quando, pedindo-me para ficar após a aula, minha dramaturgicamente formidável orientadora indagou-me a respeito da probabilidade de trocarmos de gênero – o romance pela dramaturgia – mantendo, no entanto, o objeto (as representações do feminino). Aceitei a proposta imediatamente e, alguns meses depois, já tinha reunido a bibliografia revisada de nossos autores, escolhidos nos moldes da classificação de dramaturgia moderna instituída por Peter Szondi. A crise da dramaturgia moderna, estabelecida em 1880, inicia-se com Ibsen. Escolhemos um autor representativo de cada década entre 1880 e 1950.

Durante a apresentação do trabalho no seminário interno da pós-graduação (SEDA), a arguidora – professora Maria Carolina de Godoy – apontou os problemas da escolha de *corpus* e períodos. Diante de tal questionamento, ainda durante o transcorrer do seminário, sentamo-nos nos frios corredores da faculdade em busca de definir quem seria o autor que estudaríamos e qual metodologia aplicaríamos na escolha da obra. Pelo contato, ainda na adolescência, com *Um inimigo do povo* e, no doutorado, com *Casa de bonecas*, optei imediatamente por quem é, nas palavras de Otto Maria Carpeaux (1960, p.31), o maior dramaturgo desde Shakespeare. Carpeaux mostrou-se corretíssimo. De simples leitor e crítico que deveria manter distanciamento na análise de suas peças, tornei-me um apaixonado por Ibsen. Os resultados da pesquisa são apresentados nesta tese, ainda devedora de captar a grandiosidade desse criador.

Aventurar-se pela obra de um dos dramaturgos que inscreveram seu nome na história do teatro, desestabilizando o plano de expressão (instalando a crise no drama) e o plano de conteúdo (ao dar voz e vez às mulheres), estimula o leitor (nas palavras do crítico literário Wilson Martins (2001), o leitor especializado) ao trabalho arqueológico de busca de informações genéricas e de estudos especializados em torno do nome de

Henrik Ibsen (1828-1906) que, apesar de sua relevância destacada, por entre outros, Araripe Jr. (1911), Robert Brunstein (1967), Iná Camargo Costa (2011), John Gassner (2003), Tereza Menezes (2006), Franco Moretti (2014), Renata Pallottini (2013) e Peter Szondi (2011), foi esquecido, ao menos no Brasil, na passagem dos 110 anos de sua morte, ocorrida em 2016.

Já (re)conhecido em meados do século XIX, Ibsen alcançou mais fama e mais importância a partir da publicação e encenação de *Casa de bonecas* (1879) quando desfez a imagem de família burguesa perfeita, apontou os problemas do casamento, rompeu as restrições da maternidade, abriu as portas da liberdade e implantou, no âmbito formal da dramaturgia, recursos épicos e técnicas que se valiam do uso da memória, fugindo aos tradicionais moldes do drama absoluto, este abordado detalhadamente no terceiro capítulo.

Seus estudiosos – citando os principais, Tereza Menezes (2006), Iná Camargo Costa (2011) e Joan Templeton (1989, 2015) – são enfáticos ao afirmar que o dramaturgo norueguês não subscrevia os projetos, os objetivos e os princípios fundadores dos movimentos feministas. Entretanto, o processo enunciativo de suas obras, em particular nas analisadas nesta tese, demonstra um direcionamento, senão de defesa, pelo menos de testemunho da ascensão individual feminina ao patamar emancipatório.

Assim, nossa leitura de sete peças escolhidas entre as denominadas modernas – classificadas, por Peter Szondi, pelo período de publicação/encenação entre 1880-1950 – visa demonstrar a superioridade das mulheres “ficcionalis” de Ibsen em relação às mulheres “reais” do século XIX. Essas mulheres “ficcionalis”, cuja desenvoltura pública e particular constatar-se-ia apenas quando da segunda onda feminista na década de 1960, são sujeitos históricos e de direito¹. Nossa proposta difere da de Joan Templeton (2015) pelo fato de, conforme destaca no prefácio, seu trabalho

¹ A Primeira Onda ocorre entre o fim do Século XIX e o começo do XX, predominantemente nos Estados Unidos e no Reino Unido. Busca o direito ao sufrágio, a liberdade da mulher sobre seu patrimônio, a promoção de direitos contratuais e a livre escolha do eventual marido. A Segunda Onda (1960-1980) luta pela igualdade e o fim da discriminação e pela desestabilização das estruturas de poder sexistas. A Terceira Onda – iniciada nos anos 1990 – investe na micro-política, pluralizando e horizontalizando as oportunidades não apenas para as brancas, mas para todas as mulheres.

apresentar leitura panorâmica de todas as peças do dramaturgo norueguês, valendo-se do *close reading*, concentrando-se e dialogando durante toda sua explanação com *Casa de bonecas*, *Espectros* e *Hedda Gabler*, buscando desestruturar as críticas que hostilizam e condenam as práticas sociais captadas nas peças, constantemente procurando respostas sobre a composição das intrigas na correspondência do autor.

O modelo do século XIX apresenta uma mulher silenciada tanto física (PERROT, 2009; 2013) quanto simbolicamente (BOURDIEU, 2005; 2010). Constatam-se mecanismos de silenciamento – no âmbito público e no privado, as mulheres limitam-se a assuntos cotidianos; vigiadas e punidas quando “escorregam” ou “avançam” sobre temas e campos considerados proibidos; ignoradas ou excluídas em arquivos, acervos iconográficos, jornais, revistas, livros, escolas, universidades, bibliotecas; suprimidos ou desfigurados quaisquer vestígios sobre suas ações, conquistas e descobertas – e de invisibilidade – opiniões, manifestações e escolhas jogadas a último plano. Tais mecanismos são (re)transmitidos e (re)produzidos por meio da Igreja, da Educação – as mulheres não precisam de educação formal já que se destinam aos limites da casa e são proibidas de escrever ou de se tornarem artistas – e do Trabalho – dedicando-se ao trabalho de fora e de dentro de casa, aos filhos, peças importantes na válvula da máquina industrial e capitalista, criando-se um fosso entre a casa/privado e a rua/público. A propriedade sobre o corpo integra o patrimônio do marido a quem ainda cabe a decisão a respeito do prazer e da descendência, determinando o que pode ser posto em cena – valorização social e familiar de virgindade, submissão ao masculino, casamento, gravidez – e o que deve ser evitado aos olhos do público – abandono de mulheres velhas.

Autonomia, emancipação ou acesso à justiça contra maridos, filhos, pais, irmãos ou estranhos são temas de improvável aplicação prática. Mesmo as mulheres letradas estagnam diante da vedação aos espaços públicos, aos trabalhos torturantes, aos bancos escolares e à liberdade de escolha, impedidas de se desviarem das diretrizes maritais. A mulher do século XIX não tem direito nem sobre seus filhos nem sobre seus bens em decorrência de sua incapacidade civil. A vida dessa mulher integra o patrimônio do

marido que, sem interferência do Estado ou de terceiros, pode espancá-la por motivos irrelevantes ou abreviar-lhe os dias. A propriedade sobre o corpo e a vida integra o patrimônio do marido/sujeito/proprietário a quem cabe as decisões sobre a mulher/objeto/propriedade.

Em contraposição a essa mulher “real”, aquela criada pela pena de Ibsen e transposta aos palcos, assume um caráter diferente, já que, abandonando sua condição de objeto, a “ficcional” adquire *status* de sujeito, teoricamente delineado por, entre outros, Michelle Perrot (1991, 2013), Michel Foucault (2006, 2014a, 2014b, 2014c), Alain Touraine (2011), Pierre Bourdieu (2010) e Simone de Beauvoir (2013).

Quando nos debruçamos sobre as obras em análise – *Casa de bonecas* (1879), *Um inimigo do povo* (1882), *O pato selvagem* (1884), *A dama do mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890), *Solness, o construtor* (1892), *John Gabriel Borkman* (1896) – observamos que, independentemente da condição de protagonista ou de personagem secundária, os modelos femininos opõem-se aos delineados pela história e pela historiografia: as personagens femininas têm voz (não são silenciadas; ao contrário, recorrem ao discurso e à ação como ferramentas de libertação), vez (logo, instauram seus espaços) e liberdade (aplicando suas escolhas ao casamento, à família, à maternidade e ao corpo). Assim, o critério de seleção do *corpus* baseia-se em três agrupamentos temáticos: textos dramáticos com protagonistas femininas que, ao mesmo tempo, desempenham o papel de sujeito; aqueles com protagonistas masculinas com mulheres em posicionamentos opostos; e os que têm protagonistas masculinas acompanhadas de mulheres que exercem a função de sujeito dramático.

Tema fundamental na obra geral e nos títulos que integram nosso recorte, a liberdade, quando não é visivelmente estampada como pressuposto da emancipação – caso de Petra de *O inimigo do povo* – direciona o foco e modaliza as escolhas de Nora (*Casa de bonecas*) e Ellida Wangel (*A dama do mar*). Por mais que se esforcem, as personagens masculinas abraçam a inércia e não conseguem controlar, condenar, sancionar e obrigar suas esposas a seguirem suas diretrizes. Mantêm-se imóveis diante do enfrentamento articulado primordialmente pelo discurso que é, ao mesmo

tempo, trajeto de encontro, contraste, afinidade, respaldo, retificação, definição de si por si mesmo e de si pelo, com, para e contra o outro, construindo-se a identidade das personagens – não apenas – femininas por meio de conflitos internos e externos (PALLOTTINI, 2013). Para chegar a tal conclusão, a tese se organiza em três capítulos.

O primeiro deles analisa histórica, sociológica e filosoficamente a constituição do sujeito feminino no século XIX, demonstrando, a partir de Virginia Woolf (2014), Simone de Beauvoir (2013) e Michel Foucault (2005), como o caráter individual e social da mulher moldou-se a partir de proibições, limitações e silenciamentos, especialmente nos temas relacionados à sexualidade (FOUCAULT, 2014a, 2014b, 2014c; PATEMAN, 1993) e aos atos públicos (PERROT, 2013, p. 17). As mulheres deveriam ser adestradas de maneira a aprender o comportamento adequado, correto e aceitável (FOUCAULT, 2006), criando-se identidade diferenciada da personalidade pública masculina. Rompe-se o adestramento pelo caminho da emancipação/libertação fundada na mudança de culturas e experiências (WAGNER, 2012), enterrando-se o passado e criando-se um novo futuro (BEAUVOIR, 2013) em um presente de primazia universal do homem (BOURDIEU, 2010) em que o masculino ocupa o lugar do mito/místico/sagrado (ELIADE, 2012).

Ainda no primeiro capítulo discorreremos sobre duas instituições igualmente responsáveis pelo cerceamento das liberdades femininas: o casamento e a maternidade. Sobre o casamento, discutido mais pormenorizadamente na análise das peças em seus respectivos tópicos do terceiro capítulo, recorreremos a Jean-Jacques Rousseau (1997), para quem o contrato social firmado entre os homens rege a sociedade, sendo a família a mais importante de suas modalidades. Às perspectivas do filósofo francês, acrescentamos as de Carole Pateman (1993) que define o casamento como contrato ao qual as mulheres aderem com imenso prejuízo pelo fato de não terem acesso à ordem de bem-estar social da política patriarcal. Engels (1984) argumenta que a eliminação da vida comunitária para o fortalecimento da matrimonial constitui artifício de controle e de extensão da propriedade privada em que o homem torna-se sujeito/proprietário e a

mulher seu objeto/propriedade. Foucault (2014a, 2014b, 2014c) acredita que o casamento assemelha-se a uma peça no jogo político de ascensões e derrocadas do poder. Pierre Bourdieu, autor do clássico *A dominação masculina* (2010), mostra como os mecanismos de poder simbólico influenciaram – e continuam influenciando – as tentativas femininas de ascensão social e movimentação no campo político.

O segundo capítulo aborda a vida literária de Ibsen. Analisa-se sua produção, ressaltando como, antes, durante e depois de mais de três décadas de exílio voluntário, o dramaturgo – cuja experiência de escrita tomou corpo também em discursos, conferências, cartas, poemas e dezenas de artigos de jornal – construiu sua obra. Interessante frisar que, apesar de ter contato – direta ou indiretamente – com as principais correntes políticas de sua época e de suas obras destacarem temas relacionados à liberdade sexual, ao amor livre, à emancipação da mulher ou ao arrependimento moral e religioso, Ibsen nunca apoiou nem o marxismo, nem a emancipação feminina, nem a conversão cristã. Para ele, o intelectual tem o objetivo de alcançar supostos efeitos – estéticos ou sociais – por meio de seu trabalho.

Apesar de considerado por Otto Maria Carpeaux (VOLOBUEF, 2008, p.139) “o dramaturgo mais importante depois de Shakespeare”, os 110 anos de falecimento de Ibsen, comemorados em 2016, passaram em branco tanto nos grandes eventos culturais quanto nos congressos, simpósios e colóquios científicos. Embora receba destaque nos principais compêndios de dramaturgia moderna e frequentemente seja lembrado como inspirador de outros dramaturgos, entre eles George Bernard Shaw, pesquisar sua fortuna crítica exige persistência e bom humor já que, conforme mostra-se a seguir, os trabalhos em torno de sua obra geralmente consagram-se ao seu título mais difundido: *Casa de bonecas*.

Casa de bonecas capta as rupturas sofridas pelo casamento burguês, o estremecimento das relações entre marido e esposa e a remodelação dos papéis femininos. Essas são as constatações de quase todos os trabalhos agrupados ao longo da pesquisa, encontrados em revistas especializadas que, de uma maneira ou de outra, focam a possível inclinação do dramaturgo em se posicionar a favor da liberdade da mulher. Ibsen – tão

polêmico e tão discreto – causa grande *frisson* em sua época, chegando, ao mesmo tempo, a ser reconhecido e reverenciado por todos os grupos sociais, dos conservadores aos feministas, que vislumbram o acolhimento dos anseios das militâncias.

Conquanto se tenha obtido material a respeito das aventuras de Nora, boa parte das revistas científicas brasileiras silencia ou possui poucos artigos, ensaios ou resenhas sobre o trabalho do norueguês, cuja obra discute-se em revistas estrangeiras que a abordam sob as mais variadas perspectivas teóricas, científicas ou artísticas, sem necessariamente manter relações diretas com o objeto da tese. Quando existem, concentram-se na comparação de Nora às personagens femininas de outros escritores e escritoras, brasileiros ou estrangeiros, contemporâneos ou distantes na escala temporal ou, muito raramente, na contribuição de Ibsen à crise do drama.

Tal assertiva provém da pesquisa de periódicos especializados e divididos em três categorias: 1 – os dedicados à dramaturgia; 2 – os direcionados aos estudos femininos e de gênero; 3 – os voltados à literatura de maneira geral.

Começamos a pesquisa pelo primeiro grupo: periódicos voltados à dramaturgia. A *Revista Brasileira de Estudos da Presença*² (UFRGS) não tinha artigo publicado sobre o dramaturgo ou sua obra (escrita ou encenada). A *Urdimento – Revista de Estudos em artes cênicas* (UDESC) também não apresentou artigos ou ensaios.

A *Sala Preta* (USP) oferece 25 alternativas de leitura publicadas desde 2001. Abrange a crise do teatro brasileiro no fim dos anos 80, André Antoine, Artur Azevedo, as hipóteses da constituição da personagem contemporânea, Brecht, Antunes Filho, Jean-Pierre Sarrazac, teatro japonês, Peter Szondi, dramaturgia brasileira, Augusto Boal, performances, teatro português contemporâneo, interculturalidade, inovações de cena e o teatro

² Embora a pesquisa de boa parte das revistas citadas aqui ocorra desde o primeiro semestre letivo de 2014, retornamos a todos os periódicos nos dias 23, 24, 25, 26 e 27 de julho de 2016 a fim de verificar algum acréscimo. Como se sabe, algumas revistas atrasam seus números ou informações de maneira geral, inserindo-as posteriormente. As páginas do Scielo e da Plataforma Lattes foram consultados nos dias 26, 27, 28 e 29 de julho de 2016.

em Moscou. Em todos os textos, os autores ou os entrevistados mencionam duas ou três linhas sobre a importância de ou admiração por Ibsen, mas não se aprofundam em sua obra. Nessa mesma perspectiva, *O percevejo on line* (UFRJ) e *Arte da cena (art on stage)* (UFG).

Repertório – Teatro e Dança (UFBA), *ARJ – Art Research Journal* (ABRACE – ANPAP – ANPPOM – UFRN – UDESC), *Moringa – Artes do Espetáculo* (UFPB), *Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas* (UFU) e *Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas* (UFRJ) não dispõem de análises sobre Ibsen.

O segundo conjunto concentra-se nos periódicos voltados às questões femininas e de gênero. Em praticamente todas as áreas das Ciências Humanas, Ciências Sociais e Ciências Sociais Aplicadas existem grupos de pesquisa, de estudos ou de trabalho independentes ou vinculados a institutos, universidades ou entidades de âmbito nacional como a ANPUH (Associação Nacional de História), a ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada), a ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística), ANPOCS (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais). Cada ciência, teoria do conhecimento ou disciplina aplica referencial teórico específico na análise das representações do feminino e, de maneira direta ou secundária, auxiliam na compreensão dos limites, avanços, recuos e problemas relacionados à mulher (real ou ficcional).

Busca-se, mas não se depara com informação a respeito de Ibsen – ou, como em boa parte dos estudos relacionados a ele, pelo menos comentários, comparações ou referências às suas personagens – nos periódicos: *Revista Caderno Espaço Feminino* (UFU); *Revista de Estudos Feministas* (UFSC); *Revista Feminismos* (UFBA); *Gênero* (UFF); *Ártemis* (UFPB); *Revista Latino-americana de Geografia e Gênero* (UEPG); *Revista de Estudos Feministas, Pagu* (UNICAMP), desta constando dois artigos sobre teatro, publicados em 2007 e 2009; *Ex aequo* (Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres), destacando-se apenas um artigo sobre a dramaturgia de Sarah Kane; *Revista Gênero na Amazônia* (UFPA); *Revista*

Gênero na Amazônia e Bagoas – Revista de Estudos Gays, Gênero e Sexualidade (UFRN).

A terceira – e última – categoria de revistas: as de Literatura em geral. Considerando que tanto nos congressos quanto nos eventos especializados, dramaturgia e teatro são temas sobre os quais sobrepõem-se romances, contos e novelas, acreditávamos na irrelevância de artigos de análise dramatúrgica ou cênica, contudo deparamo-nos com cerca de dez artigos – teatro político, popular, social, de transgressão, Plínio Marcos e Nelson Rodrigues – na *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (UNB); um sobre pesquisa linguística com estudantes de artes cênicas e outro a respeito da dramaturgia infantil de Carlos Augusto Nazareth na *Desenredo* (Universidade de Passo Fundo); alguns sobre Denise Stoklos, personagens negras e preconceito racial no teatro brasileiro, música, corpo, T.S. Eliot e intermedialidade ou interartes na *Todas as Letras* (Universidade Presbiteriana Mackenzie); outros sobre Silvio Romero, José Veríssimo, Gonçalves de Magalhães na *Letras de Hoje* (PUC/RS). O que esses periódicos têm em comum? A falta de qualquer artigo, referência ou menção a Ibsen. Outros periódicos possuem alguns artigos a respeito de dramaturgia ou de teatro, mas igualmente silenciam sobre o autor nórdico: *Itinerários* (UNESP); *Aletria* (UFMG); *Cerrados* (UNB); *Línguas e Letras* (UNIOESTE); *Diadorim* (UFRJ); *Letrônica* (PUCRS); *Cadernos de Letras da UFF* (UFF); *Letras* (UFSM); *Literatura em debate* (Universidade Regional Integrada de Frederico Westphalen); *Trama* (UNIOESTE).

Depois de pesquisas, algumas referências bibliográficas surgiram da pena de pesquisadoras e pesquisadores. Boa parte delas já constava de nossos primeiros levantamentos. Das que não constavam: revista especializada em teatro ou dramaturgia, a *Telondefondo – Revista de Teoria e Crítica Teatral* (Universidade de Buenos Aires), parece a única argentina a trazer dois artigos sobre o dramaturgo: o primeiro analisa o indivíduo moderno constituído entre Ibsen e Miguel de Unamuno, especialmente demonstrando como aquele exerceu influência sobre este; o segundo trata de um ensaio do subdiretor do centro de informações do Teatro San Martin discutindo como Ibsen, um escritor “burguês”, adjetivo a ele conferido por

Franco Moretti, inspirou um mundo anárquico, com destaques para os grupos teatrais que se formavam – e também formavam a cidadania – na Argentina entre 1870 e 1920. Sem tirar a qualidade nem de um nem de outro, ambos os artigos, assim como outros já enumerados, recorrem a Ibsen como fonte de inspiração para movimento de libertação pessoal (Unamuno) ou de libertação coletiva (grupos teatrais), entretanto, não analisam suas obras.

No Brasil, *Sociopoética* (UEPB) exhibe artigo antropológico de Syntia Alves sobre García Lorca, citando Ibsen e outros escritores como os captadores das transformações políticas sociais do século 19; *Acta Scientiarum, Language and Culture* (UEM) expõe estudo comparativo da imagem da casa de bonecas em Ibsen e no conto *The Doll's house*, de Katherine Mansfield; *Literatura e Sociedade* (USP) apresenta dois artigos tratando diretamente de Ibsen: Iná Camargo Costa demonstra como Brecht “resolveu no âmbito dos recursos do gênero épico a crise instaurada por Ibsen na forma do drama” e Franco Moretti aponta os indícios delineadores do caráter capitalista da produção ibseniana, posteriormente reproduzindo tal artigo em livro (MORETTI, 2014).

Das que já constavam de nossas buscas incipientes, os artigos do dossiê dedicado ao dramaturgo na *Scripta Alumini* (Uniandrade) que, em 2011, reunindo as produções dos alunos da universidade mantenedora da revista, publicou artigos sobre *O pequeno Eyolf*, *O pato selvagem*, *Rosmersholm*, *A dama do mar* e *Hedda Gabler*. Peter Szondi e Otto Maria Carpeaux são algumas das bibliografias eventualmente usadas, mas Tereza Menezes é referência obrigatória em todos os trabalhos. Tereza Menezes (com seu livro sobre o sujeito na modernidade), Jane Pessoa da Silva (com sua dissertação de mais de seiscentas páginas mapeando a fortuna crítica sobre a recepção de Ibsen no Brasil) e Maria de Fátima Saadi (com seus capítulos de livro e traduções) são leituras indispensáveis ao nosso trabalho assim como Karl Erik Schollhammer que, reunindo estas três estudiosas e outros pesquisadores, compuseram *Henrik Ibsen no Brasil* (2008).

Artigos estrangeiros nas mais diversas revistas, predominantemente a respeito de *Casa de bonecas* e da liberdade – seja ela geral, seja ela

feminina – também foram encontrados antes da busca minuciosa nos periódicos listados. Para complementar a pesquisa, consultamos duas fontes reconhecidas e legitimadas: Plataforma Lattes e Scielo.

Na Plataforma Lattes, na “busca avançada”, inserindo Ibsen nos campos “todas essas palavras” e “esta frase exata”, marcando doutores, mestres e especialistas, aparecem pouco mais de cento e setenta pesquisadores. Com a finalidade de refinar a busca, elegemos os seguintes critérios: 1 – Produção de doutores; 2 – Curriculum Lattes com atualização de 2014 em diante; 3 – Trabalhos publicados como teses, dissertações ou monografias (de especialização ou graduação) ou capítulos de livros ou artigos em revistas. O terceiro item justifica-se pelo fato de autores, de variados ramos científicos, tomarem Nora como referência ou ponto de partida para justificar suas opiniões.

À exceção de alguns pesquisadores de Literatura/Dramaturgia/Teatro, reencontrados na Plataforma, os demais não tinham pesquisas contínuas sobre Ibsen de acordo com os critérios já enumerados no parágrafo anterior, de maneira que voltamos a refinar a busca acrescentando, ao nome do dramaturgo e aos critérios já mencionados, os nomes das peças que constituem nosso *corpus*.

Com *Casa de bonecas* surgiram 11 pesquisadores dos quais 4 tinham efetivamente algum trabalho – livros, capítulos de livro e artigos em periódicos – que já constavam de nossa bibliografia; *A dama do mar* apresentou-nos dois pesquisadores, dos quais um, João Cícero Teixeira Bezerra, possui artigo publicado na *Questão de Crítica* – Secretaria de Municipal de Cultura do Rio de Janeiro – em que discute a peça na perspectiva de Ibsen, Susan Sontag e Robert Wilson; *Hedda Gabler* dispõe de duas pesquisadoras – uma delas atua na Docência de Saúde Coletiva – mas nenhuma publicou sobre Ibsen nos moldes estabelecidos.

Para *Um inimigo do povo*, cinco pesquisadores dedicados à História Econômica, Filosofia, Ciência Política, Psicologia Social e História Social, contudo, nenhum deles possui publicações sobre Ibsen nem sobre seu livro. *O pato selvagem* aparece com duas pesquisadoras, uma das quais, Karin Volobuef, já incluída na bibliografia com sua visão sobre a modernidade.

Cita-se *Solness, o construtor* em quatro *currícula*. Um deles é o da professora Iná Camargo Costa, já integrada às referências com artigo sobre a evolução do drama publicado em 2011. Nenhum dos pesquisadores preencheu os moldes de recorte da pesquisa. Encerrando, ainda na Plataforma Lattes, *John Gabriel Borkman* elenca dois autores e tradutores: Karl Erik Schollhammer e Maria de Fátima Saadi.

Na página do Scielo (<http://www.scielo.org/php/index.php>), buscamos Ibsen na pesquisa em África do Sul, Argentina, Chile, Espanha e Portugal sem obter sucesso. Contudo, quando procuramos em Brasil, nos deparamos com 17 informações das quais duas dirigem-se especificamente ao dramaturgo – os demais “Ibsens” eram pesquisadores –: um artigo de Filosofia apresenta as leituras sobre o criador de Ellida Wangel na correspondência entre Nietzsche e Strindberg e outro, de Psicologia, descreve o luto em *Casa de bonecas*.

O Scielo também oferece pesquisa no Google Acadêmico. Ao digitar Ibsen, surgem 697 páginas. Quando inserimos “Henrik Ibsen”, os resultados diminuem a 85. Entre estes, Psicologia; Psicanálise; traduções; influências sobre Strindberg e outros escritores contemporâneos; entrevistas de militantes sobre Justiça e Direito; Saúde (crianças com câncer, função sanitária da mulher); menções ao nome do norueguês sem, contudo, citá-lo na bibliografia ou se aprofundar em sua obra; Desenho; Artes Cênicas; análise da biblioteca de Guimarães Rosa, provável leitor de Ibsen; menção ao pintor Edvard Munch; informações sobre sua vida profissional.

Embora algumas páginas constantes do Google Acadêmico já não existam mais ou apresentem erros, encontramos alguns artigos, publicados entre 2010 e 2015: quatro de Psicologia (toma Solness como exemplo de “modo-de-ser extravagante” conceituado por Binswanger, discute a monogamia e traça um paralelo entre masoquismo e violência doméstica), um de arqueologia literária (encontra boa parte das obras de Ibsen na biblioteca de Guimarães Rosa) e outra de crítica literária intertextual (aponta como, nos últimos anos da década de 1920, a influência de Nora em peças argentinas abalou a sociedade do entorno do Rio da Prata).

O terceiro capítulo aglutina os títulos escolhidos em três grupos. Optamos, no primeiro momento, por proceder ao recorte seguindo os estudos de Tereza Menezes (2006) e de Vidal de Oliveira (1960). De maneira geral, ambos enquadram, entre os dramas modernos, as obras publicadas entre 1869 (*A união dos jovens*) e 1899 (*Quando despertamos de entre os mortos*). Da média de doze obras inseridas nessa classificação, escolheram-se sete. O primeiro grupo conta com *Um inimigo do povo* (2002) e *O pato selvagem* (1960a), selecionadas pelo fato de possuírem protagonistas masculinos e, ao mesmo tempo, mulheres geralmente integradas em dois campos/posicionamentos opostos. Tanto neste quanto naquele encontramos as oposições semânticas liberdade *versus* prisão, autonomia *versus* dependência, coragem *versus* medo, liberalidade *versus* conservadorismo, anseios públicos *versus* receios privados. O segundo grupo trata das masculinidades como reflexo, diálogo e contraste ao conceito do feminino em *Solness, o construtor* (1960b) e *John Gabriel Borkman* (2006). Solness e Borkman representam a mudança de foco de criação nos últimos anos do dramaturgo que, nas palavras de Franco Moretti (2014), capta de modo singular as transformações provocadas pelo capitalismo no mundo burguês. Reunimos, neste grupo, protagonistas masculinos que desempenham o papel social de sujeito, ladeados por mulheres que se alçam à condição de sujeito dramaturgic. Por fim, *Casa de bonecas* (2012), *A dama do mar* (1960) e *Hedda Gabler* (1973), grupo no qual, de acordo com a concepção de sujeito dramaturgic de Anne Ubersfeld (2005), analisa-se como as personagens somam sua condição de protagonistas femininas à de mulheres sujeito, ora já na condição de sujeito atualizado, ora em processo de modalização.

Nas considerações finais, ratificamos os motivos que nos levaram a verificar que a constituição do sujeito histórico erige-se na comparação das práticas e representações da mulher do século XIX – descritas ao início – às das mulheres ibsenianas.

A dissertação de Jane Pessoa, os questionamentos da constituição do sujeito na modernidade protagonizada por Tereza Menezes e o livro organizado por Schollhammer guiam nossa pesquisa que analisa as

representações do feminino na obra do autor de *Rosmersholm*, auxiliando-nos a demonstrar como, na condição de personagem (objeto ou sujeito), as mulheres de Ibsen, nem sempre na condição de protagonistas, transcendem o papel mediano da mulher (burguesa) do século XIX, tomando posições e posicionamentos conquistados apenas em meados do século XX.

1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O FEMININO

A transição do século XIX ao século XX é marcada, entre outros eventos, por transformações industriais, do capital e dos impérios, bem como pela mudança na discussão de temas até então relegados a segundo plano. Temas estes concernentes às finanças públicas, à dissociação entre Estado e soberano e ao nacionalismo. Além das imposições físicas e geográficas estabelecidas tanto no âmbito particular quanto no público, uma das formas mais expressivas de dominação instalou-se pelo discurso, resultado das relações materiais que o sedimentam e o ordenam, promovendo a desigualdade entre homens e mulheres, silenciando estas. Isto porque “[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 2005, p. 8-9). Controla-se, seleciona-se e organiza-se o discurso com a finalidade de estabelecer distinções entre o certo e o errado, o permitido e o proibido, o sagrado e o profano, o aceitável e o rechaçável, criando-se mecanismos eficazes de coerção e imperatividade sociais, coletivas ou grupais. Esta condição abrange os mais diversos assuntos, comportamentos e escolhas, criando-se a falsa sensação de liberdade.

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, o mais familiar também, é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da sexualidade e as da política: como se o discurso, longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se

pacífica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes. Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é objeto de desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 2005, p.9-10).

O discurso se manifesta como exclusão causada pela proibição de falar e de se manifestar publicamente. O discurso individual ou coletivo sobre redimensionamento de valores grupais é postergado, ignorado ou silenciado com vistas a torná-lo proscrito ou lançá-lo ao esquecimento. Os temas propícios ao silêncio e ao esquecimento são, entre outros, os vinculados à sexualidade (FOUCAULT, 2014a, 2014b, 2014c) e à política, tendo-se em vista o rompimento de desejos e a interrupção do caminho que pode levar ao poder. Isto se caracteriza porque desejos e poderes não se constroem apenas por objetivos materiais, mas também pela apropriação do discurso que também é “objeto de desejo”, pelo qual se luta e do qual se pretende obter, usufruir e controlar todas as vantagens decorrentes.

A linguagem é uma hierarquia (FIORIN, 2012, p. 18) que, mesmo defendendo um posicionamento neutro numa narrativa heterodiegética (terceira pessoa), pode causar, no máximo, um efeito de sentido de objetividade, mas não a objetividade (FIORIN, 2013, p. 57-58). Uma condição que se caracteriza pela presença, no enunciado, de substantivos, adjetivos, advérbios ou interjeições que direcionarão seu sentido, levando o ouvinte/enunciatário ao ponto de vista defendido pelo orador/enunciador. Dessa maneira, consolida-se “[...] o discurso trivial e cotidiano que propaga a *natureza específica da opressão das mulheres: a apropriação*” (GUILLAUMIN, 2005, p. 22 – tradução nossa). O mesmo discurso que produz a palavra também se manifesta pelo silêncio cuja consequência é a partilha desigual da cultura segundo a ocupação do indivíduo nos modelos sexuais, sendo

sempre desfavorecidos os instalados no campo das mulheres (FALQUET, 2011, p. 15).

O direito de falar precisa então quebrar ideologias e barreiras. Contudo, nem sempre o legitimado a ocupar o lugar de sujeito do discurso consegue construir adequadamente seu conteúdo para se manifestar no plano de expressão disponível, chocando-se as possibilidades de ter voz e ter vez.

Foucault articula um outro corolário da negação do papel da ideologia ao reproduzir as relações sociais de produção: uma valorização não questionada do oprimido como sujeito, o “ser objeto”, como Deleuze admiravelmente ressalta: “estabelecer condições nas quais os prisioneiros seriam capazes de falar por si mesmos (SPIVAK, 2010, p. 29).

O sujeito então precisa representar a si mesmo, mas sem a valorização exacerbada da experiência do oprimido e, principalmente, sem a construção de discursos de posicionamentos acrílicos sobre o papel do intelectual. Quando se pensa no contexto da representação³, pensa-se nos seus dois significados que podem ter alcance específico. Ou a representação como sinônimo de “falar por”, enquadrando-se no âmbito político, ou como representação de arte e filosofia (SPIVAK, 2010, p. 31).

Logo, a proposta de libertação das mulheres do jugo patriarcal precisaria apoiar-se em uma análise estrutural que efetivamente identificasse os entraves a serem superados. Desse modo, o discurso vazio ou meramente maniqueísta/oposicionista às instituições ou micro-poderes alcançaria visibilidade, porém não obteria os efeitos desejados.

Sem dúvida que a exclusão da família, ainda que seja uma família pertencente a uma formação de classe específica, é parte da estrutura masculina na qual o marxismo marca seu nascimento. Tanto no contexto histórico quanto na maioria da política global da atualidade, o papel da família nas relações sociais patriarcais é tão heterogêneo e controverso que simplesmente substituir a família nesta problemática não vai romper essa estrutura. Tampouco estaria a solução na

³ Durante todo o texto, utilizamos recorrentemente o termo “representação”; cabe, portanto, breve esclarecimento: o substantivo “representação” refere-se à imagem de indivíduo ou grupo social. Quando se tratar de representação teatral, encenação será o termo utilizado.

inclusão positivista de uma coletividade monolítica de “mulheres” na lista dos oprimidos cuja subjetividade inquebrantável lhes permita falar por si mesmas contra um “mesmo sistema” igualmente monolítico (SPIVAK, 2010, p. 39-40).

Assim, uma das maneiras de romper os discursos de opressão e de dominação (GUILLAUMIN, 2005, p.14) recai sobre o domínio da ordem do discurso. Quem domina o discurso entra na ordem por ele estabelecida e, conseqüentemente, alcança o poder. Quem se fia em ordem diferente – ou na (des)ordem – discursiva, entra no plano da marginalização. Logo, a quebra do silêncio mostra-se importante e, em muitos casos, predominantemente impotente quando não se adentra, mas transita pelas regras estipuladas sem se dispor de algo consistente a dizer.

Controla-se o discurso da sexualidade pela aplicação de táticas que disciplinem os indivíduos. Segundo Foucault (2006), na terceira parte de *Vigiar e punir*, o bom adestramento disciplinar acontece por meio da vigilância hierárquica e da sanção normalizadora. Qualquer desvio do sempre vigiado corpo implicaria sanção com finalidade de educá-lo conforme as regras ou as normas socialmente conhecidas. A aplicação das regras disciplinares ocorre nas mais variadas instituições, entre elas escolas, presídios e hospícios.

Já no âmbito político, movimento circular permite que os discursos sedimentem as relações de poder e as relações de poder fortaleçam os discursos, pois

[...] em qualquer sociedade, existem relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social e que estas relações de poder não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso (FOUCAULT, 2000, p. 179).

Se considerado de maneira geral, o discurso, cuja produção independe de pessoas aptas a assimilarem os complexos níveis de decodificação, atinge todas as classes, promovendo uma espécie de disciplinarização, reforços, gratificações e sanções: “Estou pensando na população em geral – não

especialista ou acadêmica – ao longo do espectro de classes, para quem a episteme opera sua silenciosa função de programação” (SPIVAK, 2010, p. 54). Consequentemente, apoiando-se em Foucault e Deleuze, a pesquisadora induz o leitor a resposta negativa quando indaga se alianças dos oprimidos com opressores (estruturas, discursos, leis, divisão internacional do trabalho) garantem o direito do subalterno à fala (SPIVAK, 2010, p. 54). Impossível se delinear apuradamente uma classe de subalternos ou uma classe de mulheres já que ambos são sujeitos colonizados “[...] irremediavelmente heterogêneos” (SPIVAK, 2010, p. 57).

O discurso produzido gradativamente acumula informações, dados, opiniões e sugestões que facilitam sua circulação e garantem seu funcionamento por apresentar-se natural, como se não tivesse sido construído pelo homem. Surge a dificuldade da desestabilização de discursos sedimentados por grupos ou por instituições por serem *naturalmente* considerados irretocáveis e portadores de verdades indiscutíveis. O discurso de silenciamento, de controle e de hierarquização entre forças – físicas e simbólicas – masculinas e femininas adquire tom de *naturalidade*. Esta situação, na prática, construiu-se artificial e culturalmente, dividindo ônus e bônus no contrato sexual (PATEMAN, 1993) em que a mulher sobrecarrega-se com responsabilidades e proibições.

Pesquisando sobre o silêncio, o esquecimento, a invisibilidade, o trabalho, a cidadania e a constituição do poder, a historiadora Michelle Perrot salienta o confinamento da mulher nos limites da casa, dedicando-se exclusivamente à família e tornando-se invisível ao mundo exterior:

Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma cidade tranquila. Sua aparição em grupo causa medo. [...] Sua fala em público é indecente. [...] Elas devem pagar por sua falta num silêncio eterno (PERROT, 2013, p. 17).

O domínio social – cujas ramificações manifestam-se tanto na política quanto na sexualidade – caracteriza-se por meio do discurso ao centro do qual convergem os que pretendem não apenas adquirir os objetos nele defendidos, mas igualmente apropriar-se do discurso e usufruir das regalias

por ele proporcionadas. Esta circunstância cria um fosso entre grupos beneficiados – detentores do poder de fala – e os excluídos. A falta de possibilidade de entrar no mundo discursivo marginaliza o indivíduo que, mesmo tendo direitos ou anseios de mudanças particulares ou públicas, não avança em suas pretensões. Isto se justifica, pois, além de não ter voz, conseqüentemente a pessoa priva-se de posicionar-se ou de contrapor-se ao discurso dominante. Em outras palavras, o indivíduo pode falar, mas seu discurso soará estranho, inconsistente ou falso, já que a desigualdade social, impulsionada pela opressão, provoca assimetria na produção discursiva.

Apesar da predominância do discurso patriarcal, em que “a virtude da mulher constituía o correlativo e a garantia de uma conduta de submissão” (FOUCAULT, 2014b, p.224), a partir do século XIX a mulher maneja, ainda que timidamente, mas com regularidade, os mecanismos de inclusão no universo considerado masculino. Não basta ter voz; é preciso usá-la. Não basta usá-la; é preciso ter o que dizer. Não basta ter o que dizer; é preciso saber como e onde fazê-lo para que suas palavras não se percam.

Levando em conta os rompimentos das relações entre Igreja e Estado, a ascensão da ciência – oposição ao obscuro, à superstição e ao néscio – e o surgimento de grupo de letrados, as instituições escolares de ensino fundamental e médio ou de ensino superior e as associações culturais (Academias de Letras, Associações de Escritores, Institutos Históricos e Geográficos) tornam-se os principais centros de debates no século XIX. Acrescentam-se a eles, já no século XX, os jornais e revistas por meio dos quais intelectuais divulgam ideias, defendem teorias, emitem opiniões e críticas sobre escritores, livros, sistemas políticos ou sociais, alcançando notoriedade e autoridade. Esses ambientes de divulgação de ideias e de discussão de projetos ajudam no amadurecimento do discurso em defesa da causa feminina nas vozes e palavras de duas das mais citadas escritoras do século XX: Virginia Woolf (1882-1941) e Simone de Beauvoir (1908-1986).

[...] as escritoras, e mesmo as grandes eruditas, foram mulheres excepcionais em seu tempo. A grande maioria das moças alfabetizadas nas cidades europeias do século XIX não ia além do consumo voraz dos romances “para mocinhas” e das revistas femininas que surgiam na segunda metade do

século. Suas pretensões autorais limitavam-se aos desabafos cotidianos nos diários, outro subterfúgio feminino muito difundido na era vitoriana. Os romances escritos para mulheres (frequentemente de autoria de outras mulheres) e as revistas femininas que começaram a surgir e a se expandir rapidamente nas décadas de 1860 e 1870 criando os códigos burgueses do cultivo de si e do lar, compuseram o imaginário feminino sobre o casamento. A literatura mudou as expectativas românticas de realização do amor-paixão, enquanto as revistas e os suplementos femininos, cada vez mais populares, formataram o uso do tempo cotidiano com a criação de uma enorme teia de tarefas e gratificações que dessem alguma grandeza à vida prática da dona de casa (KEHL, 2016, p. 75).

Convidada a falar de Literatura às alunas de universidades em fins da década de 1920, a romancista inglesa Virginia Woolf já havia assinado títulos importantes, dentre os quais *Mrs. Dalloway*, *Ao Farol* e *Orlando*. Participara ainda de grupos de intelectuais, escrevera em jornais e adquirira experiência na editora que dirigiu com o marido. A ideia inicial da palestra consistia em tratar do tema “Mulheres e ficção”, provavelmente limitando-se a discorrer sobre nomes de autoras e títulos e, em alguns casos, aprofundando-se na análise literária de algumas obras.

Esta análise se relacionaria aos desfechos das instabilidades políticas e econômicas da Inglaterra em reconstrução após o fim da Primeira Guerra Mundial. Algumas questões se apresentaram: por que refletir além do solicitado pela universidade? Por que pensar sobre os problemas femininos diante de uma estrutura social que silencia as mulheres pela falta de oportunidade de se comunicar – calando sua voz, tanto a oral quanto a escrita? Por que incitar, instigar e provocar as ouvintes? Quais resultados se pretende alcançar ou, pelo menos, que sementes plantar nas reflexões das espectadoras? Quais redes de apoiadores(as) podem ser articuladas para divulgação de seus pensamentos? Quais grupos sociais, econômicos e intelectuais podem ser inseridos na perseguição de suas metas?

Tornar pública a experiência feminina por meio da escrita podia parecer obscuro para muitos homens e muitas mulheres – o poeta Clemens Brentano envergonhava-se do exibicionismo de sua irmã Betina, e a romancista escocesa Mary Burton queixava-se de “sofrer a inimizade que as mulheres literárias

sofrem, pelos mais pretensiosos do outro sexo” –, mas hoje sabemos que ali estava a origem do que se constituiu, lentamente, como uma “identidade feminina”, a partir de meados do século XIX. O que aqui chamo de “identidade feminina” são contornos comuns – frequentemente transformados em clichês – que resumem experiências subjetivas nas quais a maioria das mulheres se reconhecia. Os sentimentos de isolamento, de frustração das expectativas amorosas depois do casamento, de dificuldade de expressar emoções e conflitos, a luta por manter alguma autoestima quando os filhos cresciam (ou quando não se tinha filhos), a inibição diante dos homens e ao mesmo tempo a hostilidade abafada em relação a eles, as fantasias e os anseios por uma felicidade vaga e sempre fora de alcance são aspectos frequentes nos relatos de vidas de mulheres – tanto os confessionais quanto os ficcionais. À medida que algumas mulheres tornaram públicas as experiências vividas, uma a uma, por tantas outras, produziu-se um campo de identificações em que as mulheres puderam *se reconhecer, assim como reconhecer suas diferenças em relação aos ideais de feminilidade produzidos a partir do suposto saber masculino*. A necessidade de compartilhar a própria experiência com outras mulheres não era exclusiva das classes média e alta; ela também se manifestou entre as operárias (KEHL, 2016, p.81).

O esquecimento também é uma maneira de destruir ou redimensionar a Memória, de criar imagens, de instaurar modelos de comportamentos coletivos. O que uma mulher precisa para se tornar uma (grande) escritora e ocupar espaços na sociedade em que suas ideias e opiniões não sejam ridicularizadas por homens, mas analisadas, divulgadas ou criticadas por ela mesma ou por outras mulheres?

No primeiro parágrafo de seu livro, resultado das palestras e ponderações em torno das mulheres e da ficção, a Virginia Woolf responde ao seletivo grupo de universitárias: “Tudo o que eu poderia fazer seria dar-lhes minha opinião sob um ponto de vista mais singelo: uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção [...]” (WOOLF, 2014, p. 12). Portanto, além da impossibilidade de movimentação nos grupos sociais, ressalta os problemas materiais de sobrevivência da mulher que pretende se dedicar à escrita. Além da independência oferecida pelo dinheiro e da segurança proporcionada por um teto “todo seu”, é preciso, sob esse teto e resguardada por esse dinheiro, um lugar reservado para se concentrar, planejar, refletir e efetivamente escrever

o que se deseja. Em um primeiro momento, a proposta parece de fácil aplicação, entretanto, apresentam-se os percalços enfrentados pelas mulheres diante das regras sociais ditadas por homens, impedindo-as de ter acesso a locais públicos ou de ganhar dinheiro. Para isso, cita seu próprio caso quando, passeando pelos campos da Universidade de Oxbridge, dirige-se à biblioteca da instituição e, à porta dela, é impedida de entrar. O acesso ao interior do prédio aconteceria em duas ocasiões: ou acompanhada de um estudante do local ou se possuísse uma carta de apresentação (WOOLF, 2014, p. 17). Por que uma mulher sozinha frequentaria uma biblioteca universitária? Que interesses possuiria além de se manter nos limites de sua casa, dedicando-se integralmente à família, servindo ao marido e dele recebendo o dinheiro necessário para suas eventuais diversões? Como ela poderia adquirir cultura literária, filosófica ou teológica se até o suposto dinheiro recebido por ela passava à administração e propriedade do marido que detinha o poder de escolher os destinos do numerário? Por que a mulher precisaria preocupar-se com leitura e dinheiro se o marido poderia fazer isso (WOOLF, 2014, p. 37)?

As relações de poder entre homens e mulheres ocorrem pela apropriação da classe de mulheres pela classe de homens que, por sua vez, produz, propaga e consagra efeito ideológico cujo objetivo é definir, do ponto de vista masculino, o que é ser mulher. O efeito ideológico então congrega o estado de unidade material apropriada (asfatando-se a possibilidade de seus elementos tornarem-se simples detentores da força de trabalho, reduzindo as mulheres ao estado de objeto material) e o discurso de construção mental (instituindo o discurso de que as mulheres são elementos da natureza, portanto, são coisas) (GUILLAUMIN, 2005, p. 22-23).

A divisão entre o domínio masculino (administrar o dinheiro, a propriedade e as vidas à sua volta, enfrentar o exterior, a vida desconhecida além dos limites do lar, eleger os meios culturais do cotidiano, monopolizar a cultura e o entendimento de mundo) e o feminino surge no traçado econômico que rotula e, ao mesmo tempo, identifica e reproduz indefinidamente as arcaicas relações de poder. Mesmo as mulheres que vivem em ambientes confortáveis, desfrutam de boa vestimenta, boa cama,

boa casa e bons passeios, não encontram respaldo para modificar ou transformar as perspectivas de suas descendentes. Prossegue a romancista: não há como a mulher legar bibliotecas, conhecimento erudito e bens às suas filhas quando se despreza sua capacidade e sua vida resume-se ao cuidado das dúzias de filhos e à geração de tantos outros. Quem pretende ser ouvida, reflete metaforicamente, fica como uma estrela solitária, sem ninguém para iluminar seu caminho.

[...] e pensei no órgão rimbombando na capela e nas portas fechadas da biblioteca; e pensei em como é desagradável ficar presa do lado de fora; e pensei em como talvez seja pior ficar presa do lado de dentro; e, pensando na segurança e na prosperidade de um sexo, na pobreza e na desproteção do outro e nos efeitos da tradição e da falta de tradição sobre a mente de um escritor, pensei finalmente que era hora de dar o dia por encerrado, com suas discussões, suas impressões, sua raiva e seu riso. Milhares de estrelas brilhavam na vastidão azul do céu. Uma delas parecia solitária em uma sociedade inescrutável. Todos os seres humanos estavam deitados – de bruços, horizontais, mudos. Ninguém parecia se mexer nas ruas de Oxbridge. Mesmo a porta do hotel abriu-se por completo ao toque de uma mão invisível – nenhum empregado do hotel a postos para iluminar meu caminho para o quarto; era muito tarde (WOOLF, 2014, p.39).

A metáfora da estrela solitária, entre tantas outras brilhando na “vastidão azul do céu”, é retomada mais abaixo quando a escritora entra no hotel e, tarde da noite, nenhum empregado pode iluminar seu caminho até o quarto – quarto solitário, caminho solitário, reflexão solitária. A estrela solitária vivendo entre milhares de estrelas também demonstra que, entre tantas mulheres provavelmente alegres, Virginia Woolf sente-se a única “desconfortável”, isolada socialmente. O fechamento das portas da biblioteca e o impedimento de acesso a outros lugares que, conforme ela mesma ressalta, são abertos ou fechados de acordo com “prosperidade e segurança de um sexo”, na “desproteção” e “nos efeitos da tradição e da falta de tradição sobre a mente de um escritor” caracterizam isso.

A mente do escritor, moldada pela tradição, segue o percurso sugerido, apontado ou imposto por essa mesma tradição; inclusive, no que se refere às escolhas do intelectual inclinado a escrever sobre mulheres,

delineando significativamente os contornos, os limites e as possibilidades da imagem que, com o tempo, sedimenta o imaginário e sustenta a memória. Dessa maneira, ao pesquisar nas bibliotecas, a também jornalista inglesa questiona-se sobre as normas da tradição na abertura dos caminhos da liberdade aos homens e do recato às mulheres: “Por que os homens bebem vinho e as mulheres, água? Por que um sexo é tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tem a pobreza sobre a ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte?” (WOOLF, 2014, p.41). A mulher, reflete demoradamente, impedida de falar, de se expor, de defender pontos de vista e de aparecer publicamente, rechaçada e recriminada, desperta o interesse de homens de todas as idades, de todos os grupos sociais e econômicos, de todos os graus de instrução formal: “Vocês têm noção de quantos livros sobre mulheres são escritos no decorrer de um ano? Vocês têm noção de quantos são escritos por homens? Têm ciência de que vocês são talvez o animal mais debatido do universo?” (WOOLF, 2014, p.43).

Quando escrevem sobre mulheres, os homens determinam comportamentos, elegem modelos de prestígio e subordinam os desvios às regras do jogo. A tradição exteriorizada pela pena dos escritores – entre os quais podemos destacar Eça de Queirós, Camilo Castro Branco, Balzac, Flaubert ou Charles Dickens – recai com intensidade aos olhos dos leitores. Estes, por sua vez, repetem e reproduzem conceitos, informações e argumentações arregimentadas sob a perspectiva da submissão, da fragilidade, da tibieza e da ausência de qualidades e de requisitos formais e práticos da mulher na ocupação de cargos, funções e tarefas. Ao analisar as considerações de um escritor sobre “as mulheres e a pobreza”, constata que incapacidade moral e falta de inteligência são itens constantes dos impedimentos de acesso ao trabalho.

Até mesmo os professores, com a reconhecida missão de transmitir conhecimentos, valores e conceitos, assumem o posto de patriarca. Isto porque, na condição de autores de livros didáticos ou destinados a turmas específicas, repetem diretrizes que amarram simbolicamente o comportamento feminino aos desejos desde tempos instaurados pelo patriarcado. Representante, herdeiro e divulgador desse patriarcado, o

professor sabe da importância de “[...] ter de conquistar, ter de governar, de achar que um grande número de pessoas, metade da raça humana, na verdade, é por natureza inferior. Deve ser realmente uma das principais fontes de seu poder” (WOOLF, 2014, p. 53-54).

Estabelecidas a distância entre o masculino e o feminino, a dicotomia mantém-se em função da alegoria do espelho por meio do qual o homem considera-se maior por dobrar seu tamanho natural no reflexo. A estatura duplicada aumenta sua segurança e diminui o medo das supostas ameaças femininas de ocuparem os espaços considerados suas propriedades: “A alegoria do espelho é de importância suprema porque recarrega a vitalidade, estimula o sistema nervoso. Exclua isso e o homem morre, como o viciado em cocaína quando privado da droga” (WOOLF, 2014, p. 55-56). Excluindo-se o espelho, recarrega-se a vitalidade, acalma-se o sistema nervoso, mas principalmente iniciam-se os passos de libertação cuja satisfação ocorrerá quando se interromper a naturalização de comportamentos, se criar a consciência do sexo como construção social e se (re)conhecer os limites da opressão e da dominação (FALQUET, 2011, p. 21-22).

A liberdade financeira é a única maneira de a mulher alcançar sua independência que, no caso da escritora, concretiza-se pelas quinhentas libras recebidas regularmente de herança de uma tia. Essa independência monetária e a convicção de que o dinheiro nunca faltará, abre-lhe a oportunidade de se manifestar, de descobrir brechas no círculo da família e de respirar outros ares nos quais pode, sem medo e sem receio, ter voz. Mas, como já ressaltamos alhures, não basta ter voz, é preciso ter o que dizer, libertando-se das correntes maritais e adquirindo o domínio sobre si (FOUCAULT, 2014b, p. 185). Isto implica proporcionar o conhecimento sobre suas possibilidades, abandonando a condição de objeto e assumindo a de sujeito:

Essa ascensão em direção ao sujeito engaja todas as mulheres? Minha hipótese é de que toda mulher carrega consigo um sujeito-mulher, visto que a sociedade na qual ela vive, sendo polarizada, faz das mulheres as principais personagens da inferioridade e da dependência. Todavia, a maioria delas vive dentro de quadros sociais largamente

interiorizados e que as obrigam a julgar a si mesmas em função dos deveres que elas devem cumprir e dos sentimentos que a sociedade introduz nelas, como tantas normas que devem se respeitadas e que o são em princípio “naturalmente” (TOURAINÉ, 2011, p. 51).

Os deveres internalizados a que se refere Touraine podem ser constatados quando se pensa em seu reflexo no corpo feminino, apropriado materialmente pelo homem que, além de transformá-lo numa reserva técnica de força de trabalho, apropria-se igualmente do sexo, do tempo, do produto do corpo e das diretrizes de responsabilização da mulher pelos outros membros da família (GUILLAUMIN, 2005, p. 24-26). Seu corpo e sua vida comparam-se ao corpo e à vida das escravas (GUILLAUMIN, 2005, p. 29), impondo-lhe mais obrigações do que direitos. O sujeito precisa se constituir, mesclando e contrapondo o sujeito do desejo e do poder ao sujeito do oprimido (SPIVAK, 2010, p. 44). Contudo, em alguns casos, a constituição do sujeito submete-se ao percurso de transformação que o credencia, sob o império da lei, como objeto de outro:

Essa assimetria legalmente programada do *status* do sujeito, que efetivamente define a mulher como objeto de *um* marido, obviamente opera no interesse do sujeito-*status* legalmente simétrico do homem. A autoimolação da viúva, então, se torna um caso extremo da lei geral em vez de uma exceção a ela. Não é surpreendente, portanto, ler sobre as recompensas divinas para o *sati*, nas quais a qualidade de ser o objeto de um único possuidor é enfatizada por meio da rivalidade com outras mulheres – como o que ocorre com aquelas extasiadas dançarinas divinas, protótipos da beleza feminina e do prazer masculino [...].

[...] Mesmo enquanto opera a mais sutil liberação do agenciamento individual, o suicídio sancionado peculiar à mulher toma sua força ideológica ao *identificar* o agenciamento individual com o supraindividual: mate-se na pira funerária de seu marido agora e você poderá matar seu corpo feminino em todo o ciclo de nascimento (SPIVAK, 2010, p. 108-109).

Os comportamentos interiorizados – mesmo quando estão em transição da condição de objeto para a de sujeito – constituem percalço na dissolução de sentimentos, de obrigações e de atitudes esperadas da mulher cuja vida parece estar irrevogavelmente determinada por uma imposição “natural”.

Debruçando-se sobre Alain Touraine (2011) e Elisabeth Badinter (2011), Wilma dos Santos Coqueiro constata o destino do corpo feminino para “função social de reprodução”, destacando a maternidade como condição inerente à mulher e a concepção da sexualidade não apenas como função social, mas como modo de libertação:

Touraine reconhece também que há pouco espaço para a criação de um sujeito livre, uma vez que “o cerceamento da ordem social é tão grande que se faz necessário abrir uma brecha em seus muros para que os desejos e as forças vitais possam fluir” (TOURAINÉ, 2011, p. 63). Se, para o homem, esse espaço é restrito, para a mulher é ainda mais limitado, devido ao fato de que sua libido tende a ser transformada em função social de reprodução, o que, de certa forma, condiz com a afirmação de Badinter (2005), de que a sexualidade domesticada leva à emergência do instinto materno como inerente ao feminino. Contudo, ainda que o corpo feminino tenha sido marcado por funções, pode tornar-se linguagem de libertação, realizando a sexualidade pela integração da experiência corporal, sexual, estética e moral. As mulheres, ao não se considerarem “nem prostitutas nem mulheres submetidas” (TOURAINÉ, 2011, p. 89), acabam por se sentirem mais livres do que dependentes (COQUEIRO, 2014, p.65).

As concepções de sujeito – conceito concretizado pela quebra dos paradigmas de dependência e inferioridade internalizados – e de liberdade – em que a propriedade e o poder sobre o próprio corpo são fundamentais para se afastar da função social reprodutora; bem como para redesenhar os anseios de experimentação de formas integradas às diversas experiências que auxiliam na destruição das amarras simbólicas, sociais ou antropológicas – são pressupostos da autonomia da mulher. Uma autonomia que, conquistada a independência financeira, precisa então recorrer aos trâmites necessários, a fim de obter a independência jurídica, escapulindo das garras do marido que, a qualquer tempo, pode maltratá-la, agredi-la, espancá-la pública ou privadamente, cabendo ao pai ou irmão representá-lo nesses momentos de “correção” (FRAISSE; PERROT, 1991).

Se, no início de sua palestra, Virginia Woolf expõe os problemas enfrentados pelas mulheres na busca da liberdade, do meio ao fim são verificadas as amarras que impedem a ascensão e entrosamento sociais. A

genialidade de Shakespeare, exemplifica, adquirida ao longo dos séculos, deve-se à sua condição de homem. Se tivesse uma irmã, ela jamais teria a mesma possibilidade de escrever peças, de torná-las públicas ou de encená-las, sendo ridicularizada, maltratada, violentada. A irmã de Shakespeare, em sua época, teria enlouquecido, se isolado ou suicidado.

O fim do século XVIII, então, traz mudanças significativas: as mulheres de classe média – não se restringindo às ricas ou às nobres – começam a escrever e a traduzir, desempenhando trabalho remunerado. Alcançam autonomia financeira e têm direito a voz. O silêncio é quebrado e, além de rompido, sua imposição pode ser registrada nas palavras escritas às quais se adiciona a funcionalidade da circulação de ideias garantida por livros e, especialmente, jornais que passam de mão em mão.

O discurso de Virginia Woolf em lugares que, em tese, irradiam conhecimento e sabedoria, quebra paradigmas. Leva a mulher ao debate político e busca novos caminhos para redesenhar seu espaço de atuação. O discurso destinado às alunas da universidade estimula a reflexão da mulher na escola não apenas na condição de mãe ou de serviçal, mas de aluna, professora ou palestrante.

A instituição escolar – de ensino primário, médio ou superior – também controla o poder que se estende ininterrupta e inalteravelmente por décadas. Reproduzem-se, acentuam-se, divulgam-se, defendem-se e perpetuam-se as diferenças – submissão e autonomia, força e fragilidade, inteligência e incapacidade, público e privado, direitos e deveres, permissões e interdições – entre homens e mulheres, legitimada, na maioria das vezes, pelo discurso científico:

Embora a sociedade tenha se modificado em vários aspectos e as mulheres estejam presentes em diferentes áreas de trabalho, ainda no século XXI a herança de determinados conceitos influencia tanto nas ações das mulheres quanto nos julgamentos sofridos por elas.

As mulheres foram, durante muito tempo, afastadas dos espaços e instituições nas quais acontecem a formação e a comunicação científica e onde uma ideologia persistente, apoiada em justificações tomadas na própria ciência, caucionou e produziu esse afastamento. No entanto, a história das mulheres revela, em todas as épocas da história ocidental,

a presença de mulheres nas ciências, na literatura, na filosofia, na medicina, e isso neutraliza qualquer teoria sobre as dificuldades especificamente femininas para entender e praticar as ciências (KOVALESKI; TORTATO; CARVALHO, 2013, p. 10).

O fragmento do estudo acima, publicado em 2013, reconhece tanto a importância das instituições, das teorias de conhecimento e das manifestações artísticas quanto dos artifícios usados para silenciar a participação feminina por meio de fundamentos encontrados, respaldados e propagados pela própria ciência. Corrobora a aula magistral de Virginia Woolf nas primeiras décadas do século XX quando, buscando informações nas bibliotecas, constata grande lacuna de títulos sobre e assinados por mulheres, especialmente antes do século XVIII. A partir deste período, os livros sobre o tema surgem gradativamente. Sempre de autoria masculina, defenestram as qualidades femininas e ridicularizam as tentativas de comparação aos homens. O pai de Simone de Beauvoir e o próprio Jean-Paul Sartre a chamam de “mulher com cérebro de homem” (KOVALESKI; TORTATO; CARVALHO, 2013, p.11).

As pesquisas das condições femininas nos últimos cinquenta anos, em praticamente todos os ramos do conhecimento, remetem, como supramencionado, a duas intelectuais que demarcaram o espaço do feminino: Virginia Woolf, cujo discurso já expusemos, e Simone de Beauvoir. Pouco mais de vinte anos após a publicação de *Um teto todo seu*, a professora, filósofa, jornalista e editora francesa impactou o ocidente: *O segundo sexo* já nascia sob os auspícios da liberdade – provocada pelas leitoras que mundo afora identificaram-se com a obra – e, ao mesmo tempo, da imoralidade – consequência dos embates com homens, comuns ou intelectualizados, que chegaram a abordar e a atacar verbalmente a autora nas ruas.

Desde a concepção do projeto – redação sobre mulheres, englobando sua história e contando suas conquistas e percalços pelo olhar feminino – acreditava-se no potencial debate acalorado contra o discurso ali construído. A escritora compartilha, na primeira linha da introdução, a hesitação em escrever sobre o tema (BEAUVOIR, 2013, p.13). A hesitação inicial

transforma-se em sucesso de crítica e de público: mais de sessenta anos após a publicação, o interesse de leitores em geral e de pesquisadores continua ativo. Em duas edições da Revista *Sapere Aude*, vinculada ao Departamento de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), escolhe-se a francesa como tema de dossiê (2012) e sobre ela predominam os títulos ou conteúdos dos artigos sobre epistemologia feminina (2014)⁴.

O reconhecimento do trabalho da filósofa se deve, em grande parte, à rede de sociabilidades habilmente construída e eficientemente administrada desde antes do lançamento de seus livros. Compartilhando parte do percurso pelo qual passaram intelectuais de grande inserção nos meios de comunicação na segunda metade do século XX, Beauvoir realiza, à semelhança de Virginia Woolf, trabalhos na imprensa. Alcança notoriedade e autoridade em revistas e jornais, chegando a fundar e dirigir uma das mais importantes revistas francesas, *Les temps modernes* e *Questões feministas*.

A exposição pública de ideias auxilia na percepção de limites, influências e desejos, o que se configura pela “[...] exegese de textos, e particularmente de textos impressos, primeiro suporte dos fatos de opinião, em cuja gênese, circulação e transmissão os intelectuais desempenham um papel decisivo; e sua história social exige a análise sistemática de elementos dispersos [...]” (SIRINELLI, 2003, p. 245). A palavra escrita – e, se possível, universalizada – desvela as primeiras hipóteses das pesquisas, os indícios de construção do raciocínio, os resultados de experimentos e tentativas, as dúvidas dos pensadores, as incertezas das metodologias e as alternativas às teorias sedimentadas ou em vigência. Do século XVIII até fins do XX, garante-se a circulação e a transmissão da palavra em textos impressos.

Diferentemente da inglesa que não vê o fim da Segunda Guerra e limita-se a conhecer o rádio como meio de comunicação mais eficiente e apto

⁴ Em 2015, feministas e conservadores travaram amplos debates, especialmente em revistas, jornais e redes sociais, articulando argumentos contrários e favoráveis a inserção de fragmento da obra *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir no ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio). De maneira geral, feministas defenderam a atualidade da escritora francesa enquanto conservadores, especialmente os atrelados às igrejas, tentavam anular a questão e condenar – política, social e juridicamente – os responsáveis por inserir numa prova de ensino médio assuntos relacionados à “aversão” aos bons costumes e aos valores cristãos.

a ultrapassar fronteiras linguísticas, geográficas e políticas, a filósofa presencia boa parte das mudanças do século XX. Aproveita-se não apenas de jornais e revistas, mas também do rádio e da televisão que aumentam o poder de exposição e, conseqüentemente, o de influência. A sociabilidade – ligação com os demais intelectuais – costura-se politicamente por meio de dois mecanismos de adesão elementares: os abaixo-assinados/manifestos e as revistas.

As revistas conferem uma estrutura ao campo intelectual por meio de forças antagônicas de adesão – pelas amizades que as subentendem, as fidelidades que arrebanham e a influência que exercem – e de exclusão – pelas posições tomadas, os debates suscitados, e as cisões advindas. Ao mesmo tempo que um observatório de primeiro plano da sociabilidade de microcosmos intelectuais, elas são aliás um lugar precioso para a análise do movimento das idéias. Em suma, uma revista é antes de tudo um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade, e pode ser, entre outras abordagens, estudada nessa dupla dimensão (SIRINELLI, 2003, p. 249).

Ao mesmo tempo em que se torna um ambiente de antagonismos, as revistas e os jornais abrem-se aos pensamentos próximos, alinhados tanto pelas ideologias quanto pelas relações afetivas entre seus adeptos e colaboradores. Portanto, mesmo os ataques pitorescos e as piadas machistas do pai e de Sartre não abalam a determinação da filósofa na elaboração de *O segundo sexo*, publicado em 1949. Dividido inicialmente em dois volumes, o primeiro reúne ensaios agrupados em três partes: *O destino*, *A história* e *Os mitos*. A primeira analisa os pontos de vista da biologia, da psicanálise e do materialismo histórico; a terceira, leituras de, entre outros, D.H. Lawrence e Stendhal; a segunda limita-se a enumerar os capítulos, sem nomeá-los.

Os dois volumes do livro – geralmente, nas edições mais recentes, reunidos em um só – merecem integral atenção, mas o segundo instiga o leitor interessado em analisar as posições e os posicionamentos das mulheres. Dividido em quatro partes (*Formação*, *Situação*, *Justificações* e *A caminho da libertação*), traça um diálogo aberto sobre a construção da imagem, a evolução e o posicionamento da mulher criança e jovem, madura e velha, a iniciação sexual, o lesbianismo, as prostitutas e cortesãs, a

casada, a mãe, a que está transitando na vida social, a apaixonada, a mística e, principalmente, a que, a caminho da libertação, torna-se independente. O caminho da libertação que leva a mulher à independência transpõe necessariamente os obstáculos impostos pela cultura, lembrando que a cultura “[...] se tornou uma maneira de falar sobre o homem e sobre casos particulares do homem, quando visto sob uma determinada perspectiva” (WAGNER, 2012, p. 37). Simone de Beauvoir dedica-se, no segundo volume de *O segundo sexo*, a detectar e explicar os meios patriarcais de construção da cultura em que se ratificam o silêncio, a marginalização e a submissão feminina.

A oscilação entre o papel de observadora e o de atriz – papéis sociais em que se nota a substituição da passividade pela da atividade – ocorre pela percepção da cultura alheia. Para escrever teoricamente, faz-se necessário desvincular-se de sua cultura para absorver a do outro, livrar-se de seus conhecimentos para assimilar os do outro, lançar mão de artifícios que permitam à pesquisadora Simone discernir o que é “inventado”.

Ao experienciar uma nova cultura, o pesquisador identifica novas potencialidades e possibilidades de se viver a vida, e pode efetivamente passar ele próprio por uma mudança de personalidade. A cultura estudada se torna “visível” e subsequentemente “plausível” para ele; de início ele a apreende como uma entidade distinta, uma maneira de fazer as coisas, e depois como uma maneira segundo a qual ele poderia fazer as coisas. Desse modo, ele pela primeira vez compreende, na intimidade de seus próprios erros e êxitos, o que os antropólogos querem dizer quando usam a palavra “cultura”. Antes disso, poder-se-ia dizer, ele não tinha nenhuma cultura, já que a cultura em que crescemos nunca é realmente “visível” – é tomada como dada, de sorte que suas pressuposições são percebidas como autoevidentes. É apenas mediante uma “invenção” dessa ordem que o sentido abstrato de cultura (e de muitos outros conceitos) pode ser apreendido, e é apenas por meio do contraste experienciado que sua própria cultura se torna “visível” (WAGNER, 2012, p.43).

Simone de Beauvoir recorre a todas as ciências, conhecimentos e disciplinas acadêmicas para detalhar a percepção da mulher no mundo, aprofundando-se tanto nos conhecimentos de História, Literatura, Sociologia

e Antropologia – tão ligados à sua área de atuação – quanto aqueles menos próximas como a Biologia.

A mudança de personalidade, destacada no fragmento de Wagner, torna-se necessária à pesquisadora para que a cultura estudada torne-se inicialmente “visível” e, em seguida, “plausível”. Todas as culturas são visíveis, entretanto se tornam invisíveis quando não estamos nelas inseridos. Eis o motivo pelo qual, por exemplo, o consumo de carne bovina – nas casas, nos restaurantes ou em churrascos – é ato comum aos brasileiros, contudo condenável para os indianos.

Inserida, envolvida, forjada e limitada à sua cultura originária, a pesquisadora precisa de artificios que tornem visível aos seus olhos essa cultura que é “tomada como dada” e “autoevidente”. Alcançada a visibilidade, procede-se à “invenção” no sentido abstrato da cultura, tornando visível o até então mantido fora de cena. A mudança perseguida pela filósofa consiste no desmonte de ensinamentos consolidados para, a partir dela, romper e redesenhar conceitos.

Os conceitos de cultura submetem-se às transformações já que, alguns deles, nascidos no século XVIII e transmitidos ininterrupta e imutavelmente desde então, contêm subliminar ou explicitamente definições em que são ressaltadas possíveis hierarquias em seu conteúdo.

Uma variação dessa acepção [de cultura] vem da tradição filosófica idealista alemã, originada no século XVIII, segundo a qual cultura equivale a formação (*bildung*, em alemão), no sentido de constituição e desenvolvimento, tanto individual quanto coletivo. Assim, o indivíduo tem cultura como parte de sua formação intelectual e comportamental, seguindo padrões considerados superiores e refinados, mas não necessariamente relacionados a classes endinheiradas. E um povo tem cultura como uma tradição que é respeitada, cultuada e ao mesmo tempo renovada e refinada. A literatura, a ciência, a aplicação tecnológica, mas também o acatamento às leis e o comportamento comedido fariam parte dos atributos de um povo “com cultura”. Assim, haveria homens com mais ou menos cultura, assim como haveria nações com culturas mais pujantes e consolidadas. A antropologia vê essa acepção com certa desconfiança; mas muitos que admiram as culturas europeias, e por vezes subvalorizam a cultura brasileira, baseiam seu raciocínio nessa acepção de cultura (GOMES, 2009, p. 34).

Entre as várias concepções de cultura, a tradição filosófica idealista alemã nascida no século XVIII demonstra sua presença forte no século XIX e chega, aparentemente sem grandes resistências, ao século XX. Neste ponto, mantém a demarcação de fronteiras entre o certo e o errado, baseados na definição de cultura como requisito da formação do indivíduo. O indivíduo, por sua vez, conforme a sua formação originariamente adquirida, desenvolve comportamentos curvando-se às leis e à manutenção das condutas comedidas. O antropólogo Mércio Gomes (2009) ainda acrescenta que esse conceito perde-se de seu objetivo quando usado para estabelecer relações de superioridade e inferioridade entre culturas de diferentes países.

Duas ilações são possíveis. A primeira delas: uma vez que a formação do indivíduo indica-lhe o caminho do respeito às leis e aos comportamentos comedidos, o desvio das leis e do comportamento como, por exemplo, a luta por direitos individuais e coletivos, que beneficiem tanto homens quanto mulheres, acaba alcançando avaliações negativas ou socialmente reprováveis. Leis e comportamentos são meios eficazes de dominação. A segunda inferência: o conceito abre espaço a possíveis dicotomias que ultrapassam os limites coletivos ou geográficos, traçando perfis de superioridade ou inferioridade. Estes perfis são baseados em conceitos culturais segundo os quais um indivíduo ostentaria a superioridade em decorrência de ser oriundo ou pertencer a determinado grupo, independentemente da comprovação de sua capacidade intelectual, técnica ou profissional.

Essas duas constatações levam a verificar o grau de dificuldade enfrentado por Simone de Beauvoir quando da elaboração de seu livro. Se de um lado precisa “inventar” um novo conceito, tornando “visível” sua própria cultura, de outro obriga-se a lutar a favor da releitura das leis – jurídicas e sociais, estas moldadas pelos comportamentos opressivos – e do rompimento de estereótipos para, em seguida, equilibrar as relações entre homem e mulher⁵.

⁵ Mércio Pereira Gomes (2009, p. 36) apresenta o seguinte conceito: “Cultura é o modo próprio de ser do homem em coletividade, que se realiza em parte consciente, em parte inconscientemente, constituindo um sistema mais ou menos coerente de pensar, agir, fazer, relacionar-se, posicionar-se perante o Absoluto e, enfim, reproduzir-se”. A definição

Conforme já afirmamos, o primeiro volume de *O segundo sexo* destina-se ao conhecimento de cunho sociológico, psicanalítico e historiográfico. O segundo à análise individual de figuras da mulher criança, jovem, madura, velha, sexualmente ativa, homossexual, prostituta, casada, mãe, a apaixonada ou a independente. A análise dessas figuras acontece por meio de mecanismos que assegurem a demolição de axiomas e a construção de novas perspectivas. Isto, justamente em função da mudança temporalmente ocorrida em que conceitos, definições, comportamentos e ações tomam outros caminhos, relativizando conceitos hegemônicos:

Cultura é o conjunto de práticas sociais, periodicamente definidas, em termos de raça, classe e etnia. Rechaça-se, portanto, qualquer hegemonia de um período ou de uma população específica; num mundo pluricultural, a cultura atual e a cultura passada são relativizadas. O binarismo e o patriarcalismo são datados e, portanto, desconstruídos (BONNICI, 2007, p. 52).

Se o conteúdo da cultura muda de tempos em tempos e os conceitos são desconstruídos, assumindo novos posicionamentos, tornando-se irrelevantes ou deixando o mundo da ciência, os atores sociais precisam se movimentar no campo do conhecimento para implodir uns e alavancar outros conceitos, ideias e argumentos. O caminho da implosão, do embate, do enfrentamento e do confronto guiam as reflexões em torno de figuras individuais reunidas em um sujeito coletivo.

As mulheres de hoje estão destronando o mito da feminilidade; começam a afirmar concretamente sua independência; mas não é sem dificuldade que conseguem viver integralmente sua condição de ser humano. Educadas por mulheres, no seio de um mundo feminino, seu destino normal é o casamento que ainda as subordina praticamente ao homem; o prestígio viril está longe de se ter apagado: assenta ainda em sólidas bases econômicas e sociais. É, pois, necessário estudar com cuidado o destino tradicional da mulher. Como a mulher faz o aprendizado de sua condição, como a sente, em que universo se acha encerrada, que evasões lhes são permitidas [...]. Só

contemporânea de cultura defende a ação do homem em grupo pensando, agindo, posicionando-se e reproduzindo-se muitas vezes de maneira inconsciente. Logo, posicionamentos arcaicos e patriarcais geralmente se reproduzem pela ação e posicionamento de homem/mulher nas culturas em geral.

então poderemos compreender que problemas se apresentam às mulheres que, herdeiras de um pesado passado, se esforçam por forjar um futuro novo (BEAUVOIR, 2013, p. 357).

Para Thomas Bonnici (2007), os tempos mudam as culturas, criando valores e interpretações de fatos e de teorias, alterando – nem sempre de maneira pacífica e aceita pelos grupos sociais – regras e comportamentos cujo conteúdo não precisa mostrar apenas uma “roupagem” nova, mas principalmente conteúdos novos. A ruptura das regras e comportamentos pode constituir movimento de transgressão ou de desvio do ordenamento estabelecido. Um ordenamento elaborado para ser fielmente seguido por aqueles educados pela filosofia idealista alemã que atinge as primeiras décadas do século 20, período em que Virginia Woolf e Simone de Beauvoir exteriorizam posicionamentos.

Se a romancista inglesa publica um discurso-ensaio das percepções empíricas dos problemas femininos na Inglaterra em fins da década de 1920, a filósofa francesa elaborará boa parte da bibliografia para indicar os percalços semelhantes e igualmente problemáticos no cotidiano feminino. O alcance e o impacto de *O segundo sexo* tornam-se ainda mais visíveis quando sua autora concilia – pública e particularmente – as diretrizes de novas percepções capazes de “forjar um futuro novo”.

Como uma de nossas intenções é analisar posições e posicionamentos da mulher – papéis, escolhas, omissões, confrontos, vitórias, derrotas, ascensões e retrocessos – na família, o recorte e o foco no segundo volume – *A experiência vivida* – parece razoável para atender às necessidades do trabalho. Especialmente os capítulos um e dois da primeira parte (*Formação*), o primeiro da segunda (*Situação*) e integralmente a quarta parte (*A caminho da libertação*).

Durante sua formação – compreendida entre o período da infância, adolescência e juventude – a mulher aprende, assimila e repete hábitos, comportamentos, símbolos e rituais que a levam a ocupar o lugar da inferioridade em relação ao homem. A sobreposição do homem acontece em tempos primitivos quando ele deduz sua importância como peça fundamental para a procriação.

Não há, nos tempos primitivos, revolução ideológica mais importante do que a que substitui pela agnação a filiação uterina; a partir de então a mãe é relegada a função de ama, de serva, e a soberania do pai é exaltada: ele é quem detém os direitos e os transmite. (...) Provavelmente, a experiência da causalidade técnica em que o homem haure a certeza de seu poder criador conduziu-o a reconhecer que ele era tão necessário à procriação quanto à mãe. (...) Atribuindo a si próprio e exclusivamente sua posteridade, o homem desvencilha-se definitivamente do império da feminilidade, conquista o domínio do mundo à mulher. Votada à procriação e às tarefas secundárias, despojada de sua importância prática e de seu prestígio místico, a mulher não passa desde então de uma serva (BEAUVOIR, 2013, p. 119-120).

Para que alcance a condição de serva sem impor resistências ao homem, as primeiras lições simbólicas e coativas tomam forma durante a infância. Nas linhas iniciais do capítulo – cujas duas primeiras orações são repetidas reiteradamente tanto no âmbito acadêmico quanto popular – a filósofa ressalta a força civilizatória patriarcal na modelagem da personalidade feminina.

Ninguém nasce mulher; torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro*. Enquanto existe para si, a criança não pode apreender-se como sexualmente diferenciada (BEAUVOIR, 2013, p. 361)⁶.

A coação social praticada pelo outro firma o conhecimento sobre si, sobre o outro e sobre as relações da mulher com outras mulheres e com outros homens. Na década de 1940, a partir dos 12 anos, os problemas começam a surgir e pertencer ao sexo feminino vira sinônimo de assumir a condição de inferioridade, estabelecida inicialmente pelas peculiaridades da genitália feminina e masculina.

Se as mães e as amas “reverenciam” a genitália masculina, silenciam sobre a feminina uma vez que consideram que “a menina não tem sexo”: “O

⁶ Conforme informado em uma das precedentes notas de rodapé, este trecho, que constou do ENEM 2015, foi o causador da celeuma entre feministas e conservadores.

destino da menina é muito diferente. [...] ela se acha situada no mundo de um modo diferente do menino e um conjunto de fatores pode transformar a seus olhos a diferença em inferioridade” (BEAUVOIR, 2013, p. 366).

Essa inferioridade apontada por Simone de Beauvoir é retomada por Michel Foucault (2014a) ao lembrar o direito de vida e morte que o homem/pai possui sobre os filhos e os escravos. Esse direito estende-se à mulher/esposa uma vez que, no contrato privado firmado entre homem e mulher, à mulher destinam-se responsabilidades e proibições, sendo castigada por seu “proprietário” quando de desvios ou incorreções. Acrescente-se a essa outra perspectiva da relação da mulher no pacto contratual. De acordo com Colette Guillaumin (2005, p. 40-41), o lugar da mulher no contrato matrimonial não está na condição de signatária, mas de objeto. Como não tem propriedade sobre seu corpo, não tem a posse de si mesma. A mulher equivaleria a um bem qualquer (animal, de consumo etc). Quem é propriedade não pode ser proprietária. Dessa maneira, o casamento é uma restrição social. A mulher adentra uma relação de sexagem (“apropriação material concreta da individualidade corporal feminina” - GUILLAUMIN, 2005, p.55), mas não de mercado. A relação de mercado configurar-se-ia se houvesse troca, contudo a mulher não pode trocar (trabalho, tempo, reprodução) o que não tem. O trabalho ou a reprodução dependem de um corpo. Seu corpo é apropriado pelo homem (GUILLAUMIN, 2005, p. 42-43).

A diferença cria identidades e alteridades, percepções e rótulos; a desigualdade fomenta hierarquias e estigmas que se perpetuam e transmitem-se de geração a geração. Criam-se imagens e ensinamentos que determinam o comportamento da menina distinto das atitudes do menino: ela, passiva e inerte como uma boneca; ele, sujeito autônomo.

A grande diferença está em que, de um lado, a boneca representa um corpo na sua totalidade e, de outro, é uma coisa passiva. Por isso, a menina está encorajada a alienar-se em sua pessoa por inteiro e a considerá-la um dado inerte. Ao passo que o menino procura a si próprio no pênis enquanto sujeito autônomo, a menina embala sua boneca e enfeita-a como aspira a ser enfeitada e embalada; inversamente, ela pensa a si mesma como uma maravilhosa boneca. Por meio de

cumprimentos e censuras, de imagens e palavras, ela descobre o sentido das palavras “bonita” e “feia”; sabe, desde logo, que para agradar é preciso ser “bonita como uma imagem”; ela procura assemelhar-se a uma imagem, fantasia-se, olha-se no espelho, compara-se às princesas e às fadas dos contos (BEAUVOIR, 2013, p. 374)

A ordem do discurso está firmada: a menina precisa materializar-se como uma “maravilhosa boneca”. Maravilhosa pelos trejeitos e pela beleza, já que não há espaço nos lugares de destaque para as bonecas feias, aquelas que fogem dos padrões estabelecidos e que afetam a ratificação de futuros contratos. Domina-se o feminino nas estruturas sociais, na divisão do trabalho, no falso transcendentalismo masculino incorporado ao cotidiano construído, conforme abaixo esclarece Bourdieu, na ordem simbólica fundada pelas eficientes relações de poder:

A dominação masculina encontra, assim, reunidas todas as condições de seu pleno exercício. A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e de reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os *habitus*: moldados por tais condições, portanto objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais. Por conseguinte, a representação androcêntrica da reprodução biológica e da reprodução social se vê investida da objetividade do senso comum, visto como senso prático, dóxico, sobre o sentido das práticas. E as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. Por conseguinte, seus atos de conhecimento são, exatamente por isso, atos de reconhecimento prático, de adesão dóxica, crença que não tem que se pensar e se afirmar como tal e que “faz”, de certo modo, a violência simbólica que ela sofre. (BOURDIEU, 2010, p. 45).

A violência simbólica é o reflexo do esforço para agradar os gostos masculinos por meio de imagens marcantes como princesas ou fadas, habilmente construídas na beleza das ficções – antigas ou contemporâneas – de finais felizes em que a personagem feminina – de maneira passiva, inerte,

bonita, maravilhosa e enfeitada para conquistar o pretendente – será tomada como objeto ou apêndice de encerramento do enredo. Enfim, uma boneca passiva e inerte dentro de sua casa manipulada por um homem.

Retomando a perspectiva sociológica de construção do indivíduo pela coação social e dialogando com o ensaio de Virginia Woolf acerca da representação do patriarcado na figura do professor, a filósofa sentencia a respeito do comportamento feminino: “[...] a passividade que caracterizará essencialmente a mulher ‘feminina’ é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade” (BEAUVOIR, 2013, p. 375). A família também contribui diretamente para a construção dos domínios do feminino: “O menino também é, a princípio, educado pela mãe; mas ela respeita sua virilidade e ele lhe escapa desde logo, ao passo que ela almeja integrar a filha no mundo feminino” (BEAUVOIR, 2013, p. 376).

O mundo feminino implica o reconhecimento da diferença masculina e a definição de modelos que ensinam a menina a repetir comportamentos. Ela aprende não a abdicar de direitos e perspectivas, mas de praticá-los nos limites do lar, exercendo seu poder de rainha até que “[...] seus estudos, seus jogos e suas leituras a arrancam do círculo materno, ela compreende que não são as mulheres e sim os homens os senhores do mundo. É essa revelação – muito mais do que a descoberta do pênis – que modifica imperiosamente a consciência que ela toma de si mesma” (BEAUVOIR, 2013, p. 383).

A hierarquia dos sexos manifesta-se a ela primeiramente na experiência familiar; compreende pouco a pouco que, se a autoridade do pai não é a que se faz sentir mais cotidianamente, é entretanto a mais soberana; reveste-se ainda de mais brilho pelo fato de não ser comprometida; mesmo se, na realidade, é a mulher que reina soberanamente em casa, tem ela, em geral, a habilidade de pôr à frente a vontade do pai; nos momentos importantes é em nome dele que ela exige, recompensa ou pune (BEAUVOIR, 2013, p. 383-4).

Constrói-se diária e intensivamente a imagem do pai, alguém que tem lugar especial na casa, que não deve ser incomodado e precisa ser tratado com todas as formalidades e reverências inimagináveis; praticamente um Deus ou a autoridade mais apta a responder, interpretar e executar sem questionamentos as vontades divinas. Também é o responsável pela manutenção moral e econômica. O menino copia irretocavelmente os gestos paternos – cujos trejeitos são testemunhados nos irmãos, primos, tios, avós, amigos, colegas e seguidores da igreja – e aprende os signos da liderança enquanto a menina apenas espera passivamente uma espécie de (qualquer) valorização⁷.

Em algumas situações, conforme Pierre Bourdieu, os signos masculinos são assimilados sem discernimento pelas mulheres, como se existisse submissão feminina voluntária e livre. Firma-se acordo simbólico a que se adere ou espontaneamente (masculino) ou extorsivamente (caso da mulher), criando-se efeitos duradouros e imperceptíveis na esfera social:

Não se pode, portanto, pensar esta forma particular de dominação senão ultrapassando a alternativa da pressão (pelas forças) e do consentimento (às razões), da coerção mecânica e da submissão voluntária, livre, deliberada, ou até mesmo calculada. O efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc.) se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos *habitus* e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma. Assim, a lógica paradoxal da dominação masculina e da submissão feminina, que se pode dizer ser, ao mesmo tempo e sem contradição, *espontânea e extorquida*, só pode ser compreendida se nos mantivermos atentos aos *efeitos duradouros* que a ordem social exerce sobre as mulheres (e os homens), ou seja, às disposições espontaneamente harmonizadas com esta ordem que as impõe.

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. (BOURDIEU, 2010, p. 49-50).

⁷ Importante frisar que algumas sociedades ou grupos – entre eles as matriarcais ou indígenas – fogem à concepção binária e dicotômica tradicionalmente atribuída ao homem e à mulher.

A hierarquia então é mantida por lendas, contos e narrativas, livros, quadros e estátuas. A mulher sempre se mostra à espera de um homem que ocupará o lugar do herói e a conduzirá gloriosamente ao ápice do enredo: “Tudo contribui para confirmar essa hierarquia aos olhos da menina” (BEAUVOIR, 2013, p.385). Retomando o episódio do impedimento de acesso à biblioteca da universidade descrito por Virginia Woolf, Simone de Beauvoir evidencia a convergência da sociedade na delimitação do crescimento feminino:

É uma estranha experiência, para um indivíduo que se sente como sujeito, autonomia, transcendência, como um absoluto, descobrir em si, a título de essência dada, a inferioridade: é uma estranha experiência para quem, para si, se arvora em Um, ser revelado a si mesmo como alteridade. É o que acontece à menina quando, fazendo o aprendizado do mundo, nele se percebe mulher. A esfera a que pertence é cercada por todos os lados, limitada, dominada pelo universo masculino: por mais alto que se eleve, por mais longe que se aventure, haverá sempre um teto acima de sua cabeça, muros que lhe barrarão o caminho. Os deuses do homem acham-se em um céu tão longínquo que, na verdade, não há deuses para ele: a menina vive entre deuses de fisionomia humana (BEAUVOIR, 2013, p. 395-396).

Simone de Beauvoir recorre à metáfora do sagrado e profano com a finalidade de fixar as diferenças entre os poderes masculinos e femininos. Reconhece que, no dia a dia, desde a roupa até as refeições, da cama ao local reservado na casa, dos discursos ao trabalho braçal, do descanso aos dias de festas, o pai simboliza o sagrado a ser respeitado e, como tal, sobre ele não pesam discussões tacanhas, assuntos mesquinhos ou comportamentos medíocres que podem – e devem – direcionar-se à mãe, representante do profano, do que pode ser combatido, silenciado, revogado. Senão único, a mãe tem papel primordial: reproduzir.

Segundo Mircea Eliade, o sagrado constitui-se pelo mito que “[...] conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo” (ELIADE, 2012, p. 84). Uma vez revelado o segredo do mito, seu conteúdo torna-se verdade absoluta. Portanto, cria-se um mito de maternidade em torno da figura da mulher. Se ela se distancia

dessa configuração simbólica, atraiçoa o sagrado, banha-se no profano, invoca as iras e perde o respeito da comunidade ou de seu grupo social. Sua figura, continua o historiador, vincula-se à da fecundidade da terra cujo objetivo é, sem outros entraves ou finalidades, dar frutos:

A mulher relaciona-se, pois, misticamente com a Terra; o dar à luz é uma variante, em escala humana, da fertilidade telúrica. Todas as experiências religiosas relacionadas com a fecundidade e o nascimento *têm uma estrutura cósmica*. A sacralidade da mulher depende da santidade da Terra. A fecundidade feminina tem um modelo cósmico: o da *Terra Mater*, da Mãe Universal (ELIADE, 2012, p. 120-121).

O sagrado e o profano estabelecem-se, mantêm-se e reproduzem-se nas relações cotidianas por meio de mecanismos simbólicos cuja engrenagem funciona não apenas com o apoio dos dominantes, mas também – de maneira consciente ou inconsciente – do dominado.

Considerando as peculiaridades entre masculino e feminino, as relações se repetem sem a percepção ou sem o consentimento de quem é dominado:

Os atos de conhecimento e de reconhecimento práticos da fronteira mágica entre os dominantes e os dominados, que a magia do poder simbólico desencadeia, e pelos quais os dominados contribuem, muitas vezes à sua revelia, ou até contra sua vontade, para sua própria dominação, aceitando tacitamente os limites impostos, assumem muitas vezes a forma de *emoções corporais* – vergonha, humilhação, timidez, ansiedade, culpa – ou de *paixões* e de *sentimentos* – amor, admiração, respeito –; emoções que se mostram ainda mais dolorosas, por vezes, por se traírem em manifestações visíveis, como o enrubescer, o gaguejar, o desajeitamento, o tremor, a cólera ou a raiva onipotente, e outras tantas maneiras de se submeter, mesmo de má vontade ou até *contra a vontade*, ao juízo dominante, ou outras tantas maneiras de vivenciar, não raro com conflito interno e clivagem do ego, a cumplicidade subterrânea que um corpo que se subtrai às diretivas da consciência e da vontade estabelece com as censuras inerentes às estruturas sociais (BOURDIEU, 2010, p. 51).

O corpo e o comportamento então se moldam segundo as regras do campo em que estão inseridos. Recebem e transmitem as estruturas sociais – estruturas simbólicas – mesmo contra a vontade de quem não se quer

deixar dominar. A menina, ainda na infância e em formação, assimila os limites de suas obrigações e direitos, seu lugar na estrutura familiar – filha, irmã, esposa, neta, sobrinha – e toma conhecimento do destino imutável a que se dedicará nos planos do patriarcado (CISNE, 2014, p.73).

O patriarcado incumbe-se de transmitir os ensinamentos da dominação feminina por meio de mecanismos atrelados primordialmente à família, divulgando o conservadorismo por meio da internalização de seus valores e com o apoio de órgãos ou instituições fiscalizadoras, entre elas a igreja, a polícia e as prisões: “A família patriarcal, portanto, é uma instituição que ‘permite perpetuar a opressão específica das mulheres com o sexo’, uma vez que o ‘sistema familiar está baseado na escravidão doméstica e na dependência econômica da mulher’ [...].” (CISNE, 2014, p. 83).

A menina/adolescente prepara-se para entrar na juventude consciente de sua função – continuada ou substituída – na família antiga ou naquela cujos pais escolherão inseri-la. Transforma-se, aos olhos da perspectiva marxista, em mais um elemento na produção capitalista, trabalhando fora de casa e, ainda mais, dentro dela. Logo, a família não se resume aos limites do matrimônio sacramentado religiosamente, mas aos interesses claros dos proprietários na manutenção e expansão de suas posses, legadas aos filhos e netos.

É por meio da família que se estrutura o que Delphy (2009, t.I) chama de modo de produção doméstico, que incorpora e reproduz um modo de circulação e de consumação de bens e serviços baseados na exploração das mulheres. Nas palavras de Delphy (2009, p.35-36): “A família é o lugar de uma exploração econômica: das mulheres” (tradução nossa). Essa exploração é realizada, fundamentalmente, pelos trabalhos domésticos não remunerados e pela responsabilidade com o cuidado das crianças, inválidos(as) e velhos(as). A família é um lugar por excelência de exploração da mulher, mas não o único (CISNE, 2014, p. 84).

Destinada a esse ambiente de exploração e cônica das obrigações a serem assumidas e dos graus hierárquicos entre os gêneros, aprofunda-se ainda mais o fosso entre brincadeira e seriedade, sugestões e deveres, escolhas e imposições traçados ao destino inescapável que separa o

masculino do feminino: “De uma maneira mais ou menos velada, sua juventude consome-se na espera. Ela aguarda o Homem. Sem dúvida, o adolescente também sonha com a mulher, deseja-a; mas ela será apenas um elemento de sua vida: não resume seu destino” (BEAUVOIR, 2013, p. 431). Enquanto para o homem a adolescência e a juventude implicam meio de alcançar objetivos que vão surgindo – aleatória ou articuladamente –, modificando-se ou readequando-se aos seus desejos, para a mulher, a juventude é o período da espera desse homem.

Assim como o orgulho das mulheres, antes do casamento, só se pode manifestar na tenacidade com que elas resistem à entrega, a coragem feminina também não tem outro modo de emprego, e Stendhal refere-se à firmeza com que certas mulheres resistem ao amor, como a qualidade mais admirável que existe sobre a terra. Mas essa coragem, temperada pelo hábito do sacrifício e do pudor, assim como o orgulho feminino, são qualidades íntimas, invisíveis socialmente. “Uma infelicidade das mulheres é que as provas dessa coragem permaneçam sempre secretas e sejam quase impossíveis de divulgar. Uma infelicidade ainda maior é que ela seja sempre empregada contra sua felicidade”.

O resultado dessa enorme quantidade de renúncias empreendidas sem ao menos a contrapartida do reconhecimento público de seu valor, já que uma mulher virtuosa não faz mais do que sua obrigação, é uma sobrecarga de expectativas de gratificação que pairam sobre o amor conjugal. São tantas as compensações que o casamento vitoriano deveria oferecer as renúncias feitas pelas mulheres que ele acaba desembocando na infelicidade neurótica – ou no adultério. No primeiro caso, Stendhal refere-se à grande energia com que as mulheres casadas tentam ainda fazer valer seu orgulho inútil, empenhando-se em discutir se uma janela deve permanecer aberta ou fechada, e outras mesquinhas do gênero, características do que Freud viria a chamar, no fim do século, de “neurose doméstica”. No segundo caso, “a fidelidade das mulheres no casamento, quando não há amor, é provavelmente algo contra a natureza” (KEHL, 2016, p. 70-71).

A que tipo de espera a mulher se submete? Como vem retratada nos clássicos e nos contemporâneos das literaturas mundo afora? De que maneira é apontada em uníssono – seja pelo viés marxista ou liberal, seja pelo simbólico, seja pelo discurso feminista sociológico, antropológico, filosófico ou historiográfico, seja pelo direito, seja pela crítica literária – para diminuir ainda mais a eventual liberdade conquistada? Que espécie de

instituição concederia superficialmente prestígio e, em análise mais profunda, transferência de propriedade? Muda-se de vida ou de dono? Que resta à mulher – preparada durante a infância e disponível na juventude – senão aspirar ao casamento?

O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua integral dignidade social e realizar-se sexualmente como amante e mãe. É sob esse aspecto que os que a cercam encaram seu futuro e que ela própria o encara. Admite-se unanimemente que a conquista de um marido – ou, em certos casos, de um protetor –, é para ela o mais importante dos empreendimentos. No homem encarna-se aos seus olhos o *Outro*, como este para o homem se encarna nela; mas esse *Outro* apresenta-se a ele como o essencial e ela se apreende perante ele como o inessencial. Ela se libertará do lar paterno, do domínio materno e abrirá o futuro para si, não através de uma conquista ativa e sim entregando-se, passiva e dócil, nas mãos de um novo senhor (BEAUVOIR, 2013, p. 432).

Conforme aponta a filósofa francesa, o casamento é o mais importante empreendimento para a mulher que constrói uma relação de negócios: caso consiga um marido – na acepção romântica geralmente empregada –, obterá um protetor financeiro, moral, jurídico, religioso que, dentro de suas possibilidades e desejos, poderá eventualmente aplacar seus sonhos eróticos e provavelmente a conduzirá – por muito tempo – ao estágio materno. Se o casamento é um dos mais importantes empreendimentos femininos – em muitas situações, especialmente no século XIX, o único deles –, marido e esposa investem desigualmente suas forças e seus sonhos em sua manutenção, criando-se uma relação em que a mulher toma por essencial a instituição enquanto o homem já não a insere entre suas prioridades, dedicando-se a outros projetos. O grau de prioridade ao casamento estabelece regras que apenas designam que a mulher mudou de dono. Configura-se, como veremos mais adiante, a transmissão simbólica da dominação masculina. O casamento compara-se a uma espécie de escravidão na qual

[...] gostaríamos de destacar a gravidade da exploração do trabalho reprodutivo não remunerado. Essa é comparada à

relação de escravidão, como nos afirma Delphy: “O fornecimento gratuito do trabalho no contexto de uma relação global e pessoal (o casamento), constitui precisamente uma relação de escravidão” (2009, t.I, p.51; tradução nossa). Nas palavras de Marx (2009a, p.104), o casamento “é certamente uma forma de propriedade privada exclusiva” (CISNE, 2014, p. 86).

O surgimento do amor como ingrediente de casamento provoca tumultuadas discussões na segunda metade do século XIX, alvoroçando partidários e opositores ao matrimônio constituído exclusivamente pelo sentimento romântico. Entretanto, se assume a imagem de prisão, o casamento pode assumir também a de emancipação.

A associação entre o casamento por amor e a emancipação feminina, mesmo que correspondesse à argumentação dos conservadores da época, faz muito sentido. “O amor é, para o homem, distinto de sua vida e é toda a existência da mulher”, diz o Don Juan dos versos de Byron. No mínimo, podemos afirmar que para a mulher casada da era vitoriana, se o amor não ocupava toda a sua existência, o casamento sim. Portanto, felicidade e amor no casamento, desejáveis para ambos os cônjuges, teriam sido muito mais fundamentais para as mulheres, e isso por várias razões. O casamento selava seu destino e todo o horizonte de sua realização pessoal como esposa, mãe, dona de casa. A felicidade individual, um bem almejado por todos os que viveram nas décadas influenciadas pelos ideais iluministas e pelo humanismo revolucionário dos séculos XVIII e XIX, só seria acessível às mulheres por meio do casamento (KEHL, 2016, p. 68-69).

Se a transmissão da mulher de um dono a outro acontece pelo casamento na entrega da filha pelo pai ao seu novo senhor/marido, ao marido cabe utilizar como deseja sua “propriedade privada exclusiva”. Inclui-se, entre seus métodos, as relações escravistas que, na condição de proprietário, julgar adequadas, convenientes e oportunas. Usufrui de seu corpo, de seu tempo, de sua força de trabalho, de seus ganhos e dos benefícios a que tiver direito. Por meio dessas relações, a mulher transforma-se em objeto.

É na lógica da economia de trocas simbólicas – e, mais precisamente, na construção social das relações de parentesco e do casamento, em que se determina às mulheres seu

estatuto social de objetos de troca, definidos segundo os interesses masculinos, e destinados assim a contribuir para a reprodução do capital simbólico dos homens –, que reside a explicação do primado concedido às masculinidades nas taxinomias culturais. O tabu do incesto, em que Lévi-Strauss vê o ato fundador da sociedade, na medida em que implica o imperativo de troca compreendido como igual comunicação entre os homens, é correlativo da instituição da violência pela qual as mulheres são negadas como sujeitos da troca e da aliança que instaura através delas, mas reduzindo-as à condição de objetos, ou melhor, de *instrumentos simbólicos* da política masculina: destinadas a circular como signos fiduciários e a instituir assim relações entre os homens, elas ficam reduzidas à condição de instrumento de produção ou de reprodução do capital simbólico e social (BOURDIEU, 2010, p. 56).

Seja na esfera marxista de viés economicista, seja na perspectiva filosófica existencialista de Simone de Beauvoir, seja, por fim, na análise sociológica de Pierre Bourdieu, apesar das teorias, métodos e concepções peculiares, as três abordagens são uníssonas em afirmar o caráter de objeto de troca que a mulher assume para atender aos interesses masculinos. Principalmente, quando se requer a construção de relações de parentesco, obviamente decorrentes das de matrimônio, para atingir fins financeiros ou políticos.

Denomina-se sexagem o ato de transformar a mulher em objeto ou coisa (CISNE, 2014, p. 99). Inicia-se pela esposa e amplia-se a todas as mulheres – de todas as idades, graus de parentesco, grupos econômicos ou escolhas religiosas – integrantes da família que, esgotadas física e psicologicamente, são ramificações da propriedade ou escravas a serviço de seu senhor.

As expressões particulares dessas relações de sexagem que provocam a apropriação do conjunto das mulheres, bem como do corpo individual de cada uma delas são, de acordo com Guillaumin: “a) a apropriação do tempo; b) a apropriação de produtos do corpo; c) a obrigação sexual; d) a carga física dos membros inválidos do grupo (inválidos por idade, bebês, crianças, idosos ou doentes e deficientes), assim como membros válidos do sexo masculino” (...).

Percebemos nessas expressões as relações de sexagem, antes citadas, a sobrecarga de responsabilidade e a intensidade da apropriação sobre o corpo, a vida e o tempo das mulheres. É importante ressaltar que tais expressões não se limitam às

mulheres esposas, mas, também, às mães, irmãs, filhas, tias, avós, enfim, estendem-se ao sexo feminino (CISNE, 2014, p. 104).

O longo percurso da jovem “fêmea humana” em busca de fundar e consolidar o empreendimento do matrimônio acaba levando-a a enfrentar – ou, pelo menos, a perceber – os graus de dificuldades a serem transpostos. Em boa parte das vezes, as dificuldades não são degraus de aprendizagem, mas de estagnação e de retrocesso que discernem quem deve ocupar – desde sempre – os postos sociais de comando: “A razão profunda desse derrotismo está em que a adolescente não se imagina responsável por seu futuro; julga inútil exigir muito de si mesma, já que não é dela finalmente que deve depender seu destino. Longe de se dedicar ao homem porque se sente inferior a ele, é porque a ele se acha destinada que, aceitando a ideia de inferioridade, ela se torna inferior” (BEAUVOIR, 2013, p. 439).

Os mecanismos de propagação da inferioridade transmitem-se do pai para o marido ou para o irmão – a cargo de quem se destina a solteira – de maneira que conceitos como liberdade são extensões possíveis para mudança de um estado de escravidão ou de domínio de um “dono” para outro (BEAUVOIR, 2013, p.456). Em algumas situações, a liberdade é apenas pactuada na alternativa de rivalizar com a mãe pela disputa do comando do lar ou, em outras, tomando como exemplo obras ficcionais de Virginia Woolf, significa o abandono dos anseios amorosos pelos de estabilidade e liberdade, ao procurar um casamento que lhe permita viver a própria vida (BEAUVOIR, 2013, p. 477).

A casada ocupa um dos capítulos da magistral obra da filósofa francesa. Ela destaca que, mesmo em melhores condições financeiras, a mulher ainda vive um período de transição, marcado por um matrimônio desigual, em que o homem é considerado autônomo, completo e produtor, cuja existência volta-se à coletividade (BEAUVOIR, 2013, p. 548). À mulher a liberdade restrita, o celibato, os serviços prestados ao marido, a passividade, a irracionalidade, o desespero, a histeria: “[...] o casamento é a um tempo um encargo e um benefício, mas não há simetria nas situações; para as jovens, o casamento é o único meio de se integrarem na coletividade e, se

ficam solteiras, tornam-se socialmente resíduos” (BEAUVOIR, 2013, p.549-550).

Acrescente-se a sensualidade ao rol de impedimentos. A mulher não tem direito ao exercício da sensualidade (mera construção cultural?), estimulada genericamente apenas com a finalidade de agradar ao esposo e contra a qual Montaigne vocifera em alguns capítulos de seus *Ensaíos*. O teórico alerta ao leitor que ele pode ter dissabores caso não interrompa as volúpias femininas (BEAUVOIR, 2013, p.562). Eis que

Muitas mulheres, com efeito, tornam-se mães e avós sem nunca ter conhecido o prazer, nem mesmo uma perturbação; tentam escapar da “mácula do dever” mediante atestados médicos ou outros pretextos. O relatório Kinsey revela que na América do Norte muitas esposas “declaram considerar sua frequência de coito já elevada e desejariam que seus maridos não quisessem relações tão frequentes. Muito poucas mulheres desejam coitos mais frequentes”. Vimos, entretanto, que as possibilidades eróticas da mulher são quase infinitas. Esta contradição demonstra bem que o casamento, pretendendo regular o erotismo feminino, na realidade o assassina (BEAUVOIR, 2013, p. 574-575).

Pelas teorias e correntes dos autores analisados até aqui, a afirmação de que o casamento assassina o erotismo não é nenhuma novidade. A instituição, em seu fundamento e prolongamento, não almeja atingir tal finalidade, especialmente para a mulher. Se a mulher deseja alcançar os benefícios eróticos e sensuais, a alternativa é encontrá-los “[...] muito feliz nos braços de um amante” (BEAUVOIR, 2013, p.577). A simples procura e a consecução da relação afetiva com outro homem ou outra mulher não basta para desenvolver os anseios eróticos ou sensuais. É necessário aprender a desaprender os ensinamentos do corpo feminino submetido ao marido e ao amor romântico e assimilar as novas técnicas do amor físico:

A verdade é que o amor físico não pode ser tratado nem como um fim absoluto nem como um simples meio: não pode justificar uma existência, mas não pode tampouco receber nenhuma justificação estranha. Isso equivale a dizer que deveria desempenhar em toda vida humana um papel episódico e autônomo. Isso equivale a dizer que deveria ser livre.

Por isso mesmo não é o amor que o otimismo burguês promete à jovem esposa: o ideal que lhe acenam é o da felicidade, isto é, o de um tranquilo equilíbrio no seio da iminência e da repetição (BEAUVOIR, 2013, p. 581).

Embora não faça leitura privilegiada do *ethos* da personagem Nora, protagonista de *Casa de bonecas*, de autoria de Henrik Ibsen, Simone de Beauvoir empresta a figura dramatúrgica para tratar da elevação do homem à consciência do casal, determinando as regras a serem seguidas por ele e pela esposa, consagrando-se os instrumentos de manutenção de seu poder simbólico:

Por vezes a mulher procura lutar. Mas, muitas vezes, ela aceita por bem ou por mal, como a Nora de *A casa de bonecas*, que o homem pense por ela; ele é que será a consciência do casal. Por timidez, inabilidade, preguiça, ela deixa ao homem o cuidado de forjar as opiniões que lhes serão comuns acerca de todos os assuntos gerais e abstratos. Uma mulher inteligente, culta, independente, mas que admirara durante 15 anos um marido que julgava superior, dizia-me transtornada, depois da morte dele, que se vira obrigada a decidir ela própria sobre suas convicções e sobre sua conduta: tenta ainda adivinhar o que ele teria pensado em cada circunstância. O marido compraz-se geralmente nesse papel de mentor e chefe (BEAUVOIR, 2013, p.615).

Embora o casamento tome outros rumos, o caminho da liberdade feminina ainda não está assegurado se levarmos em conta que a liberdade não pode se resumir à diminuição dos deveres de esposa e à aquisição do direito ao voto ou que o trabalho, sem a remuneração suficiente, não alicerça autonomia nem modifica a estrutura social ainda masculina. A mudança, que, segundo a filósofa, já está em andamento, precisa permitir que as mulheres arrisquem-se pelas escolhas levadas a cabo.

O fato é que homens começam a se conformar com a nova condição da mulher; esta, não se sentindo condenada *a priori*, acha-se mais à vontade: hoje a mulher que trabalha não negligencia por isso sua feminilidade e não perde sua atração sexual. Esse êxito – que já assinala um progresso para o equilíbrio – permanece entretanto incompleto; é ainda muito mais difícil para a mulher do que para o homem estabelecer as relações que deseja com o outro sexo. Sua vida erótica e sentimental encontra numerosos obstáculos. Neste ponto, a

mulher vassala não se acha aliás em situação privilegiada: sexual e sentimentalmente, a maioria das esposas e das cortesãs é radicalmente frustrada. Se as dificuldades são mais evidentes na mulher independente é porque ela não escolheu a resignação e sim a luta. Todos os problemas vivos encontram na morte uma solução silenciosa; uma mulher que se empenha em viver é portanto mais dividida do que a que enterra sua vontade e seus desejos; mas não aceitará que lhes ofereçam esta solução como exemplo. É somente comparando-se ao homem que se julgará inferiorizada (BEAUVOIR, 2013, p. 886).

O caminho da liberdade sugerido por Simone de Beauvoir enfrenta desafios tanto de ordem teórica quanto de ordem prática. Se considerados os resultados de pesquisas e os argumentos de ensaios como possibilidades fomentadoras da ação de libertação – do casamento, das amarras tanto dentro quanto fora de casa –, a mulher precisa tomar consciência da condição secundária, submissa e marginalizada para romper o direcionamento totêmico; carece rasgar papéis do sagrado, quebrar os tabus, romper normas – e não apenas transgredi-las – e sair do processo de luto, caracterizado não apenas como um elo entre vida e morte, mas principalmente como um comportamento voltado aos enfrentamentos e superações de problemas (FREUD, 2013).

A crítica literária feminista pode se restringir aos limites do texto, mas seus estudiosos – das mais variadas correntes – são unânimes em afirmar sua finalidade de mudança não apenas literária e do leitor, mas principalmente social e do indivíduo. Elaine Showalter ressalta a ação intelectual libertadora na análise dos estereótipos, omissões e falsos juízos sobre as mulheres (SHOWALTER, 1994, p.26). Compartilhando de semelhante perspectiva, Lúcia Zolin destaca as relações entre ação política e crítica feminista:

Se as relações entre os sexos se desenvolvem segundo uma orientação política e de poder, também a crítica literária feminista é profundamente política na medida em que trabalha no sentido de interferir na ordem social. Trata-se de um modo de ler a literatura confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura. Ler, portanto, um texto literário tomando como instrumentos os

conceitos operatórios fornecidos pela crítica feminista implica investigar o modo pelo qual tal texto está marcado pela diferença de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades, ou, por outro lado, divulgar posturas críticas por parte dos(as) escritores(as) em relação às convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos (ZOLIN, 2014, p. 218).

Embora muitas escritoras – entre elas a inglesa Jane Austen – sofram com a falta de dinheiro ou de lugares apropriados para se dedicarem à escrita, analisa-se o conjunto da obra não apenas pelas correntes de imanência textualista, mas também em seu caráter sociológico e político, conforme ressalta Lúcia Zolin no fragmento acima. Logo, tanto a crítica quanto a literatura – feminista, de autoria feminina ou de representações do feminino – têm a finalidade pedagógica de promover “mudanças de mentalidade” e de divulgar “posturas críticas”. “Mudanças de mentalidade” e “posturas críticas” são construídas, discutidas e transmitidas pela Educação que, no século XIX, período de publicação do *corpus*, consagra-se pelo exercício de micropoder, isto é, nos limites da família. Se o discurso científico e pedagógico do século XIX defende a educação do homem com a finalidade de torná-lo “cidadão”, “produtor” ou “governante” competente, o mesmo discurso apoia a formação da família burguesa centrada no patriarcalismo:

Ao lado da escola, está a família, vista como instituição educativa primária e natural, mas que deve agir – para o bem da sociedade inteira – segundo modelos mais racionais, mais uniformes e mais constrictivos. Deve ser a via primária para a conformação, para a constituição de um sujeito disciplinado e consciente dos próprios deveres, capaz de modelar-se às normas que justamente a família, com o seu comportamento, encarna: a submissão à autoridade (do pai), a ética do sacrifício e da responsabilidade, o valor do trabalho, da poupança, da propriedade. A família burguesa assume justamente na segunda metade do século essas características de organismo autoritário e censório, atenta ao cuidado dos filhos, mas também ao seu estrito controle, fortemente repressivo e normalizante, como foi amplamente sublinhado por historiadores ou por psiquiatras. É a família como aparecerá delineada dentro da obra freudiana: produtora de neuroses e de traumas, especialmente sexuais, mas também sustentada por uma ânsia de normalização autoritária, de oposição a toda forma de desvio ou de dissensão. Também a família rural – bastante diferente pela composição e pela

organização da família burguesa ou da proletária (esta última é uma família em geral desagregada, raramente educadora, ora autoritária, ora indiferente, como revelam as pesquisas sobre as classes pobres no século XIX) – manifesta características de “coesão” e de “fechamento”; é “homogênea e unitária” nos valores tradicionais que a sustentam, mas também no autoritarismo que a permeia (CAMBI, 1999, p. 487-488).

Apesar de não se referir especificamente a Foucault – a quem provavelmente inclui entre os historiadores que identificam o controle “fortemente repressivo e normalizante” – Franco Cambi designa que, no século XIX, independentemente da espécie (seja ela burguesa, camponesa ou, em alguns aspectos, a proletária), a educação na família assume caráter eminentemente disciplinar, buscando no autoritarismo mecanismos de manutenção da coesão, da unidade e da homogeneidade. Especificamente na família burguesa, os processos, também educativos, são definidos por Freud como neuroses e traumas que, de alguma maneira, podem ser resolvidos como superação ao processo de luto (FREUD, 2013a). O indivíduo é educado para se tornar seguidor fiel das leis, dos regulamentos e das regras jurídicas e sociais, disciplinado e obediente, disposto a assimilar os valores tradicionais impostos pelo sacrifício, destacadamente o financeiro, constituído sobre a poupança e a ampliação de propriedades. À mulher, a submissão ao marido e o reconhecimento de sua fragilidade e inferioridade (FRAISSE; PERROT, 1991, p. 116).

A educação do início do século XX incorporaria ao seu discurso as transformações sociais e culturais provenientes do século XIX, abrindo espaço, inclusive, para uma nova concepção de mulher, redimensionando os anseios e os poderes femininos tanto no âmbito pessoal quando em sua atuação pública:

No interior dessas mudanças – entrelaçadas entre si e ligadas de maneira exponencial – colocou-se também a educação, assim como a pedagogia. Tanto as práticas quanto as teorias ressentiram-se diretamente da massificação da vida social, da evolução de grupos sociais tradicionalmente subalternos, da criação de um novo estilo de vida, do crescimento da democracia e da participação, bem como da conformação e do gregarismo. A prática educativa voltou-se para um sujeito humano novo (homem-indivíduo e homem-massa ao mesmo

tempo), impôs novos protagonistas (a criança, a mulher, o deficiente), renovou as instituições formativas (desde a família até a escola, a fábrica, etc.) dando vida a um processo de socialização dessas práticas (envolvendo o poder público sobretudo) e de articulação/sofisticação (CAMBI, 1999, p.512).

A educação escolar precisaria posteriormente de várias adaptações diante das mudanças mundiais com as duas Grandes Guerras realizadas na primeira metade do século XX. Concentrar-se-ia na autonomia e na “realização de atividades livres” com vistas à emancipação do indivíduo (homens e mulheres). Um indivíduo preparado, ao longo do período escolar, ao exercício da cidadania sustentada não apenas no desempenho dos deveres, mas principalmente na cobrança de direitos, diferenciando-se do modelo de família difundido no Velho Mundo:

Em quase toda a Europa, tanto na família burguesa quanto na patriarcal, “os pais adestravam os filhos desde pequenos para a submissão e a deferência de mil maneiras”, embora no século XIX mudem os métodos de criação (não para as fraldas, e sim para os cuidados médicos, as vacinas etc) e aumente a quantidade de tempo que os pais dedicam aos filhos com a consolidação da família nuclear. Mesmo entre nítidos limites de grupo, o modelo de família nuclear burguesa investida em um forte empenho educativo (e conformista) impõe-se cada vez mais no século XIX, tornando-se o modelo-guia, no qual se espelham também as famílias operárias e, depois, as camponesas (CAMBI, 1999, p. 488).

O modelo de família europeia burguesa mantém o “adestramento” apto a integrar o indivíduo à vida civilizada, contudo, sem desenvolver suas percepções mais amplas em torno de questões políticas, sociais ou educacionais. Ainda segundo Cambi (1999), a família burguesa cresce rumo à submissão, transmitida simbolicamente de geração para geração.

Eis o motivo da escolha de Virginia Woolf e Simone de Beauvoir ao introduzir o feminismo e a visão do século XIX: ambas quebraram a submissão transmitida tanto na família quanto formalmente na escola; ambas optaram pelos livros e pela dedicação às atividades intelectuais; ambas escolheram caminhos diferentes e, muitas vezes, antagonistas ou de confronto aos já traçados por seus pais; as duas criaram e viveram concepções matrimoniais; tornaram-se ícones feministas e, apesar de nem

sempre apoiarem explicitamente todas as espécies de feminismos ou criticá-los arduamente, voltaram suas forças ao entendimento da mulher, exteriorizando suas análises e perspectivas. Isto, ora denunciando silenciamentos e invisibilidades por meio de escritos, ora saindo às ruas em manifestações; ambas sofreram assédios, achaques e reprimendas por seus posicionamentos públicos; ambas experimentaram violências – físicas e psicológicas; são, tanto uma quanto a outra, detentoras da Memória afetiva, humilhada, distorcida e realinhada das mulheres do século XIX; articularam e desempenharam estratégias de ocupação dos espaços públicos; redesenharam o feminino por meio de novos arranjos de usos do corpo; ambas identificaram os problemas, as limitações e as vedações impostas às integrantes do mundo feminino, entretanto, não se submeteram nem desistiram de suas finalidades literárias, filosóficas, cidadãs; ambas conseguiram enfrentar, cada uma a seu modo, os desafios que foram surgindo e, assim como as mulheres-sujeito-personagem de Ibsen, não sucumbiram diante das intempéries econômicas, políticas, religiosas ou sociais.

A batida do portão ao sair de casa, como no caso de Nora (IBSEN, 2012, p.103), pode significar o fim do casamento, a quebra de normas e a busca de novos horizontes numa sociedade que, aos poucos, se abre à inserção feminina. Uma inserção também remodelada, como na cena final de Ellida (IBSEN, 1960, p. 471), pela simbologia da liberdade de quem, obtendo o direito de partir, opta livremente por ficar.

Quando metaforicamente Virginia e Simone batem o portão ao sair de casa, distanciam-se, mas não se desligam do passado. Com este passado, pessoal e coletivo, abrem novos percursos para discutir, debater, combater e denunciar velhos comportamentos. Assim como as mulheres-sujeito-personagem de Ibsen, os problemas em casa, na sociedade ou na escola são desafios a serem transpostos, mas não constituem obstáculos que impeçam o trajeto de ascensão e libertação; ajudam a alcançar, como já citado anteriormente, a capacidade de “[...] divulgar posturas críticas por parte dos(as) escritores(as) em relação às convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado a mulher e tolhido seus movimentos” (ZOLIN, 2014, p. 218).

Em outras palavras, os comportamentos ativos, ousados e destemidos das mulheres-sujeito-personagem de Ibsen, observados no século XIX, manifestar-se-iam em mulheres reais da primeira metade do século XX, entre as quais incluímos a escritora inglesa e a filósofa francesa.

Como já expusemos, prolonga-se a família como extensão da propriedade do patriarca (FOUCAULT, 2014a). As relações são dirigidas pelo integrante do sexo masculino com poder de mando. São comuns – embora nem sempre públicos – os casos de promiscuidade ou de liberalidade masculina na sociedade europeia. As famílias tradicionais – sejam elas do campo, sejam da área urbana – constroem-se sob o manto monogâmico com a finalidade de controlar as mulheres, a descendência, que é a força de trabalho disponível, as propriedades.

Ainda na primeira metade do século XIX, os homens são reconhecidos como responsáveis pela manutenção do lar. Devem obter, para tal encargo, um “salário família”, capaz de sustentar sua prole e, ao mesmo tempo, estabelecer ou manter a hierarquia sobre a esposa. Isto, posto que os trabalhos dela na rua limitam-se às atividades morais e adequadas a sua “natureza” (empregada doméstica (cuidando de crianças, limpando, cozinhando e passando), operária ou costureira).

O ideal de um salário exclusivamente masculino e da dependência feminina encontrava-se bem assente entre a burguesia, e iria encontrar ressonâncias no operariado. Assim, as reivindicações salariais em sindicatos de operários qualificados anunciam a ideia do “salário familiar” (PERROT, 2009, p. 71).

Às representantes do sexo feminino cabe emoldurar os sonhos coletivos de homens – e, na mesma proporção, de mulheres –, submetendo-se aos limites e ao discernimento entre o público e o privado. Delineia-se o privado – destinado não apenas, mas especificamente – à mulher, único lugar onde reina absolutamente, sem desobediências e sem manchar sua conduta ética, sem macular seu caráter, sem distorcer sua personalidade, sem oferecer-se aos distúrbios provocados no público (ruas, associações,

clubes, câmaras de vereadores ou de deputados etc) a que apenas o homem estaria, em virtude de sua força, preparado a enfrentar.

Nos meados do século XIX, na imaginação inglesa, a casa realmente era o local das doçuras e delícias, mas percebida de formas diferentes pelos homens e pelas mulheres. Os homens podiam mesclar as preocupações, temores e profundas satisfações da vida pública aos encantos recônditos do lar. Para as mulheres, raramente existia essa dualidade; possuíam apenas e exclusivamente o lar, quadro “natural” de sua feminilidade (PERROT, 2009, p. 76).

A mulher – na família e na história – ocupa lugar secundário ou anódino, indicado pelo forte controle masculino: é excluída do espaço público e, quando nele, silenciada. Por essa razão, a mulher do século XIX, período em que “vivem” as personagens de Ibsen, teria muito pouco a deixar aos seus descendentes, especialmente relatos de aflição, angústia, felicidade, sonhos ou projetos, de indicativos de deslocamento social ou intelectual, de frustrações ou de ilusões.

Diferentemente das personagens femininas de Ibsen – que sabiam ler, escrever, opinar e argumentar (mesmo que, em alguns casos, superficialmente), que publicavam artigos e resenhas em jornais, traduziam livros, trabalhavam, tinham noções de economia doméstica, de matemática, de ciências, de saúde, de engenharia ou de artes –, as mulheres do século XIX não conseguiam deixar rastros, apesar da resistência real, manifestada pela vontade de existir e de romper bloqueios que impediam sua autonomia. Certamente um dos exemplos marcantes de resistência é o da escritora Jane Austen (1775-1817) cujos documentos pessoais – cartas, diários, esboços, anotações, projetos – perderam-se na fogueira para a qual foram lançados pelos parentes com a finalidade de criar imagem de mulher séria, casta e passiva e apagar a de escritora brilhante e reconhecida. Ainda na adolescência, enquanto os irmãos aprendiam matemática e história, a escritora restringia-se às tarefas domésticas, aprendendo os saberes necessários para se tornar uma boa esposa.

Charlotte Bronte (1816-1855) e Emily Bronte (1818-1848) tiveram também suas carreiras literárias intercaladas de dificuldades. A mais velha

precisou publicar seu primeiro romance com pseudônimo masculino. Tempos depois, quando escancarada sua autoria, conseguiu lucros com a venda de suas obras. Já a segunda, introspectiva, acompanhava a irmã em suas mudanças e escolhas sem, no entanto, abdicar da escrita.

Cristina de Pisano (1363-1430) criticou a misoginia no âmbito literário, defendeu a atuação feminina na sociedade e tornou-se uma das primeiras mulheres a se destacar por sobreviver graças a seu trabalho. Juana Ines de la Cruz (1651-1695), religiosa e escritora, construiu sua obra centrada na liberdade, no respeito à mulher e no combate ao sexismo que privilegiava os homens. Flora Tristan (1803-1844), escritora socialista e ativista política, subscreveu produção literária e analítica que ajudaria na constituição e no desenvolvimento das teorias feministas.

Para escrever a história, são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios (PERROT, 2013, p. 21).

Se as personagens femininas de Ibsen buscam um posicionamento – de adquirir personalidade, de manter sua capacidade ou de modificar seu *status* –, as mulheres do Século XIX acabam desperdiçando principalmente sua identidade quando do enlace matrimonial, uma vez que

Pelo casamento, as mulheres perdiam seu sobrenome, o que ocorria na França, mas não somente aí. É bastante difícil, e mesmo impossível, reconstituir linhagens femininas. [...] O “recuo” do casamento, a possibilidade de escolher seu patronímico, tanto quanto aquele que se lega aos filhos, provavelmente complicarão o trabalho futuro dos demógrafos e dos genealogistas. Essa revolução do nome é rica em sentidos (PERROT, 2013, p. 21).

Fracassam – ou esbarram em muitos impedimentos – as tentativas de se traçar o perfil ou as trajetórias femininas. Isto, pois a opção pela análise dos sinais deixados pelo homem quase sempre prepondera sobre os indicativos desordenados e esquecidos da mulher, mesmo que esta mulher seja destaque em seu campo de atuação. O braço (cultural?) do Estado

colabora com essa finalidade de esquecimento por meio da seleção/rejeição de documentos escritos e iconográficos.

A destruição dos vestígios também ocorre, sendo social e sexualmente seletiva. Num casal cujo cônjuge masculino é célebre, serão conservados os papéis do marido, e não os da mulher. Assim sendo, foram guardadas as cartas de Tocqueville escritas a sua esposa; mas não aquelas que ela lhe enviou. Até recentemente, negligenciavam-se os arquivos particulares. Os arquivos públicos acolhiam com reticências papéis que não sabiam como administrar. Se fossem de políticos e de escritores, eram aceitos. Mas de pessoas comuns? E, o que é pior, de mulheres? (PERROT, 2013, p. 21-22).

O poder do marido sobre a esposa, descrito no fragmento acima, poder capaz de direcionar seus limites e proibições até mesmo pós-morte, provém da submissão do corpo da mulher aos desejos do homem: “Corpo desejado, o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade” (PERROT, 2013, p.76). Impõem-se regras desde a clássica época grega quando já se estabeleciam as condições de objeto.

Quando trata das limitações sexuais, Foucault descreve o enquadramento jurídico e social dos casais. O respeito aos corpos restringe-se à condição de esposa ou de filha. Enquanto verifica-se ampla elasticidade nas condições masculinas de casamento, operam-se obrigações excessivas quanto aos anseios femininos. Dessa maneira, o marido tem muitas regalias e algumas obrigações com sua esposa:

Mas ter relações sexuais a não ser com sua esposa legítima não faz parte, de modo algum, de suas obrigações. É verdade que todo homem, qualquer que seja ele, casado ou não, deve respeitar uma mulher casada (ou uma jovem sob poder paterno); mas é porque ela está sob o poder de um outro; não é seu próprio *status* que o detém, mas o da jovem ou da mulher contra a qual ele atenta; sua falta é essencialmente contra o homem que tem poder sobre a mulher; é por isso que ele será menos gravemente punido, sendo ateniense, se violar, arrebatado por um momento pela voracidade de seu desejo, do que se seduzir por vontade deliberada e ardilosa [...]. O violador atenta somente contra o corpo da mulher; o sedutor, contra o poder do marido. Ele próprio, em troca, enquanto

homem casado, só lhe é proibido contrair outro casamento; nenhuma relação sexual lhe é proibida em consequência do vínculo matrimonial que contraiu; ele pode ter uma ligação, pode frequentar prostitutas, pode ser amante de um rapaz – sem contar os escravos, homens ou mulheres que têm em sua casa, à sua disposição. O casamento de um homem não o liga sexualmente (FOUCAULT, 2014b, p. 179-180).

O estudo sobre as mulheres acontece a partir de 1960 na Inglaterra e nos Estados Unidos e, dez anos depois, na França (PERROT, 2013, p.18), ainda cercado de visões masculinizantes – talvez misóginas e androcêntricas – que culminam na tradicional sobreposição do sentimento sobre a racionalidade nos atos femininos.

No século XVIII e principalmente no XIX, a história torna-se mais científica e profissional. Daria um espaço maior para as mulheres e para as relações entre os sexos? Apenas um pouco maior. Michelet fala das mulheres na história da França: a terrível regência de Catarina de Médici mostra os inconvenientes das mulheres no poder. A Noite de São Bartolomeu seria, a seus olhos, uma consequência das transgressões de gênero. Isso, em contraste com o movimento das mulheres do Mercado (*La Halle*), a 5 e 6 de outubro de 1789, que ilustra seu papel positivo quando se assumem como mães e donas de casa. Sua visão da história é muito influenciada pela representação do papel dos sexos. Ele valoriza a “mulher do povo”, pois “não há nada mais povo do que a mulher”, diz. E é assim que as mulheres aparecem nos manuais escolares da Terceira República. Com exceção de Joana D’arc, única verdadeira heroína na França, esses manuais falam muito pouco das mulheres (PERROT, 2013, p. 18).

As mulheres, educadas pelo método autoritário baseado na disciplina da conformação e submissão às regras estabelecidas na família por seu chefe, percebem na escola outro local privilegiado e obrigatório em que os ensinamentos dos livros ratificam estereótipos. Define-se quem se habilita a passar bom tempo na rua ou entregar-se aos cômodos do lar, quem pode ditar as diferenças entre certo e errado, discutindo, validando ou corrigindo os conceitos sempre relativos – relativos de acordo com os gêneros – entre moral e indecente, justo e violento transcendental ou profano.

Vale observar que, apesar de considerar que, no século XIX, a História transporta-se ao caráter profissional e científico, boa parte dos

historiadores ainda acredita numa divisão de gêneros atribuindo características inerentes às mulheres. Sem adentrar as discussões historiográficas a respeito da Noite de São Bartolomeu (os reis franceses e católicos determinam assassinatos contra protestantes em 23 e 24 de agosto de 1572, período de comemoração do santo), culpar futilidades ou caprichos de Catarina de Médici pelo massacre é desconsiderar guerras, batalhas, revoluções, revoltas ou levantes liderados por homens, com ou sem sucesso, tanto antes quanto depois do episódio. Como bem ressalta o cronista, “o que move a história e nossos pequenos gestos é o desejo. O desejo e seus desdobramentos: amor e paixão. O resto são máscaras do mesmo” (SANT’ANNA, 2008, p. 129). Amor e paixão são inerentes tanto a homens quanto a mulheres. Desejos sobrepõem-se, em sua diversidade, ao amor e à paixão, provenientes ou resultantes, independentemente de gênero de impulsos efêmeros e superficiais.

Por outro lado, os historiadores, em sua visão “profissional e científica”, valorizam a “mulher do povo”, perfeitamente reconhecida em seu papel de dona de casa e de mãe; noção bem distante do paradigma da “mulher do povo” no sentido marxista, revolucionária radical e, portanto, apta a revolucionar a sociedade, destruindo e reconstruindo todas as estruturas sociais, comunitárias ou grupais. A imagem da mulher difundida durante a Terceira República francesa (1870-1940) nos livros escolares e nos aparelhos de educação do estado sequer aprofunda-se ou reflete sobre preocupações transpostas ao suporte escrito por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*. O clima intelectual e a escrita da história mudam nas mãos de, entre outros, Philippe Ariès, Georges Duby e Michel Foucault (PERROT, 2013, p.20).

Provavelmente com o objetivo de propagar as “mudanças de mentalidade” e “posturas críticas”, a análise da crítica feminista, dos estudos culturais ou pós-coloniais resgata ou realça os valores políticos e sociológicos das personagens femininas, algumas vezes entrelaçando o discurso literário e ficcional ao científico/militante e real. Conseqüentemente, o passo em falso de uma personagem pode comprometer irrestrita e inadvertidamente toda uma coletividade de territórios indefinidos.

O papel da mulher numa vida afetiva comunitária – em que o casamento monogâmico constitui deleite burguês (ENGELS, 1984) – ou em um relacionamento patriarcal abençoado pela igreja e referendado pelo Estado possui significados diferenciados de acordo com as pistas do texto e os dados fornecidos pelo contexto. Dessa maneira, se o comportamento da mulher do século XIX pressupunha a obediência irrestrita ao marido ou ao chefe da família (irmão, sobrinho, filho) e a submissão a todas as ordens e diretrizes, a mulher do século XIX da ordem da ficção de Ibsen ecoa comportamentos individualistas ou grupais que confrontam e afrontam os ditames masculinos ou masculinizantes.

O registro de livros, arquivos e vestígios indica mulheres submissas cuja mudança pode ser legalmente retificada pelos homens. As funções femininas na família restringem-se aos trabalhos domésticos, alheias aos movimentos e movimentações do mundo exterior. Transmitido de geração a geração, o comportamento submisso atingirá descendentes que, caso não sejam “adestrados” nos limites da casa, serão disciplinados pelos aparelhos estatais como a escola, o presídio ou o hospício. Comportamento moldado, seu *status* não é o de líder das relações burguesas, nem das relações de trabalho (observe-se que o cargo de professora nas instituições universitárias é ocupado efetivamente, ainda com muitas ressalvas e a duras penas, na segunda metade do século XX), nem das relações religiosas, nem das sociais. Construída, no presente, a personalidade da filha, cuja moral resplandece no desempenho das atividades assimiladas desde gerações, a mãe do futuro repetirá mecanicamente as atividades de inferioridade alimentadas, nas palavras de Judith Butler (2001), pelos mecanismos psíquicos de poder. Objeto de manuseio masculino, a mulher dificilmente encontra brechas ou escapatórias para se tornar sujeito de escolhas, de direitos e deveres. Poucas são as oportunidades de verificar a evolução, a estagnação ou o retrocesso de sua consciência e de sua ação. Se modificada, a realidade apresenta resultados quase irrelevantes. Sem rompimentos de normas, as transgressões são punidas físicas e psicologicamente com aval do Estado e da sociedade.

Se considerarmos apenas a justificativa de que personagens femininas e ousadas inspirariam reflexões e digressões e fundamentariam estudos, as personagens femininas de Ibsen - limitando-nos a lembrar Nora e Senhora Linde (*Casa de bonecas*), Ellida, Bolette e Hilda (*A dama do mar*) ou Petra (*Um inimigo do povo*) - já provocariam elucubrações em torno da quebra de estereótipos e paradigmas da mulher mediana do século XIX, retratada pelos mais diversos pesquisadores, alguns deles já detalhados neste capítulo.

2 IBSEN – TRAÇOS BIOGRÁFICOS

Parece forçosa a apresentação de um dramaturgo já consagrado, nas obras introdutórias ou especializadas, no contexto da evolução do teatro e da dramaturgia. Segundo Jean-Jacques Roubine (2003), assim como a sociedade ou a ciência, em nenhuma hipótese o teatro e a dramaturgia poderiam estagnar ou permanecer imutável ao longo do tempo. Desse modo, a partir do século XVIII, o gênero possui duas alternativas, sendo uma delas a relativista – não rompe, mas modifica os preceitos aristotélicos, adaptando-os aos anseios daquela época – e a que adotaria postura de ruptura com os modelos clássicos:

O segundo é “radical”. Define as bases de um teatro novo em ruptura com as “regras” ou que conserva delas apenas o que lhe convém. Será a dramaturgia elaborada por Diderot, Beaumarchais, Mercier etc., que rejeita a mitologia arcaizante, a “pompa” inerente ao gênero trágico, os diálogos versificados, a unidade de lugar etc. Propõe-se encenar personagens que pertencem à experiência cotidiana de cada espectador: burgueses, artesãos, homens do povo etc. E que falam a mesma linguagem que ele, que enfrentam problemas, angústias que lhes são familiares. Em suma, essa nova doutrina recusa radicalmente as “convenções” do aristotelismo em nome da *natureza verdadeira*. Seu sonho consiste em suplantar a tragédia pelo *drama burguês* (ROUBINE, 2003, p. 59).

Ao desenhar as relações entre história e literatura, Franco Moretti parodia um dos mais famosos títulos do sociólogo Max Weber (1864-1920), destinando ao autor norueguês capítulo específico no qual o aproxima de um dos representantes, na seara da criação literária, do espírito do capitalismo. Para tanto, aponta suas peças como fundamento descritivo das relações burguesas:

Antes de tudo, o universo social do ciclo realista de Ibsen: industriais, construtores navais, financistas, comerciantes, banqueiros, incorporadores de imóveis, administradores, juizes, gerentes, advogados, médicos, diretores de escola, professores, engenheiros, pastores, jornalistas, fotógrafos,

projetistas, contadores, impressores, escrivães... Nenhum outro escritor evidenciou tão obstinadamente o mundo burguês. Thomas Mann; mas nele há uma constante dialética entre o burguês e o artista (Thomas e Hanno, Lubeck e Kroger, Zeitblom e Leverkuhn), e em Ibsen quase não há – seu único grande artista, o escultor Rubek de *Quando nós os mortos despertamos*, que vai “trabalhar até o dia em que morrer” e adora ser “senhor e dono de seu material”, não é assim tão diferente de todos os outros (MORETTI, 2014, p. 175).

O ciclo de mudanças sociais, políticas e econômicas – e, conseqüentemente, antropológicas e psicológicas – afeta diretamente o modo de captação da realidade pelo escritor – igualmente ator social – que, ainda nas palavras de Franco Moretti conseguiu, por meio do discurso literário, caracterizar a burguesia, grupo social no qual e por meio do qual as personagens representam um conjunto de profissões heterogêneas e de camadas econômicas muitas vezes distintas, contudo interconectadas por um *ethos* que as identifica pelas mesmas fragilidades e as afasta de outras classes ou grupos sociais.

Considerando a vasta tradição das ligações entre História e Literatura, Franco Moretti (2014) destaca os problemas metodológicos dos amantes de Clio na sistematização do conceito de burguesia, entretanto, em Ibsen, essa classe tem características próprias – nem sempre pelo planejamento – na realidade em que se insere⁸.

Os historiadores sociais por vezes têm dúvidas sobre se um banqueiro e um fotógrafo, ou um construtor naval e um pastor, realmente pertencem à mesma classe. Em Ibsen, pertencem, ou ao menos dividem os mesmos espaços e falam o mesmo idioma. Nesse contexto não há nada da camuflagem da classe “média” inglesa: não se trata de uma classe intermediária, à sombra da que está acima dela, e inocente

⁸ A concepção de burguesia mudou ao longo dos tempos e acompanhou a evolução do capitalismo que, segundo os historiadores, configurou-se em pelo menos três fases: uma que acompanha o período entre o século XV e o século XVIII; outra que englobaria o período do século XIX; a última que teria seu início após a Segunda Guerra. Dessa maneira, Kalina Vanderlei Silva e Maciel Henrique Silva (2009, p. 34-38), apontam o surgimento dos termos burguesia e burguês desde o ano 1000, tomando outras acepções e outras finalidades especialmente após o uso por Marx e Engels na elaboração do *Manifesto do Partido Comunista*, publicado em 1848. Ainda de acordo com os historiadores, as reflexões históricas tiveram grande crescimento entre 1920 e 1950, com a Escola dos *Annales*. Por fim, ressalte-se a complexidade da constituição dos conceitos já que, em muitos casos, mesmo em períodos delimitados, assumem acepções distintas das aplicadas pelos espaços onde são empregados.

quanto ao estado das coisas; ela é a classe *dominante* e as coisas estão como estão porque ela as *deixou* assim. É por isso que Ibsen é o epílogo deste livro: suas peças são o grande “acerto de contas” do século burguês, para usar uma de suas metáforas. Ele é o único escritor que encara o burguês e pergunta: afinal, o que você trouxe ao mundo? (MORETTI, 2014, p. 175-176).

Alguns dos cenários favoritos nas composições das peças do dramaturgo norueguês – o mar, o oceano, os fiordes – provavelmente originam-se do lugar de nascimento de Henrik Ibsen em 20 de março de 1828 em Skien, pequena cidade marítima ao Sul da Noruega (MENEZES, 2006, p. 36). As gerações da família Ibsen ficaram conhecidas por construírem fortuna e nome durante os bons tempos de navegação e, depois ou mesmo durante eles, por negócios rentáveis em terra firme. O pai do escritor, Knud Ibsen, abriu mão das aventuras além-mar e optou pela instalação de comércio. Tinha, como outros proprietários, o direito de se pronunciar sobre os negócios locais (DECKER, 2006, p. 17).

O ambiente político e a esfera cultural ainda respiravam os primeiros atos de mudança. Pouco antes do nascimento do escritor, o país libertara-se de jugo dinamarquês de quatrocentos anos. As iniciativas governamentais na ocasião concentravam-se na escolha e aplicação de mecanismos que assegurassem a (re)construção da identidade nacional, valorizando o novo Estado e criando a identidade coletiva. Para alcançar tais metas, a valorização da cultura e da língua – colocadas em segundo plano durante a submissão ao outro país – parecia essencial. O modo mais eficiente e mais célere ocorreria pelos meios de comunicação ao grande público: a literatura e o teatro.

Ibsen dedica-se à valorização da cultura norueguesa, utilizando-se do meio artístico e burocrático para alcançar tal objetivo. Pelo meio artístico, cria peças e poemas, assina artigos em jornais e em revistas, promove discursos públicos. Pelo lado burocrático, na condição de diretor, abre as portas do Teatro de Bergen para encenação de peças que valorizem a cultura local, embora não concordasse inteiramente com a forma e o conteúdo de tais peças. A inconformidade com forma e conteúdo aliada à falta de compreensão do público com as inovações e experimentações que tentava

aplicar o levariam, tempos depois, a aprofundar-se dramaturgicamente e a buscar reconhecimento artístico em outros países.

Mais velho dos cinco filhos de comerciante (MENEZES, 2006, p. 36), fruto do casamento com Marichen Altenburg, descendente de grande proprietário de terras que, além delas, aumentava sua fortuna explorando minas e produzindo bebidas (DECKER, 2006, p. 18), Henrik nasceu rico, mas, pouco depois, passou por privações na infância, na adolescência e em parte da juventude e da fase adulta.

Entre 1834 e 1835, o pai perdeu gradativa e irreversivelmente todas as propriedades, muitas delas provenientes da esposa. O caos financeiro o obrigou a levar a família para o campo, onde o custo de vida era menor. Em 1842, a família volta para Skien e, estudando em colégio religioso, Henrik torna-se íntimo da bíblia, cuja leitura provavelmente o influenciou na composição da ação e das personagens de boa parte de suas peças, praticamente, em todas as fases de sua obra.

Não se pode afirmar com convicção, mas as questões políticas e culturais instigaram o pensamento do menino que, nas primeiras palavras escritas e redações, questionava-se sobre os usos da língua: Como usá-la? Como seria representá-la? Qual das línguas deveria usar: a oficial, símbolo da dominação de outro país e, conseqüentemente, de repressão, ou a popular, a língua do povo norueguês? Se a língua do povo, quais dialetos privilegiaria? (DECKER, 2006, p. 18-19).

Por volta dos dezesseis anos, muda para Grimstad e, em razão de problemas financeiros, inicia a vida profissional como ajudante de farmácia, abandonando temporariamente o desenho e a escrita, práticas habitualmente desenvolvidas. Trabalhava durante o dia e estudava à noite.

A mera articulação entre vida e obra é problemática. Entretanto, quando compostas conjecturas embasadas na experiência e na segurança dos autores referenciados, com os quais a pesquisa tentou manter diálogo, alguns pontos identificados ao longo do trabalho dramaturgico – casamento, filhos, escolhas, frustrações, fuga das convenções, individualidade – são localizados em sua vida.

Durante esse período de adolescência, de trabalho, de estudo, de reclusão e de anseio por novas oportunidades, Ibsen mantém relacionamento amoroso com a empregada de sua casa e, desses encontros, nasce um filho que, ao longo de sua trajetória artística e pessoal, seria ignorado. De acordo com Tereza Menezes (2006, p. 37), o dramaturgo assumiu as responsabilidades financeiras do filho depois de judicialmente obrigado. Diferentemente da relação com o filho legítimo, pouca atenção deu a Hans Jacob Hendriksen, com quem veio a se encontrar pouco tempo antes de falecer, já no século XX (DECKER, 2006, p. 27).

Dedica-se à escrita da poesia, envolve-se em movimentos sociais e políticos, inclusive defendendo pontos de vista partidários, divulgados em periódicos. A participação política ativa instiga o escritor a refletir sobre o modelo de Estado, de governo, de sociedade, de grupos sociais, econômicos e religiosos em busca de uma percepção sobre o papel do homem na escolha das diretrizes comunitárias. Decorrem daí suas assertivas do conceito pessoal – também transferido para boa parte de suas obras – de “Queda do homem”, caracterizado primordialmente por uma espécie de desejo de atingir a plenitude supostamente perdida.

O aprendizado do latim o aproxima de Cícero, Ovídio, Horácio (HEIBERG, 2014) e o leva a escrever *Cantilina* (1849), peça que discute o poder na Roma antiga, em que “(...) a oposição se faz entre duas mulheres: Aurélia, sua esposa, calma, amorosa e conciliadora, que o aconselha a se afastar do mundo político e Fúria, uma vestal que o incentiva a salvar Roma como o grande homem que é” (MENEZES, 2006, p. 38).

Seja pelo âmbito político ou pela conduta moral, seja pela regeneração espiritual ou pelo esforço místico, rompendo as regras do grupo ou investindo numa transformação individual, o primeiro trabalho carrega, desde os esboços, o traço central que, quase de ponta a ponta, levantando questões sociológicas, historiográficas, filosóficas, literárias e semióticas, caracterizará, de maneira principal ou secundária, as representações ambivalentes do feminino: “Tal dualidade vai surgir em muitas de suas peças, sempre em pares de mulheres com caracteres opostos que se

dilaceram num embate sem possibilidade de conciliação” (MENEZES, 2006, p. 38).

O descontentamento religioso, a decepção com as articulações políticas, a fé inabalável na superação do homem em busca intermitente da plenitude – demonstrando, portanto, o *ethos* de personagem fragilizada, insegura, receosa e pouco ousada – e as mulheres ocupando o lugar de sujeito histórico – explicado pela maleabilidade dos posicionamentos no modelo actancial e, conseqüentemente, pela queda de objeto de propriedade ou de submissão, conforme já explanado no primeiro capítulo e conceitualmente retomado no terceiro – criam outra realidade (MENEZES, 2006, p.29). O teatro de Ibsen, então, segundo Tereza Menezes (2006, p. 57), envolve o espectador pelo estrondo dos alicerces de suas “crenças e valores íntimos” e, em função disso, acrescentaria Thomas Mann (2012), torna-se “revolucionário”.

Cantilina não obteve a recepção esperada pelo escritor que, diante da recusa de encenação, tomou a iniciativa, juntamente com um amigo, de publicar o texto, mesmo sem levá-lo aos palcos. Alguns críticos (HEIBERG, 2014) creditam a recusa à falta de capacidade de o diretor do teatro entender que, diante de seus olhos, existia algo novo e não um manuscrito de alguém sem talento. Provavelmente a recusa do diretor do teatro ou o redirecionamento da perspectiva literária abriu as portas para o trabalho seguinte: *Túmulo de gigantes* (1850), discutindo as relações entre os vikings e a ascensão do cristianismo, lotaria o teatro durante três dias, introduziria o dramaturgo nos meios intelectuais e na boemia, suscitaria convite para integrar os estudos a respeito das teorias de Fourier e Proudhon – convite deixado em segundo plano para se dedicar à escrita teatral.

Em 1851, ele assume a direção do teatro de Bergen (HEIBERG, 2014). O lançamento de seu segundo drama e sua posse na direção do teatro coincidem com o período de avanço do capitalismo e, conseqüentemente, de transformações na sociedade, marcadas, no século XIX, por expansões, conflitos e guerras, constituições das nações e discussões em torno da inserção do homem nos movimentos e movimentações que transfigurariam a

cidade, o campo, a indústria, a classe trabalhadora e a burguesia, as artes, a ciência e a religião.

As principais mudanças desse período – compreendido entre 1848 e 1875, denominado por Eric Hobsbawm (2005) a “era do capital” – ocorrem nas searas econômica e política. Do ponto de vista econômico, o historiador inglês lista quatro pontos importantes:

1 – Entrada numa nova era de fontes de poder (representadas por eletricidade, petróleo, turbinas e motor a explosão), nova maquinaria (ferros e metais não-ferrosos) e indústria baseada em novas ciências como a química orgânica;

2 – Economia de mercado de consumo doméstico, iniciada pelos Estados Unidos e discretamente expandida pela Europa, desenvolvida tanto pelo aumento de renda das massas quanto pela explosão demográfica, levando-se em conta que, entre 1870 e 1910, a população dos Estados Unidos sairia de 38,5 milhões de habitantes e bateria na casa dos 92 milhões assim como a da Europa acrescentaria aos seus 290 milhões a diferença necessária para alcançar 435 milhões de cidadãos. “Em outras palavras, entramos no período da produção de massa, incluindo alguns bens de consumo duráveis” (HOBSBAWM, 2005, p. 418);

3 – Competição de indústrias nacionais rivais que levavam à “[...] concentração econômica, controle de mercado e manipulação” (HOBSBAWM, 2005, p. 419), entrando no imperialismo econômico que aumentaria, ainda mais, o abismo entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos, muitas vezes criando grupos ou aglomerados economicamente estéreis ou pouco representativos;

4 – Expansão de novos modos de desenvolvimento/dependência econômica entre os que, em busca de recursos naturais, dividem o mapa entre os países que oferecem novas tecnologias e os que se restringem ao fornecimento de matérias-primas.

Ibsen encontra-se no centro das mudanças ocorridas e, diante delas, respira o liberalismo, mesmo, como veremos mais adiante, criticando-o por seus objetivos nem sempre possíveis. Se, na economia, as quatro mudanças mais significativas são as expostas acima,

Politicamente, o final da era liberal significa literalmente o que as palavras querem dizer. Na Inglaterra, os Liberais/Whig (no sentido amplo de que não eram conservadores/tories) tinham permanecido com o poder (com duas breves exceções) através de todo o período entre 1848 e 1874. Nos últimos 25 anos do século, eles iriam ficar no poder por apenas oito anos. Na Alemanha e na Áustria, os liberais cessaram, na década de 1870, de ser a base parlamentar principal dos governos, até onde esses governos realmente precisavam de uma base parlamentar. Eles estavam minados não apenas pela derrota de sua ideologia de mercado livre e por governos relativamente inativos, mas também pela democracia da política eleitoral [...] que destruiu a ilusão de que seu programa representava a vontade das massas. Por um lado, a depressão contava a favor da pressão protecionista de algumas indústrias e dos interesses nacionais agrários. A tendência em relação à liberdade de comércio foi revertida na Rússia e na Áustria em 1874-1875, na Espanha em 1877, na Alemanha em 1879 e praticamente em todos os lugares exceto na Inglaterra – e mesmo ali o livre comércio estava sob pressão a partir da década de 1880. Por outro lado, as demandas vindas de baixo por proteção contra os “capitalistas”, por segurança social, por medidas públicas contra o desemprego e um salário mínimo por parte dos trabalhadores, tornaram-se audíveis e politicamente eficazes. As “classes melhores”, fosse a antiga nobreza hierárquica ou a nova burguesia, não podiam mais falar pelas “ordens subalternas” ou, o que é mais importante, confiar no seu apoio não-compensado (HOBSBAWM, 2005, p.420).

Apesar de longa, a citação condensa as principais transformações políticas ocorridas na Europa – continente por onde Ibsen transitou durante as décadas em que se manteve afastado da Noruega e onde consagrou seu trabalho tanto de diretor teatral quanto de dramaturgo. As transformações encadeadas por Hobsbawm apontam não apenas a ascensão de massas e grupos sociais menores aos comandos de poder ou de decisão, mas principalmente a oportunidade de redimensionar as relações entre dominantes e dominados, reivindicar mecanismos de seguridade social, de controle dos ativos financeiros e de exercício dos direitos civis. Algumas dessas transformações – especialmente as que desmontam os conceitos de burguesia e denuncia a ausência de igualdade entre homens e mulheres – constituirão sua matéria de trabalho.

A segunda metade da década de 1850 promoveria mudanças – algumas, positivas; outras, nem tanto. Em 1857, Ibsen deixa a direção do Teatro de Bergen com destino ao cargo de diretor artístico do Teatro Norueguês da Cristiania, capital daquele país nórdico. Em 1858 casa-se com Suzana Thoresen que, no ano seguinte, daria à luz Sigurd. Se, desempenha com regularidade o papel de autor, Ibsen, na condição de diretor, perde a oportunidade de construir caminhos para projetos pessoais.

Em escolhas administrativas ousadas e, ao mesmo tempo, arriscadas, perdeu as fichas de sua aposta ao trocar autores franceses tradicionais pelos nomes contemporâneos. A troca afastou gradativa e permanentemente o público da sala de espetáculo. Acostumado à estrutura das peças e, quando se tratava de autores contemporâneos, aos conteúdos voltados às lendas e aos folclores locais, os frequentadores não conseguiam assimilar as mudanças oferecidas pelo então diretor.

Desinteressado e ausente das reuniões do conselho administrativo, Ibsen é tachado como despreparado para dirigir o teatro (DECKER, 2006, p. 65; HEIBERG, 2014). Em 1862, a situação financeira ficou insustentável a ponto de os comediantes serem surpreendidos com a proposta de assumirem, eles mesmos, as despesas de suas apresentações. A sugestão já chegou em momento crônico e sem solução: o teatro baixou as portas. Ibsen, que até então ainda tinha problemas financeiros, à iminência da derrocada, conseguiu uma bolsa com a qual viveria algum tempo (DECKER, 2006, p. 67).

Pouco tempo depois viajaria a Alemanha e, diante das peças assistidas, ratifica o que já pensava: o teatro norueguês guardava, protegia, propagava e não abdicava do provincianismo tanto em sua composição dramática quanto em sua encenação. Diante dessa constatação, entra em jejum criativo por cinco anos durante os quais aprofunda suas leituras, aproximando-se, conforme Tereza Menezes (2006, p. 40), Jacques de Decker (2006, p. 65), Hans Heiberg (2014), Mark H. Stone e Cheryl A. Wagner (2014), dos pensamentos de Nietzsche e Kierkegaard. Seguindo o teólogo dinamarquês, absorve o conceito da consciência de si, passando a se valorizar mais como indivíduo do que como patriota.

De acordo com a concepção estabelecida na leitura da segunda metade de sua produção dramaturgica, o indivíduo – assim como o encarnado no dr. Stockmann de *Um inimigo do povo* – alcançaria mais resultados na reestruturação local do que o cidadão, embora aquele alcançasse ou desempenhasse papéis tão relevantes quanto este. Em outras palavras, o indivíduo mudaria a si mesmo e, com essa mudança, conseguiria, de maneira secundária, beneficiar o grupo, a comunidade, a cidade. Já o cidadão teria, desde o primeiro momento, um caráter voltado ao bem coletivo.

O fomento ao desenvolvimento do indivíduo – seja homem, seja mulher – certamente o inspirou a escrever sobre uma das células da sociedade burguesa: o casamento. O matrimônio – considerado por alguns estudiosos um meio de reunir riquezas, selar armistícios, ampliar poderes e garantir a perpetuação de poder – exigiria exame diferente tanto do ponto de vista social quanto individual. A mudança não começaria por um grupo, mas por si mesmo.

Seu campo de batalha, a partir daquele momento, seria o seu próprio espírito. Foi quando escreveu seu famoso pensamento: “vida significa lutar contra os fantasmas no próprio cérebro e coração; poesia significa julgar-se a si próprio”. A partir de então ele abandona o conceito romântico de poesia em favor de uma nova certeza, a do seu dever íntimo de julgar a realidade. Em 1862 escreve sua primeira peça focada no presente, sobre a sociedade de sua época: *A Comédia do Amor*. Ali se contrapõem o amor ideal e o amor burguês. Com ela começa sua arrancada contra as mentiras sociais, denunciando a hipocrisia do casamento baseado no amor de conveniência. A peça é fruto de muitas discussões sobre a viabilidade ou não do amor, já que o personagem central considera o verdadeiro amor incompatível com a praticidade doméstica que caracteriza o casamento (MENEZES, 2006, p. 40).

A abordagem de temas tão complexos, tão delicados e tão pessoais – afinal, cada espectador ou espectadora via-se, conforme muitos amigos e pessoas próximas ao autor, retratado nas ações e nas falas das personagens – atacava problemas vitais do cotidiano. A “arrancada contra as mentiras sociais”, utilizando-se de trecho do fragmento acima transcrito, entraria na discussão dos limites entre segurança e liberdade. Mirian Goldenberg (2013,

p. 53), citando Zygmunt Bauman, reproduz o discurso do sociólogo ao constatar, em suas pesquisas sobre mulheres, o distanciamento e, em algumas situações, a incompatibilidade entre as duas alternativas.

Quem tem segurança, precisa abrir mão de várias facilidades – entre elas, por exemplo, a de falar o que pensa, a de se meter em discussões polêmicas e a de enfrentar pessoas e instituições – para mantê-la. Quem tem liberdade – a de pouco reter-se diante das opiniões alheias ou de simplesmente não ceder às chantagens ou ordens de terceiros – criaria um trajeto pelo qual seguiria sozinha. Quem tiver juízo, poder-se-ia acrescentar, ponderaria entre um meio-termo, um meio-caminho, uma meia-luz ou uma meia-sombra entre manter-se seguro e mostrar-se liberto. Os seguros – continuaria a professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ainda esmiuçando o pensamento do sociólogo polonês – viveriam sem liberdade. Já os libertos se aventurariam no mundo sem segurança.

A segurança – especialmente a financeira – falou mais alto a Ibsen que, depois de *A comédia do amor*, peça rejeitada pelo público, motivo de suspensão dos pagamentos de sua pensão, concedida pelo parlamento norueguês por seu ofício de criador literário (MENEZES, 2006, p. 40-41), precisou recorrer a bolsas de estudos oferecidas pela universidade. Desde que se casara, Ibsen acumulava dívidas e os processos judiciais de execução levavam-no frequentemente aos tribunais. Sua situação financeira melhoraria em 1864 quando, jogando a segundo plano as denúncias contra as “hipocrisias do casamento”, concentra suas forças na concepção de *Os pretendentes da coroa*.

A peça de 1864 o levaria a avançar sobre outras áreas. Embora os biógrafos e os pesquisadores de maneira geral atestem sua falta de aptidão ou sua recusa a assumir um papel cênico, mesmo que secundário ou anódino, Ibsen guerreava também atrás das cortinas: suas mãos e sua imaginação contribuem não apenas para a elaboração do texto, mas principalmente para a montagem do espetáculo, dirigido por ele (DECKER, 2006, p. 70). Com o dinheiro desse sucesso, o dramaturgo – ainda consolidando-se como tal e repleto de dúvidas quanto ao fazer artístico – parte para a Itália.

O exílio – à procura de espaços onde suas aspirações encontrassem receptividade, pelo menos parcialmente – surgiu pela inconformidade do teatro – aqui, neste termo, incluindo-se tanto a apresentação textual quanto sua transposição ao público – em aceitar as inovações que o inquietavam. Começaria o primeiro dos 27 anos fora de seu país, dos quais quatro anos em Roma e outros dez na Alemanha, absorvendo e influenciando-se pela produção germânica.

Durante a jornada italiana, Ibsen envolve-se na sociedade e presencia os resultados beligerantes das tentativas de reunificação daquele país encabeçada por, entre outros, Giuseppe Garibaldi (DECKER, 2006, p. 75), líder político que contribuíra com a Revolução Farroupilha. Envolve-se com outros intelectuais que, assim como ele, por necessidade ou espontaneamente, escolheram Roma para se fixar. Colabora em periódicos, conhece alguns conterrâneos de idades, profissões e aspirações diferentes, participa das atividades de clubes recreativos e compartilha informações sobre a literatura norueguesa. Pouco tempo depois, a esposa e o filho ainda pequeno o acompanhariam nas terras papais.

O fim do período em Roma o deixaria rico e famoso. *Brand* (1866) e *Peer Gynt* (1867) representariam o ideal ibseniano de individualismo. A respeito de *Brand*, considerado um drama poético, Tereza Menezes sintetiza:

Esta peça, que marca o começo de uma nova fase na trajetória de Ibsen, foi o seu primeiro e enorme sucesso. Seu conteúdo tem um caráter diferente de todas as outras. Aborda questões filosóficas e transcendentais como: até onde pode o homem ser fiel aos seus princípios e à sua vontade? Que Deus é este a quem está servindo? Onde e como, dentro do indivíduo, acontece o apelo para a ação irrecusável?

Apesar de ter sido escrita no calor da Itália esta é a obra de Ibsen onde o frio e as dificuldades do clima norueguês se mostram mais inclementes. Mas o nome do personagem se contrapõe a todas estas ameaças: brand significa fogo. Nenhuma adversidade consegue excluir o fogo deste pastor que decide servir ao seu Deus na aldeia mais gelada do país. Para chegar lá ele enfrenta uma nevasca que faz todos voltarem, menos ele. Seu destemor lhe proporciona a admiração de um grupo de paroquianos que também querem acreditar em sua religião extirpada de todas as hipocrisias sociais (MENEZES, 2006, p. 152-153).

Se todo teatro tem uma função política, o de Ibsen também a possui: conclamar o leitor/espectador a refletir sobre seus posicionamentos até então inalteráveis. Perceba-se que não se trata de um projeto político coletivo – por meio do qual grupos assinam o abaixo-assinado público de escolhas e refutações de estratégias e teorias – mas o de uma iniciativa individual que pode – nem sempre deve – inocular o sistema de mudança nos leitores/espectadores.

Quando se trata da vida burguesa, embora a reivindicação dos direitos trabalhistas, a proteção social e as primeiras manifestações em apoio aos movimentos feministas sejam percebidos, Ibsen distancia-se da figura de arauto da defesa de determinados grupos sociais. Não é estranho que suas peças discutam e afrontem religiões, sistemas financeiros e morais ou casamentos e, ao mesmo tempo, silenciem sobre a situação dos trabalhadores ou das lutas sindicais, geralmente sangrentas e interrompidas pela polícia:

[...] É como se Ibsen estivesse realizando uma experiência de vinte anos de duração, alterando uma variável aqui e ali para ver o que acontece com o sistema. Mas não há trabalhadores no sistema, muito embora esses sejam os anos em que os sindicatos, os partidos socialistas e o anarquismo estão mudando a face da política europeia.

Não há trabalhadores porque o conflito que Ibsen quer por em foco é *interno* à própria burguesia. Quatro obras deixam isso particularmente evidente: *Os pilares da sociedade* (1877); *O pato selvagem* (1884); *Solness, o construtor* (1892) e *John Gabriel Borkman* (1896). Quatro peças com o mesmo enredo prévio, em que dois sócios e/ou amigos se envolveram em um embate desesperado que acabou por deixar um deles financeiramente arruinado e fisicamente estropiado. Aí a competição intraburguesa é um combate mortal e com facilidade se torna implacável – implacável, desleal, duvidosa, sinistra, porém, e isso é importante, raramente *ilícita* de fato. Em alguns casos também é isso – como nas falsificações de *Casa de bonecas* (1879), na poluição das águas em *Um inimigo do povo* (1882) ou em algumas das manobras financeiras de Borkman –, mas em Ibsen os delitos ocorrem tipicamente em uma elusiva área cinzenta, cuja natureza nunca fica inteiramente clara.

Essa área cinzenta é uma formidável intuição de Ibsen acerca da vida burguesa [...] (MORETTI, 2014, p. 176-177).

O crítico italiano destaca as reticências e as meias-verdades como integrantes da área cinzenta (MORETTI, 2014, p. 177). Reticências, no plano linguístico, e meias-verdades, no âmbito discursivo que nos levam a outra característica que seria acertadamente explorada: fins inconclusivos.

Com a boa venda de seus livros e a direção de sua carreira literária assumida por Hegel, editor dinamarquês indicado por um de seus amigos, Ibsen consegue melhorar sua situação financeira, ainda mais folgada depois de voltar a receber sua pensão vitalícia concedida pelo Governo da Noruega a artistas e pensadores nativos e a sacar regularmente seus direitos autorais. A publicação de sua obra já tinha um editor fixo, chefe de uma empresa com grande credibilidade no mercado e detentor de estratégias comerciais eficazes de logística e divulgação. Apesar dessa segurança, o dramaturgo ainda tinha outra ambição: alcançar o grande público.

A tarefa de alcançar o grande público não lhe parecia inteiramente fácil já que, conforme destacamos anteriormente, a forma e o conteúdo acabaram por prejudicá-lo a ponto de fechar as portas de um teatro e deixá-lo sem dinheiro. A balança pendendo entre a segurança e a liberdade voltava à tona sob seus olhos. O que escolher? Como escolher? Por que se arriscar?

Depois de lançar *Peer Gynt* (1867) – em que aborda a vida dissoluta de uma personagem que se desdobra de todas as maneiras em busca da rápida realização de seus desejos – Ibsen abandona o teatro em verso e passa a escrever em prosa. *A liga da juventude*, lançada dois anos depois, em 1869, retrataria a mudança formal.

Os estudiosos apresentam algumas divergências em relação à data – 1866 (DECKER, 2006, p. 86) ou 1868 (MENEZES, 2006, p. 43) – de partida da família Ibsen da Itália, mas são uníssonos em ratificar o motivo: depois do período inicial de contemplação com o novo lar, os problemas políticos, que já tomavam as ruas e instigavam violências, apressaram a saída. O empenho de grupos pela unificação italiana gerava revoltas descontroladas.

Nesse período, deixa um passado de boas recordações – profissionais e financeiras – e também de mudanças que o acompanhariam na Alemanha, seu novo lar. A experiência diária – testemunhada de seu gabinete de trabalho, nas conversas do círculo intelectual e de amizade, nas ruas e nos

espaços públicos em geral – o faz desacreditar do Estado e das políticas até então praticadas: abandonam-se as ideias nacionalistas. Dali em diante, seu objetivo maior seria o homem.

Vale frisar que o homem, na percepção de Ibsen, não teria, em tese, aceção revolucionária prospectada pelo Socialismo – cujos desdobramentos espalhavam-se pela Europa, pregando reformas sociais e evidenciando lutas de classes – mas aquela defendida pela individualidade: a defesa do individualismo do homem consistiria na emancipação do liberalismo conciliatório.

Logo, a concepção de liberdade de Ibsen não é a da reforma social – conforme eventualmente pode-se interpretar em *Um inimigo do povo* – mas a do respeito e da defesa do individualismo obtido graças à emancipação liberal. Em algumas de suas cartas (MENEZES, 2006, p. 43), defenderia que o conceito (leia-se forma) pode ser o mesmo, entretanto conceitos/formas velhas podem ser preenchidos com novos conteúdos. Às revoluções externas e políticas caberia a substituição por uma transformação no espírito do homem.

Em 1869 lançaria a *União dos Jovens*. O drama concentra-se na movimentação de um jovem advogado – bem articulado, altamente persuasivo e com acesso à imprensa – que ensaia, depois de algumas tentativas frustradas e amadoras, galgar os degraus da política local. Entretanto, suas chances desaparecem quando ele transita sem perícia entre os grupos políticos e procura no casamento – concomitantemente promovendo tratativas com três mulheres – um caminho de ascensão social. Alguns dos estudiosos acreditam que esta peça tenha sido o esboço ou o germe cujos resultados apareceriam praticamente dez anos depois em *Casa de bonecas*.

Sentindo-se isolado em Dresden, Ibsen muda-se para Munique em 1875. Nesta capital artística da Europa ele se interessa cada vez mais pelo mundo e pela realidade exterior. Continua sua vida metódica e recolhida, escreve menos, mas lê muitos jornais todos os dias no Café Maximiliano, reedita algumas peças antigas e organiza uma edição de suas poesias completas. Cada vez mais a sociedade e o Estado constituíam uma situação aversiva para ele. A guerra franco-prussiana de

1870, com seu violento chauvinismo, só fez aumentar a convicção de que o Estado devia ser combatido em favor do indivíduo. A corrupção das instituições sociais era um assunto que, desde então, ele passou a pesquisar com cuidado nos jornais de seu país. Decide se ocupar dos problemas da vida moderna, estava pronto para iniciar sua aventura realista (MENEZES, 2006, p. 45).

Se, em 1869, com o lançamento de *União dos Jovens*, os estudiosos identificam uma espécie de amadurecimento, evolução ou alternativa progressiva e, como diriam alguns historiadores, progressista na dramaturgia ibseniana, essa evolução de conteúdo se consagrará a partir de meados da década de 1870 em que, conforme aponta o fragmento acima, o dramaturgo apostaria suas fichas numa dramaturgia inclinada não apenas a reproduzir a realidade, mas principalmente a criar realidades percebidas no cotidiano do indivíduo/leitor/espectador.

Em 1877, a nova fase traria a lume *Os pilares da sociedade*, drama que trata da revolução do espírito. Distanciando-se das grandes personagens e imiscuindo-se no cotidiano, a ação corre em busca da regeneração moral do Cônsul Bernick que, depois de produzir estragos na vida financeira, emocional e familiar de outras personagens – presentes, nomeadas ou apenas superficialmente mencionadas – consegue, com a ajuda de Lona Hessel, seu antigo amor, voltar às origens de sua honestidade dos tempos de juventude quando o espírito burguês, incessantemente atrás de fortunas, ainda não se manifestara ou se mantinha escondido (HEIBERG, 2014).

Embora não comungue das ideias e ideais papais, Ibsen volta para Roma em 1878 (GOSSE, s/d). Durante esse período, a gestação de outros projetos culturais – tanto para o texto quanto para o palco – ainda pulsava no seu imaginário de maneira que, na cidade que o tornava uma “pessoa de significados” (GOSSE, s/d), começou a colecionar obras de arte. O filho entraria na faculdade de Direito. Aproxima-se do crítico teatral Brandes, admirador de sua obra e incentivador da construção – ou aperfeiçoamento – de personagem mais densa semelhante a Selma, da *União dos Jovens*.

Em 1879, os esforços na construção de tal personagem seriam consagrados em *Casa de Bonecas*, aquela que é, no mundo ocidental, a peça mais comentada, objeto de comparações e estudos – seja na literatura ou

história, seja na psicologia/psicanálise ou filosofia, nos ensaios de pensadores ou nos artigos científicos mais recentes – sobre a ascensão feminina, simbolizada pelo rompimento das normas sociais impostas à mulher especialmente por meio de correntes simbólicas como casamento, maternidade e família.

À condição de *Os pilares da sociedade, Os espectros* (1881) voltaria a tocar na regeneração do homem e do espírito por meio de questionamentos sobre a hereditariedade de caráter: os maus comportamentos ou a ética transmitir-se-iam indefinidamente de pai para filho? Tais condutas mostrar-se-iam passíveis de mudança – para um caminho do bem ou para um caminho do mal?

Se *Casa de bonecas* inflamou a crítica e o público e insuflou os leitores e os grupos de defesa dos direitos femininos, *Um inimigo do povo* (1882) não apresentaria fundamento diferente: convocaria o indivíduo, por meio do Dr. Stockmann a, assim como Nora, assumir seu papel de transformação na comunidade-cidade em que vive. A verdade incondicional do indivíduo valeria a pena? A que ponto valeria chegar para defender a verdade e, ao mesmo tempo, correr o risco de instalar-se na condição de inimigo do povo?

Em 1884, inauguraria a fase de *dramas interiores* – frases abertas ou ambíguas, palavras inconclusas, personagens que não suportam a verdade da vida, frágeis, sem ilusões, que desistem ou negam seus desejos, transformando-os em sonhos (MENEZES, 2006, p. 57), a ser iniciada com *O pato selvagem*. Em 1885, voltaria aos mares da Noruega e discursaria publicamente conclamando trabalhadores e mulheres a sustentarem a esperança nas transformações sociais já que não estariam politicamente corrompidos.

Em 1886, *Rosmersholm* viria à luz, deslocando o posicionamento da mulher no drama: ela já não consegue, como nos escritos anteriores, libertar o homem. Em *A dama do mar* (1888), a liberdade com responsabilidade é o mote. Em 1890, *Hedda Gabler* encerraria o ciclo de mulheres para se ressaltar, nas peças subsequentes, a frustração de homens que não conseguem viver seus desejos: *Solness, o construtor* (1892), *O pequeno Eyolf*

(1894), *John Gabriel Borkman* (1896) e *Quando despertamos de entre os mortos* (1899).

O século XX iniciar-se-ia sem os trabalhos do dramaturgo que, entre 1901 e 1902, sofreu derrames, perdeu sua autonomia e faleceu em maio de 1906.

3 OBJETO, SUJEITO, FEMINA

A dramaturgia capta a transformação da mulher do século XIX que, se no primeiro momento, ocupa o tradicional papel de boa mãe, de esposa amantíssima e de filha dedicada, revela, no decorrer da ação, o comportamento forjado pela personalidade construída sobre a conscientização, o confronto de ideias, ideais e comportamentos. Apesar de envolver vários temas, evidencia-se o confronto de forças entre masculino e feminino, geralmente sobressaindo este sobre aquele. As ideias, os ideais e os comportamentos já estão entronizados nas personagens femininas de Ibsen, aguardando o momento adequado de afrontar o homem e, em seguida, transformar o rumo da ação. São personagens atualizadas, esperando ou preparadas para os confrontos – individuais e, no segundo momento, coletivos – pelos quais a transigência, quando acontece, é uma arma de manipulação.

Diferentemente da História, em que os modos de vivência determinam os hábitos e costumes de geração, nem a libertação nem a submissão transmitem-se impassivelmente de mães a filhos. O papel de mãe sofre abalo pela mudança pessoal, particular e variável, de maneira planejada ou inconsciente. Seu *status* ascende de objeto a sujeito. Sujeito que pensa, age, transforma, enfrenta, confronta e assume consequências que podem contornar, mas não reestabelecer o *status quo*. O sujeito pode modalizar-se, passando de virtual para atualizado e, por fim, para realizado. Conforme observamos nas peças, o sujeito parte de seu caráter atualizado para o realizado. Ele detém os poderes de mudança, entretanto, aguarda o momento adequado para exercitar esses poderes. Momento que pode demorar anos ou meses. Ibsen discute questões de liberdade de corpo – de trabalho ao uso dos prazeres – e de diretrizes governamentais e públicas. O que, na História, constituir-se-ia transgressão, na dramaturgia apresenta-se como rompimento de normas, ruptura de realidade e deslocamentos físicos e, principalmente, simbólicos.

Antes dos conceitos de sujeito – tanto dramaturgicamente quanto historicamente – é importante lembrar que a Ibsen são atribuídas as rupturas que instauram a crise no modelo até então tradicional de drama. Rompe-se a forma do drama absoluto.

Segundo Peter Szondi (2011, p.25): “O drama é absoluto. Para ser pura relação, para poder, em outras palavras, ser dramático, ele deve desvincular-se de tudo o que lhe é exterior. O drama não conhece nada fora de si”. Dessa maneira, ele estaria desvinculado tanto do dramaturgo quanto do espectador já que “não sendo a réplica dramática um enunciado do autor, ela tampouco é uma fala dirigida ao público” (SZONDI, 2011, p.25). Em outras palavras, “a supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre homens, espelha o fato de este se constituir exclusivamente com base na reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera reluz” (SZONDI, 2011, p.24).

Vista sob outro prisma, a natureza absoluta do drama pode ser formulada do seguinte modo: o drama é primário. Ele não é a exposição (secundária) de algo (primário), mas põe a si próprio em cena, é em sua própria encenação. Sua ação, como cada uma de suas réplicas, é “originária”, realiza-se no ato mesmo de seu surgimento. O drama não conhece a citação, nem tampouco a variação. A citação iria referi-lo ao que é citado; a variação questionaria sua qualidade primária, seu “ser verdade” e, sendo uma entre outras variações possíveis, ele se mostraria ao mesmo tempo como secundário. Além disso, nas duas hipóteses seria preciso pressupor a existência de um autor que cita e varia, a quem o drama se veria referido (SZONDI, 2011, p.26).

Nessa mesma perspectiva, Jean-Pierre Sarrazac retomaria Szondi, ratificando e explicando o conceito de drama absoluto. Essa forma, respeitada e reproduzida, sofreria, conforme veremos mais adiante, modificações causadas por, entre outros dramaturgos, Henrik Ibsen. Se, conforme já mencionado, o drama é “reprodução da relação inter-humana”, apostando no absoluto como mecanismo de excluir tudo aquilo que não esteja diretamente exposto no drama,

O projeto de Szondi visa ressituar essa forma absoluta do drama – à qual teóricos, desde Aristóteles, conferiam um valor normativo, logo a-histórico – no âmbito de uma concepção dialética da forma e do conteúdo. Ou seja, ao longo do período histórico – os anos 1880-1950 – observado por Szondi, a adequação do enunciado formal e do enunciado de conteúdo tornou-se problemática, inaugurando uma “crise do drama” que convém analisar concretamente através da própria produção teatral (SARRAZAC, 2012, p.73).

Segundo Anatol Ronsenfeld (2000), a obra dramática pura possuiria, entre outras características, o diálogo direto entre personagens como maneira de apagar as figuras do narrador e do autor, o desencadeamento imediato da ação após um “ponto de arranque”, a submissão da ação a um “rígido encadeamento causal” e a sempre encenação de “um presente que caminha para o futuro (desenrolar da ação e seu desfecho)”.

Pedro Rocha de Oliveira (2013, p. 17) acrescenta que a sociedade burguesa da época influenciaria diretamente na reestruturação intrínseca do drama já que o capitalismo criaria não apenas um modo dialético de enfrentamento das novas mudanças, mas apostaria no conceito de paradoxo em que, em vez de solucionadas, as crises seriam reiteradamente adiadas: “Desse teor paradoxal da experiência social burguesa, surgirá o problema intrínseco para a forma teatral típica da cultura burguesa, o drama. A vida burguesa coloca limites para si mesma, e esses limites aparecerão na cena”.

Na prática do drama burguês, isso significa que, para aparecerem como seres humanos, os personagens aparecem como membros de uma família. [...] é importante salientar que a apresentação da família aristocrática pelo drama burguês, no que centra na experiência privada, é especificamente burguesa. Para usar um contraexemplo extremo: poder-se-ia dizer que a matéria do *Édipo* é, em grande medida, a família, mas a esfera privada não aparece *enquanto tal*. [...] Retomando a polêmica com Lukács, Szondi observa que isso reforça a ideia de que o drama burguês não marca tanto o “advento de uma nova camada social”, mas uma “mudança na forma de organização da sociedade” (OLIVEIRA, 2013, p.19).

Algumas características, então, se redesenham com o drama burguês. A primeira delas é a recomendação de que o temor seja substituído pela compaixão, aproximando público e espetáculo por meio da função “[...]”

catártico-terapêutica herdada de Aristóteles. Sua ferramenta é a comoção” (OLIVEIRA, 2013, p.20).

São cinco as características identificadoras das configurações da comoção (OLIVEIRA, 2013, p.20-21):

1 – Comoção: aproxima espectador e espetáculo, promovendo uma “didática do enriquecimento”;

2 – Desintegração: ocorre pelo embate entre os membros do grupo ao fim do qual resulta “[...] o restabelecimento da família como espaço privilegiado de socialização” (OLIVEIRA, 2013, p. 20), já que “[...] a comoção edificante que tem lugar no coração do espectador está conectada com os altos e baixos sociais – públicos – da família” (OLIVEIRA, 2013, p. 20);

3 – Deterioração: ressurgem a dicotomia público-privado, retomando a moralidade como “trampolim para as questões de ordem pública” (OLIVEIRA, 2013, p. 21). Dessa maneira, a deterioração da família (burguesa) decorre da deterioração do espaço público. Conseqüentemente, a mudança ou a correção da sociedade apenas surtiria efeito se seguisse gradativamente a mudança ou a correção da sociedade que, devidamente preparada, modificaria o espaço público, ressoando suas alterações ou retificações na família, produto final dessa cadeia;

4 – Perigo social: há um “[...] entendimento privado da esfera pública: a sociedade é perigosa porque ameaça a família querida, e é como se não existissem problemas sociais em sentido estrito” (OLIVEIRA, 2013, p. 21). Esse destaque aos efeitos privados teria finalidade didática já que “[...] as questões específicas à política são abstratas, e não têm lugar num palco onde o que está em jogo são os sentimentos”, legando ao teatro “[...] a função única de apresentar as conseqüências amargas da degradação social” (OLIVEIRA, 2013, p. 21) promovida ou permitida pela impotência burguesa;

5 – Reconhecimento das abstrações das questões políticas: os dramaturgos consideram que, no drama, não importam os sentimentos. Sendo assim, haveria uma espécie de explosão da comoção já que, no drama em que a família recebe o foco de luz sobre suas ações, haveria um diálogo, uma dialética ou, como sugere Pedro Rocha de Oliveira, um paradoxo na

construção concomitante do público e do privado, discutindo-se tanto forma quanto conteúdo.

A causa da comoção – em Diderot, Mercier e Lessing, mas à diferença de Lillo – era uma relação problemática com o espaço social; a partir dessa origem externa, o drama burguês estabelece uma dialética entre público e privado na qual, mesmo quando a esfera do público sobressai, é seu efeito sobre o privado o que está em jogo. O clímax disso é o tom de resignação frente ao destino social que às vezes emerge em Lessing. O *Sturm und Drang* rejeita essa resignação, voltando-se contra a dialética burguesa do público-privado, exibindo a esfera pública em sua dimensão independente, indiferente à esfera privada, e mostrando o quanto é exatamente o peso de uma objetividade social alheia à vida harmoniosa que causa a degradação dessa vida. O tema do drama deixa de ser a comoção com a vida destruída e torna-se “a força destrutiva do existente” [...]. Para Szondi, o dramaturgo paradigmático, aí, é Lenz, em cujas obras os incidentes tornam-se mais importantes que os personagens, a situação condiciona a ação. A dramaturgia se vê como correspondente formal da vida burguesa na medida em que retira o foco de sobre a vida privada, e coloca-o sobre os processos que impedem a configuração dessa vida: é uma *dramaturgia da sociedade reificada* (OLIVEIRA, 2013, p. 21-22).

Essa “dramaturgia da sociedade reificada” – coisificada, alienada e sem reação – dissolve as funções da comoção, provocando um movimento que não apenas reflete sobre suas causas, mas também as apresenta. A mudança formal do drama ocorre “[...] sob a forma de exibição de um âmbito público oposto ao privado, [...] no reaparecimento, no âmbito dramático, do motor das alterações do paradoxo trágico: a alienação da vida burguesa” (OLIVEIRA, 2013, p. 22), em que o elemento épico adentra a forma dramática.

Conforme já explicitado anteriormente, Szondi (2011) enumera quais as características principais do drama absoluto – entre elas, o diálogo no palco, apoiado nos elementos cênicos disponíveis em cena, durante a encenação. A partir dessa perspectiva, Szondi (2011) passa a enumerar autores e obras que romperam significativamente os limites do drama, entre os quais destaca Ibsen.

De acordo com a pesquisadora Karin Volobeuf (2008, p. 139-140):

Ibsen acolheu em seus dramas os conflitos da sociedade e do indivíduo, retratando com acurácia os problemas que percebia à sua volta. Mais do que isso, abraçou as concepções mais inovadoras de sua época, explorando as noções de hereditariedade e supremacia do ambiente sobre o indivíduo. Mas Ibsen não parou aí: imbuíu-se das tendências simbolistas e impressionistas, embrenhando-se pelos meandros de uma arte mais sutil e menos enraizada no contexto imediato. Por fim, ao longo de suas 25 peças [...], alcançou uma riqueza estética que não se deixa limitar por qualquer movimento estanque. Ibsen desenvolveu uma arte que conjuga variados perfis estéticos, visto que foi essencialmente inovadora e questionadora.

Esses variados perfis estéticos, essencialmente inovadores e questionadores, também seriam percebidos no Brasil de fim da década de 1920 pelos escritores que usavam as páginas de jornais para exercer a crítica literária. Um deles, o *Diário Nacional*, publicado em São Paulo, abrigava os comentários e as análises do escritor Alcântara Machado:

[...] Alcântara Machado dá o primeiro passo para romper o ciclo de atraso de nossa crítica teatral, que continuava trabalhando com os mesmos métodos de análise do final do século XIX. Sua reflexão volta-se para o estudo da forma dramática de Ibsen – assunto nunca antes tratado na imprensa –, apontando como a partir das peças do norueguês iniciou-se a crise do drama. Em *A comédia do amor*, o crítico assinala o desembaraço da ação e o interesse do dramaturgo pelas questões de seu tempo. A partir de *Os pilares da sociedade*, ele aponta a influência decisiva de Ibsen no desenvolvimento de uma nova realidade da ação dramática: o interesse do autor pelo passado dos personagens, como forma de ampliar o mundo além do diálogo interindividual, à semelhança do que ocorria no romance (PESSOA, 2008, p.17).

A mudança de perspectiva ocorre tanto no plano da forma quanto no de conteúdo. Neste, a família burguesa cai do pedestal e seu vendaval de problemas integra o rol de denúncias que fundamentam o novo drama. Caberá ao teatro de Ibsen expor publicamente os problemas particulares dessas famílias. Suas personagens não carregam apenas o destino individual a que estariam irretocavelmente submetidas, “[...] mas também da problemática social mais ampla do materialismo, das falsas aparências, das injustiças e desigualdades – que permeiam o espaço público e inclusive o

espaço das relações familiares”. Caberá ao teatro de Ibsen “[...] colocar à mostra as incongruências da sociedade burguesa: suas hipocrisias, preconceitos e convencionalismos” (VOLOBEUF, 2008, p. 144).

Recorrendo a Peter Szondi (2011), Pedro Rocha de Oliveira e Iná Camargo Costa salientam as principais mudanças trazidas pelo autor de *A dama do mar* no rompimento das regras que instituem o drama absoluto. De acordo com a professora da Universidade de São Paulo, Ibsen instala a crise do drama já que, no século XIX, faz com que a dramaturgia comece a narrar (COSTA, 2011, p. 15), questiona a ideia de universalidade do indivíduo livre, rompendo com a proibição do *flashback*, permitindo o interesse e a referência ao passado, abrindo possibilidade de ressurgimento do passado que aparece, de maneira dramática (geralmente por equívocos e deslizes cometidos pelas personagens), no presente, instigando as reminiscências (COSTA, 2011, p.18).

Nessa perspectiva, as personagens criam seus destinos e, para tal finalidade, podem contornar, mas se esforçam para romper e, principalmente, destruir os obstáculos que se intercalam, sejam estes criados no passado ou inventados no presente. Se o passado que chega ao presente aparece de maneira subjetiva, o desfecho tem o ímpeto objetivo e accidental, já que poderia ocorrer ou não.

[...] como a temática (as motivações) permanece na esfera da interioridade, é impossível dar a ela apresentação dramática direta. Como diz Szondi, esse material tem necessidade de técnica analítica. Como no romance, só pode ser encenado por meio dessa técnica. E ainda assim a temática continua *não encenada*, ela é *relatada*. Esse é o problema formal básico da dramaturgia de Ibsen e por isso ele escreveu o primeiro capítulo da crise do drama (COSTA, 2011, p.20).

O diálogo, então, pode assumir efeito “[...] inteiramente desdramatizado, pois sua função é estritamente rememorativa. O tempo, embora tecnicamente seja o presente do diálogo, é o tempo da memória” (COSTA, 2011, p.21). Diferentemente do já apontado por Szondi (2011) e Rosenfeld (PASCOLATI, 2014) na concepção do drama absoluto – enredo com início, meio e fim –, o drama de Ibsen esvazia “[...] o diálogo da função

dramática (impregnando-o da função épica)” (COSTA, 2011, p.21) e apresenta fins inconclusivos.

Não havia mais um final conclusivo, como nos *vaudevilles* e peças bem-construídas, o que implicava uma reflexão interna que realizasse a síntese que o autor não fez. Shaw compara essa mudança, do *vaudeville* para o novo drama, com a passagem de um jogo de boliche para um jogo de xadrez. [...] ao longo dos quinze anos iniciais de sua carreira, [evoluiu] para uma nova estrutura dramática que, por meio de diálogos vivos e “reais”, passou a envolver o espectador de uma forma pessoal, levando-o a rever suas crenças e valores íntimos (MENEZES, 2006, p. 57).

Analisando a leitura de Shaw, Menezes (2006, p.57) destaca que o dramaturgo polonês apontava três momentos no drama de Ibsen: uma exposição no primeiro ato, uma situação no segundo e um desfecho no terceiro. Contudo, quando Ibsen começa a construção de seus dramas mais famigerados, o desfecho é substituído pela “discussão”, o que deixa o fim do enredo aberto para complementação do leitor/espectador. É o leitor/espectador que criará – identificando-se na apresentação ou lembrando de situações semelhantes inseridas no contexto social, econômico e político em que vive – uma saída para as personagens que saem de cena sem dar um fim esperado de uma peça bem-construída.

As peças de Ibsen buscam, justamente, acentuar essa possibilidade de escolha, esta intencionalidade das ações individuais, como um dever do homem para consigo mesmo, uma necessidade vital de ouvir e seguir os próprios desejos. O dilema do autor, em suas primeiras obras, era justamente o de realizar este nível de experiência interior, esse sentimento tão claro para ele mesmo, mas que ainda não encontrava uma forma de expressão dramática adequada (MENEZES, 2006, p. 59-60).

A relevância do passado nas personagens de Ibsen (lembranças, reminiscências, memórias) ultrapassa os limites do drama absoluto que, em tese, deveria submeter sua ação ao tempo e ao espaço do presente. Dessa maneira, é necessário recorrer à técnica analítica (COSTA,

2011, p.20) a fim de desvendar a interioridade do passado contida nas personagens.

Trata-se justamente disso: de fazer análise do passado, de falar dele hoje, no tempo da cena, e mostrar o quanto a vida, hoje, está marcada por ele. Entretanto, na medida em que esse recurso se torna fundamental para o drama, a ação propriamente dita adquire um caráter periférico da cena: a ação não pode resolver nada, ela tem seu sentido fora dela e, o mais das vezes, ela acaba resvalando ou numa resignação impotente ou numa repetição cofirmadora do passado. Na medida em que o que a ação mostra é a relação que as pessoas mantêm umas com as outras e confirmam através do diálogo, o caráter absoluto do drama é mantido, mas isso ao custo de um esvaziamento do seu sentido, o que emerge na atmosfera ao mesmo tempo pesada e rarefeita das peças de Ibsen (OLIVEIRA, 2013, p.23).

Peter Szondi (2011, p.30) pondera que a técnica analítica pode provocar alguns impedimentos em sua aplicação prática, mas “[...] tal conceito [técnica analítica] se revela, em lugar de obstáculo, uma chave para a compreensão da obra tardia de Ibsen”.

Se, no plano da forma, as modificações provocadas por Ibsen mudaram definitivamente os rumos do drama, rompendo os limites do drama absoluto, as figuras femininas, no plano do conteúdo, provocariam uma grande discussão em torno de seu posicionamento sobre o papel das mulheres tanto no âmbito público quanto na esfera privada.

Ao abordar diretamente a questão feminina – tão presente e tão pulsante mesmo de temas voltados ao campo místico, religioso ou espiritual em que as personagens são obrigadas ou se obrigam a expiar seus erros – Ibsen não se declara um feminista. Sua preocupação não era necessariamente com a mulher em si, mas com a mulher integrante de sociedade em que ela era excluída e da qual ela mesma se excluía: “Ibsen questionou objetivamente a universalidade do conceito burguês de indivíduo, mostrando que ele exclui pelo menos a metade feminina da humanidade” (COSTA, 2011, p.41).

Tereza Menezes (2006, p. 46) atribuirá a *Casa de bonecas* o ponto de partida dessa transformação tanto no plano de forma quanto no plano de

conteúdo: “*Casa de bonecas* foi uma revolução não só pelo tema, que questionava radicalmente o casamento aparentemente feliz, mas também pela forma dramática construída”. Ainda segundo a pesquisadora, a forma dramática construída especificamente nesta peça destaca-se pela exposição da trajetória interna da personagem Nora que assumiria uma progressão/evolução que, em tese, levaria a mulher a buscar outros caminhos além daquele de mãe e esposa, geralmente determinados e destinados a ela.

Ibsen cresce imensamente como autor; a história da peça foi retirada de fatos da vida real, mas sua dimensão foi muito além da crônica ou da denúncia social, ele fala da necessidade de emancipação do ser humano, especialmente o ser humano mulher que toma consciência “dos deveres que têm para consigo mesma”, acima e além dos deveres de mãe e esposa. Esta era uma convicção sua: a civilização não poderia ser livre enquanto metade do gênero humano permanecia submetida à uma servidão legal. Interessou-se particularmente pelas mulheres, não por ser feminista, rótulo que rejeitou várias vezes, mas por acreditar que a civilização só poderia ser salva pelas mulheres. Elas estavam mais afastadas do mundo das negociatas e venalidades e podiam dar aos homens uma visão mais humana e moral de suas atitudes (MENEZES, 2006, p. 46-47).

Em primeiro lugar, Ibsen rejeita o rótulo de feminista. Seu trabalho não consiste na defesa do direito das mulheres, mas na da “outra metade” do mundo que deveria ter acesso aos mesmos direitos dos homens. O alcance de tais direitos ocorreria pelo rompimento das prisões – física e simbólica – instituídas pela tríade maternidade-casamento-família. Em segundo lugar, a mulher, distante das articulações perversas e obscuras, teria o condão de salvar os homens, perdidos nesse mundo de negociatas. Assim, observamos que, apesar de considerar que o destino da mulher pode ser construído acima dos papéis de mãe e esposa, Ibsen atribui a essa mesma mulher um papel secundário já que ela não se torna sujeito histórico de direitos e obrigações, mas um “apêndice” (secundário) que ajudará o homem (portanto, objeto desse homem) a reformar o mundo, concedendo-lhe apoio moral. Se aplicado seu comportamento ao modelo actancial, essa mulher jamais ocuparia a casa de sujeito, mas de adjuvante, auxiliando

diretamente o homem numa regeneração, expiação, arrependimento e perdão.

A afirmação de que a Ibsen não interessavam os anseios femininos e feministas, afastando-se, portanto, qualquer ação possivelmente libertadora ou revolucionária, vem pela pena tanto de Tereza Menezes quanto pela de Joan Templeton. Tereza Menezes acrescenta que, já no fim da vida, de volta a Noruega, o dramaturgo surpreendeu-se com as grandes comemorações pela passagem de seus setenta anos. O trecho a seguir, mostra-nos seu relacionamento cordial – mas não participativo – com o movimento feminista e sua visão sobre a maternidade.

No dia 20 de março de 1898 a cidade inteira transformou-se em festa. Até os navios se embandeiraram. Em todos os teatros foram remontadas suas peças e cada um dos personagens femininos foi desfilando pelas ruas, oferecendo flores ao seu criador. Entre as muitas homenagens prestadas, ele teve que receber uma delegação de mulheres feministas, a “União das mulheres”. Mas ele recusou suas homenagens negando sua adesão a qualquer ponto de vista social ou político, dizendo: “eu sou mais um escritor do que um filósofo social. Eu nem mesmo sei qual é a questão social das mulheres. É como mães que elas podem ajudar a resolver os problemas humanos” (MENEZES, 2006, p.52).

O posicionamento de Ibsen a respeito das mulheres – desautoriza a leitura de um movimento feminista representado nas suas peças e, ao mesmo tempo, atribui força moral à mulher que deveria concentrar as figuras de salvação do mundo, resgatando o homem que, manchado de vícios, teria dificuldades de atingir objetivos nobres em um mundo inescrupulosamente corrupto – também seria constatado por Joan Templeton (1989, p. 28) que, na leitura de cartas do norueguês, identificaria sua posição de quem não estava preocupado em defender os interesses femininos, mas objetivava uma “descrição da humanidade”.

Templeton ainda relata que dramaturgos e admiradores chegaram a escrever livros, discursos e artigos para esclarecer quais planos pairavam na vida e na obra do norueguês. Entre eles, George Bernard Shaw deixaria claro que Ibsen não era o iconoclasta do século XIX, mas um “poeta da verdade da alma humana” (TEMPLETON, 1989, p. 28). Richard Gilman afirmaria que

Casa de bonecas estava “além das diferenças sexuais” e Robert Brustein alegaria a irrelevância da “questão feminina” em sua obra mais famosa (TEMPLETON, 1989, p. 28).

Conquanto os críticos e as críticas nacionais e estrangeiros mencionem claramente o distanciamento do autor de causas femininas e feministas, alguns deles, evidenciando a cristalização da imagem da pureza da mulher (cuja função moral, materna e de esposa destacar-se-ia), o movimento feminista recepcionou adequadamente as possíveis significações contidas tanto nas manifestações textuais quanto nas cênicas, considerando-se que a obra (literária, dramática, plástica, fílmica etc) ultrapassa seu criador (escritor, dramaturgo, pintor, diretor, roteirista etc), isto é, alcança sentidos e efeitos não previstos pelo autor.

Seguindo essa linha de raciocínio, de que obra e criador são independentes, Ibsen poderia não se dedicar à defesa da emancipação feminina, mas suas obras abririam espaço para tal finalidade em decorrência da duplicidade do diálogo teatral. Segundo Dominique Maingueneau (1996, p.159), essa duplicidade abrangeria ao mesmo tempo duas situações de enunciação: situação de encenação (que constitui o ato de enunciação) e a situação encenada (em que existiria uma autonomia da fala das personagens num contexto enunciativo).

Essas duas situações de enunciação são muito diferentes. Como qualquer comunicação literária, a relação entre autor e público é radicalmente dissimétrica, enquanto os personagens podem ocupar alternadamente as posições de enunciação e de co-enunciação. As duas situações são, ademais, estreitamente intrincadas. Quando, em cena, um personagem está escondido num armário sem que os interlocutores o saibam, os diálogos dos últimos são independentes desse ouvinte invisível; em compensação, por mais que o público seja invisível (pelo menos no teatro tradicional), é em função deles que os diálogos em cena se organizam (MAINGUENEAU, 1996, p.159).

Ainda ao tratar da questão do duplo destinatário – recuperando a situação de encenação (comunicação entre o enunciador e o público) e a situação encenada (em que uma personagem não se comunica com o público, mas com as demais personagens) – Maingueneau sugere atenção

redobrada ao se analisar uma peça já que dois caminhos devem ser seguidos: um age sobre o interlocutor imediato, “enunciado de um autor dirigido ao público” (MAINGUENEAU, 1996, p. 164); o outro atua sobre o destinatário indireto, com vistas a “agradar ao público”, criando-se conversas/diálogos entre duas ou mais personagens (MAINGUENEAU, 1996, p. 164).

Apesar da distinção entre a situação de encenação e a situação encenada, Maingueneau admite a existência de um “meio-termo” que dificultaria a distinção dos dois conceitos, enfatizando que

Não existe critério universal que permita determinar um “meio-termo” entre falar para o público e falar para os outros personagens. Cabe a cada obra, a cada sistema dramático, justificar por seu êxito o fundamento de suas escolhas, a solução que dá a um problema que, colocado em absoluto, não pode receber resposta satisfatória (MAINGUENEAU, 1996, p. 176).

Portanto, a duplicidade do diálogo teatral em Ibsen poderia encontrar refúgio tanto na situação de encenação quanto na situação encenada ou, como veremos em seguida, na mescla de ambas. Na situação de encenação, o enunciador mascararia a imagem do autor (considerando-se que autor e enunciador são entidades diferentes), transmitindo sua mensagem diretamente ao público. Na situação encenada, os diálogos e a ação cênica incumbir-se-iam da transmissão da mensagem. Uma terceira espécie poderia surgir da mescla entre a situação de encenação e a situação encenada, adicionando elementos de um discurso dirigido diretamente ao público aos gradualmente construídos na autonomia do contexto enunciativo das personagens. A geração de sentidos e significações da situação de encenação, da situação encenada ou da mescla de ambas resultaria em um processo enunciativo.

Maingueneau (1996, p. 176) reconhece a falta de critério eficiente na distinção entre o que se fala para o público e o que se fala entre as personagens, contudo, todo texto, até mesmo o teatral que não dispõe de narrador ou de eu-lírico, constrói um processo enunciativo capaz de criar

significações identificadas no plano textual – tanto de forma quanto de conteúdo – sem intervenções externas.

Sendo assim, independentemente do posicionamento de Ibsen, o que definiria a defesa do feminino em sua obra não seria o autor – mesmo publicamente proferindo discursos ou publicando artigos refutando qualquer tipo de atrelamento aos movimentos e movimentações – mas o Percorso Gerativo de Sentido identificando, no texto (seja ela dramaturgicamente, poético, ensaístico ou científico), traços reiterados que respaldassem atitudes de liberdade, autonomia, insubmissão ou emancipação, evidenciados ou reconhecidos pelo processo enunciativo.

[...] nunca podemos nos esquecer de que teatro é discurso e, como tal, necessita de uma voz (ou vozes) organizadora(s), que tanto pode(m) estar explícita(s) – caso de peças em que uma personagem conta toda a história ao leitor/espectador – como oculta(s) nos diálogos e rubricas (indicações cênicas). Essa voz que alinhava as falas das personagens, que leva a ação a se desenvolver e deixa algumas marcas da sua presença é a enunciação, que está subjacente em todo o texto. É a voz organizadora do discurso teatral, a qual maquia a artificialidade inerente ao jogo cênico, instaurando a ilusão, ou escancara o seu processo de construção, desvelando uma realidade representada, que pode ser assimilada pela recepção da obra (GARCIA; CATANOZI, 2015, p. 118-119).

Edson Garcia e Eduardo Catanozi retomam os conceitos de situação de encenação e situação encenada de Maingueneau, defendendo que independentemente da figura do autor ou do eu-lírico, o texto dramaturgicamente construiria seu processo de enunciação focado nos discursos/diálogos/conversas das personagens, designando-se, por meio da interação entre elas, o posicionamento do enunciador.

[...] existe o que denominaremos de enunciação das figuras dramáticas, que seria a troca conversacional entre enunciativos, ou seja, o diálogo que uma personagem mantém com outra, e a enunciação conjunta do texto dramático, que se preocupa com o que Fiorin (1996, p.31), chama de “ato produtor do enunciado”. Dessa forma, se por um lado a análise da enunciação de uma peça de teatro pode verificar, por exemplo, as diferenças dos discursos das personagens, relevando sua cosmovisão, por outro, pode exibir, nos interstícios do diálogo, determinado

posicionamento do enunciador que, por exemplo, organiza as cenas, seleciona as palavras e o modo de pronunciar-las (GARCIA; CATANOZI, 2015, p. 122).

Dessa maneira, a construção das significações submete-se ao modelo actancial adaptado por Anne Ubersfeld à análise do texto dramático, ressaltando que

O modelo actancial desenvolveu-se nos anos 70 a partir dos trabalhos de V. Propp (*Morfologia do conto*) e de Étienne Souriau (*Les deux cent mille situations dramatiques* [As duzentas mil situações dramáticas]) que tentavam constituir uma dramática da narrativa. Os semanticistas, principalmente A.J. Greimas, definiram o modelo que uma especialista como Anne Ubersfeld empenhou-se em modificar, aplicando-o ao campo teatral (RYNGAERT, 1996, p.67).

Por meio do modelo actancial, conseguimos observar que, seja na condição de sujeito ou de objeto dramaturgicamente, na posição principal ou secundária, as personagens femininas de Ibsen diferenciam-se das “mulheres reais” do século XIX, adotando iniciativas e comportamentos ratificados ou publicamente assumidos em meados do século XX.

Antes de prosseguir, é importante discernir mulher-sujeito (sujeito histórico) de sujeito dramaturgicamente. Quando trata do tema, Cecil Jeanine Albert Zinani destaca a complexidade das mudanças sociais que influenciaram diretamente a concepção de formação de sujeito:

A recodificação do papel da mulher, a partir dos estudos de gênero, implica a constituição da subjetividade feminina, à medida que a modificação do padrão tradicional abala a maneira de lidar com a economia interna e externa, forçando a mulher a assumir o seu lugar tanto no espaço privado quanto no social, o que vai acarretar dificuldades para mulheres e homens, já que não há mais modelos em que se espelhar, e é necessário construir um novo paradigma.

A constituição do sujeito feminino é um processo com raízes históricas que implica transformações relevantes na sociedade, uma vez que a mudança da mulher acarreta modificações nos papéis sociais que deixam de ser fixos e definidos, tornando-se abertos e indeterminados. Essa transição produz ambiguidade de comportamento e incerteza quanto à identidade [...] (ZINANI, 2013, p. 55).

Se, como evidencia o fragmento acima, a constituição do sujeito feminino advém das “transformações relevantes na sociedade”, o papel da mulher nesta mesma sociedade igualmente se metamorfoseia. Ela já não pode mais se submeter inexoravelmente à condição de objeto, mas assumir sua condição de sujeito. Dessa maneira, a mulher-sujeito, em qualquer que sejam os períodos, os lugares e as situações, possui função pragmática, (r)evolucionária, ativa, modificadora:

[...] a mulher-sujeito opõe-se às definições herdadas das funções que a ordem social atribui às mulheres, destruindo sua subjetividade. O sujeito em geral, e o sujeito-mulher em particular, lutam contra uma dominação que busca destruí-los. E a mulher-sujeito não é uma deusa ou uma estátua, mas um ser humano que cria (dificilmente) as relações entre seus papéis sociais, dos quais ela não pode se desfazer, que gera sua experiência biológica inseparável da relação com as crianças, que constrói sua relação com um ser amado, do mesmo sexo ou não e, enfim, que gera a relação para consigo mesma – reconhecimento (*recognition*) de si que está no centro da construção de si. O sujeito não sobrevoa as batalhas; ele combate passo a passo, recebe golpes e ferimentos aos quais às vezes sucumbe, mas carrega nele uma esperança que dá sentido à vida de muitas pessoas (TOURAINÉ, 2011, p. 51).

A metáfora de que o sujeito não é um pássaro sobrevoando as “batalhas”, mas qualquer outro ser que combate no chão, passo a passo, propenso a golpes, ora caindo, ora levantando-se, nunca desistindo, demonstra claramente a perspectiva de inserção feminina – coletiva e individual – na sociedade com vistas a transformar sua condição. Logo, não basta ficar distante – sobrevoando os acontecimentos; é preciso, antes de tudo, se expor, enfrentar, confrontar, posicionar-se, recuar, ferir-se, avançar e conquistar novos direitos e degraus da escadaria da libertação. A mulher-sujeito busca concretizar seus desejos, cooperando com o desejo do outro, mas não se subjugando a ele, construindo sua subjetividade/personalidade por meio da consciência de si.

Foucault (2014a, p. 145) relembra que o poder de vida e morte do soberano “[...] deriva formalmente da velha *patria potestas* que concedia ao pai de família romano o direito de ‘dispor’ da vida de seus filhos e de seus escravos”. Se o pai tinha direito de “usar” como desejasse filhos e escravos,

com a esposa/filha/mãe/irmã, enfim, com as mulheres em geral, a situação não seria diferente nem menos degradante. O poder disciplinar tem, ao mesmo tempo, função repressiva e mobilizadora (GIDDENS, 1993, p.27), aprisionando a mulher principalmente nos limites do privado, da casa, da obscuridade, da propriedade sacramentada pelo casamento, interferindo na construção da subjetividade, no respeito à individualidade e no planejamento da autonomia:

[...] deixar a casa significava para todas, com exceção de uma pequena proporção de mulheres, casar-se. Ao contrário da maioria dos homens, a maior parte das mulheres continua a identificar a sua inserção no mundo externo com o estabelecimento de ligações. Muitos estudiosos têm observado que, mesmo quando um indivíduo está sozinho e apenas prevendo relacionamentos futuros, os homens em geral falam em termos de “eu”, enquanto as narrativas femininas sobre si mesmas tendem a ser expressadas em termos de “nós”. A “fala individualizada” aparente na citação acima é qualificada por um “nós” sub-reptício – alguém que vai ser “amado e cuidado” e transformará o “eu” em “nós” (GIDDENS, 1993, p. 63-64).

As relações horizontais, o acesso à informação, o fomento à ação transformadora na criação da subjetividade e na consolidação da consciência de si são essenciais para que a mulher descubra as armadilhas – físicas, simbólicas, políticas, econômicas, religiosas ou familiares – que a cercam insistentemente. A mudança de paradigma – mulher destinada exclusivamente ao casamento, na condição de objeto – ocorre lentamente na confluência de movimentos emancipatórios como proclama Bertrand Russel ao abordar a educação:

Suponho que, a esta altura, seja desnecessário dizer que meninos e meninas devem receber tratamento igual. Nos meus tempos de juventude, era muito comum que as moças “bem criadas” casassem antes de saber alguma coisa sobre a natureza do casamento e que o aprendessem com o marido; mas não tenho ouvido coisas assim nos últimos anos. Creio que a maioria das pessoas hoje em dia reconhece que a virtude baseada na ignorância não tem valor e que as garotas têm o mesmo direito ao conhecimento do que os garotos. Se ainda há alguém que não consiga reconhecer tais fatos, é pouco provável que esta pessoa esteja lendo o presente trabalho, então não vale a pena argumentar com ela (RUSSELL, 2014, p. 181-182).

O filósofo – cuja militância em defesa dos direitos humanos e das mulheres culminou na recusa de sua figura em universidades e outros órgãos – não se opõe ao casamento, mas evidencia que o contrato entre homem e mulher deve se dar de maneira igualitária, concedendo a esposa o direito de exercer seu papel de sujeito, batalhando, recebendo golpes, erguendo-se, retomando o trajeto, alcançando seus objetivos e desejos pela aglutinação e redimensionamento de valores.

O sujeito histórico constrói-se gradativamente ao longo do tempo: erige-se a subjetividade feminina, consolidando sua consciência de si. Delineado o percurso de constituição da mulher na condição de sujeito histórico e de direito, é necessário também abordar o percurso dramático das peças de Ibsen sob a penalidade de usar o texto literário como pretexto de vasculhá-lo sob as lentes da Filosofia, Psicologia, História, Sociologia ou Direito.

Existe uma fronteira tênue – mas clara – entre o sujeito dramático e o sujeito histórico. Por centenas de vezes, ao longo de pesquisa, leitura, escrita e comunicações em congressos, tal fronteira tornou-se confusa, invisível, inexplicável, forçando imperceptível oscilação entre o dramático e o histórico. As prisões simbólicas ou disciplinares sobre a mulher, já destacadas anteriormente, ajudam a moldar a condição de sujeito histórico e de direito. Já o sujeito dramático diferencia-se deste pelo fato de que “[...] toda narrativa dramática é o que une o sujeito ao objeto de seu desejo ou de seu querer por uma flecha que indica o sentido da busca” (UBERSFELD, 2005, p. 42). Nem sempre o sujeito dramático ocupará o papel de herói ou heroína já que

A determinação do sujeito só pode dar-se em relação à ação, em sua correlação com o objeto. A bem dizer, não há sujeito autônomo em um texto, mas um *eixo sujeito-objeto*. Podemos dizer então que, num texto literário, sujeito é aquilo ou aquele que tem um desejo em torno do qual a ação, isto é, o modelo actancial, se organiza, aquele que pode ser tomado como sujeito da frase actancial, aquele cuja positividade do desejo, com os obstáculos que ela encontra, conduz o movimento do texto (UBERSFELD, 2005, p.42-43).

O debate em torno da personagem-sujeito e personagem-objeto alimenta os questionamentos de Renatta Pallottini que, exemplificando, em parte, com o universo ibseniano, conceitua personagem-sujeito:

Livre e senhora de suas ações, tem vontade, quer, decide, escolhe e age. A linha de ação central de uma peça na qual a protagonista seja uma personagem-sujeito pode ser explicitada, segundo Augusto Boal, por uma frase com sujeito, predicado verbal e objeto direto. Exemplo: [...] “Nora caminha para sua libertação como ser humano”. A personagem-sujeito só tem a sua liberdade limitada pela vontade de outra personagem-sujeito, igualmente livre. Não a cerceiam as pressões materiais, o simples medo da morte ou da pobreza, ou ainda as ameaças de uma ordem legal constituída. [...] o Doutor Stockmann é livre quando, contra a grande maioria das opiniões da cidade, que o declaram inimigo do povo, proclama a sua verdade e opta pela solidão rebelde (PALLOTTINI, 2013, p. 55-56).

O objeto dramático se estabelece de acordo com a aplicação do modelo actancial de maneira que a primeira leitura eventualmente pode apontar para determinada personagem na condição de sujeito, mas, na prática, ela não passa de objeto. Um presidente apenas seria personagem-sujeito se dotado de liberdade e desejos conscientes, caso contrário

[...] o verdadeiro sujeito da ação (e, portanto, a personagem-sujeito) seriam as “forças econômicas” que obrigaram o pretense sujeito “Kennedy” a agir como agiu. Kennedy, ao invadir Cuba, é uma personagem-objeto. Determinado por forças econômicas ou sociais, é só aparentemente que usa de sua vontade livre. Na verdade, enquanto presidente dos Estados Unidos da América, em tal época e sob tais condições, ele é praticamente obrigado a fazer o que faz (PALLOTTINI, 2013, p. 56).

Seja na concepção de Ubersfeld, seja na de Pallottini, as personagens femininas de Ibsen, pertencentes às obras selecionadas em nosso *corpus*, atuam na condição de personagem-sujeito. O conceito de personagem-sujeito ou sujeito dramático não pressupõe obrigatoriamente a ocupação de papel principal do drama. Desde que dotadas de liberdade de agir e consciência de seus desejos, as personagens-sujeito podem ser

protagonistas ou secundárias, ocupando, sem contradição ou incoerência, mais de uma casa no modelo actancial:

Uma vez atualizadas as estruturas narrativas e enquanto adianta previsões sobre os estados da fábula (delineando mundos possíveis), o leitor pode formular (antes, depois, contemporaneamente), uma série de macroposições ainda mais abstratas do que as narrativas. [...] Pode despojar os papéis atoriais da sua individualidade residual e reduzi-los a oposições actanciais (sujeito/objeto, adjuvante/oponente, destinador/destinatário), decidindo que em alguns casos um único papel actancial é desempenhado por mais atores (ECO, 2011, p. 151).

As personagens femininas de Ibsen ocupam mais de uma casa no modelo actancial proposto, sem, contudo, perder sua percepção de sujeito, agindo com liberdade e alcançando seu objeto-valor, especificado em cada obra e em cada análise.

3.1. UM INIMIGO DO POVO (1882) – TEMOR E OUSADIA: AMBIGUIDADE FEMININA EM CENA

DR. STOCKMANN – Sim, mais uma! (*Reúne todos em sua volta e fala num tom confidencial.*) Ouçam com atenção o que lhes vou dizer: o homem mais poderoso que há no mundo é o que está mais só.
SRA.STOCKMANN (*Sorrindo com um sinal de cabeça afetuosos.*) – Meu querido Thomas...
PETRA (*Apertando-lhe as mãos num gesto de confiança.*) – Pai! (IBSEN, 2002, p. 174).

Classificada por Tereza Menezes (2006) como uma das integrantes da fase de dramas realistas, publicados entre 1877 e 1882, antecedida de *Os pilares da sociedade* (1877), *Casa de bonecas* (1879) e *Os espectros* (1881), *Um inimigo do povo* (1882) fecha um ciclo de transformações do dramaturgo:

Ibsen abandona o verso e o tempo passado, porque quer lidar com o homem comum. Através de uma nova forma dramática, ele coloca os personagens discutindo seus valores e desejos. Estes ficam evidentes na própria ação dramática, não sendo mais necessários os solilóquios, os apartes e os personagens explicativos que fazem discursos para explicar o pensamento

do autor sobre o assunto. Nos dramas realistas Ibsen propõe aos homens de seu tempo os seus mais caros princípios: a importância de que cada ser humano consiga ser verdadeiro consigo mesmo, que conquiste a liberdade interna e externa para perceber e viver de acordo com suas próprias ideias e sentimentos (MENEZES, 2006, p.56).

São esses “valores e desejos” que vão alimentar a ação dramática de *Um inimigo do povo*, drama em cinco atos que discute temas relevantes tanto para o século XIX quanto para o atual: valores (ideológicos), preços, liberdade, verdade, justiça, ética, individualidade e cidadania.

A ação se passa numa estação balneária localizada na costa da Noruega. São três os espaços: residência do Dr. Stockmann, as oficinas tipográficas da redação do jornal *Voz do Povo* e a residência do Capitão Horster.

A ação inicia-se e conclui-se na casa do Dr. Thomas Stockmann. Responsável pela área de saúde da Estação Balneária, envia ao laboratório mostras da água do empreendimento. Recebe carta confirmando suas desconfianças: contaminação. Sua intenção: fechar as portas do balneário até efetivarem-se as mudanças na estrutura.

Para colocar em prática sua determinação, ressaltando sempre ser um homem de ciência que em nenhuma hipótese deve se curvar aos caprichos do cotidiano ou aos interesses alheios à objetividade inquestionável dos métodos acadêmicos, o Dr. Stockmann conta, no primeiro momento, com o apoio de Hovstad e Billing, respectivamente editor e subeditor do jornal *Voz do Povo*, e de Aslaksen, tipógrafo e presidente da Associação dos Pequenos Proprietários. Sua filha Petra, professora de escola pública que também desempenha outras atividades intelectuais, entre elas a elaboração de crítica literária ao periódico local, respalda corajosa e conscientemente a atitude do pai, discutida semanas antes do resultado positivo do teste laboratorial.

Do outro lado, entre os que se opõem ao fechamento temporário, Peter Stockmann (irmão do Dr. Stockmann que, na condição de prefeito e de acionista da estação balneária, sofreria prejuízo tanto na seara política quanto na econômica), Sra. Stockmann (depois das ameaças do cunhado

tenta demover o marido de prosseguir com suas denúncias), Morten Kill (proprietário de curtume e pai adotivo da Sra. Stockmann).

Em um campo aparentemente neutro, Eilif e Morten, filhos adolescentes do Dr. Stockmann, possuem pouca influência no transcurso da ação.

Observam-se as relações mantidas entre as personagens que, de maneira geral, podem ser divididas em alguns grupos: conservadores, liberais, funcionários públicos, burgueses, camponeses, integrantes da classe média. Apesar dos entraves que terão ao longo do drama, Dr. Stockmann e seu irmão prefeito integram o grupo dos funcionários públicos que compõem a elite da sociedade norueguesa do final do século XIX. Essa mesma sociedade possui pelo menos dois outros grupos: o dos camponeses (dos quais provêm Hovstad e Billing, seguindo a carreira jornalística e, aos poucos, mudando de opinião em decorrência das alternativas de ascensão política, social e econômica) e o dos integrantes da classe média (representada por Aslaksen, que deseja ascender socialmente e integrar a direção dos assuntos políticos municipais).

O conservadorismo é simbolizado pelo prefeito que tenta, a todo custo, barrar os anseios liberais do médico. Em busca do controle totalitário e totalizante da ordem, o alcaide concentra todos os mecanismos e artifícios de conter, interromper, abafar ou sufocar qualquer revolta, revolução ou movimento. Além de prefeito, assume o posto de chefe de polícia, presidente e grande acionista da Estação Balneária. Em torno dele gravitam não apenas as alternativas de ordem (prefeitura e polícia), mas também de sobrevivência (já que a estação balneária tem importância na geração de emprego e renda). Emprego e renda que podem servir de argumentos consistentes e convincentes às mudanças contra as quais o conservadorismo vocifera.

Depois de severa discussão a respeito da propagação da notícia de poluição, o prefeito esclarece que a falta de retratação pública sobre o assunto custaria caro ao médico e ao seu desejo de destacar sua verdade científica:

DR.STOCKMANN – E exige que eu me desminta publicamente?
 PREFEITO – Nós achamos indispensável que você faça o que pedi.

DR. STOCKMANN – E se eu me recusar a obedecer?

PREFEITO – Nesse caso, nós mesmos publicaremos uma declaração com o objetivo de tranquilizar o público.

DR. STOCKMANN – Está muito bem. Mas eu, então escreverei contra vocês. Sustentarei o que disse. Provarei que tenho razão e que vocês estão errados. O que vocês vão fazer?

PREFEITO – Aí, então, não poderei evitar que você seja demitido (IBSEN, 2002, p. 71-72).

As discussões, ameaças e acusações mútuas resvalam tanto sobre o aspecto público – interesses privados ofendendo os preceitos e as diretrizes da coletividade – quanto sobre o aspecto familiar já que, na condição de irmão mais velho, o prefeito tenta impor sua autoridade ao irmão mais novo por meio do acirramento do embate entre segurança e liberdade, realidade e sonho, sensatez e aventura. São duas correntes políticas já definidas – conservadorismo e liberalismo – cujo número de aliados transforma-se de acordo com os sabores da volubilidade.

As fileiras do liberalismo e do conservadorismo criam tanto ligações instáveis quanto permanentes. Do liberalismo sobressaem a vanguarda revolucionária do Dr. Stockmann e o conhecimento e maturidade de sua filha Petra; do conservadorismo, o prefeito, o sogro e a esposa do médico. Transitando da ala liberal ao âmbito conservador, com vistas a ascender social e economicamente, Hovstad, Billing e Aslaksen.

Considerando que o século XIX é o período da instituição das nações e das nacionalidades, a revolta do Dr. Stockmann contra o *status quo* e, principalmente, contra o irmão mais velho, constituir-se-ia em uma espécie de metonímia e denúncia contra a subjugação da Noruega à Dinamarca e à Suécia.

Há que se lembrar um pouco da história da Noruega, a fim de compreender as condições em que *Um inimigo do povo* foi escrito. [...] o país natal de Ibsen foi dizimado pela peste negra e por mais de 400 anos foi província da Dinamarca. Teve uma breve independência em 1814, quando foi promulgada a sua constituição – liberal demais, democrática de menos, como sugere Carpeaux. O país passou em seguida ao controle da Suécia, até 1905.

[...] durante toda a vida de Ibsen, o país foi parte da Suécia, que, aos olhos da Europa, era muito superior em população, economia, cultura e prestígio. Volta e meia o orgulho norueguês era ferido (MACHADO, 2010, p.155).

As tentativas de atuação hierárquica de controle do irmão mais velho tendem a mostrar o irmão mais novo inconsequente, imaturo e despreparado para, por meio de seus pensamentos, palavras e ações, ridicularizar seu discurso e destruir suas iniciativas. A esposa do Dr. Stockmann tanto em público (oficina do jornal) quanto em privado (em casa) esforça-se para demover o marido de sua loucura.

A força do irmão mais velho sobre o mais novo se manifestará no terceiro ato quando o prefeito adentra a oficina tipográfica da redação da *Voz do Povo* e convence Hovstad e Billing, responsáveis pela publicação do periódico, e Aslaksen, tipógrafo e presidente da Associação dos Pequenos Proprietários, a se colocarem contra o projeto do Dr. Stockmann. O argumento é simples: os gastos com as reformas sanitárias sairiam dos cofres municipais já que a empresa não teria recursos para concomitantemente se manter fechada por anos e promover a reestruturação.

Toda a peça se passa em torno dessa relação fundadora que envolve todos os personagens. No início, tem-se de um lado Thomas Stockmann, sua família e os liberais de *A voz do povo* e, de outro, o prefeito conservador, Peter Stockmann. À medida que a trama se desenvolve, o prefeito consegue se aliar aos liberais até a situação final em que Thomas Stockmann encontra-se só. A posição ideológica de centro, representada pelo impressor Aslaksen, é o pivô dessa transformação (MACHADO, 2010, p. 159).

O jogo de irmão mais velho/conservador/autoridade (prefeito e chefe de polícia)/presidente da Estação Balneária contra o irmão mais novo/liberal/médico que, por sua vez, não possui renda além daquela proveniente de seu emprego acontece ora pelos caminhos obscuros da política e do autoritarismo, ora pelos confrontos claros entre os irmãos, os parentes e as demais personagens.

A transformação ocorre no terceiro ato – em que se constata a transição de posicionamentos dos editores, do tipógrafo e da esposa do Dr. Stockmann. Logo no início, Hovstad e Billing discutem entusiasticamente o artigo do Dr. Stockmann a respeito da estação balneária, classificando-o de “quente”, “arrasador”, “golpe de machado”, propulsor da “revolução em marcha” que dará um “golpe” na “oligarquia”, distinguindo o “frouxo” (Aslaksen) dos corajosos (categoria em que provavelmente se inserem os editores) (IBSEN, 2002, p. 78-79).

Dr. Stockmann aparece em seguida. Conversa com ambos e autoriza a publicação. Mostra disposição de continuar alimentando as denúncias: “O relatório é apenas o começo. Já tenho material para quatro ou cinco novos artigos” (IBSEN, 2002, p. 80). Hovstad e Billing funcionam como adjuvantes em relação ao desejo do Dr. Stockmann de colocar em prática uma cruzada a favor das reformas das instalações sanitárias. Ambos atuam euforicamente na busca da conjunção de tal valor, no objetivo de transformar o Dr. Stockmann de sujeito virtual (querer-dever) e atualizado (saber-poder) a sujeito realizado (fazer-ser).

Diante desse quadro, Billing incentiva o médico à luta: “Uma guerra sem quartel, doutor. Vamos pôr-lhes a faca na garganta” (IBSEN, 2002, p.80). Para se alcançar o objeto-valor (reformas sanitárias) é preciso passar pelo objeto-modal (artigo no jornal): a publicação sedimentará a possibilidade das reformas. Ainda neste momento, Hovstad encarna a posição de adjuvante em relação ao desejo do Dr. Stockmann:

HOVSTAD – Acho que é, simplesmente, uma obra-prima.

DR. STOCKMANN – Verdade? Que bom que o senhor gostou!

HOVSTAD – Está muito preciso e informativo... Não é necessário ser do ramo para compreendê-lo. Tenho certeza de que o senhor terá ao seu lado todas as pessoas esclarecidas (IBSEN, 2002, p. 81).

Essas “pessoas esclarecidas” a que o jornalista se refere, e entre as quais se inclui, mudariam de posicionamento ainda no terceiro ato, pouco depois da saída do Dr. Stockmann e da entrada do prefeito que, seduzindo editores e tipógrafo pelo discurso cordial e pelo tratamento respeitoso ao

irmão a quem nomina “médico do balneário” (IBSEN, 2002, p. 95), levanta a possibilidade de o Dr. Stockmann tornar-se “inimigo do povo” por interromper a principal fonte de riqueza da localidade. O diálogo entre o prefeito, Aslaksen e Hovstad determina a mudança das personagens na ocupação das casas do modelo actancial:

PREFEITO – Segundo um orçamento provisório, as modificações exigidas pelo médico das águas vão a duzentas mil coroas, pouco mais ou menos.

ASLAKSEN – É muito dinheiro, mas...

PREFEITO – Teremos, naturalmente, de recorrer a um empréstimo comunal.

HOVSTAD (*Erguendo-se com vivacidade.*) – Sim, mas não há de ser a cidade que...

ASLAKSEN – Tirar o dinheiro dos cofres municipais? Do magro bolso dos pequenos?

PREFEITO – Mas, meu caro Sr. Aslaksen, de onde quer que tiremos o dinheiro?

ASLAKSEN – Isso é um problema dos acionistas da Estação.

PREFEITO – Os acionistas não estão em condições de desembolsar mais do que já o fizeram. Se for decidido levar em frente o plano de reformas proposto pelo doutor, quem deverá pagar é a cidade.

ASLAKSEN – Tem certeza de tudo isso, Sr. Prefeito?

PREFEITO – Já verifiquei. Se fizerem todos esses gastos, a cidade é que terá de suportá-los.

ASLAKSEN – Hum... Aos poucos estamos vendo que as coisas tomam um rumo bem diferente...

HOVSTAD – É... De fato (IBSEN, 2002, 98).

A confusão entre público e privado então se torna o fundamento da recusa da reforma da estação balneária levando o Dr. Stockmann, até então aplaudido pela guerra que chefiaria, a ser considerado homem portador de uma “simples fantasia”, alguém que cometeu um “erro indesculpável” (IBSEN, 2002, p.99), erro esse rapidamente corrigido por Hovstad que “casualmente” recebe do prefeito um artigo que esclarecerá os fatos imaginários: “Meu irmão sempre foi um desmiolado” (IBSEN, 2002, p. 99). Até mesmo o sogro e boa parte da população o consideram maluco (IBSEN, 2002, p.41).

Os diálogos mostram as articulações dos jogos de poder e, conseqüentemente, da mudança entre vitoriosos e derrotados, projetos públicos e interesses privados, verdades e mentiras, inteligência e senso

comum, loucura e sensatez. Dessa turbulência surgem duas figuras femininas que, alocadas no modelo actancial (UBERSFELD, 2005, p. 35-46), poderiam ser definidas como oponente e adjuvante: Catarina e Petra, respectivamente esposa e filha do Dr. Stockmann.

Se considerarmos que o significado e o sentido constroem-se de acordo com o contexto discursivo em que estão inseridos, adjetivos como “desmiolado” ou “sensata” podem reproduzir o significado determinado pelo dicionário ou encontrar um desvio que os leve ao tom jocoso, irônico ou reprovativo. As caracterizações dos sentidos atribuídos às personagens são reveladas pelos diálogos.

“Como caracterizar, em teatro, a personagem? Os manuais (...) indicam três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito” (PRADO, 2007, p. 88). Décio de Almeida Prado acrescenta que a revelação sobre si mesma interessa apenas quando a personagem tem necessidade de explicar sentimentos e reflexões pouco claras, interessando-nos, de maneira geral, o que as demais personagens dizem a respeito dela.

As figuras encampadoras do conservadorismo ou da libertação, da covardia ou da coragem e do particular ou do público desenham-se pelo diálogo das personagens, acentuadas pelas ações ou discursos utilizados para desestabilizar ou acentuar conflitos internos e conflitos externos que, por sua vez, nos levarão a perceber se efetivamente se concretizou sua resolução e a grandeza do obstáculo ali construído.

O objetivo é o mesmo: a conquista de uma posição que assegura domínios sobre gentes, terras, tesouros; ou a manutenção dessa posição por parte de quem já a tem. Naturalmente, poder-se-á dourar essa pílula com o ouro do bem público ou da salvação da pátria. Mas, no fundo, o objeto de disputa é o poder. Conquistar o poder é o desígnio da personagem, esse ser que conhecemos através da expressão desse mesmo desígnio e, também, através de outros traços de um desenho que irá, afinal, delinear o seu caráter. Aqui, a ação determina a personagem, que determina, por sua vez, a ação. Um indivíduo (ou um grupo) é desenhado por atos, palavras, gestos, informações, para que saibamos, pouco a pouco, o que ele é; isso é a súmula do seu subjetivo. Mas isso é pouco. É preciso que ele se objetive em ação (PALLOTINI, 2013, p. 104).

O *ethos* de Catarina e o de Petra já se apresentam na descrição antes do início da peça quando a primeira é classificada como esposa e a segunda como filha e, especificamente, “professora pública”.

No primeiro ato, Catarina apresenta-se como a dona de casa amável que entretém os amigos do marido – especialmente os editores do jornal – com farta mesa até a chegada do médico. Depois de se despedir do irmão, o Dr. Stockmann deixa escapar sua dedicação a um projeto cujo desenlace aguarda uma resposta:

SRA. STOCKMANN – Conclusões? Do que você está falando?
DR. STOCKMANN – Não é nada Catarina. São assuntos que só interessam a mim... Acho estranho não ter vindo o carteiro (IBSEN, 2002, p.27)

Catarina mantém-se fiel a seu habito servil. Busca comida e bebida, procura talheres, silencia durante os diálogos do marido com os amigos e, sem perceber, é excluída da conversa que trata de assuntos importantes: “Entre Catarina e Thomas Stockmann, as relações são amigáveis e respeitadas, mas estritamente tradicionais. Catarina é apresentada como uma figura bem mais conservadora que o marido e bastante submissa” (MACHADO, 2010, 169). Catarina torna-se refém do medo, do temor e do receio que a obrigam a pressionar o marido a desistir de se posicionar contra o prefeito, a opinião pública e o povo. Deve pensar nos filhos, na família e no futuro.

A descoberta dos problemas nas águas causa rebulição na vida do casal Stockmann que, no segundo ato, recebe a visita do prefeito para discutir os resultados apavorantes do laudo. A conversa entre Peter e Thomas passeia entre a cordialidade, o respeito, a confiança, a ira, a ameaça e as intimidações. O diálogo é ouvido por Catarina e Petra, escondidas atrás da porta que se abre abruptamente quando a professora sai em defesa do pai.

DR. STOCKMANN – Mas para isso são necessárias ações objetivas e claras. E eu não vejo vontade política de meter a mão profundamente nessa podridão. Pelo menos é o que concluo pelo que você me disse.
PREFEITO – Como empregado da Estação Balneária, você não tem direito a uma opinião individual e solitária.

DR. STOCKMANN – Não tenho o direito de...?

PREFEITO – Como empregado, disse eu. Como cidadão, você pode pensar o que quiser. Como funcionário da Estação Balneária, você não tem o direito de externar uma opinião que não esteja de acordo com a dos seus superiores.

DR. STOCKMANN – Mas isso já é demais! Eu, médico, homem de ciência, não tenho o direito de...!

PREFEITO – Não se trata aqui de uma questão puramente científica, mas de uma questão ao mesmo tempo técnica e econômica.

DR. STOCKMANN – Chame do jeito que você quiser. Pouco me importa! Mas quero lhe dizer que me considero absolutamente livre para ter qualquer opinião sobre todas as questões do mundo!

PREFEITO – Como você quiser. Mas não no que diz respeito ao nosso balneário. Isso, nós lhe proibimos.

DR. STOCKMANN – (*Aos berros*). Vocês me proíbem...! Vocês! Um bando de...

PREFEITO – Eu sou seu chefe e lhe proíbo. E quando proíbo uma coisa, você nada mais tem a fazer do que obedecer.

DR. STOCKMANN (*Contido*.) – Escuta, Peter... Se você não fosse meu irmão...

PETRA (*Abrindo a porta abruptamente*.) – Pai, você não deve tolerar isso.

SRA. STOCKMANN (*Atrás dela*.) – Petra, Petra!

PREFEITO – Parece que estavam escutando atrás da porta.

SRA. STOCKMANN – Vocês falavam tão alto que não se podia evitar de...

PETRA – Sim, eu estava escutando.

PREFEITO – Bom. É melhor assim...

DR. STOCKMANN (*Aproximando-se do prefeito*.) – Você me falou de proibir e obedecer.

PREFEITO – Você me obrigou a usar este tom.

[...]

PREFEITO – Aí, então, não poderei evitar que você seja demitido.

DR. STOCKMANN – O quê? ...

PETRA – O pai... Demitido?

SRA. STOCKMANN – Demitido!

PREFEITO – Sim, demitido do posto de médico da Estação Balneária e afastado de toda a participação nos negócios do balneário.

DR. STOCKMANN – Vocês fariam isso?

PREFEITO – Você está se metendo num jogo perigoso.

PETRA – Meu tio, isso é uma forma revoltante de tratar um homem como meu pai!

SRA. STOCKMANN – Petra, cala a boca!

PREFEITO (*Olhando Petra*.) – Olha só! A filha já começa também a ter opiniões subversivas. Claro! Não podia deixar de ser assim. (*Para a Sra. Stockmann*.) Cunhada, você, que parece ser a pessoa mais sensata da casa, devia usar de sua influência sobre seu marido e fazer-lhe compreender as consequências que tudo isso pode trazer a ele e à sua família (IBSEN, 2002, p. 70-73).

A função de Catarina é a de ser oponente ao Sujeito/Dr. Stockmann, impedindo-o de levar seu Objeto, a descoberta de bactérias prejudiciais à saúde, sua conseqüente erradicação e o fechamento temporário do balneário, ao Destinatário, que é o povo. Sempre circunscrita ao ambiente da casa, sem ideais – como os que possuem o esposo e a filha – e sem diálogos de conteúdos relevantes, geralmente recheados de amenidades ou comunicados, sua ação consagra-se por tentar acalmar os ânimos, esfriar os debates e retornar a vida à ordem anterior. Em sua *persona* destacam-se os conflitos internos demonstrados por seu desespero, por suas iniciativas frustradas de conter o ímpeto do marido. Por isso é chamada de “sensata” tanto pelo pai quanto pelo cunhado.

Quando o prefeito a reconhece como a “pessoa mais sensata da casa”, utiliza-se da ironia para, no exercício de seu poder legal e familiar, atemorizar a já medrosa Catarina, cuja sensatez é sinônimo da covardia que, até aquele momento, a impulsiona a questionar a verdade (IBSEN, 2002, p.74). Segundo Catarina, a verdade destina-se a quem tem poder de exercê-la. Os anseios individuais devem se subordinar aos interesses vinculados à cidadania, considerando-se cidadão quem tem poder de falar a verdade. Na queda de braço entre o marido e o cunhado, o recuo do marido mostra-se fundamental para que a família evite aviltamentos.

SRA. STOCKMANN – Não sei. Mas que Deus nos livre da infelicidade que nos espera se você continuar a desafia-los. Ficaremos outra vez sem dinheiro, sem futuro. De minha parte, confesso que já passamos privações demais nesta vida. Lembre-se disso, Thomas. Lembre-se do que isso representa.

[...]

SRA. STOCKMANN – [...] Santo Deus! Há tanta injustiça nesse mundo! É preciso ceder, Thomas (IBSEN, 2002, p. 76).

A função de oponente ocupada por Catarina em relação ao objeto-valor de seu marido a acompanha implacavelmente até o fim do terceiro ato quando, adentrando bruscamente a oficina tipográfica do jornal, tenta impedi-lo de publicar seu relatório: “SRA. STOCKMANN – E apesar de tudo você foi capaz de esquecer deles [filhos] e de mim. Você está preparando a nossa desgraça!” (IBSEN, 2002, p. 103). Contudo, seus esforços são

desnecessários já que, pouco tempo antes, o entrevero provocado pelo prefeito muda o posicionamento de Hovstad, Billing e Aslaksen. O trio então se manifesta contra qualquer lançamento das ideias do médico, seja no jornal, seja em panfletos.

Catarina ainda está na oficina quando percebe a movimentação do cunhado e do trio contra o marido. Ela já está convencida da melhor alternativa: recuar das iniciativas, ceder às pressões e isolar-se dos distúrbios sociais. Entretanto, condói-se ao perceber que todos se colocam inexoravelmente contra o marido. Essa sensação de acuoamento não diminui os medos, os temores, os receios ou as angústias em relação ao futuro, mas, num impulso de compaixão, mesmo sem conhecimento profundo das causas científicas, políticas e econômicos que envolvem as reformas estruturais, abandona a casa de oponente e transita para a de adjuvante, auxiliando na conjunção do objeto-valor do sujeito dramaturgico.

SRA. STOCKMANN – É uma vergonha! Mas por que estão todos contra você, Thomas?

DR.STOCKMANN (*Furioso.*) – Eu vou dizer por que: é porque nesta cidade não há homens; há somente pessoas que, como você, só pensam nas suas famílias e nem um pouco na comunidade.

SRA.STOCKMANN (*Pegando-o pelo braço.*) – Nesse caso, eu vou lhes mostrar que uma...uma pobre mulher pode, às vezes, valer tanto ou mais do que vale um homem. Agora, Thomas, estou contigo!

DR. STOCKMANN – Bravo! Catarina! É muito importante que as pessoas conheçam o meu relatório. Nem que eu tenha que percorrer a cidade com um tambor e lendo em todas as esquinas (IBSEN, 2002, p.110).

Encerra-se o terceiro ato com o apoio de Catarina. Ela não se livra de seus temores uma vez que, diante da possibilidade de ele e os filhos saírem à rua divulgando os resultados dos relatórios, sugere acompanhá-los de longe: “SRA.STOCKMANN – [...] ficarei na janela para vê-los passar e olharei. Prometo-lhe” (IBSEN, 2002, p. 111).

Catarina distancia-se do modelo de sujeito desenhado tanto por Alain Touraine (mulher-sujeito) quanto por Tereza Menezes (sujeito moderno). Distancia-se igualmente de atingir o discernimento entre o público e o

privado, o cidadão e o indivíduo, o certo e o errado. A imagem que possui de si é de mulher que não se iguala aos homens: reconhece a liderança destes. Apenas “às vezes” ocorre esse eventual nivelamento e equilíbrio. Logo, o equilíbrio/equidade entre homem e mulher é transitório, efêmero, passageiro, superficial. A superficialidade reforça seus medos e impulsos que a levam a tomar decisões, como aquela em que passa a apoiar seu marido, não pelo conhecimento ou compreensão global sobre o problema, mas por compaixão. Apesar da ampla comunicação com o companheiro – inclusive enfrentando-o em público e em particular – a verticalidade (hierarquia) instala-se entre ambos.

Ibsen é reconhecido pela dualidade presente em seus dramas. A confusão entre público e privado, liberal e conservador, democrático e autoritário, cidadão e indivíduo, liberdade de expressão e censura, defendidos pelo prefeito e pelo médico, recende nas relações entre mãe e filha.

Durante o quarto ato – sucede, na casa do capitão Horster, a assembleia popular convocada pelo Dr. Stockmann, seguida de quebradeira generalizada após ser declarado inimigo do povo – mãe e filha têm pouca participação no desenrolar da ação, concentrada nos diálogos entre os homens.

No quinto ato – em que a família se reúne na casa destruída pelos populares – uma circularidade permite que as personagens que se transformaram durante a intriga, voltem ao seu *status* inicial. Hovstad e Aslaksen, opositores do Dr. Stockmann no terceiro e quarto atos, aparecem em sua residência com proposta de acordo escuso: colocar o jornal à disposição. Desta vez, agiria no intuito de desmentir suas afirmações sobre as águas e, conseqüentemente, aumentar os valores das ações da Estação Balneária. Sabiam de suas intenções de desvalorizá-las, comprá-las e, em seguida, valorizá-las novamente. Prova disso: o sogro vendera praticamente todo o patrimônio para adquiri-las.

Catarina aparece algumas vezes durante o quinto ato. Sempre lamenta-se dos últimos acontecimentos. Repreende o marido que, refletindo acerca de sua demissão do empreendimento turístico, da dispensa da filha

do cargo de professora e da suspensão dos filhos da escola, propõe-se a criar “homens livres e dignos” (IBSEN, 2002, p. 173), fundando um colégio para tal finalidade.

Quando os filhos saem em busca de alunos – especialmente os meninos de rua, a Sra. Stockmann volta a ocupar sua função de oponente ao objeto-valor da personagem principal: “Você pode ter certeza de que não vai encontrar um nesta cidade” (IBSEN, 2002, p. 173). Diante das ousadias educacionais, empreitadas e descobertas (“Sra. Stockmann – Mais uma?” – IBSEN, 2002, p.174), a última aparição de Catarina não é uma reprovação, mas um gesto de carinho para quem jamais se modificará: “SRA.STOCKMANN (*Sorrindo com um sinal de cabeça afetuoso.*) – Meu querido Thomas...” (IBSEN, 2002, p. 174).

Já citamos no segundo capítulo um trecho a respeito da dualidade na obra do dramaturgo, mas o repetimos com vistas a identificá-la entre mãe e filha em *Um inimigo do povo*: “Tal dualidade vai surgir em muitas de suas peças, sempre em pares de mulheres com caracteres opostos que se dilaceram num embate sem possibilidade de conciliação” (MENEZES, 2006, p. 38).

Se, de um lado, Catarina pode se enquadrar na personagem feminina conservadora, temerosa, passional, tão ondulante quanto a opinião pública e os interesses particulares, alheia à defesa da cidadania, dona de casa (limitando suas intenções à sua manutenção), extremo da ponta da relação de hierarquia, temerosa reconhecida por si mesma e por outras personagens, entre elas seu cunhado e seu pai, oponente ao objeto-valor do Dr. Stockmann (algumas vezes tornando-se adjuvante), de outro, Petra segue caminho inverso, evidenciando as diferenças e as conquistas que sua geração obteve quando comparada às anteriores.

O primeiro passo de distinção entre mãe e filha começa na descrição das personagens: enquanto a mãe é apresentada simplesmente como esposa do Dr. Stockmann, Petra, além de filha, aparece como professora pública. Evidenciam-se os limites de ambas: quem fica na segurança da casa, quem se aventura pelas intempéries da rua. Conformidade e transformação: Catarina restringe-se à casa, particular, privado, limitado, longe das

discussões, dos atritos e dos enfrentamentos, familiarizada e confortável com seu mundo liderado pelo marido; Petra vai à rua, ao público, ao ilimitado, dentro das discussões diárias e relevantes, protagonista de atritos e participe de enfrentamentos, convivendo com o pai no mesmo patamar intelectual.

Enquanto Catarina mantém relação cordial e hierarquizada com o marido – destacando-se o fato de ser rechaçada ao perguntar sobre o conteúdo da carta que ele ansiosamente aguarda no primeiro ato – Petra constrói “[...] relacionamento extremamente amistoso e quase igualitário [...] com seu pai” e rebate o prefeito numa “[...] interlocução entre Petra e Peter Stockmann, o tio repreendendo a sobrinha” (MACHADO, 2010, p. 170).

Por essas duas características de relacionamento com o pai e com o tio – ambos autoridades, funcionários públicos e líderes do clã – delineiam-se as relações de poder: seja com o médico, seja com o prefeito, a relação vertical – a que se submete a mãe – é substituída pela horizontal em que ela e seus interlocutores encontram-se no mesmo patamar, com o mesmo poder de discurso, atuação e contraposição.

Petra ocupa a casa actancial de adjuvante ao objeto-valor do Dr. Stockmann durante todo o drama: estimula o pai a combater pela verdade e pela justiça, defender a coletividade e proclamar a submissão do interesse privado aos anseios públicos. Sua personagem é liberal, ousada, racional, defensora do exercício pleno da cidadania.

É uma espécie de objeto-modal que auxiliará o Dr. Stockmann na obtenção de seu objeto valor. Assim, no primeiro ato, é a responsável pela entrega da carta que desencadeará os entreveros seguintes (IBSEN, 2002, p.31).

Diferentemente da mãe que proíbe alguns assuntos – o excesso de trabalho para alguns homens como maneira de condenação divina aos seus pecados, estabelecendo culpa indiscutível no cristianismo – Petra ratifica sua escolha de ser professora, recusando-se ao papel de meramente repetir e transmitir interminavelmente conceitos e conteúdos programáticos. Segundo ela, a educação precisaria de viés libertário que rompesse os simulacros de ilusões:

PETRA – Há tanta mentira em casa quanto na escola. Aqui temos de nos calar e lá devemos mentir para as crianças que nos ouvem.

HORSTER – Mentir?

PETRA – Às vezes somos obrigados a lhes ensinar coisas que nós mesmos não acreditamos.

BILLING – Sim, é bem verdade isso.

PETRA – Se eu tivesse meios, faria uma escola completamente diferente dessas tradicionais! (IBSEN, 2002, p. 35).

O projeto de escola diferenciada aparentemente tem início no fim do drama quando, imbuído do desejo de criar homens “livres e dignos”, o Dr. Stockmann propõe a fundação de uma instituição. A ideia de reunir doze meninos sob sua batuta assemelha-se à imagem de Cristo escolhendo seus discípulos na tentativa de se tornarem “pescadores de homens”. O que quebra o modelo cristão e patriarcal é o compartilhamento dessa atividade entre um homem (pai) e uma mulher (filha), retomando a relação horizontal em que são inaceitáveis hierarquias físicas, simbólicas ou burocráticas.

Essas relações horizontais são constatadas no primeiro ato quando o Dr. Stockmann evidencia eventual discussão em torno das incongruências do projeto do balneário, anteriormente discutidas com a filha:

PETRA – Então, afinal de contas, você é que tinha razão?

DR.STOCKMANN – Claro! Você lembra, Petra? Eu escrevi contra o projeto deles. Mas, na época, ninguém me deu ouvidos. Agora eles vão ter que me ouvir, queiram ou não. Porque, como devem imaginar, redigi um relatório à administração da Estação Balneária. Está pronto há mais de uma semana. Só estava à espera disto. (*Mostra a carta.*) Agora vou mandá-lo (IBSEN, 2002, p. 41).

Petra tinha conhecimento do texto inicialmente redigido contra o projeto. A professora domina os conhecimentos científicos, geográficos, físicos e matemáticos a ponto de discutir com profundidade os problemas de estrutura e de saneamento básico. Além de não compreender a questão global de saneamento, Catarina sempre tem a função de desincumbir-se das missões domésticas dadas pelo marido que a encarrega de, logo após embrulhar o relatório e o resultado positivo do laudo, entregar os documentos ao prefeito (IBSEN, 2002, p. 42).

Conforme já detalhado anteriormente com o fragmento de *Um inimigo do povo*, o prefeito chega no dia seguinte à casa da família com o intuito de intimidar o irmão, coagindo-o a ignorar o relatório e a abafar qualquer notícia desabonadora. No calor do debate, a dualidade em Ibsen, assegurada pela aplicação do modelo actancial, demonstra quem apoia enfática e corajosamente (adjuvante) e quem se refuta (oponente) à conjunção entre o sujeito e seu objeto-valor. Petra sai em defesa do pai, incentivando-o a rejeitar qualquer espécie de ameaça. Sua atitude ousada recebe do tio a pecha de “subversiva” (IBSEN, 2002, p. 72-73).

Entre o medo e a coragem, a ousadia e a inércia, a voz e o silêncio, percebe-se uma relação diferente entre mãe e filha. Se se estabelece relação horizontal entre Petra e Dr. Stockmann, um canal vertical se funde entre Petra e Catarina. Após o debate acalorado entre o prefeito e o médico, Petra a recrimina três vezes. Na primeira, pelo fato de desestimular o marido ao combate, uma vez que, sem poder, sua voz jamais ecoaria entre os demais cidadãos: “PETRA – Mãe! Como você pode falar assim?” (IBSEN, 2002, p.74); na segunda, por tentar impingir-lhe a abdicação dos princípios da justiça e da verdade: “PETRA – Isso mesmo, mamãe, o que você quer que ele faça?” (IBSEN, 2002, p. 75); na terceira, por pensar na família e, ao mesmo tempo, relegar a coletividade a último plano: “PETRA – Oh, mãe! Não pense somente em nós.” (IBSEN, 2002, p. 76). O segundo ato – em que se estabelecem as relações horizontais (pai e tio) e as verticais (mãe) – encerra-se com uma sentença de apoio irrestrito: “PETRA – Papai é um homem! Ele não vai se entregar.” (IBSEN, 2002, p. 77).

O terceiro ato é o ponto de transição em que os conceitos, os pontos de vista e os posicionamentos mudam de acordo com a ondulação da opinião pública: os editores e o tipógrafo abandonam o barco do Dr. Stockmann; mesmo acovardada, Catarina sobe nesse barco. Se a esposa adentra as oficinas da redação na ânsia de demover o marido da publicação – lastimando e temendo o futuro, mudando de posição pela compaixão ou piedade instalada diante das tentativas de acuamento contra ele, mostrando-se incapaz de assimilar com profundidade a relevância das discussões e dos questionamentos – a filha do médico mantém, no mínimo, relação de

horizontalidade, deslocando qualquer tentativa de imposição contra e sobre ela.

O rompimento de submissão transfigura-se no diálogo – nem sempre cordial – com as personagens masculinas: desafia o tio, reconhece a amabilidade do Capitão Horster (que acompanha sua família antes e depois das brigas generalizadas e violentas) e enfrenta o editor do jornal que, no primeiro ato (IBSEN, 2002, p.36), já cobrara a tradução do livro e, no terceiro, recebe a visita da professora resoluta em abandonar a tradução. O motivo?

HOVSTAD – Por que o está devolvendo?

PETRA – Porque não me agrada traduzi-la.

HOVSTAD – Mas tinha prometido...

PETRA – Sim, é verdade, mas eu não havia lido, e suponho que o senhor também não a leu.

HOVSTAD – Bem sabe que eu não compreendo o inglês. Mas...

PETRA – Sei. Por isso vim aconselhá-lo a desistir da publicação (*Coloca o livro sobre a mesa.*) Isto não serve para a *Voz do Povo*.

HOVSTAD – Por quê?

PETRA – Porque é contrário às suas ideias.

HOVSTAD – Sim, mas...

PETRA – Veja se me entende. Esta novela tenta demonstrar que há na terra um poder sobrenatural que protege e recompensa aqueles a quem chama de bons, enquanto que os maus são castigados.

HOVSTAD – Sim! Mas é uma tese notável! Bem ao gosto do povo!

PETRA – Mas mesmo o senhor não acredita numa só palavra de tudo isso. Sabe que, na realidade, as coisas não são assim (IBSEN, 2002, p. 89-90).

O debate em torno da tradução evidencia a verticalidade. Diferentemente da situação da mãe com as demais personagens masculinas, a verticalização alça Petra, por variados motivos, ao mais alto patamar da relação com o editor.

Primeiro, ela detém autonomia intelectual que pressupõe sua emancipação nas discussões de assuntos relacionados à cultura, literatura e ciências exatas como, por exemplo, a pressuposição dos debates com o pai a respeito dos cálculos incorretos das tubulações da Estação Balneária. Segundo, essa emancipação a eleva à condição de mulher-sujeito que abre

caminhos para seus desejos e impõe seus projetos, deixando de lado qualquer possibilidade de submissão.

Terceiro, a mulher-sujeito, intelectualmente emancipada, detém o “poder do saber”. Esse “poder do saber” configura-se no fragmento acima por duas justificativas: 1 – o domínio do inglês; 2 – o controle de referenciais teóricos. Quando questionado sobre sua leitura, o editor assume sua ignorância sobre o idioma e, conseqüentemente, carece de argumentos para defender o empenho na tradução. Considerando a “ideologia” ou a “linha editorial” do jornal, fundamento importante a que a professora recorre para recusar-se à empreitada, Petra esboça suas concepções e define seus posicionamentos sobre o livro que o editor não leu, mas considera interessante. Logo, a docente rejeita a incumbência de verter o título alegando, de maneira sensata, que ele defendia a naturalização do bem e do mal, de recompensas e de penalidades. Embora não mencione textualmente, a naturalização – defendida por sua mãe no primeiro ato – resulta na aceitação da força do destino, incidindo diretamente sobre outros temas, entre eles, a manutenção das relações assimétricas entre homem e mulher, em que esta sempre se subordinaria àquele, como verificamos nos pensamentos, ações e palavras maternas.

Quarto, os posicionamentos sobre a função do jornalismo encontra uma divisória entre a professora e o editor. Aquela defende claramente um periódico voltado à educação do povo, com fundamentos, projetos e direcionamentos pedagógicos enquanto o proprietário do jornal prefere uma publicação que, em vez de educar, entretenha os leitores ao mesmo tempo que os manipule, deslocando a opinião do impresso ao sabor das queixas ou reclamos de seu público.

HOVSTAD – Tem toda razão, senhorita. Mas um redator de jornal nem sempre pode fazer o que quer. Quando são coisas de menor importância deve inclinar-se ante a opinião pública. Já a política é o que há de mais importante no mundo – pelo menos para um jornal. Se quero ter o povo comigo e conduzi-lo à liberdade e ao progresso, devo agir com habilidade. Se eles encontrarem no jornal um conto moralista como esse, mais tranquilamente eles aceitarão as ideias políticas que publicaremos ao seu lado.

PETRA – O senhor seria capaz de utilizar esses truques para conquistar seus leitores? O senhor parece é uma aranha à espreita da presa! (IBSEN, 2002, p. 90).

Quinto, diferentemente da mãe, do tio, do avô, dos editores, do tipógrafo e do “povo” que consideram Dr. Stockmann exemplo de loucura, desde o primeiro momento – transcrito fora de cena – Petra discute as dúvidas e apoia os projetos paternos, reconhecidos como “grande causa”. Por essa razão, aceita a transitoriedade, a efemeridade e a superficialidade da opinião pública desde que “grandes causas”, destacando-se a de seu pai, isentem-se de censuras ou submissões aos interesses alheios.

PETRA – Eu considero a missão que o senhor escolheu grandiosa: abrir as portas para a verdade e o progresso, defendendo corajosamente um gênio incompreendido e humilhado...

HOVSTAD – Principalmente quando esse homem é... um... um... como direi...

PETRA – Quando esse homem é honrado, honesto. É isso que o senhor quer dizer?

HOVSTAD (*Mais suavemente, insinuante.*) – Quando esse homem é justamente seu pai, foi o que eu disse.

PETRA (*Espantada.*) – Como!

HOVSTAD – Sim, Petra... Senhorita Petra.

PETRA – Mas não é a verdade que o preocupa antes de mais nada? Não é a causa em si? Não é o coração grande e generoso de meu pai?

HOVSTAD – É isso, sim, é isso... também...

PETRA – Basta. O senhor já falou demais, Sr. Hovstad. Perdi a confiança no senhor (IBSEN, 2002, p.92).

O *ethos* de Petra assemelha-se ao do pai. Ela sente-se enganada com a abordagem do editor que provavelmente pediu a tradução – assim como aproximou-se do projeto paterno – como estratégia de manipulação por sedução. Contudo, a manipulação encerra-se antes mesmo de avançar já que o *ethos* da personagem enunciadora – representada pelo editor – e o *pathos* da enunciatária – a que se atém Petra – transitam em caminhos eufóricos diferentes de conjunção ao objeto-valor do Dr. Stockmann.

O quarto ato – transcorre a assembleia popular na casa do Capitão Horster – mantém pouca participação de Petra e Catarina, mas o quinto demonstra mais uma vez o posicionamento inabalável da filha quando

comunica sua demissão naquela manhã. O apoio ao pai poderia ter inspirado a dispensa – inserindo Petra em papel secundário, na condição de objeto manipulado por ou em favor de um homem – mas a decisão do afastamento do trabalho se deve ao fato de, detentora do “poder do saber”, constituir-se em mulher-sujeito que assusta a sociedade conservadora ao manifestar-se na “rua”, no “público”, além das porteiças do confinamento e do isolamento feminino.

PETRA – Sim, fui demitida.

SRA.STOCKMANN – Demitida!

DR. STOCKMANN – Você também!

PETRA – A Sra. Busk começou a fazer insinuações e eu, então, preferi sair imediatamente.

SRA. STOCKMANN – Nunca pensei que a Sra. Busk fosse uma mulher tão ruim!

PETRA – A Sra. Busk no fundo, não é má pessoa. Dava para perceber que ela estava sofrendo com a situação. Ela estava sendo terrivelmente pressionada, segundo me disse. Aí, então, fui demitida (IBSEN, 2002, p. 147).

Essa emancipação de Petra – que não é nem político-partidária, nem econômica, nem social, mas intelectual – é irretocável: mesmo diante de questionamentos e da eventual ira contra sua chefe imediata, a professora mantém-se firme em seus argumentos e convicções, ocupando o papel social que apenas os homens desempenham ao travar debates públicos e assumir posições que deveriam distanciar-se das perspectivas femininas. Constata-se então o rompimento das barreiras entre público e privado. A mulher – educadora, culta, raciocínio rápido, discurso cortante e sagacidade oratória – provoca escândalo por pensar sobre todas as espécies de assuntos, emitir seus pareceres e avançar sobre seus posicionamentos. A relação entre Petra e sua diretora é, mais uma vez, um exemplo da dualidade – conservadores *versus* liberais – que atravessa todo o drama: Petra tem voz, vez, liderança, coragem, destemor e ação enquanto a Sra. Busk equipara-se à sua mãe.

PETRA – E em duas delas [cartas] diziam que uma pessoa que frequenta nossa casa teria dito no clube que eu tenho opiniões independentes demais sobre certos assuntos.

DR.STOCKMANN – Espero que não tenhas negado!

PETRA – Claro que não! A própria Sra. Busk tem também lá as suas próprias ideias, mas somente quando estamos a sós... E depois dessas fofocas ela não teve coragem de me manter na escola (IBSEN, 2002, 148).

Essa garota de “opiniões independentes demais” comunga dos desejos de seu pai à medida que compartilha, divide e debate os problemas e os sonhos pessoais, familiares e coletivos. Sua capacidade intelectual é reconhecida pelo Dr. Stockman, propenso a fundar a escola de formação de “homens livres e dignos”. Sem conhecimento didático ou pedagógico, busca o auxílio de Petra não na condição de filha, mas na de professora:

DR. STOCKMANN - ... E farei de vocês homens livres e dignos. E, então, Petra, você me ajuda nesse trabalho?

PETRA – Sim, pai, podes contar comigo.

DR.STOCKMANN – E as aulas serão justamente no salão onde eu fui proclamado inimigo do povo. Mas é preciso que sejamos um grupo. Necessito, para começar, pelo menos de doze garotos (IBSEN, 2002, p. 173).

O drama se encerra com o congraçamento de mãe e filha ao Dr. Stockmann, finalizando a peça onde ela começou: a mesma casa nas dependências das quais os amigos tornaram-se adversários e ensaiaram reaproximações, as máscaras caíram e se redimensionaram, a dualidade – tanto política quanto feminina – apresentou suas posições e contradições. De maneira muito significativa, a última personagem a falar é Petra que, durante todo o tempo ocupando a casa de adjuvante ao objeto-valor paterno, dirige-se admiradamente ao inimigo do povo: “PETRA (*Apertando-lhe as mãos num gesto de confiança.*) – Pai!” (IBSEN, 2002, p. 174).

O comportamento de Catarina e o de Petra simbolizam a transição do arcaico ao moderno, coincidem com os passos iniciais da Primeira Onda Feminista – durante a passagem do século XIX para o XX as mulheres lutaram pela participação nas decisões políticas e públicas nos Estados Unidos e em alguns países europeus – e cristalizam as significativas mudanças sociais e políticas de uma sociedade urbana.

3.2. O PATO SELVAGEM (1884) – FANTASIAS E REALIDADES: CONFRONTOS E PERDAS

WERLE – Tua mãe! Eu já devia saber! Tu e ela formavam uma única pessoa. Foi ela quem, desde o começo, te afastou de mim.

GREGERS – Não, não foi ela. Mas foi tudo o que ela sofreu, tudo o que a despedaçou, acabrunhou, e a conduziu ao seu miserável fim.

WERLE – Ela não sofreu mais do que as outras mulheres. (IBSEN, 1960a, p.221)

Sabe-se que os vários ramos do conhecimento organizam a escala de classificação em gêneros e espécies. Desse modo, um gênero (literatura ou jornalismo ou economia) abriga várias espécies (literatura brasileira, portuguesa, norueguesa ou jornalismo esportivo, político, cultural ou economia regional, nacional, internacional). Por essa lógica, torna-se aceitável, de um ponto de vista científico, a divisão das espécies de um determinado gênero. Contudo, um animal (substantivo), acompanhado do adjetivo selvagem, invariavelmente suscita o questionamento sobre a eventual aplicação de adjetivos com funções semânticas semelhantes (rude, bárbaro, violento, impulsivo, raivoso, incontrolável, perigoso, nocivo, estúpido, indelicado?) ou divergentes (domesticado, educado, afável, comportado, amestrado, atencioso, cavalheiro?).

À espécie pato selvagem – imaginariamente indomável, propensa à liberdade integral, à vida sem limites, sem grades, sem donos e sem ordens – contrapor-se-ia a espécie pato domesticado, submetida às imposições, regras e sanções? Seria possível um pato selvagem assumir a vida de um pato doméstico? Ou um pato doméstico travestir-se de pato selvagem? Sem traumas, sem amarguras, sem escapatórias, sem fugas ou procrastinações, sem ilusões ou devaneios? Sem sair do (seu) mundo?

Esses são alguns questionamentos a respeito do pato metaforicamente transportado à condição de homem/mulher: considerando a plurissignificação semântica do texto literário, um substantivo ou um adjetivo podem alcançar acepções diferentes da denotação estabelecida e amplamente conhecida. Se, em um primeiro momento, selvageria se alinharia aos sinônimos de barbárie e caos, mais adiante, ela pode discutir, denunciar e rearticular os limites da construção da liberdade já que, por

outro viés, o doméstico não representa obrigatoriamente o lugar do exercício pleno da cidadania e do respeito à dignidade (individual ou coletiva). Logo, um pato domesticado (homem/mulher civilizado/a?) assumiria a condição de animal preso, confinado em espaço determinado, cujas asas são aparadas/cortadas/inutilizadas com a finalidade de abortar não apenas os sonhos de fuga, mas qualquer aspiração ou tentativa de liberdade já que sequer pode cogitar a possibilidade de voos (rasos ou profundos, longos ou curtos, calmos ou turbulentos).

O pato selvagem então deveria contentar-se com a vida banal e prosaica em quintais, chácaras e nas propriedades rurais de diversos portes. Romperia as portas de ambientes não para entrar e se achar, se encontrar, se proteger, mas para entrar e, uma vez dentro, perder-se, desencontrar-se ou des(cons)truir-se. Esse passeio dentro de si apresenta as reviravoltas por meio das quais o homem moderno – especialmente o da segunda metade do século XIX – ensaia infrutiferamente as saídas em busca da estabilidade perdida. As posições, os conceitos, as definições, os lugares e os discursos mudam seu conteúdo, alteram suas formas e se ajustam aos novos tempos e aos novos desafios de maneira que as oposições semânticas fomentam as ressignificações de palavras, frases, expressões.

A civilização que, em tese, atrairia a si elementos correspondentes à segurança, firmeza, previsão, estabilidade, certeza, imutabilidade e normatização poderia, de outro modo, tanto contrariar quanto confluir nas afinidades da barbárie/selvageria – reunindo, por sua vez, semelhanças à aventura, imprevisibilidade, insegurança, mudança, instabilidade e desrespeito aos limites grupalmente impostos. Talvez dessa mudança e da volubilidade de conceitos e posicionamentos do século XIX, a modernidade crie um sujeito precário que, sem grandes esforços, confunde-se e se perde nos limites entre liberdade, segurança e igualdade.

O conceito de precariedade de constituição do sujeito provém dos estudos das peças do dramaturgo norueguês cuja criação literária pôs em xeque a discussão da derrocada dos homens e das mulheres da família burguesa. Trata-se não de um problema externo enfrentado por uma classe (burguesia) contra outra classe (aristocracia, proletariado, proprietários

rurais ou urbanos, profissionais liberais), mas de um imbróglio interno cuja convulsão desencadeia-se pelo conflito interior. Assim, *O pato selvagem* adentra a classificação de dramas interiores, configurados pela desistência do dramaturgo de libertar e oferecer a verdade (em sua finalidade absoluta, integral e sem percepções parciais) aos homens e às mulheres (algo bem incomum em *Um inimigo do povo* e *Casa de bonecas*), admitindo que a liberdade e a verdade podem devastar os indivíduos mais fragilizados, conseqüentemente impedindo-os de alcançarem seus desejos ou transformando-os em ilusões inalcançáveis, patológicas, impraticáveis.

Sabendo que o sujeito se constitui quando é capaz de simbolizar, de ter uma linguagem, uma possibilidade de representação para seus afetos, podemos afirmar que o sujeito que emerge, na maior parte da obra de Ibsen, está em vias de nomear os afetos que o movem. Ele busca desesperadamente a verdade subjetiva, rejeitando os preceitos da religião, da sociedade e do Estado; sente que a vontade consciente e as explicações racionais não dão conta de seus anseios conflitantes, como o de completude moral e ética, e o de fruição estética e, assim, muitas vezes, acaba por escolher o caminho da morte.

[...]

A época de Ibsen, que é a de Nietzsche e Freud, é o momento da dissolução da imagem que o indivíduo tinha de si mesmo com um Eu transcendental. Este eu, de origem extraterrena, que havia sido a presença da alma ou de Deus no indivíduo, tornou-se um conjunto de papéis sociais. Ele perde o sentido, dissolve-se, quando aparece na cultura o desejo impessoal, a multiplicidade de valores com os quais pode se identificar (MENEZES, 2006, p. 128).

Conforme ressalta Tereza Menezes, esse/essa homem/mulher da época de Ibsen depara-se com a multiplicidade de valores que, em vez de alçar a opção saudável, pode se apresentar como alternativa patológica. Logo, constrói-se a personalidade ou o caráter do indivíduo – e, de maneira equivalente, o *ethos* da personagem – tanto pelos embates, atritos e momentos de ódio quanto pelas confluências, comemorações e instantes de felicidade. Contudo, em muitas vezes, o *ethos* forja-se na dolorosa percepção do contraste – quase sempre irreversível – das lutas entre o individual e o coletivo, a subjetividade e a objetividade, o diferente e o igual, remodelando

ou assimilando indiscutivelmente o que se tem, o que se pensa e o que se aceita correto, ético ou verdadeiro.

O correto, o ético e o verdadeiro são noções que tomam formas e conceitos diferenciados ao longo dos atos de *O pato selvagem*, já demonstrado no primeiro ato o ambiente tenso envolvendo as personagens na sala de jantar. Nela, o industrial Werle organiza repasto em comemoração à chegada do filho que passa, segundo o diálogo inicial dos empregados (IBSEN, 1960a, p. 210), boa parte de seu tempo nas empresas da família, porém, duvidam os empregados de tal finalidade já que Werle deixara transparecer o desejo de agradar a Senhora Soerby, em homenagem a quem discursa.

Aparece a figura de Ekdal, cujo passado retoma-se no diálogo dos empregados. Diálogo humilhante, entre ele e um serviçal, construído sob o sussurro de quem não deve ser nominado, nem se mostrar presente diante dos convidados, precede a apresentação de sua trajetória.

EKDAL (*na porta*) – Tenho de ir aos escritórios, Petersen... Preciso. É absolutamente necessário.

PETERSEN – Os escritórios estão fechados há mais de uma hora e...

EKDAL – Foi o que me disseram à porta. Mas Graberg ainda está lá. Seja bonzinho, Petersen: deixe-me passar. (*Com o dedo ele aponta a porta móvel*). Conheço o caminho.

PETERSEN – Bem, bem, vá. (*Abre a porta*). Mas lembre-se, pelo menos de que deve sair pela outra porta. Porque temos visitas.

EKDAL – Está certo. Obrigado, velho Petersen! Amigo velho, obrigado. (*Entre dentes*). Diabo de velho! (*Entra nos escritórios*) (PETERSEN fecha a porta atrás dele).

JENSEN – É um empregado dos escritórios?

PETERSEN – Não. Dão-lhe coisas para copiar quando há pressa. Mas no seu tempo, podes crer, era um notável tipo, o velho Ekdal.

JENSEN – De fato parece ter sido alguém.

PETERSEN – Se não era! Era tenente.

JENSEN – Ora essa! Ele foi tenente?

PETERSEN – Foi. Mas, depois disso, quis negociar em madeiras ou coisa que o valha. Foi então que, segundo dizem, ele pregou uma formidável peça no patrão. Compreendes, não? Eles eram sócios na exploração de Heydal. Ah! Conheço bem o velho Ekdal. Temos tomado mais de um bitter e mais de um chope, juntos, em casa da Senhora Eriksen.

JENSEN – O pobre não deve ter muitas vezes com que convidar...

PETERSEN – Bem... Está claro, Jensen, que sou eu quem paga. Acho que a gente deve ser gentil com um homem de qualidade que teve as suas desgraças.

JENSEN – Abriu falência, não é?

PETERSEN – Pior do que isso: estive na cadeia.

JENSEN – Na cadeia?

PETERSEN – Em resumo: estive preso. (*Aguçando o ouvido.*)
Estão se levantando (IBSEN, 1960a, p. 210-211).

O diálogo entre os dois empregados já revela a ruptura entre passado e presente, lealdade e desonestidade, proscrição e exaltação, reconhecimento e banimento, público e privado, virtude e vício, destinando a Ekdal os adjetivos pejorativos de quem, no passado, possuía um *status* de reconhecimento e, no presente, simboliza a desonestidade, alguém que deve ser proscrito do círculo social (observando-se a solicitação insistente de adentrar os escritórios por uma porta sem acesso ao salão e a advertência das visitas, já que, quando há visitas, a elas se oferece o melhor, o mais nobre, o mais confortável), banido da vida pública, conseqüentemente jogado ao âmbito do escondido, do obscuro e do execrável que deve ser guardado na esfera particular. Entre a virtude e o vício, Ekdal já tem sua condenação social do golpe sem sucesso no sócio e, em decorrência do fracasso, da ruína irreversível em sua vida.

Por outro lado, se a Ekdal cabe o desprezo, a Werle, o industrial, destina-se a glória, o reconhecimento da lealdade com seus negócios considerados transparentes e promissores, à exaltação de suas virtudes tanto no âmbito privado quanto no público. Interessante observar o empenho de manter a segurança e a imutabilidade do cotidiano. O cotidiano de quem pretende sempre manter a imagem positiva diante dos outros. Dessa maneira, ainda no início do primeiro ato, o industrial sutilmente esforça-se para esclarecer ao filho a ruptura dessa ordem normal (normatizante?):

WERLE – Éramos treze na mesa.

GREGERS – Realmente? Éramos treze?

WERLE (*lançando um olhar sobre HJALMAR EKDAL*) – Somos sempre doze. (*Aos convivas que se acham na peça.*) Queiram passar, senhores.

(Todos saem pela porta do fundo, salvo HJALMAR e GREGERS).

HJALMAR *(que ouviu as últimas palavras de WERLE)* – Não me devias ter mandado esse convite, Gregers.

GREGERS – Como? Então dizem que a festa é em minha honra e eu não teria o direito de convidar o meu velho amigo?

HJALMAR – Não creio ter causado grande prazer ao teu pai: nunca venho por aqui.

GREGERS – Sei disso. Mas fiz questão de te ver e de te falar porque, com certeza, em breve me irei e voltarei para lá. Pois é! Hjalmar, nós nos perdemos de vista desde a escola. Já lá vão dezesseis ou dezessete anos que não te vejo (IBSEN, 1960a, p. 212).

A inquietação do industrial com a presença desestabilizadora do amigo do filho tem motivo claro: além de modificar a rotina “sempre” composta de acordo com suas regras, o jovem é filho de Ekdal. O convite de Gregers representa uma ameaça ao pai. Assim como Ekdal, Hjalmar merece a proscricção e o isolamento, o silêncio e o abandono. Assim como o pai, provém da mesma lama moral da qual ele também não conseguiria escapar. Escapando dela e invadindo outros espaços, transgride a ordem fixada, evocando imagens e lembranças, avivando a Memória com a possibilidade de alterá-la e redesenhá-la. Um sopro de mudança do passado pode causar estragos inesperados, criando ruínas e abalos nos anseios e projetos pessoais, psicológicos, econômicos e sociais.

Esquecido o passado, aprisionam-se com ele as querelas e as dúvidas, sedimentam-se as convicções de que de um lado sobressaiu um vencedor (rico, reconhecido, inteligente, vida pública respeitável, moral inatacável e intensa atividade social, lembrando-se de que “sempre somos doze” nos festins) e, de outro, o perdedor (banido da vida pública, escondido nas sombras do distanciamento social, procurado para aplicar seus conhecimentos de escriba quando não existem outras opções, alguém que foi, porém não é mais, embora nunca perca o porte). Contra o vencedor/presente pode-se, a qualquer momento, reviver o perdedor/passado, destruindo as conquistas, alterando significativamente as regras do jogo, erguendo novos patamares, sedimentando impensáveis (olh)ares públicos e individuais.

O que atrai Ibsen para a área cinzenta⁹? Não é o embate entre um bom e um mau burguês. Não é o interesse pelas vítimas, com certeza. Os vencedores, talvez? Consideremos o velho Werle de *O pato selvagem*. Ele ocupa a mesma posição estrutural que Cláudio em *Hamlet* ou Filipe em *Dom Carlos*: não é o protagonista da peça (que é o seu filho Gregers, tal como Hamlet ou Carlos), mas certamente é quem tem o maior poder: controla todas as mulheres, compra a cumplicidade ou até a afeição de pessoas e faz tudo isso sem ênfase, de um modo quase atenuado. Mas há algo um tanto incerto sobre seu passado. Muitos anos antes, em seguida a “um levantamento topográfico incompetente”, seu sócio Ekdal “praticou exploração madeireira ilegal em terras estatais”. Ekdal se arruinou; Werle escapou e depois prosperou. Como de hábito, o ato inicial é ambíguo. A exploração foi realmente produto de uma incompetência? Houve fraude? Ekdal agiu sozinho? Werle sabia e até teria “preparado uma armadilha” para Ekdal, como Gregers dá a entender? A peça não diz. “Mas o fato é que ele foi condenado e eu fui absolvido”, diz Werle. “Sim”, replica o filho, “estou ciente de que nada foi provado contra o senhor”. E Werle diz: “Absolvição é absolvição” (MORETTI, 2014, p. 182).

Franco Moretti e Helge Ronning (2008) confluem na perspectiva de que *O pato selvagem* instaurou uma mudança na dramaturgia, destacando os conceitos paradoxais de burguesia, de verdade e sua influência sobre as personagens, de mentiras essenciais, de painel social dividido entre vencedores e perdedores, de função social, de construção da imagem do indivíduo diante de si e diante dos outros, da demolição dos castelos de ilusões ou dos caminhos (tortuosos) da realidade. Tanto o crítico italiano quanto o norueguês identificam a construção do simulacro em que a verdade tem a meta de, ao mesmo tempo, conceder proteção a alguns e destruição aos demais.

Em 1884, surgiu *O pato selvagem*, que é a primeira peça paradoxal na história literária – uma comédia que se move em direção a uma tragédia ou, talvez, uma tragédia que tem as características de uma farsa, com os seus fingimentos e ilusões. A peça coloca questões sobre o que é a verdade, desmascara a depravação idealista com resultados trágicos para os inocentes e todos os que estão em contato com o protagonista, Gregers Werle. Ele é o exemplo de idealista

⁹ De acordo com Franco Moretti (2014, p. 177), “[...] em Ibsen os delitos ocorrem tipicamente em uma elusiva área cinzenta, cuja natureza nunca fica inteiramente clara. [...] É assim que se afigura a área cinzenta: reticências, deslealdade, difamação, meias-verdades...”.

malicioso que exige sacrifício dos outros para assegurar os seus próprios ideais. O tema central nessa peça assenta no conflito entre ideais e realidades, que é o foco em todas as suas peças, desde o primeiro drama, *Catilina* (1850). Mas, talvez seja em *O pato selvagem* que Ibsen trata o tema mais profundamente com a história sobre o protagonista, Gregers Werle, que tenta fazer de seu fraco amigo Hjalmar Ekdal um indivíduo livre, como uma substituição da sua confrontação com o próprio pai e, também, como uma tentativa de realizar a exigência ideal que ele não é capaz de preencher. Essa peça foca a contradição entre auto-realização e responsabilidade pelos outros homens (RONNING, 2008, p. 36).

Desde as falas iniciais articula-se gradativamente o simulacro das personagens, criando-se, por exemplo, a ambiguidade de termos como “absolvição” ou “inocência”. Quando se reforça a tese de que “absolvição é absolvição” (MORETTI, 2014, p. 182), duas perspectivas escancaram-se. Na primeira, a absolvição jurídica assegura-lhe a liberdade do exercício pleno na vida social; contudo, na segunda, a absolvição jurídica não implica obrigatoriamente desvencilhar-se do sentimento de culpa psicológico ou teológico.

Como bem ressalta Foucault (2005), a ordem do discurso jurídico é apenas uma das ordenações políticas de transmitir enunciados. Cada discurso (jurídico, social, teológico ou introspectivo-psicológico) possui procedimentos de criação de suas verdades. A ruína moral, financeira e social do velho Ekdal também abrangeria a ambiguidade de “inocência”, já que o substantivo poderia ter uma finalidade jurídica (inocente como sinônimo de quem não tem culpa), irônica (alguém culpado que consegue, mesmo diante dos fatos, como questionado pelo filho Gregers, livrar-se da condenação) ou regenerativa (quando o substantivo equivale a ingenuidade).

Há uma “mitologia” de Roland Barthes, “Racine é Racine”, sobre a arrogância da tautologia: essa figura de linguagem que “é sempre agressiva”, afirma ele, “como donos puxando bruscamente a guia do cão”. Puxar a guia certamente é algo no estilo de Werle, mas essa não é a questão principal aí. “Absolvição é absolvição”, ou seja, o resultado de um processo é um ato legal, e legalidade não é justiça ética que Gregers requer: é uma noção formal, não substantiva. Werle aceita essa discrepância entre as duas esferas, e Ibsen também: na maioria de suas peças, como vimos, uma mescla de

imoralidade e legalidade é precondição para o êxito burguês (MORETTI, 2014, p. 182-183).

De antemão, Gregers afronta o pai com as suspeitas de que suas ações empresariais beneficiaram a família na mesma proporção inversa em que arruinaram outras, especialmente a de Ekdal. Mesmo assim, o maior interesse dele na intriga não consiste em esclarecer os fatos da derrocada do pai do amigo, expulso da corporação, preso, humilhado e destruído, mas no fato do enterro de outros episódios, da criação de outra realidade e da discussão da necessidade de mentira e de verdade.

Através de *O pato selvagem*, escrita em 1884, Ibsen vai contestar suas próprias asserções anteriores. Se o Dr. Stockmann, de *Um inimigo do povo*, era o defensor incondicional da verdade e afirmava que “os que vivem na mentira devem ser exterminados como vermes”, em sua nova obra, um outro médico, o Dr. Relling, contestava: “retire do homem mediano as suas ilusões de vida e estará retirando, com o mesmo golpe, a sua felicidade”. Ele revela um mundo onde pessoas comuns constroem suas fantasias para poderem continuar lidando com a realidade. Gregers, que tem como única preocupação “a exigência ideal”, a busca da verdade, vai causar uma série de desgraças em uma família que não pode encarar a tal verdade. Todos perdem com esse idealismo cego e mesquinho.

[...] *O pato selvagem* resultou em um grande sucesso de vendas e, logo em seguida, de audiência. Apesar do final trágico, é uma das obras mais humanas, delicadas e bem-humoradas entre as peças modernas de Ibsen. Seus diálogos tornam-se mais fluentes e, ao mesmo tempo, mais densos. Ele mesmo reconhece, em carta ao editor Hegel, que sua forma de compor mudou a partir desta obra (MENEZES, 2006, p 48-49).

As verdades então se estabelecem na obra de Ibsen, rompendo qualquer possibilidade de isotopia. A verdade do Dr. Stockmann (*Um inimigo do povo*) pode até se aproximar da buscada por Nora (*Casa de bonecas*), mas se distancia tremendamente da defendida por Gregers. O motivo essencial: a verdade do Dr. Stockmann e de Nora tem o objetivo de libertar, de construir, de redimensionar, de reposicionar e de ascender enquanto a de Gregers tem o condão de aprisionar, destruir e descer aos degraus mais obscuros de uma escadaria cujo fim não tem meios de retorno ao patamar anteriormente ocupado.

Gregers deseja a liberdade (sem o discernimento) que nem sempre é acompanhada de segurança ou de igualdade. Ser livre, mas não igual. Ser livre, mas inseguro, indefeso, perdido. É possível conceder/receber a liberdade sem responsabilidade? Todos a desejam? Sabem que nem sempre pressupõe benefícios? Que pode expor as fragilidades? As crises estabelecidas provêm do interior das personagens diante de fatos incontornáveis e para os quais fraquejam em suas eventuais explicações ou justificativas.

[...] foi *O pato selvagem* que marcou a passagem para a quarta fase da trajetória de Ibsen, a das peças de intimidade, onde ele concebe uma nova maneira de abordar o lado mais sutil da realidade. A presença do animal ferido não tem explicação direta para nenhum dos comportamentos apresentados pelos personagens e, no entanto, ele representa as diferentes fragilidades de cada um deles.

Depois de *O pato selvagem* o drama vai se tornar ainda mais impermeável ao princípio da causalidade. Ele vai acontecer, cada vez mais, dentro da mente dos personagens (MENEZES, 2006, p. 70).

Sabe-se da prisão e da destruição social, moral e financeira do velho Ekdal. Constata-se claramente a ambiguidade das frases e das afirmações de Werle a respeito de sua absolvição pelos crimes ambientais praticados nas terras do governo. Observa-se o interesse de Gregers de discutir o liame entre legalidade e moralidade (MORETTI, 2014, p. 182-183) na inocência paterna. Mas, a que verdade Gregers pretende chegar? A resposta a essa indagação encontra-se ainda no diálogo com Hjalmar durante o jantar oferecido na casa do industrial, na qual, na parte escondida dos escritórios, o pai tenta resolver um problema burocrático e, na exposta, lado social de bons convivas, de bebidas e comidas, de risos e levezas, encontra-se Hjalmar na condição de corpo estranho, intruso e incômodo:

GREGERS – Gina?

HJALMAR – Pois é, meu caro. Não te lembras que ela chama Gina?

GREGERS – Que Gina? Não posso saber.

HJALMAR – Não te recordas de que ela trabalhou aqui antigamente.

GREGERS (*olhando-o*) – Gina Hansen?

HJALMAR – Ela mesma: Gina Hansen.

GREGERS – A que governou a casa durante a última doença de minha mãe?

HJALMAR – Sim. Vamos, meu caro Gregers: estou certo de que teu pai te informou do meu casamento.

GREGERS (*que se havia levantado*) – Com efeito, ele me comunicou. Mas não me disse... – (*caminha de um lado para o outro.*) Sim, sim, espera um pouco... Agora me lembro... Mas as cartas do meu pai são tão curtas. (*Senta-se no braço da poltrona.*) Ouve, Hjalmar: conte-me mais coisas. É curioso! Vejamos... Como conhecestes Gina... tua mulher?

HJALMAR – De um modo muito simples: Gina tinha deixado a casa onde tudo estava em reviravolta... desde a doença de tua mãe, compreendes? Ela não podia mais aguentar. Despediu-se e retirou-se. Foi no ano que precedeu a morte de tua mãe... ou, talvez, no mesmo ano.

GREGERS – Sim, foi no mesmo ano da morte de mamãe. Nessa época eu já estava na usina. Mas vamos, continua.

HJALMAR – Pois bem, Gina foi para casa da mãe dela, uma mulher ativa e empreendedora, que tinha um pequeno restaurante. Ao lado, ela tinha um quarto para alugar, um lindo quarto, elegante e bem mobiliado.

GREGERS – E, naturalmente, tiveste a sorte de ir morar nele.

HJALMAR – Sim. E foi até teu pai quem me deu esta ideia. E foi aí, - compreendes - foi justamente aí que eu travei relações com Gina.

GREGERS – E isso terminou com um compromisso.

HJALMAR – Sim. Um rapaz, uma rapariga... o amor vem depressa.

GREGERS (*levantando-se e recomeçando a caminhar*) – Escuta: foi depois disso - depois de teu noivado - que meu pai te aconselhou... enfim: foi então que resolveste seres fotógrafo?

HJALMAR – Justamente. Eu me quis criar uma situação e estabelecer-me o mais depressa possível. Eu e teu pai concordamos em que a fotografia era o que havia de mais fácil. Gina era da mesma opinião. Ah! É verdade! Havia ainda outro motivo: Gina tinha feito alguns estudos de retoque.

GREGERS – Era a sopa no mel.

HJALMAR (*levantando-se, com ar satisfeito*) – Não é? Não achas, meu caro, que era uma linda combinação?

GREGERS – E é forçoso convir em que meu pai foi uma espécie de providência para ti.

HJALMAR (*comovido*) – Ele não abandonou o filho do velho amigo em apuros. É um nobre coração, podes crer (IBSEN, 1960a, p.214-215).

O diálogo entre os dois amigos retoma a narrativa de fatos ocorridos no passado distante, cujos desenlaces manifestam-se no presente. A conversa desperta sentimentos opostos: enquanto Hjalmar considera uma

confissão de gratidão e de reconhecimento ao esforço do pai do amigo na ajuda de sua ascensão profissional, Gregers utiliza ironicamente os termos “providência” e “sopa no mel”. Assim, o que, à primeira vista harmoniza o sentido de coincidência e bondade na percepção de Hjalmar, na visão de Gregers se estabelece o liame de articulação da maldade.

Sem ainda se aprofundar nos diálogos e atos seguintes, alguns questionamentos saltam aos olhos do leitor: Não parece contraditório Werle evidenciar o desconforto da presença de Hjalmar no jantar, levando em conta a insatisfação visivelmente manifestada em falar do acréscimo do amigo do filho ao círculo rotineiro/cotidiano/normatizado/permanente de doze convivas já que, conforme ressalta Hjalmar, ele e o industrial concordaram na escolha da fotografia como atividade profissional mais fácil de se desenvolver? Como alguém que incentivou o aluguel daquele quarto específico – um quarto cheio de atrativos – e orientou escolhas profissionais e saídas financeiras não suportaria a presença de ex-protégido? Por que alguém que incentivou sua relação amorosa com a atual esposa mantém distância e evita contatos sociais ou cumprimentos protocolares?

Também é fato que a escolha da profissão de fotógrafo coincidiu tanto com o amor de Gina quanto com sua habilidade de proceder aos retoques no resultado final do produto. Ela é perfeita: boa para a cama, ótima para o trabalho, este desenvolvido por ela e pela filha adolescente. Gina não apenas dominava as técnicas da fotografia, mas também apoiava o então recentemente conhecido a assumir a oportunidade do negócio. Do negócio financeiro e do negócio subliminarmente proposto: casar-se com ela.

Eis o motivo do brilhantismo da ambiguidade de Ibsen. Em primeiro lugar, Gina e Hjalmar, em função do ambiente aconchegante e das facilidades oferecidas pela mãe – mulher “ativa e empreendedora” – “travam relações”. Em seguida, firmam um compromisso. Por fim, surge o amor. A mãe de Gina – “ativa e empreendedora” – administra bem seu restaurante, o quarto de aluguel e a vida da filha de maneira que, na primeira oportunidade, articula a relação sexual entre ela e o hospedeiro – momento em que “travam relações” por serem homem e mulher. Surge então a obrigação de reparar o erro por engravidá-la: eles se compromissam. Depois

de anos de convivência, filha, rotina de trabalho com a fotografia: nasce o amor.

Gregers desconfia continuamente da bondade paterna. Por isso, suas perguntas distanciam-se do esclarecimento de dúvidas. Elas tendem a confirmar suspeitas, gradativamente ratificadas nos atos seguintes, por exemplo, com a ambiguidade de adjetivos – “ativa e empreendedora” – designados à sogra cujo desembaraço na aplicação de métodos empresariais demonstra que administrar implica habilidade de solucionar problemas. O problema consistia em arranjar um marido para Gina com a finalidade de encobrir o nome do verdadeiro pai: Werle.

Enquanto Hjalmar pensava ingenuamente nas ações encadeadas e nas facilidades profissionais e de ascensão econômica como uma espécie de bondade do pai de Gregers, a quem qualifica “nobre de coração” por não “abandonar o filho de seu amigo em apuros” (IBSEN, 1960a, p.214-215), Gregers vislumbra o conluio entre o pai, Gina e a mãe como uma maneira de arranjar casamento à ex-empregada da família. Essa percepção se desenrola nos diálogos anteriormente transcritos e, dali em diante, a busca da verdade – demonstrar que a filha de Hjalmar, na verdade, é filha de Werle – ativa detonadores e montes (BALL, 2011) que impulsionam a busca do confronto de fatos, dados e dúvidas.

Logo se descobre o motivo do incômodo causado por Hjalmar à mesa do jantar. O problema não se relaciona ao fato de ele ser filho de um homem socialmente reprovável e juridicamente condenado, mas à questão de ele explodir o presente com resquícios de um passado aparentemente sedimentado e morto. Da percepção de Hjalmar, Werle compartilha sua bondade com ele; do olhar astuto de Gregers, o pai continuou a transbordar sua maldade, transferindo-a do pai (o velho Ekdal, seu ex-sócio) ao filho. A busca inexorável de Gregers consiste não necessariamente em esclarecer o episódio da prisão do pai do amigo, mas de confirmar a paternidade de quem, ao que tudo consta, assumiria o lugar de irmã. Assim como entre Werle e Ekdal, a oposição semântica de verdade *versus* mentira assume caráter transitório durante toda a relação entre Werle e Gregers, Werle e Hjalmar, Werle e Gina e Gregers e Hjalmar. O item desestabilizador do

primeiro ato não é, como à primeira vista se faz crer, a figura de Hjalmar, porém a de Gina que é a “sopa no mel”.

O desdobramento da generosidade de Werle vem à tona com a confiança de Hjalmar sobre sua bondade, incentivos financeiros e estímulo ao casamento:

HJALMAR – Sim. Não sabias? Do contrário, como poderia ter aprendido o ofício de fotógrafo, montar um atelier, estabelecer-me, enfim? Isso custa dinheiro.

GREGERS – E foi meu pai quem te emprestou o dinheiro?

HJALMAR – Sim, meu amigo. Mas como é possível que ignores isso? Parece-me... pelo menos julguei que ele te tivesse escrito a esse respeito.

GREGERS – Ele não me escreveu coisa nenhuma a esse respeito. Com certeza esqueceu. Aliás, só trocamos cartas de negócio. Mas então era meu pai?

HJALMAR – Sim, era ele. Sempre fez questão de que não soubessem. Mas de fato foi ele. E se pude casar-me, foi ainda graças a ele. Será isso também novidade para ti? (IBSEN, 1960a, p.214).

Quando se pensa na arbitrariedade do signo linguístico, constituído entre significante e significado, interessante se torna o diálogo entre os dois amigos. Hjalmar acredita na bondade do pai do amigo que, diante das virtudes, pede o silêncio de seus atos generosos; Gregers, ao contrário, reconhece as articulações paternas para abafar o ocorrido, considerando-se então que o silêncio de seus feitos afunda-se no vício de quem errou.

Depois da incômoda passagem de Ekdal entre os convidados – momento em que o Hjalmar vira-lhe as costas para evitar o contato e, durante a conversa, evita assuntos a respeito do pai – Gregers confronta Werle com a descoberta de suas articulações para transferir sorrateiramente a responsabilidade de Gina (IBSEN, 1960a, 221), ressaltando o sofrimento a que se submeteu a mãe, cobrando diferente relação entre pai e filho, explodindo em iras contra o dia a dia do que se define família. Família que, segundo o industrial, assumirá novos ares com a Senhora Soerby, pois precisa de alguém que “anime a casa” (IBSEN, 1960a, p. 223). Portanto, alguém diferente da mãe e da vida transcorrida com ela. Embora dissipe qualquer espécie de resistência ao casamento paterno, Gregers desabafa:

GREGERS – A vida de família! Quando tivemos disso, aqui? Nunca, por mais longe que alcancem minhas recordações. Hoje, contudo, ela se torna necessária. Como seria lindo se pudessem dizer que, arrastado pela piedade filial, o filho voltara à casa para assistir às bodas do velho pai! Que restaria de todos esses rumores que apresentam a pobre defunta sucumbindo pelos desgostos e pelos sofrimentos? Nem um eco: o filho os teria feito desvanecerem-se (IBSEN, 1960a, p.224).

A requisição de Gregers sobre a constituição da família evidencia as relações que ele gostaria de manter e as efetivamente construídas ao longo da vida. Se, no fragmento acima, ironiza a prática familiar, no trecho anterior, em conversa com Hjalmar, denuncia a ligação mecânica, mercantilista e capitalista com o pai, argumentando que, entre ambos, a comunicação restringia-se a trocarem “só cartas de negócios” (IBSEN, 1960a, p.214).

A partir desse contraste entre pais, mães e filhos – aparentemente algo tão notável na literatura dramática considerando-se, por exemplo, a intriga de *Édipo Rei* ou *A morte do caixeiro-viajante* – as figuras duais femininas desenhadas em torno da personagem masculina começam a tomar forma, representadas respectivamente pela Senhora Soerby (casada, divorciada, em vias de casar novamente, madura – embora o texto nada mencione sobre sua idade, aparentemente sem grandes problemas financeiros e frequentadora das melhores mesas) e Gina (casada com Hjalmar, nora do ex-tenente Ekdal, jovem, mãe de Hedvig, atolada em problemas financeiros milagrosamente solucionados, quase sempre restrita aos limites de sua casa já que, ao receber dinheiro extra, guarda-o para manutenção da residência e do estúdio no qual passa boa parte do dia).

Ainda, na caracterização dessas duas personagens, há um dado interessante: mentira e verdade. Conforme verificaremos, a verdade, exercida pela Senhora Soerby expressa poderes de libertação e cumplicidade enquanto gera, na perspectiva de Gina, destruição. Para a Senhora Soerby, a verdade é fundamental; para Gina, a mentira é vital.

O primeiro ato apresenta uma Senhora Soerby como efeito decorativo, animando o jantar, dando ordens aos empregados, divertindo os convivas e, principalmente, o dono da casa. Contudo, sua permanência no ambiente ultrapassa os limites da boa educação formal. Com idade avançada e problemas nos olhos que poderão levá-lo à cegueira, Werle precisa de uma parceira cotidiana, alguém com características práticas, embora eventualmente inclinada a, na percepção do industrial, abandoná-lo diante da impossibilidade de casamento. Gregers explodira sua ira, denunciara os maus-tratos à mãe, desmascarara a farsa do enlace matrimonial, mesmo assim, ouve atentamente:

GREGERS – Tens a Senhora Soerby.

WERLE – Sim, é verdade. Não posso negar que ela, de certo modo, se me tornou indispensável. Tem espírito, um gênio uniforme, anima a casa... e é disso justamente que preciso.

GREGERS – Pois então tens o que precisas.

WERLE – Mas, tenho medo de que isso não possa durar. Uma mulher nessas condições, com facilidade fica numa posição falsa. Até mesmo para um homem, isso não é grande coisa.

GREGERS – Ora! Quando um homem dá jantares como tu dás, muito pouca coisa deve haver que ele não se possa permitir.

WERLE – Mas, Gregers, pensa nela. Tenho medo que com o tempo isso acabe lhe repugnando. E se, até mesmo, por dedicação por mim, ela consentisse em desafiar as más línguas, a maledicência, e tudo o que se segue... Podes acaso, Gregers, admitir isso, com o sentimento de justiça que te caracteriza?

GREGERS (*interrompendo-o*) – Dize-me simplesmente que queres casar com ela.

WERLE – E se eu quisesse? Que haveria a dizer?

GREGERS – É o que também pergunto: que haveria a dizer?

WERLE – Isso não seria muito desagradável para ti?

GREGERS – De modo algum. Nem um pouquinho.

WERLE – Pois olha, eu não sabia se, em atenção à memória de tua mãe... (IBSEN, 1960a, p.223).

O delicado e tenso diálogo entre pai e filho desvenda as características das duas personagens femininas: a mãe e a futura madrasta de Gregers. O trecho acima contrapõe-se à epígrafe deste capítulo. Enquanto a Senhora Soerby tem “gênio uniforme”, dando-nos a entendê-lo como sinônimo de equilíbrio, e “anima a casa”, a mãe de Gregers, que nem mesmo merece o benefício de possuir um nome, é a desequilibrada, igual a “todas as

outras mulheres”. Desequilibrada ou sã, alegre ou infeliz, o importante para o industrial é manter a moral pública, distanciando-se de qualquer possibilidade de afundar em desgraças semelhantes ou iguais às de Ekdal. O casamento é uma forma de atender à moral pública. O retrato na parede de família feliz – composta, no caso, por Werle, Senhora Soerby e Gregers – é exigência cuja adesão de todas as partes envolvidas é indispensável. A revolta de Gregers não recai sobre o fato de respeito à memória da mãe, mas à falta de respeito à mãe que, ainda viva, não gozou da atenção paterna. O casamento, diria mais tarde o filho, sem dedicação arruína qualquer união minimamente aceitável.

Essa união (que é diferente do casamento formal) é objeto de inveja de Hjalmar quando, no quarto ato, admira – equivocadamente – a relação de verdade entre Werle e sua futura esposa:

HJALMAR – Está bem. É que... eu te direi: há qualquer coisa de revoltante, a meu ver, em que seja ele e não eu que contraia, neste momento, uma verdadeira união conjugal.

GREGERS – Ora, meu caro, como podes dizer uma coisa dessas.

HJALMAR – Mas é assim. Teu pai e a Senhora Soerby vão fazer um pacto conjugal baseado numa completa franqueza de parte a parte. Não há coisas escondidas entre eles, nenhuma mentira por trás das suas relações: eles se concederam, reciprocamente, indulgências plenárias, para todos os seus pecados (IBSEN, 1960a, p.276-277).

Pelo menos uma dúvida se levanta sobre essa possibilidade de verdade integral defendida pela Senhora Soerby. Ela aparece no primeiro e quarto atos. No primeiro, é objeto de discussão entre o industrial e seu filho. No quarto, a comunicação de seu casamento com Werle, conseqüentemente esclarecendo o comportamento de dispor as cartas da verdade sobre a mesa do cotidiano, levanta dúvidas a Gregers e, como verifica-se no fragmento acima, a admiração de Hjalmar. Levantada no início do parágrafo, a dúvida: como se constrói a verdade dos fatos envolvendo Gina e Werle no ponto de vista da Senhora Soerby?

GREGERS – E a senhora não receia que eu transmita a meu pai uma palavra a respeito dessas relações?

SENHORA SOERBY – Já devia imaginar que eu mesma lhe falei nelas.

GREGERS – Realmente?

SENHORA SOERBY – Seu pai conhece, até o menor detalhe, tudo quanto lhe poderiam dizer de verdade a meu respeito: eu mesma lhe disse tudo. Foi a primeira coisa que fiz, assim que ele me deixou perceber as suas intenções.

GREGERS – Nesse caso, a senhora é de uma franqueza que não se encontra com frequência.

SENHORA SOERBY – Sempre fui franca. Ainda é isso o que nos dá melhores resultados, a nós mulheres.

GREGERS – Que dizes a isso, Gina?

GINA – Oh! As mulheres são tão diferentes! Uma faz de um jeito, a outra de outro.

SENHORA SOERBY – Quanto a isso, Gina, o que há de mais seguro é fazer como eu fiz. Hoje tenho certeza disso. Werle também nada me escondeu do que lhe diz respeito. Foi mesmo isso o que nos ligou mais solidamente um ao outro. Agora, ele pode passar o tempo sentado junto de mim, conversando sobre tudo, com uma franqueza de criança. Isso foi uma coisa que sempre lhe faltou. Um homem cheio de força e de saúde como ele, condenado a passar a mocidade e os melhores anos da vida a ouvir recriminações e, muitas vezes, pelo que estive sabendo, recriminações que se referiam a faltas imaginárias.

GINA – É bem verdade o que ela está dizendo (IBSEN, 1960a, 274-275).

Mais uma vez, o diálogo ambíguo das personagens induziria o leitor a pensar na arbitrariedade do signo linguístico. Enquanto a Senhora Soerby refere-se a “faltas imaginárias”, defendendo Werle de atos em geral dos quais supostamente se absteve, Gina apoia sua afirmação pensando em si própria. Contudo, interessante realçarmos dois pontos desse diálogo.

O primeiro deles trata das “faltas imaginárias”. Considerando que muitos erros, equívocos e impressões sem profundidade criaram e ratificaram a imagem de Werle, forçoso é perceber que a Senhora Soerby simplesmente assimila o discurso masculino emanado de seu futuro marido, sem contestá-lo ou analisá-lo, ainda acrescentando que se atualmente o homem velho tem a possibilidade de expor suas ideias é porque, na juventude, não gozou da oportunidade de fazê-lo. Dessa forma, ela repete o discurso de Werle de que ela, Soerby, teria uma espécie de animação, equilíbrio e serenidade de que a ex-esposa, mãe de Gregers, não dispunha. Se pensarmos nas “faltas imaginárias”, percebemos que, mesmo com o apoio de Gina, elas não foram tão imaginárias como se diz.

Duas constatações reveladas por Gina de suas relações com Werle: sexo e paternidade. Durante o diálogo com Hjalmar, ela confirma a atuação de Werle: “GINA – Enfim, é melhor que tu saibas, ele não sossegou enquanto não conseguiu tudo o queria” (IBSEN, 1960a, p.268). Portanto, sexo consumado. Em relação à paternidade, quando encurralada, Gina não consegue assegurar ao marido quem seria o pai de Hedvig. Volta-se ao questionamento: as faltas seriam imaginárias porque, diante de tais constatações, nunca ocorreram ou se tornariam imaginárias como maneira de repetir o discurso masculino de absolvição de Werle, repetido e defendido tanto pela Senhora Soerby quanto por Gina, mesmo diante dos fatos e dúvidas?

O segundo ponto a ser realçado no diálogo entre ambas: franqueza. Entre as revelações que se sucedem, a Senhora Soerby esclarece: a ação da sinceridade, da verdade ou da franqueza sempre constitui um ponto positivo a ser acrescentando ao cotidiano das mulheres. Mas, a que mulher/homem poderia interessar a franqueza, a verdade, a sinceridade? Até que ponto ela poderia construir ou destruir considerando os resultados de verdade e mentira inoculados na vida de Gina e da Senhora Soerby?

A verdade causaria estardalhaço sem limites na vida de Gina. Depois de apontar a Hjalmar as evidências de contato íntimo e de paternidade de Hedvig atribuída a Werle, Gregers põe em dúvida, no quarto ato, as funções do enlace matrimonial, buscando demonstrar a diferença entre um matrimônio constituído pelo contrato (casamento) e o erigido sobre a fraternidade, a cumplicidade e a cooperação (união). As cobaias da experiência frustrada de Gregers: Hjalmar e Gina. Contudo, o diálogo entre o inexorável Gregers, a desesperada Gina, o impressionado Hjalmar e o cético Dr. Relling resultam na impossibilidade de tal ambição:

GINA (*prestes a chorar*) – O senhor devia então ter-me deixado passar pelo que eu sou.

RELLINGS – Seria indiscrição perguntar-lhe, com franqueza, o que veio fazer aqui?

GREGERS – Quero fundar uma verdadeira união conjugal.

RELLING – Acha então que a união de Ekdal não é como deve ser?

GREGERS – Ela vale tanto quanto muitas outras, infelizmente. Mas quanto a ser uma verdadeira união conjugal, não, ela não o é ainda.

HJALMAR – Tu nunca pensaste nos direitos do ideal, Relling?

RELLING – Idiotices, meu rapaz! Mas desculpe-me, senhor, se lhe pergunto: quantas verdadeiras uniões conjugais viu na sua vida? Vejamos, diga, em números redondos?

GREGERS – Na verdade não creio ter visto uma única.

RELLING – Nem eu tão pouco (IBSEN, 1960a, p.271-272).

Se, por um lado, o desespero de Gina agiganta-se em decorrência dos estragos desencadeados pela ação implacável de Gregers, esboroando seu casamento e emergindo conflitos até então impensáveis, de outro, a peça nos apresenta uma mulher independente que, apesar de viver em uma “mentira”, diferentemente da Senhora Soerby, supostamente adepta da “verdade”, responsabiliza-se pelo sustento e pela condução da família. O diálogo a seguir mostra tanto sua atenção à contabilidade da casa quanto a privação pela qual ela e a filha aderem no intuito de economizar, reservando a melhor comida a Hjalmar:

GINA (*depondo o seu trabalho, toma de um lápis e de um pequeno caderno de notas*) – Tu te lembras quanto gastamos hoje com a manteiga?

HEDVIG – Uma coroa e sessenta e cinco.

GINA – Está certo. (*Ela anota*). É um horror o que gastamos com manteiga. Tem também as salsichas, o queijo, e além disso... vamos ver: presunto... bem (*soma*) aqui já temos...

HEDVIG – Tem também a cerveja.

GINA – É verdade, cerveja... (*adicionando*). Já é uma boa quantia. Mas que é que se vai fazer!

HEDVIG – E, como papai estava ausente, nós não fizemos nenhum prato quente para o jantar.

GINA – Sim. Foi uma sorte. E além disso, recebi oito coras e cinquenta de fotografias.

HEDVIG – O que? Tanto assim?

GINA – Exatamente oito coras e cinquenta.

(*Um silêncio. GINA retoma o trabalho. HEDVIG pega num papel e no lápis e se põe a desenhar, continuando a proteger os olhos com a mão esquerda*). (IBSEN, 1960a, p.227).

Duas percepções se sobressaem. A primeira delas nos dá conta de que a família tem uma renda pequena, conta os centavos entre receitas e despesas e, mesmo assim, preocupa-se com o homem da casa (pai/marido) a ponto de providenciar supérfluos (cerveja) e a exagerar em determinados

produtos (a manteiga cara é consumida fartamente, em cena, por Hjalmar). A segunda provém da maturidade de Hedvig e de seu silêncio. Hjalmar exercita seu ócio não apenas pelo fato de desgostar do trabalho, mas principalmente pelo fato de esse trabalho ou não existir ou ser escasso. Escassos, os serviços de fotografia são desempenhados, sem grande esforço e sem grande complexidade, pela mulher e pela filha. A filha tem noções claras do que é caro ou barato, o que pode gerar receitas ou economias. Entretanto, o silêncio dela é devastador. Ela sabe da escassez de clientes e, conseqüentemente, da ausência de dinheiro. Sendo assim, como explicar as oito coroas e cinquenta inexplicavelmente recebidas de fotografias? Quem fotografou? Quando? A que horas? Onde? Quantos clientes entraram no ateliê para quitar dívidas? A menina arguta – cujo silêncio sugere dúvidas a respeito do suposto pagamento – tem um comportamento delineado entre o infantil e o adulto, fomentado pela curiosidade e pelo desejo de aprender. Reprendida pela mãe para fechar o livro e evitar extenuar a visão, reforçando a reprimenda pela justificativa de que o pai não lia à noite, ela rebate: “HEDVIG (*fechando o livro*) – É que papai não tem tanta vontade quanto eu” (IBSEN, 1960a, 226).

A responsabilidade pelo sustento da casa é exclusivamente de Gina a quem Hjalmar, conversando a respeito da pouca procura de fotografias e da dificuldade de alugar o quarto que eles colocam à disposição com a finalidade de suavizar o orçamento doméstico, incumbe de encontrar saídas financeiras:

HJALMAR – Ora! Ainda essas provas! Está bem: ficarão prontas. E fizeram novas encomendas?

GINA – Infelizmente não! Amanhã só tenho dois retratos a fazer, tu sabes bem.

HJALMAR – Nada mais? Também quando a gente não se dá ao trabalho...

GINA – Mas que hei de eu fazer? Ponho anúncios tanto quanto posso.

HJALMAR – Ora! Anúncios! Estás vendo para o que servem. E não veio ninguém pelo quarto?

GINA – Até agora ninguém.

HJALMAR – Era de esperar... Quando não se tem jeito... Olha, Gina, é preciso que te mexas... (IBSEN, 1960a, p. 233).

Hjalmar então tece comentários de Gregers a respeito do sótão onde aglomeram-se alguns animais domésticos e um pato selvagem que escapou da morte. Durante esse diálogo, revela ao amigo a intenção de promover descoberta ou invenção digna de inseri-lo na história da fotografia. Com este argumento, Gina assume a responsabilidade da casa (com sua anuência) enquanto ele se dedica a assuntos mais importantes:

GREGERS – Então quem governa aqui é a mulher?

HJALMAR – De um modo geral, é. Deixo para ela os negócios rotineiros e, durante esse tempo, refugio-me no salão para pensar em coisas mais sérias (IBSEN, 1960a, p.254).

A invenção não tem começo, não tem meio, nem nunca chegará ao fim. A justificativa recai sobre a necessidade de se dedicar muito tempo até o ponto de inventar algo realmente relevante e, durante o tempo de espera de surgimento da ideia brilhante, Hjalmar despense suas tardes “inventivas” no mundo do sono ao passo que a esposa se dedica, de acordo com sua classificação, aos “negócios rotineiros”, estabelecendo um contraponto entre o que tem alta importância (invenção do homem) e o que tem baixa relevância (os afazeres pragmáticos da mulher).

Embora não tenha que se preocupar com seu sustento e o da família, nem tenha que se privar de comida, de alimentos e de bebidas supérfluas, Hjalmar considera-se atarefado:

HJALMAR (*caminhando de um lado para o outro na cena*) – É incrível! O número de coisas que um chefe de família tem para se lembrar! E se ele esquece uma única coisa, fazem-lhe cara feia logo. Paciência! A gente se habitua a tudo. (*Aproxima-se do pai, que está sentado junto à estufa*). Deste uma olhada ali dentro esta noite, pai? (IBSEN, 1960a, p.232).

Conquanto esse discurso diante de e para si e dos comentários a Gregers sobre sua relevância na dinâmica caseira, a real situação de quem assume as responsabilidades e parte para o confronto – similar ao que ocorre no último ato de *Casa de bonecas* – aparece quando Gina, perturbada pelas acusações e pela falta de consideração, cuidado e zelo com os quais

sempre tratou o marido, apresenta os fatos de quem realmente é o “homem da casa”:

GINA – Estás arrependido dos quatorze ou quinze anos que vivemos juntos?

HJALMAR (*pondo-se em frente a ela*) – Dize-me, não gemeste todos os dias, todos os minutos, sobre essa trama de mentiras que teceste em torno a mim, como uma aranha? Responde-me! Não viveste sempre torturada de remorsos e de angústias?

GINA – Ah! Meu querido Ekdal... Francamente: eu tive bastante que fazer só de pensar na casa e na vida de todos os dias.

HJALMAR – E tu não lanças um olhar para trás, para as faltas do teu passado?

GINA – Não. Eu tinha quase que esquecido essas velhas histórias.

HJALMAR – Oh! Esta insensibilidade, esta calma de animal! Há nisso qualquer coisa que me indigna. Nem sequer remorso!

GINA – Me diz uma coisa, Ekdal: que pensas tu que teria sido de ti se não tivesses achado uma mulher como eu?

HJALMAR – Uma!....

GINA – Sim, porque eu sempre fui, como quem diz, a mais desempenhada dos dois. É verdade também que eu tenho um par de anos mais do que tu.

HJALMAR – O que teria sido de mim!?

GINA – É que tu te metias por quanto mau caminho havia no tempo em que me encontraste. Não podes negar isso (IBSEN, 1960a, p. 269).

Apesar de visivelmente contrariada e, em alguns momentos, desesperada com a descoberta de seu passado, o diálogo acima demonstra contraponto entre o masculino e o feminino. O que esperar do feminino? Ressentimento, mágoa, vergonha ou remorso pelo passado obscuro. Do masculino? Vivacidade, iniciativa e ousadia no rompimento imediato. Contudo, Gina liberta-se de qualquer sentimento de culpa, quebrando qualquer espécie de tabu ao tratar de assuntos sobre os quais, momentos antes, eventualmente silenciaria, impedindo qualquer espécie de dominação simbólica masculina sobre suas ações, pensamentos e consciência. Durante o embate, possível identificar quem tem a emancipação financeira e econômica, quem trabalha, quem resolve os problemas dos negócios, da casa e da vida e quem, por sua vez, está sempre perdido, parado, inerte, passivo. Hjalmar apequena-se pela vivência intensa em um mundo de ilusões que, nesta peça, é representada pelo sótão.

[...] Há também uma evasão da atitude naturalista quando imagens são apenas sugeridas, tal como o celeiro de *O pato selvagem*, que guarda animais silvestres e muitas quinquilharias. Lá acontecem vivências emocionais muito significativas para cada membro da família. Mas o celeiro é apenas vislumbrado pelo público o que não o impede de acompanhar e se emocionar com todas as vivências ouvidas, descritas ou pressentidas. Ali, cada um vai usar sua fantasia a seu modo, revelando ao espectador os traços mais sutis de seu caráter (MENEZES, 2006, p. 62).

O celeiro a que se remete Tereza Menezes é a improvisação de amontoados de objetos entre os quais criam-se animais. O sótão em que a fantasia das personagens percorre estradas de fuga da realidade, do cotidiano, da rotina, das pressões, das angústias, dos conflitos sem solução. Interessante notar a frequência: Gina jamais entra nesse lugar de fantasia e de fuga da realidade, frequentemente visitado pelo marido e pelo sogro que, nas suas peripécias, chegam a criar cenários de caça.

(Um tiro no sótão).

GREGERS *(dando um pulo)* – O que é isso?

GINA – Lá estão eles atirando outra vez.

GREGERS – Então eles agora dão tiros?

HEDVIG – Eles estão caçando.

GREGERS – Como? *(Na entrada do sótão)*. Estás caçando, Hjalmar?

HJALMAR *(do outro lado da rede)* – Estás aí? Eu não sabia. Estava tão ocupado. *(A HEDVIG.)* Por que não preveniste? *(Entra.)* (IBSEN, 1960a, p.252-253).

Alertado por Gregers, Hjalmar “entra” na realidade da casa e sai da fantasia do sótão. Entretanto, ele “entra” com mais frequência na fantasia do que na realidade. Assim, ocupado com os trabalhos de fotografia que devem ser entregues em breve, ele não resiste ao convite do pai:

HJALMAR – Pronto. Agora podes entrar, pai.

EKDAL *(entrando)* – Tu não vens?

HJALMAR – Ora, afinal de contas, por que não?...*(Vê Gina na porta da cozinha)*. Mas não tenho tempo, preciso trabalhar. Agora... o mecanismo (IBSEN, 1960a, p. 247).

A presença de Gina à porta da cozinha funciona como um oponente aos desejos de Hjalmar entrar no mundo da fantasia, relegando o trabalho a segundo plano. A fuga ao mundo ilusório aciona os efeitos da interrupção e da procrastinação de seus serviços no mundo real. Enquanto Gina mantém-se no mundo real (trabalhando, economizando, articulando meios), Hjalmar invariavelmente ou se perde no mundo da fantasia (imaginando-se inventor nos sonhos em seu escritório) ou se lança a esse mesmo mundo (entrando no sótão). O mundo da fantasia exerce tal fascínio sobre ele que, na primeira oportunidade, mesmo colocando em risco o trabalho e a saúde da filha, livra-se de qualquer vestígio de realidade que lhe cause angústias.

HEDVIG – Eu creio que ele está fazendo um caminho novo para o pato poder ir para a tina.

HJALMAR – Ele não é capaz de fazer isso sozinho! E eu que estou condenado a ficar aqui!

HEDVIG (indo para ele) – Me dá o pincel, papai, eu sei fazer isso.

HJALMAR – Que tolice! Tu piorarás dos olhos.

HEDVIG – Não, paizinho! Me dá o pincel.

HJALMAR (levantando-se) – Afinal, por um ou dois minutos, somente...

HEDVIG – Já vê. Que mal isso pode me fazer? (Pega o pincel.) Assim. (Senta-se.) E aqui está o modelo.

HJALMAR – Mas não vá forçar muito os olhos, ouviste? Não sou responsável por isso, és tu... tu, somente tu... já sabes.

HEDVIG (retocando) – Sim, sim, sou eu, somente eu.

HJALMAR – Tu és habilidosa, Hedvig. Só dois minutos, ouviste? (IBSEN, 1960a, p.248).

Hjalmar afirma que não possui responsabilidade sobre Hedvig, mas sobre quem ou o que ele possui responsabilidade uma vez que até mesmo seu trabalho – para o qual dedicou horas e recebeu estímulo financeiro do pai de Gregers – desempenha insatisfatoriamente, transferindo a incumbência de desempenhá-lo à filha adolescente?

A permanência no sótão atinge o ápice do patológico já que esse mundo de ilusão simboliza o deslocamento em espaço e tempo desfigurados. Símbolo desse tempo desfigurado, o relógio do sótão permanece sempre parado (IBSEN, 1960a, p. 250), transmitindo a falsa impressão de paralisação do tempo e de permanência da ilusão de felicidade, alegria e satisfação. Dessa maneira, contrapõe-se à realidade representada pela casa

que abriga o local de trabalho, cujo tempo é cronometrado a ponto de imperiosamente preocupar Gina sempre atenta às contas, pressionada a arrumar clientes para as fotografias ou para o quarto, encurralada na ânsia de ganhar dinheiro. Conversando com Hedvig enquanto Ekdal e Hjalmar passeiam no sótão, Gregers descobre esse mundo de fantasia no qual esses despedaçados – pai e filho – tentam escapar da opressão:

GREGERS – Então, se é assim, você tem muito tempo livre. E ali dentro é um mundo à parte? ... Pelo menos imagino que seja...

HEDVIG – Oh! Sim, completamente à parte. Além disso, ali tem coisas tão extraordinárias!

GREGERS – Realmente?

HEDVIG – Armários grandes cheios de livros. E numa porção desses livros tem figuras.

GREGERS – Oh!

HEDVIG – E tem também uma escrivaninha velha com gavetas e carteiras, e depois um relógio grande com bonecos que devem aparecer. Mas o relógio não funciona (IBSEN, 1960a, p. 250).

Provavelmente o sótão como equivalente ao mundo da fantasia seja simbolizado pelo pato selvagem que, adoecido, acabaria morto na mansão de Gregers, mas, por um desígnio de Ekdal, acaba acomodado no sótão. Retomamos a pergunta do início deste capítulo: seria possível domesticar o pato selvagem, aparando suas asas, impedindo-lhe os voos, apagando seu passado, sua memória, suas lembranças e seus instintos?

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 pôde estropiá-lo.

GREGERS – Alguns chumbos no corpo.

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

GREGERS – Foi ao fundo naturalmente.

EKDAL (*meio adormecido, com a boca pastosa*) – Naturalmente. Os patos selvagens sempre fazem assim. Vão ao fundo tanto quanto podem, seguram-se com os bicos nas ervas marinhas e nos juncos... e em todas as sujeiras que acham lá em baixo... e nunca mais sobem.

GREGERS – Mas, tenente, o seu pato selvagem, esse subiu.

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

GREGERS (a HJALMAR) – Foi depois disso que o conseguiste?
 HJALMAR – Não imediatamente: em princípio ele ficou em casa de teu pai. Mas não se dava bem lá. Então Petersen recebeu ordem de matá-lo...

EKDAL (*quase dormindo*) – Sim, sim... Petersen – aquele estrepe.

HJALMAR (*baixando a voz*) – Como vês, foi assim que ele veio ter aqui. Meu pai que conhece um pouco Petersen soube da coisa e arranjou-se de modo que ele nos cedesse o pato.

GREGERS – E agora ei-lo completamente feliz nesse sótão.

HJALMAR – Sim, meu caro, perfeitamente feliz. Engordou. É verdade que está aí há tanto tempo que já esqueceu a vida selvagem e isso é tudo o que se quer (IBSEN, 1960a, p. 240-241).

No momento em que impediu a morte do pato, o cachorro o tirou de sua rota natural de morte, criando-lhe um novo percurso por meio do qual, segundo Hjalmar, ele esqueceria a vida selvagem, tornando-se feliz. Todo pato selvagem gostaria de esquecer sua vida selvagem, adequando-se às novas regras impostas por terceiros? Talvez não se tenha resposta científica para tal pergunta, contudo Werle assume a posição do cachorro que se intromete na vida de outros. Nessa perspectiva, insinua-se na vida de Gina (patrão e amante, pai de sua filha ilegítima), na de Hedvig (a quem, apenas no fim da intriga, destina uma renda mensal), de Ekdal (condenado social, jurídica, moral e economicamente), de Hjalmar (articulando melindrosamente para que assumisse Gina e a filha) ou da mãe de Gregers (morta de desgosto, de tristeza e de aflição).

Importante salientarmos a questão da degenerescência hereditária. Werle acusa o filho de herdar a “consciência doente” da mãe (IBSEN, 1960a, p.262), contudo, em nenhum momento reconhece a transmissão de sua degenerescência a Hedvig, que possui os mesmos problemas de visão. Assim como anteriormente ressaltamos a reprodução do discurso da personagem masculina (Werle) pelas personagens femininas (Senhora Soerby e Gina) contra outra personagem feminina (a mãe de Gregers), visualizamos, neste caso, a atribuição de vícios, desvirtuamentos e alienação da ex-esposa.

Nessa disputa entre ilusão/fantasia e realidade, Gregers acredita que o rompimento dos sonhos patológicos ocorra por meio da aplicação, a todo

custo, a ferro e fogo, da verdade real. Eis o motivo que o leva a se comparar ao cão que resgatou o pato selvagem da morte:

GREGERS – Sim. Um cão extremamente inteligente, um desses que trazem os patos selvagens quando eles mergulham até o fundo e enterram o bico na lama, agarrando-se nos sargaços (IBSEN, 1960a, p. 242).

Diferente do cão “trivial” – que se limita a buscar o pato e entregá-lo ao dono – Gregers deseja, utilizando-se de metáforas incompreendidas por Hjalmar e Gina, evitar que o indivíduo afunde-se na morte ou no mundo da ilusão, direcionando-o à vida real que o domestica e o submete às opressões, medos e verdades, que devem atingi-lo, mesmo que o dilacerem e o fragilizem. A relação entre homens e mulheres nem sempre pressupõe a verdade integral, avassaladora, destruidora. Em vez de edificar, a verdade pode destruir os fracos:

(GREGERS WERLE *abre a porta prudentemente e olha*).
 GREGERS – Posso entrar?
 HJALMAR – Sim, entra.
 GREGERS (*adianta-se, com a fisionomia risonha, estendendo-lhes as mãos*) – E então! Meus queridos amigos! (*Olha-os, um após outro, depois sussurra a HJALMAR*) Ainda não está feito?
 HJALMAR (*com voz sombria*) – Está feito!
 GREGERS – Está feito?
 HJALMAR – Vivi a hora mais amarga da minha vida.
 GREGERS – Mas também a mais pura, não é?
 HJALMAR – Enfim por agora está acabado.
 GINA – Que Deus lhe perdoe, Sr. Werle.
 GREGERS (*com um profundo assombro*) – Não compreendo isso.
 HJALMAR – O que é que não compreendes?
 GREGERS – Essa grande liquidação devia servir de ponto de partida para uma nova existência, para uma vida, para uma comunhão baseada na verdade, libertada totalmente da mentira.
 HJALMAR – Eu sei, eu sei perfeitamente.
 GREGERS – Eu estava tão intimamente persuadido de que à minha entrada uma luz de transfiguração iluminando o esposo e a esposa me deslumbraria! E eis que, diante de mim, tudo está taciturno, sombrio, triste (IBSEN, 1960a, p.271).

Logo após a fala de Gregers, Gina apaga a luz. Ela tinha sido ligada minutos antes quando Hjalmar exigiu a conversa franca (IBSEN, 1960a, p.

268). A claridade da luz coincide com o início da verdade. O fim da luz coincide com o término das revelações. O acender e o apagar da lâmpada simbolizam a quebra, a construção e o redimensionamento entre ilusão e realidade, verdade e mentira, vida e morte. A confusão entre estas oposições semânticas alcançaria o clímax na mescla entre ilusão e realidade no momento em que Hedvig (realidade) entra no sótão (ilusão) em busca de um único objetivo: matar o pato selvagem.

A advertência sobre a iminência da tragédia tivera lugar no terceiro ato quando Hjalmar admoestara a filha ao sair do sótão: “[...] (*Coloca a pistola na prateleira mais alta do aparador.*) Não mexas na pistola, Hedvig; não te esqueças de que um dos canos está carregado” (IBSEN, 1960a, p.253). O interesse pela pistola surgiria indiretamente no fim do quarto ato quando Gregers, no seu intuito de sacrifícios como forma de agradar a Hjalmar, incentiva a adolescente a matar o pato selvagem (IBSEN, 1960a, p.282). A façanha precisaria da intervenção bélica do avô. Todavia, os fatos se precipitam, Hjalmar atrita-se com a esposa e com a filha e, sem esperar,

(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*) (IBSEN, 1960a, p. 291-292).

Gina e Hjalmar continuam a calorosa discussão enquanto estampidos são ouvidos no sótão. No primeiro momento, Gregers excita-se pela possibilidade de o sacrifício da criança, consistente na morte do pato, representar uma prova de amor. Imagina então a disposição de Ekdal em atender os requerimentos da neta. Mas, o velho tenente não está no sótão.

HJALMAR (*comovido, transtornado*) – Não foste então tu que atiraste no sótão?

EKDAL – Eu? Eu não!

GREGERS (*a HJALMAR, soltando uma exclamação*) – Hjalmar! Ela mesma matou o pato selvagem!

HJALMAR – Que significa isso? (*Corre à porta do sótão, afasta violentamente os batentes, olha e chama bem alto*) – Hedvig!

GINA (*correndo para a porta*) – Meu Deus, que terá acontecido!
HJALMAR (*entrando*) – Ela está estendida no chão (IBSEN, 1960a, p.297).

O pato selvagem encaixa-se na dualidade de anseios femininos diante de um protagonista masculino. A escolha entre a aplicação da verdade ou da mentira vital (indispensável ao homem mediano na sua luta diária pela vida) depende de quem tem força para ouvir e assimilar verdades ou optar pelo exercício da mentira. Nem sempre a verdade é completa – caso da Senhora Soerby que, como vimos, reproduz sem análises profundas o discurso do industrial Werle – nem sempre a mentira despedaça – hipótese da retomada do convívio entre Gina e Hjalmar, abordada durante o transporte do corpo da filha. Nesse jogo de verdade e mentira, a transição instável entre uma e outra parece acompanhar permanentemente as personagens. A entrada de Hedvig – representante da vida real – no sótão – símbolo da fantasia e da ilusão – aparentemente provoca um conflito nos limites verdadeiro/real e do fantasioso/ilusório/mentiroso. O pato selvagem – assim como as personagens – não consegue morrer e, para administrar as nuances da vida, (a)funda(-se) numa realidade ilusória, sem tempo (lembremo-nos do relógio quebrado no mundo da ilusão que é o sótão) e sem espaço (o espaço do devaneio é muito mais forte do que o espaço físico). O choque entre esses dois mundos – o real e o ilusório – cria homens e mulheres com personalidades incompletas, múltiplas e, ao mesmo tempo, dilaceradas, ora perdidas (Ekdal, Hjalmar), ora definidas (Senhora Soerby e Gina), ora em busca de construção, chocando-se entre mundos e criando fatos irreversíveis (Hedvig). Desse modo, a figura do pato selvagem – forçadamente domesticado diante da impossibilidade de voltar à sua vida ou dar fim a ela – remete a essas mulheres despedaçadas no caminho de quem um homem (Werle) se interpôs, ora provocando a instabilidade (continuação das preocupações e aprofundamento dos problemas causados pela gravidez e casamento de Gina), ora a estabilidade (interrupção dos sofrimentos da Senhora Soerby com o pedido formal de casamento, garantindo-lhe, mesmo com seu passado diferenciado, relatado tanto por ela quanto por terceiros, um futuro seguro). Gina sai de cena desconsolada com a morte da filha, ainda “mãe” do marido

e responsável pela sobrevivência da família, recorrendo, ao que tudo indica, aos benefícios financeiros de que gozará o sogro dali em diante. Senhora Soerby sai de cena satisfeita e, ao mesmo tempo, cética com o enlace matrimonial. À mais jovem, um caminho de sonhos que, assim como o pato selvagem, podem ser estropiados. À mais velha, um percurso de realidade que encerra o caminho de dissabores. Por mais tempo, por menos tempo, com ou sem experiência, Gina e Senhora Soerby tiveram, têm ou terão momentos longos de tempestades de onde, mesmo estropiadas, escaparão à morte e ao esquecimento pelos dentes/mãos de um cachorro/homem que, em sua percepção masculina, age da melhor maneira possível.

3.3 SOLNESS, O CONSTRUTOR (1892) – A CONSTRUÇÃO DA QUEDA

SENHORA SOLNESS (*assustada, diz a meia voz, para HILDA*)
– Pelo amor de Deus! Ali vem ele! Trate de lhe tirar essa loucura da cabeça. Sejam amigas, senhorita Wangel. É possível, não é?

HILDA (*atirando-se violentamente ao pescoço da SENHORA SOLNESS*) – Oh! Sim, é possível (IBSEN, 1960b, p. 547).

Se as mulheres atravessam praticamente toda a obra de Ibsen, tomando mais importância e causando maior repercussão a partir de *Casa de bonecas*, os homens mantêm-se entre seus cuidados, especialmente no fim da vida quando, de volta à Noruega, entra num ciclo de redimensionamento das personagens masculinas, desestabilizando a imagem de homem (forte, viril, determinado, corajoso, inabalável) e expondo seu lado frágil, inconsequente, arrependido e perdido diante dos preceitos do presente abalados por atos do passado. Assim, *Solness, o construtor* e *John Gabriel Borkman* integram a quarta fase de suas peças, classificadas de dramas interiores:

Ibsen desiste de propor a verdade e a liberdade aos homens. Elas continuam a ser os grandes valores do autor, mas ele admite que a mentira pode ser vital para os seres mais frágeis e a liberdade pode assustar a muitos. Sua forma dramática passa a valorizar a estrutura mais aberta das frases e a ambiguidade ou inconclusão das palavras. Avançando cada vez mais pelo mundo interior, ele passa a perscrutar como os

indivíduos negam ou desistem de seus desejos, ou os transformam em sonhos (MENEZES, 2006, p.57).

A pesquisadora agrupa os títulos que se dedicam a esmiuçar o espírito das personagens, seja em questões de cunho psicológico ou voltadas à redenção moral ou à recomposição teológica. De uma maneira ou de outra, notam-se algumas diferenças relativas a, por exemplo, *Um inimigo do Povo* ou *Casa de bonecas*, nos quais as personagens femininas – assim como as masculinas – transcorrem boa parte da ação em busca de alcançar seu objeto-valor enquanto, em *A dama do mar* ou mesmo neste *Solness*, as personagens tentam se libertar de prescrições fixadas no passado que, no presente/futuro, encontram dificuldades de acomodação.

Solness, o construtor, drama dividido em três atos, concentra-se nos conflitos internos de sua personagem principal: o arquiteto Halvard Solness. Assim como nos demais dramas analisados até aqui, exige-se a aplicação da técnica analítica com a finalidade de tentar compreender o desencadeamento dos fatos pretéritos. Contudo, diferentemente dos dramas que integram nosso *corpus*, o foco da análise recai sobre as personagens femininas na ação em que os homens são revestidos de temeridades, especialmente psicológicas, morais ou espirituais que não constavam dos dramas anteriores. O retorno de Ibsen ao seu país e o fim de sua vida coincidem com uma espécie de reflexão amargurada e reticente que acompanha as personagens masculinas levando alguns de seus estudiosos a identificar na arquitetura dramaturgica características particulares do autor, de sua esposa e de sua mãe (MATA, 1973).

Algumas oposições semânticas se identificam nos primeiros contatos: masculino *versus* feminino, velhice/maturidade *versus* juventude, desilusão *versus* sonho, resignação *versus* alegria, moderação *versus* ímpeto, autoritarismo *versus* autoridade, autonomia *versus* submissão e liberdade *versus* prisão. O primeiro ato – transcorre no gabinete de trabalho do arquiteto, acoplado a sua casa – apresenta o chefe e seus empregados. Solness comanda um pequeno grupo composto por Knut Brovik, seu filho Ragnar Brovik e Kaia Fosli.

Instala-se o entrevero pelo choque entre a maturidade/velhice de Solness e a juventude de Ragnar Brovik, Kaia Fosli e, mais adiante, Hilda Wangel. A juventude, a mudança dos tempos, a organização das classes sociais, a ascensão – e, inversamente, a derrocada – de novos nomes nos negócios, na cultura e no âmbito profissional esbarram nas querelas internas do desiludido Solness que se torna um empecilho nos planos do sonhador Ragnar, cujo pai, muitos anos antes, servira de trampolim para o *status* que o arquiteto deseja manter.

Ragnar tem se destacado com seu trabalho, quase sempre ignorado ou legado a segundo plano por Solness. O objeto-valor de Ragnar: sua ascensão profissional. Para impedir que o sujeito alcance seu objeto-valor, Solness, ocupando a casa actancial de oponente, conta com o apoio de Kaia. Além de empregada, é prima e noiva de Ragnar e sobrinha de Knut Brovik.

Quando se pensa nas personagens (masculinas ou femininas), imediatamente se aplicam critérios de distinção de seu *ethos* de maneira a se observar, por exemplo, quem seria a personagem vulnerável a se render aos apelos ou trejeitos da personagem influenciável. A esse procedimento – de se entregar ou de forçar o outro a ceder – se dá o nome de manipulação. Entretanto,

A manipulação só será bem-sucedida quando o sistema de valores em que ela está assentada for compartilhado pelo manipulador e pelo manipulado, quando houver uma certa cumplicidade entre eles. [...]

Não se deixar manipular é recusar-se a participar do jogo do destinador, pela proposição de um outro sistema de valores. Só com valores diferentes o sujeito se safará da manipulação (BARROS, 2011, p. 33).

A relação manipulador/manipulado (dominador/dominado, superior/subalterno) concretiza-se no momento em que a competência do manipulador consegue, de alguma maneira, alterar a do manipulado. Quatro seriam as principais espécies de manipulação (BARROS, 2011, p.33): 1) Manipulação por provocação: o manipulador detém um saber (imagem negativa do destinatário) e institui no manipulado a competência do dever-fazer; 2) Manipulação por sedução: o manipulador possui um saber (imagem

positiva do destinatário) e institui no manipulado a competência do querer-fazer; 3) Manipulação por intimidação: o manipulador tem poder (valores negativos) e conseqüentemente obriga o manipulado a dever-fazer; 4) Manipulação por tentação: o manipulador recorre a seu poder (valores positivos) e introduz no manipulado o desejo de querer-fazer.

A rubrica do primeiro ato descreve os três funcionários que, trabalhando no escritório sem a presença do arquiteto, falam a respeito de problema entre eles e o chefe. O problema do pai relaciona-se à saúde, à falta de disposição física e à ausência de oportunidades de o filho galgar os degraus dentro da empresa. O imbróglio do filho resume-se ao último do pai. Nesse meio termo, Kaia tenta a todo custo impedir que os dois se rebelem. Ainda não se delineia completamente o motivo da insatisfação de pai e filho, porém evidencia-se em decorrência de tanto um quanto outro serem impedidos de alcançarem seu objeto-valor. O impedimento de acesso ao objeto-valor terá, na condição de oponentes, não apenas Solness, mas também Kaia:

BROVIK – Sinto que vou piorando dia a dia.

RAGNAR (*levanta-se e aproxima-se do pai*) – Era melhor que fosses para casa, papai, e procurasses dormir.

BROVIK (*irritado*) – Ir para a cama, não? Queres que eu morra, então?

KAIA – Pois então vê se dás um passeio curto.

RAGNAR – É isso. Eu te acompanharei.

BROVIK (*vivamente*) – Não sairei antes dele chegar. Tenho de explicar-me hoje mesmo... (*Com cólera surda.*) Com ele... com o patrão!

KAIA (*ansiosamente*) – Não, tio! Espera ainda, eu te peço!

RAGNAR – É mesmo, pai: será melhor que esperes.

BROVIK (*respirando com dificuldade*) – Esperar, hein? Mas é que não tenho tempo para esperar (IBSEN, 1960b, p. 492).

As rubricas ajudam a construir o processo enunciativo. No caso específico, observa-se o destoar dos desejos de Brovik e Kaia: o primeiro anseia “vivamente”, “irritado”, com “cólera surda” e “respirando com dificuldade” enfrentar o patrão com o objetivo de esclarecer e solucionar sua rusga enquanto a segunda tenta “ansiosamente” impedir a iniciativa do tio.

A rubrica do início do primeiro ato descreve Kaia como moça de mais ou menos vinte anos, delgada, “[...] vestida cuidadosamente, mas de aparência doentia” (IBSEN, 1960b, p. 492). Provavelmente o vestuário tem a intenção de se tornar efeito minimizador de sua feiura. A insistência “ansiosa” de impedir o atrito do tio com o arquiteto até então não vem explicada, mas, após o diálogo acima transcrito, Solness aparece no escritório e, a meia-voz, pergunta se pai e filho já se foram. Também com voz abafada e evitando exposição, ela responde negativamente. Entrando no ambiente, afasta-se da intimidade com que a tratava aos cochichos e assume um tom eminentemente formal:

SOLNESS (*em voz alta*) – Que está escrevendo aí, senhora Fosli?

KAIA (*estremecendo*) – Oh! Simplesmente...

SOLNESS – Vamos ver, senhorita. (*Curva-se para ela, finge que olha no livro grande e murmura:*) – Kaia!...

KAIA (*em voz baixa continuando a escrever*) – Que é?

SOLNESS – Por que motivo tira a sua viseira sempre que eu chego?

KAIA (*sem mudar de tom*) – Porque ela me deixa feia.

SOLNESS – E você não quer parecer feia, não é, Kaia?

KAIA (*virando a meio a cabeça para ele*) – Por nada deste mundo. Pelo menos a seus olhos.

SOLNESS (*passando levemente a mão pelos cabelos de Kaia*) – Pobre, pobre Kaiazinha...

KAIA (*baixando a cabeça*) – Podem ouvi-lo (IBSEN, 1960b, p. 493).

Os sussurros entre patrão e empregada denotam um relacionamento diferenciado daquele entre ele e os demais funcionários. A impressão de que Solness a “usa” não está inteiramente equivocada se consideramos que sua meta não é usufruir de seus dotes sexuais – lembrando que é uma mulher que se vale da arte do bom trajar para esconder sua feiura – mas de sua influência sobre o tio e o primo que, pelos fragmentos já expostos, não cedem aos recursos de manipulação.

Quando Brovic acrescenta, ao fim de sua fala, que precisa conversar com ele, o patrão, imediatamente se instala o marco actancial em que um “eu” é diferente de um “tu”, criando-se um distanciamento entre os dois. Esse distanciamento impede a desistência de pai e filho de seu objeto-valor

pelo fato de o sistema de valores do empregador – ele, o patrão! – não ser igual ou semelhante ao dos empregados.

Contudo, essa manipulação surte efeito sobre Kaia. Nem os diálogos, nem as rubricas indicam claramente se Solness tinha um perfil de homem bonito, sedutor ou atraente, mas é fato que manipula sua empregada por meio de seu discurso íntimo e galanteador. Assim, direciona Kaia por, pelo menos, duas espécies de manipulação: a manipulação por sedução e a manipulação por tentação.

Na primeira, Solness detém uma imagem positiva de Kaia e, sabendo de sua vulnerabilidade a respeito do quesito beleza, aproxima-se habilmente para alcançar seu objeto-valor. Kaia já adentrou o sistema de valores de Solness e torna-se seu objeto modal (o veículo que ajudará a concretizar a pretensão do sujeito dramatúrgico). Essa confissão de querer-fazer algo que o ajude é informada pela personagem quando, ainda nos primeiros diálogos, conta ao patrão que, em nenhuma hipótese, pretende ficar feia aos seus olhos. Cria-se um contrato fiduciário em que, pelo menos neste primeiro momento, uma parte compromete-se a seduzir (Solness) e outra parte aceita a sedução (Kaia). A funcionária então assume a vontade de querer-fazer algo, determinando-se objeto-modal.

Mas não é apenas pela sedução que Solness direciona Kaia. Também a manipula pela tentação, pois detém os valores positivos (criados por ela a partir da aproximação dele) de transformá-la em seu objeto-modal. No caso de Kaia, o “eu” (Kaia) e o “tu” (Solness) não criam um distanciamento, esfriamento ou estranhamento, mas aproximação, intimidade e familiaridade. Forja-se um sistema de cooptação e cooperação. Kaia ocupa tanto a casa de oponente ao objeto-valor de Ragnar quanto a de adjuvante ao objeto-valor de Solness, respectivamente consistentes em permitir e impedir a ascensão profissional do jovem desenhista.

Kaia percebe distorcidamente seu vínculo com Solness: pouco assimila dos indícios e pistas do discurso do patrão sobre a relação meramente contratual entre ambos. Por mais que ensaie aproximação sedutora e atraente, que não será descoberta pelas demais personagens,

apenas eventualmente deduzida pela esposa, o arquiteto desenvolve relação hierárquica em que se destaca o poder da ordem e o exercício da obediência.

Neste caso, as exclamações nos diálogos e as rubricas indicam o jogo de poder em que a persuasão masculina desdobra-se na dominação burocrática do patrão – um sedutor sempre lançaria mão da versão carismática para encantar sua vítima ou para entrar em conjunção com o *pathos* de seu enunciatório:

SOLNESS (*severamente*) – E trate de resolver aquele outro assunto, ouviu?

KAIA – Oh! Se isso dependesse de mim, eu...

SOLNESS – Quero que o assunto fique resolvido, já lhe disse! Amanhã, sem mais tardar!

KAIA (*ansiosamente*) – Se não houver outro meio, consinto em romper com ele.

SOLNESS (*saltando*) – Romper! Ora essa! Está louca? Quer romper? (IBSEN, 1960b, p. 499).

A oposição semântica juventude *versus* maturidade manifesta-se de formas diferentes. Se, no caso de Kaia, parece estar em conjunção aos interesses de Solness, é fator de disjunção ao objeto-valor quando pensamos em Ragnar. No diálogo travado entre Brovik e Solness, aclara-se a intenção de Solness manter o filho de seu empregado – de quem, no passado, também fora empregado – na subalternidade por tempo indefinido.

Quando Solness entra no escritório, Ragnar e Brovik relatam a visita de casal, interessado na construção de casa de campo, a quem o arquiteto denomina “estranhos”, desmerecendo eventual prestação de serviço: “Procurem quem quiserem. Pouco se me dá” (IBSEN, 1960b, 494). Em seguida, Brovik pleiteia a oportunidade de o filho assinar projetos ou do apoio profissional para que monte seu próprio negócio. O diálogo seguinte comprova o capricho de Solness ao criar empecilhos para a autonomia do empregado jovem, cujos passos iniciais repetem, menos violentamente, o percurso adotado pelo patrão que, para sair da anterior condição de empregado e assumir a de chefe, derrubara ou destronara outros construtores.

SOLNESS (*aborrecido*) – Mas que inferno! Eu, afinal, não posso fazer com que lhe venham encomendas da lua!
 BROVIK – Justamente agora, ele poderia ter uma bela encomenda, um grande trabalho.
 SOLNESS (*estremecendo*) – Ele?
 BROVIK – Sim, se o senhor consentir.
 SOLNESS – Que trabalho é esse?
 BROVIK – Ele poderia construir essa casa de campo em Loevstrand.
 SOLNESS – Essa casa de campo? Mas se sou eu que a vou construir!...
 BROVIK – O senhor não faz questão disso.
 SOLNESS (*saltando*) – Não faço questão? Eu? Quem se atreve a supô-lo?
 BROVIK – O senhor mesmo acaba de dizê-lo.
 SOLNESS – Ora! Não leve em conta tudo o que eu digo, assim. Acha que Ragnar poderia construir essa casa de campo? (IBSEN, 1960b, p.495).

Contradição do arquiteto? Certamente não. O posicionamento de seu discurso se altera à medida que a possibilidade de destaque de seu funcionário imiscui-se na realidade, entrando em disjunção com seu objeto-valor, isto é, a supremacia de seu trabalho e o sufocamento de qualquer outro.

A aparente oposição moderação *versus* ímpeto, ramificação da anterior juventude *versus* maturidade, na prática, esconde o jogo entre autoritarismo *versus* autoridade. Diferentemente do fascínio, do encantamento e do convencimento exercido sobre Kaia, o construtor distancia-se de práticas cooperativas, acirrando a disputa interna com seus funcionários e exercendo autoritarismo travestido de autoridade.

O diálogo prossegue com a sugestão de o patrão transferir a responsabilidade da empreitada a Ragnar: “SOLNESS – Eu? Ceder o lugar a seu filho?” (IBSEN, 1960b, p.496). O empregado alega o grande número de obras. Por que concentrar todos os trabalhos em suas mãos? “SOLNESS – Não há tanto assim [trabalho]. Mas a questão não é essa. Fique sabendo que eu jamais recuarei, jamais, diante de quem quer que seja, por minha vontade! Nunca, repito-lhe” (IBSEN, 1960b, p.496).

Destemor? Talvez teimosia que o acompanhará e o impelirá a cobrar de Kaia, diante do amor que ela afirma sentir por ele, a conduta de convencer Ragnar a desistir da proposta de montar seu próprio negócio,

reforçando-se quem manipula/domina/subjuga e quem é manipulado/dominado/subjugado:

KAIA (*torcendo as mãos*) – Mas não me poderei separar do senhor! Isso me parece de todo, de todo impossível!
 SOLNESS – Nesse caso trate de tirar da cabeça de Ragnar esse capricho tolo. Case-se com ele quantas vezes quiser... (*Corrigindo-se.*) Quero dizer... Convença-o de conservar-se no bom emprego que tem aqui em casa. Nesse caso, querida Kaia, eu poderei conservá-la... a você também (IBSEN, 1960b, p. 498).

A responsabilidade de destruir os sonhos de Ragnar fica a cargo de Kaia. Solness aproveita-se da paixão para manipulá-la e alterar sua competência de destinatária de seu discurso, estimulando-a a querer-fazer o designado por ele. Informado ainda no primeiro ato, o leitor/espectador toma conhecimento do incêndio que destruiu a casa dos sogros e de algum segredo, revelado a seguir, da morte dos filhos gêmeos do arquiteto.

Ainda no primeiro ato, Hilda Wangel entra no escritório do construtor, mudando gradativa e fatalmente seu rumo profissional e pessoal. Ao tratar do encontro inicial entre Hilda e Solness, Iná Costa salienta que

Hilda se lembra de coisas que aconteceram, como a inauguração, em que ficou fascinada com a figura do construtor no alto da torre, depositando uma coroa de flores, como era o costume. Mas também se “lembra” do que não aconteceu, como o beijo que teria recebido de Solness e sua promessa de fazer uma torre para ela. Solness deixa a ilusão prosperar, concluindo que a moça lhe dava a energia de que precisava para enfrentar a mocidade [...] (COSTA, 2011, p. 18).

Importante observar que, da mesma maneira que Solness manipula Kaia com o objetivo de impedir o desligamento de Ragnar do escritório, Hilda inverte a manipulação e a aplica contra Solness por meio da confusão entre o que efetivamente aconteceu e o que ilusoriamente teria ocorrido. Fatos incontroversos: Solness esteve na cidade de Hilda, construiu a igreja, subiu até a torre com a finalidade de depositar tradicional coroa de flores, presenciou a multidão ovacionando seu feito, comemorou com os habitantes da localidade. Fatos obscurecidos: promessas. Entre estas, duas se

sobressaem. A primeira delas, a construção metafórica da proposta de relacionamento:

HILDA – O senhor disse que me achava encantadora com o meu vestido branco e que eu parecia uma princesinha.

SOLNESS – Isso deve ser verdade, senhorita Wangel. E, além disso, nessa noite, eu me sentia tão alegre, tão livre...

HILDA – E o senhor disse mais: que, quando eu fosse grande, eu seria a sua princesa.

SOLNESS (*esboçando um sorriso*) – Como? Como? Eu também disse isso?

HILDA – Sim, o senhor disse. E, quando eu lhe perguntei quanto tempo teria de esperar, o senhor me respondeu que dentro de dez anos, voltaria, como um *troll*, para me raptar, e me levar para a Espanha, ou não sei aonde. E que uma vez que chegássemos lá o senhor me compraria um reino.

SOLNESS (*com o mesmo sorriso de antes*) – Sim, depois de uma boa refeição, fica-se muito generoso. Mas então é certo que eu disse tudo isso? (IBSEN, 1960b, 511-512).

Hilda seduz Solness. Apesar da falta de convicção da conversa após o jantar, o construtor, senão rechaça tal hipótese, concede a si – e também a ela – o benefício da dúvida, estimulando o prolongamento da aventura romântica com a filha do médico de vilarejo. Esses sorrisos esboçados nas rubricas expressam mais espanto do que anuência: intensificam-se as possíveis violências igualmente esquecidas – nunca existidas? – por ele, mas detalhadas por ela.

SOLNESS – Que teria eu feito, Santo Deus?

HILDA – Não faltava mais nada que o senhor o tivesse esquecido! De uma coisa dessas a gente sempre se lembra, quer-me parecer.

SOLNESS – Sim, sim, ponha-me um pouco na pista e é provável que... Vamos ver.

HILDA (*olhando-o fixamente*) – O senhor me tomou em seus braços e me beijou, Senhor Solness!

SOLNESS (*abrindo a boca e levantando-se*) – Como! Eu fiz isso?

HILDA – Sim, o senhor fez isso! O senhor me pegou nos seus dois braços, me inclinou para trás e me beijou não sei quantas vezes (IBSEN, 1960b, p.512).

Solness duvida reiteradas vezes das afirmações de Hilda. Espanta-se. Mostra-se incrédulo. Refuta quaisquer que sejam as chances de convidá-la a

fugir para outro país e, principalmente, de beijá-la, segurando-a firmemente, enfim, dominando-a. Eis o momento em que, aproveitando-se de sua situação frágil diante do homem forte, Hilda o desestabiliza a ponto de ele mesmo se convencer dos fatos: “SOLNESS (*sorrindo*) – Como pude esquecer-me de uma coisa dessas!” (IBSEN, 1960b, p. 513).

Interessante frisar: o mesmo artifício de convencimento amoroso de Solness contra Kaia – lembrando que o carisma é substituído algumas vezes pela dominação burocrática – é utilizado por Hilda contra o arquiteto, mas, neste caso específico, considerando as promessas à menina adolescente, que depois de dez anos vem em busca de seu prometido – ao entrar na casa dele, a primeira afirmação de Hilda é “vejo que o senhor não me está reconhecendo” (IBSEN, 1960b, p.506) – a personagem feminina aplica a manipulação por provocação. Detendo o saber, Hilda cria uma imagem negativa do manipulado (Solness fez-lhe promessas – um reino equivaleria a um casamento? – e a tomou à força) e, com isso, instala nele a competência do dever-fazer, configurada pela obrigação não-cumprida de desposá-la.

Reforça-se o sentimento de culpa de Solness pelo espaço em que transcorreram promessas, abraços e beijos. Enquanto todos comemoravam na casa do pai, provavelmente no pavilhão onde passava boa parte do tempo a dama do mar, Hilda estava “sozinha” numa “sala” (IBSEN, 1960b, p.511) quando Solness listou promessas e se arremessou sobre ela. O sentimento de culpa torna-se ao mesmo tempo preocupação e alívio de modo que, no fim do primeiro ato, encontramos um Solness fascinado pelo amor de Hilda: “Você é tudo quanto me estava faltando” (IBSEN, 1960b, p.518).

Ainda neste primeiro ato vislumbra-se a desenvoltura de Aline, esposa do arquiteto, na conservação de seu casamento. Aline tem conhecimento da relevância da mulher casada na sociedade em que vive de maneira que, embora desconfie e tenha indícios das (tentativas) de relações extraconjugais, provavelmente concretizando-se dentro de sua casa, especificamente no gabinete de trabalho, ela as absorve sem, contudo, perder a oportunidade de denunciá-las ironicamente. Uma relação marital equilibrada na crença do marido na infantilização da esposa e nas sequelas masoquistas internalizadas pelo casal.

SENHORA SOLNESS (*olhando Kaia*) – Parece-me ter chegado mal a propósito.

SOLNESS – De modo nenhum. A senhorita Fosli tem simplesmente de escrever uma carta.

SENHORA SOLNESS – Sim, bem vejo (IBSEN, 1960b, p. 499).

A ironia delicada assevera a liberdade masculina, complacientemente subscrita pela esposa (FOUCAULT, 2014a, 2014b, 2014c): a faculdade de agir sexualmente dele transforma-se na obrigação indiscutível dela; a escolha dele é, inversamente, a única alternativa dela. Eis o momento em que a ironia, criada pela duplicidade ou ambiguidade da linguagem ibseniana, encurrala o marido, habilmente rompendo o discurso conotativo:

SENHORA SOLNESS (*a Kaia que está apagando a lâmpada da escrivaninha*) – Já terminou a carta, senhorita?

KAIA (perturbada) – Minha carta?...

SOLNESS – Sim. Eram poucas palavras para escrever.

SENHORA SOLNESS – Muito poucas, pelo que vejo.

SOLNESS – Pode retirar-se, senhorita Fosli. E amanhã venha cedo.

KAIA – Sim, senhor. Boa noite, senhora. (*Sai pela porta do vestíbulo*).

SENHORA SOLNESS – Deves estar contente, Halvard, por teres encontrado essa moça, não?

SOLNESS – Certamente. Ela entende de tudo.

SENHORA SOLNESS – É uma coisa que se está vendo (IBSEN, 1960b, p.500).

A “coisa que se está vendo” forja-se no silêncio, na interdição e no esquecimento especialmente articulados, conforme ressaltamos no parágrafo anterior, pela quebra do código fechado já que o marido transmuta a conotação do discurso da esposa em denotação, articulando propositalmente ruído na comunicação. Os enunciados de Aline e Solness, tanto neste fragmento como no resto do drama, não nos permitem a inferência de liberdade sexual ou de amor livre, pactuados horizontalmente entre marido e mulher, porém pode nos levar a conclusão de que os prováveis casos amorosos são assimilados pela esposa, visivelmente desconfortável, contudo conformada/submetida.

O segundo ato concentra a rememoração de Solness. Suas confissões fluem. Entre elas, a de que permitiu uma inadequação na casa dos sogros, responsável pelo incêndio que a destruiu e, tempos depois de atingir a esposa, contaminou-lhe o leite e matou seus filhos gêmeos; o enriquecimento por loteamento de terrenos e da construção de vilas; a renúncia a um lar; a destruição de Brovik e a duplicação de esforços para impedir a subida de Ragnar, pressuposto de sua derrocada.

A confirmação da influência de Hilda sobre Solness acontece no fim deste segundo ato: o arquiteto demite Kaia e a substitui com o assentimento da esposa. O diálogo sequencia a despedida do tio e do primo/noivo de Kaia:

SOLNESS – E diga-lhe também que daqui por diante não preciso mais dos serviços dele. Nem dos seus.

KAIA (*em voz baixa e trêmula*) – Nem dos meus!...

SOLNESS – Terá agora outras preocupações, outros afazeres. E assim fica tudo otimamente. Vamos, leve os planos e volte para casa, senhorita Fosli. Depressa! Ouviu?

KAIA (*com o mesmo tom de antes*) – Sim, mestre Solness (*Sai*).

SENHORA SOLNESS – Santo Deus! Que ar dissimulado tem ela!

SOLNESS – Ela? Coitada!

SENHORA SOLNESS – Pelo que vejo, Halvard, estão despedidos?

SOLNESS – Sim.

SENHORA SOLNESS – Ela também?

SOLNESS – Não era isso o que querias?

SENHORA SOLNESS – Mas como vais te arrumar, sem ela?...Ah! Sim. Naturalmente terás alguém em reserva, não é, Halvard? (IBSEN, 1960b, p. 541-542).

A esposa conhece o marido. Já sabia de seu possível envolvimento com a empregada e, agora, pressupõe a mudança de foco com a chegada e a desenvoltura de Hilda nas dependências do escritório. Aline é uma mulher destroçada – morte dos filhos, incêndio e repartição do terreno de sua casa original, construção de uma nova moradia sobre os escombros da antiga, desaparecimento de suas lembranças marcadas nos álbuns de fotografia ou nas nove bonecas consumidas pelas labaredas. São poucas suas falas. Quando se direciona ao marido, dificilmente o contesta ou o confronta. Assimila, absorve, internaliza, se decompõe. Afinal, ele teria alguma “reserva” não apenas para as funções burocráticas do escritório, mas

principalmente para os desempenhos prazerosos da cama, reavivados por uma jovem – adolescente? – com muito menos idade, muito menos problemas e muito menos impedimentos.

O sentimento de culpa, a frustração, o vazio pela percepção da falta de cumprimento de suas obrigações como mãe e esposa a atormentam profundamente a, assim como o marido, reconhecer que a vida se constitui numa casa que jamais se tornará um lar (IBSEN, 1960b, p.522). Um lar precisaria de indícios de felicidade, mas essa felicidade não acontece pelo sentimento de culpa e frustração, obstáculos que não são transpostos:

SENHORA SOLNESS – Sim. Porque eu tinha deveres por dois lados. Para contigo, e para com as crianças. Deveria ter sido forte. Não me deixar abater nem pelo medo, nem pela dor de ter perdido o meu lar. (*Torcendo as mãos.*) Ah! Se eu tivesse podido, Halvard (IBSEN, 1960b, p.522).

Frise-se bem que Aline descreve seus “dois deveres”, cobrando-se a si mesma pela falta de capacidade de cumpri-los. Contudo, a função materna atinge mais Solness e desperta a curiosidade de Hilda (IBSEN, 1960b, p.527-529) do que a própria mãe. Segundo Aline, a vida se arrefece diante dos valores que damos às pequenas perdas e, em suas dores, a perda dos filhos, comparada à das bonecas e das lembranças, pareciam insignificantes:

SENHORA SOLNESS – Sim, senhorita Wangel... Não me fale mais dessas duas criancinhas. Só devemos pensar na felicidade delas. São agora tão felizes... tão felizes! Não, o que despedaça a alma são as pequenas perdas da vida... a perda daquilo que para os outros não significa nada.

[...]

HILDA – As bonecas?...

SENHORA SOLNESS (*com lágrimas na voz*) – Eu tinha nove bonecas encantadoras.

HILDA – E todas se queimaram?

SENHORA SOLNESS – Todas! Oh! Isso me causou tanto pesar, tanto!

HILDA – Sim? A senhora tinha conservado todas essas bonecas? Desde a infância?

SENHORA SOLNESS – Não as conservei. As bonecas e eu continuamos a viver juntas.

HILDA – Mesmo depois que a senhora ficou grande? (IBSEN, 1960b, p. 546-547).

Sim. Mesmo depois de grande a Senhora Solness manteve as bonecas com ela. Mesmo depois da morte dos filhos, seu deslocamento interior não se deve ao fato da perda dos gêmeos, mas da incapacidade de assumir a responsabilidade materna e matrimonial exigida pela sociedade. Mesmo depois de adulta, a relação entre Solness e ela persistiu na infantilização da mulher – simbolizada pelas bonecas das quais sentiu mais saudades do que dos filhos e com quem provavelmente conversava no objetivo de minimizar os efeitos da solidão quando o marido não aparecia – e no masoquismo – aceitando as prováveis e, posteriormente, visíveis aventuras do marido com Kaia e Hilda.

O sentimento de culpa que consome Aline atormenta a mulher contemporânea que, em grande parte das situações, estagna seu percurso diante das dificuldades. Contudo, seja para a personagem criada nas últimas décadas do século XIX, seja para a mulher real contemporânea, o primeiro passo para se livrar desse sentimento de culpa é romper as mais diferentes espécies de apropriações.

O primeiro passo para a consciência feminista das mulheres começa com a ruptura das mais variadas apropriações que sofrem. Processo esse que estamos denominando de *apropriação de si*, no sentido de as mulheres se perceberem como sujeitos e passarem a lutar por sua autonomia e liberdade, o que demanda rupturas estruturais e superações ideológicas, a começar com o modelo hegemônico de família e ideologia de naturalização dos sexos. As mulheres, ao adquirirem uma consciência feminista, passam a perceber que existem de fato como pessoas, que possuem um corpo que lhes pertence, enfim, que possuem vontades e desejos próprios que podem ser expressos e vivenciados fora e dentro de suas casas.

A importância da apropriação de si está, portanto, na percepção da mulher como sujeito de sua própria vida, o que necessariamente associa-se à superação da ideologia de naturalização do sexo. Afinal, como pensar em uma consciência coletiva voltada para a transformação social se individualmente uma mulher encontra-se alienada de si, sem autonomia sobre sua vida e restringida a cuidar dos outros em detrimento de si? Esse processo de apropriar-se de si está radicalmente articulado com o descobrir-se feminista (CISNE, 2014, p. 176-177).

O terceiro ato encerra a ação: nele, impulsionado por Hilda, advertido pela esposa, assistido pela multidão, Solness tenta superar suas vertigens de altura e sobe à torre com o objetivo de depositar flores nela. Antes da fatalidade, Hilda e Aline conversam sobre o jardim e a nova morada. Nesse momento, a confissão de Senhora Solness demonstra sua subserviência ao marido, motivo pelo qual jamais o confrontou ao tratar de Kaia nem protestou quando percebeu as articulações de Hilda: “[...] É um dever, para mim, fazer a vontade dele. Mas obedecer, não é sempre muito fácil” (IBSEN, 1960b, p. 545). Hilda sabe dos sofrimentos pelos quais passou. Indagada de como recebeu tais informações, responde que Solness as transmitiu: “SENHORA SOLNESS – É tão raro ele abrir-se comigo...” (IBSEN, 1960b, p.546).

Aline age, na condição de oponente ao objeto-valor de Hilda, na intenção de impedir o desatino do marido: “SENHORA SOLNESS (*assustada, diz a meia voz, para Hilda*) – Pelo amor de Deus! Ali vem ele! Trate de lhe tirar essa loucura da cabeça. Sejamos amigas, senhorita Wangel. É possível, não é?”(IBSEN, 1960b, p.547).

Não. Não seria possível. Hilda continua a perseguir seu objeto-valor: Solness. Para alcançar tal objetivo, atíça-o a romper seu casamento, conseqüentemente induzindo-o para seu caminho:

HILDA – Sim. É ridículo e absurdo que não se ouse estender a mão para agarrar a própria felicidade! Para viver! Só porque no nosso caminho há uma pessoa a quem conhecemos!

SOLNESS – E que não temos o direito de esquecer.

HILDA – Quem sabe, se pensando bem, não se teria esse direito? [...] (IBSEN, 1960b, 550).

Hilda o estimula a readquirir sua juventude, simbolizada pela quebra de limites e pela superação física. Sabe inequivocamente de suas restrições advindas da idade e do medo:

RAGNAR – Sim, é como lhe digo. Esse grande construtor... que não se arreceia de destruir a felicidade dos outros, de agir como ele o fez com meu pai e para comigo... tem medo de subir a um simples andaime. Oh! Quanto a isso ele nunca se animará (IBSEN, 1960b, p. 554).

Alertada inicialmente pela esposa e, agora, pelo empregado, tem informações suficientes para deduzir a alta probabilidade de subida/descida fatal do construtor. Quando toma conhecimento do desaparecimento da coroa de flores, Aline se desespera e, mesmo diante da inimizade iniciada entre o marido e seus ex-funcionários, suplica que ambos – pai e filho – saiam em busca do arquiteto a fim de evitar o desenlace temido. Neste instante, Aline, Brovik e Ragnar ocupam concomitantemente a casa actancial de oponentes ao objeto-valor de Hilda: a subida de Solness. Além de sujeito dramaturgico, Hilda também ocupa a casa actancial de adjuvante, impulsionando Solness à morte:

HILDA – Acreditei no senhor durante dez anos!

SOLNESS – Precisa acreditar sempre.

HILDA – Acreditarei, se o vir escalar a torre, sem receio, até o cimo.

SOLNESS (*com um suspiro penoso*) – Não, Hilda, essas coisas não se repetem todos os dias.

HILDA (*com paixão*) – Mas eu quero! Eu quero! (*Com voz suplicante.*) Ainda uma vez, uma só! Sim? Faça ainda o impossível (IBSEN, 1960b, p. 558).

Se Solness não conseguiu alcançar seu objeto-valor (impedir a independência profissional de Ragnar com a ajuda de Kaia), habilmente Hilda o atinge: Solness sobe à torre com a coroa. As oposições semânticas indicadas no início deste tópico (masculino *versus* feminino, velhice/maturidade *versus* juventude, desilusão *versus* sonho, resignação *versus* alegria, moderação *versus* ímpeto, autoritarismo *versus* autoridade, autonomia *versus* submissão e liberdade *versus* prisão) redesenham-se integralmente: Solness é tomado por uma juventude artificial em que sonho, alegria, ímpeto, submissão e prisão enquadram-se patologicamente no seu senso de direção, de discernimento, de consciência de si, de suspensão da realidade, do real e do onírico:

A imagem da queda expressa uma possibilidade concreta da espacialidade vivida, do corpo habitando o espaço: ela é uma estrutura antropológica do mundo, uma forma de habitá-lo, aquela da perda do apoio e da harmonia, da ruptura em uma

corporeidade tranquila. Mas além do corpo que cai realmente, a imagem da queda traduz a essência mesma da perda do escoramento e do vivido de terror que lhe é consubstancial. A queda descreve uma possibilidade fundamental de ser no mundo: a perda do equilíbrio, o colapso, o terror (CHAMOND, 2011, p. 5).

A perda de equilíbrio, o colapso e o terror inoculam-se não apenas em Solness, mas também em sua esposa e, principalmente em Hilda. Solness desequilibra-se, cai da torre, a multidão precipita-se sobre o jardim, a esposa desmaia. Alvorço, empurra-empurra, gritaria, balbúrdia. Observando sua conquista patológica e dramatúrgica, Hilda encerra o drama: “HILDA (*imóvel, com uma expressão de desvario e de triunfo*) – Mas atingiu o cimo! E eu ouvi no ar sons de harpa. (*Agitando o xale e clamando com paixão concentrada e selvagem.*) Meu mestre!...meu mestre!” (IBSEN, 1960b, p.562).

3.4. JOHN GABRIEL BORKMAN (1896) – UMA LOUCURA, DUAS REALIDADES

ELLA RENTHEIM, *sans répondre*: Et donc, il vit là-haut tout seul. Absolument isolé (IBSEN, 2006a, p. 1578)¹⁰.

A fábula do penúltimo drama escrito por Ibsen foca a vida de um ex-diretor de banco que, depois de cumprir pena de cinco anos na prisão, isola-se por outros oito anos na parte de cima da mansão que divide com a esposa – com quem não se comunica – e eventualmente com o filho que, na maior parte do tempo, permanece na casa da tia Ella e participa das balbúrdias organizadas pela Madame Wilton. Depois de oito anos, Ella Rentheim, antiga paixão do banqueiro, aparece na casa a fim de resgatar Erhart, o sobrinho, do convívio da irmã e de Madame Wilton. Aproveita os momentos no casarão com vistas a passar a limpo os motivos que levaram Borkman a se afastar dela e a se isolar. Considerando Borkman o sujeito dramatúrgico em busca de seu objeto-valor (retomar sua vida social e, principalmente, sua atividade profissional no mundo financeiro), Madame Borkman, a esposa, e Ella, a cunhada, ocupam respectivamente a casa de oponente e adjuvante nesse

¹⁰ ELLA RENTHEIM, *sem responder*. E então, ele fica lá em cima sozinho. Absolutamente isolado.

modelo actancial. O drama, encenado em 1896, transcorre os três primeiros atos entre os pavimentos inferior e superior da mansão e, o último, entre a casa e a floresta.

Seja pelo mundo de ilusões onde percorre caminhos perdidos, seja pela manifestação de uma força interior capaz de abalar as estruturas do mundo real e de destruir inexoravelmente a vida do protagonista ou de pessoas próximas a ele, Borkman enfrenta o resto de seus dias dividido entre duas mulheres, ora fustigando-o pela incapacidade de retirar o nome da família da lama, ora direcionando-o à possibilidade de recuperar os anos de clausura. De um lado, Gunhild Borkman, esposa do banqueiro; de outro, Ella Rentheim, sua cunhada.

John Gassner discorre acerca das personagens femininas:

A Sra. Borkamn, desenhada com grande firmeza, ao mesmo tempo em que odeia o marido se dedica fanaticamente à tentativa de transformar o filho num superfinancista que tomará como sua missão reabilitar o nome Borkman. Representa o componente feminino nesta tragédia de um empresário. A peça golpeia nossas emoções com as eficazes criações de personagens adicionais: a frustrada irmã da Sra. Borkman e o patético clérigo Foldal que desejava ser escritor. Aqui, mais uma vez, Ibsen acentua a derrota de forma muito mais poderosa que a liberação; embora Erhart, o filho dos Borkman, rejeite a missão de sua mãe e parta com a Sra. Fanny Wilton, exigindo seu direito à felicidade, são os traços dolorosos da peça que causam a impressão mais profunda. O sentimento de depressão está realmente, de tal modo entranhado na obra que sobrecarrega *John Gabriel Borkman* com um peso quase insuportável (GASSNER, 2003, p. 34).

Embora tenhamos majoritariamente acompanhado comentários, análises e posicionamentos dos críticos e teóricos aos quais recorreremos na confecção de nossa linha de raciocínio, discordamos completamente das impressões de leitura de John Gassner sobre as personagens femininas da peça. Em primeiro lugar, não existe um “componente feminino” exclusivo e único. Além de Madame Borkman, a presença de sua irmã, Ella, é fundamental para o desenrolar da intriga já que ambas interagem com as personagens essenciais: Borkman, Erhart e Fanny Wilton. Logo, Ella e Gunhild encontram-se no mesmo patamar do “componente feminino”,

equivocando-se completamente Gassner ao adjetivar Ella como “personagem adicional” – uma vez que, conforme já ressaltado, desponta no mesmo patamar de sua irmã – e “frustrada” – considerando que, embora cobre esclarecimentos, jamais negligenciou a responsabilidade de manter economicamente Borkman, Erhart e Gunhild. O equívoco sobre a “personagem adicional” e “frustrada” chega ao ponto de Gassner sequer nomear Ella.

Madame Borkman tem consciência da opressão social da qual não consegue escapar assim como do fantasma do marido, ainda vivo, sobre ela. Mesmo cônica, prende-se aos problemas insolúveis da família:

O desenvolvimento da família nuclear moderna é um elemento absolutamente central na história do século XIX. A família burguesa é o núcleo interno na relação entre as esferas sociais íntimas e públicas. Nesse aspecto, o burguês apresenta-se como humano, puro e simples, mas existem também os conflitos e contradições sociais modernas, reveladas de uma maneira em que as relações individuais e interpessoais se apresentam com clareza. O que ideologicamente devia ser um idílio de felicidade, torna-se um terreno de conflitos e crises. Este é um tema na grande tradição romanesca europeia, e permanece absolutamente central nos dramas em que Ibsen trata da relação entre amor e matrimônio, impulso e razão, pais e filhos (RONNING, 2008, p. 37-38).

Conforme destaca Ronning no fragmento acima, o “idílio de felicidade” torna-se, com facilidade, “terreno de conflitos e crises” no qual Madame Borkman mantém-se na relação masoquista alimentada por ela. Institui-se um contraponto entre Madame Borkman e Ella. Enquanto a esposa do banqueiro conserva-se refém de seus medos *dentro* de casa, Ella constrói sua sólida vida financeira *fora* de casa.

Os diálogos e as rubricas informam a respeito da responsabilidade de Ella na manutenção econômica do casarão onde moram o cunhado, a irmã e eventualmente o sobrinho, regularmente servidos por uma empregada. Contudo, esses mesmos diálogos e rubricas desamparam o leitor acerca da proveniência de tais recursos já que aparentemente Ella não figura entre proprietária de ações, de imóveis ou empresas, nem herdeira de fortunas, nem esposa de homem de negócios.

A intriga esclarece pelo menos um ponto: Madame Borkman permaneceu em casa, impingindo sofrimento ao marido e martirizando-se pelos rumos de sua vida; Ella saiu de casa, não esqueceu dos problemas com seu antigo amor, mas passeou, conheceu o mundo, constituiu patrimônio com o qual mantém seus familiares e com o qual pretende convencer o sobrinho a abandonar a mãe e sua nova amiga, Madame Wilton, e voltar a morar com ela. Sair ou permanecer em casa não se trata de deslocamento físico, mas de rompimento das regras entre prisão e liberdade ou da alteração dos limites do sofrimento.

O sair de casa associado à busca de autonomia é, pois, um passo para o estabelecimento de novas relações que possibilitam a mulher a questionar, tanto ideológica quanto estruturalmente o modelo de sociedade em que vivemos. É importante ressaltar que esse movimento de “sair de casa” não é meramente uma dimensão física, de um simples deslocamento para o mundo público ou mesmo da produção. Isso, por si só, não garantiria alterações estruturais na dinâmica da divisão sexual do trabalho, ainda que possam denunciar contradições dessa dinâmica e possibilitar, em alguma medida, a relação da mulher com a vivência pública/política. Todavia, como a História nos mostra, desde a Revolução Industrial, milhares de trabalhadoras passaram a se inserir no mundo produtivo, nem por isso, deixaram de ser responsabilizadas pela reprodução social antroponômica. Tampouco passaram a ser vistas como sujeitos políticos. O “sair de casa” a que nos referimos, trata-se da desnaturalização da responsabilização da mulher pela reprodução social antroponômica, bem como da superação da aparente dicotomia provocada pela divisão sexual do trabalho entre o mundo da produção/público/político (considerado masculino e valorizado) e o da reprodução/privado (considerado feminino e desvalorizado). Com o “sair de casa” associado à luta por autonomia e superação da ideologia da natureza feminina, é possível provocar alterações estruturais, na medida em que há o enfrentamento à “restrição da mobilidade” (Falquet, 2012) das mulheres e à divisão sexual do trabalho (CISNE, 2014, p. 183-184).

“Sair de casa” então constitui metáfora da emancipação da mulher que precisa, antes de mais nada, apropriar-se de seu corpo (consequentemente excluindo a apropriação do marido), modificar o conteúdo de seus direitos, instituir/resgatar sua individualidade, elaborar

sua condição de sujeito, decidindo, entre outras questões, os requisitos para vender (ou não) sua força de trabalho (GUILLAUMIN, 2005, p.29-39).

Durante todo o período em que ficou fora de casa, Ella não se comunicou nem com o cunhado nem com a irmã, mas continuou vinculada psicologicamente a ele de modo a exigir-lhe explicações relacionadas ao passado. Ella possui voz e, nos momentos adequados, aproveita as oportunidades para discutir com as outras personagens. Contudo, se existe a constatação de uma classe masculina e uma classe feminina, tanto Ella quanto Madame Borkman (classe feminina) mostram-se oprimidas pela classe masculina uma vez que ambas, nos quatro atos, constroem seus diálogos em torno de Borkman e de seu filho, Erhart.

Borkman e Erhart não trabalham. Ou seja, não é um homem sustentando uma mulher como já vimos expressamente em *Casa de bonecas*, *A dama do mar*, *Hedda Gabler*, *Um inimigo do povo* ou *Solness, o construtor*. Também não é uma responsabilidade feminina implícita como se observa na atuação de Gina à frente do ateliê de fotografia em *O pato selvagem*. Mesmo tomando conhecimento de que se tornou moeda de troca na ascensão profissional do diretor bancário, Ella não recusa seu altruísmo econômico. Além disso, trava disputas com a irmã pela posse de Borkman e com Madame Borkman e Madame Wilton pela de Erhart. Embora sem detalhes, possível perceber a força financeira de Ella, mas não se observa sua inserção em patamares inferiores ou superiores em relação a irmã quando se trata dessa classe masculina em torno da qual gravitam ininterruptamente. Os diálogos – entre elas ou entre elas e outras personagens – mostram cobranças, acusações, ameaças, gritos, berros, histerias e vinganças. Ambas desvencilham-se, mas não fogem do caminho masculino que, em vez de se estender para elas, estende-se sobre elas.

O drama inicia-se com o diálogo entre a empregada Malene e Madame Borkman a respeito de uma visitante que acaba de chegar. Trata-se de Ella que aparece na mansão no intuito de compartilhar a notícia de uma doença grave, proveniente de desgostos e desgraças ao longo da vida, e da vontade de salvar seu sobrinho das garras de Gunhild cujo intento, conforme se percebe mais tarde, é encerrá-lo na “missão” de salvar o nome da família.

As rubricas do primeiro ato (IBSEN, 2006a, p. 1569) apontam a chegada da neve. O frio e o calor são termômetros respectivamente de Gunhild e Ella. Algumas paixões (semióticas) contrastam o *ethos* das irmãs. Ella procura instaurar o perdão, a compaixão e o amor sem se importar predominantemente com a opinião pública. Já Madame Borkman caracteriza-se pelo ressentimento, amargura, vingança, ódio e nos esforços de limpar o sobrenome (IBSEN, 2006a, p. 1573-1574).

O tempo desfavoreceu Ella. Seus trejeitos e expressões faciais denunciam os sofrimentos (IBSEN, 2006a, p. 1570). Quando se encontra com Borkman, percebem-se as atribulações pelas quais passou:

ELLA RENTHEIM: Tu me reconnais?

BORKMAN: Oui, je commence à...

ELLA RENTHEIM: Les années m'ont rudement éprouvée, me voici dans mon automne, Borkman. Tu ne trouves pas?

BORKMAN, *se forçant*: Tu as un peu changé. Comme ça, à première vue...

ELLA RENTHEIM: Je n'ai plus mes boucles noires sur la nuque à présent. Elles qu'autrefois tu aimais tant enrouler autour de tes doigts.

BORKMAN, *vite*: Exact! Je le vois, Ella. Tu as changé de coiffure (IBSEN, 2006a, p. 1603)¹¹.

Os diálogos a respeito de frio e calor expõem interessante carga metafórica, pois justamente o frio corresponderá ao comportamento de Madame Borkman (contrária à felicidade do filho e à do marido) e o calor ao de Ella (favorável a Borkman e a Erhart). Praticamente os atos seguintes acompanharão o embate entre as irmãs pro e contra os anseios desses dois homens. Borkman subjuga-se ao mundo híbrido cheio de nuances complexas. A complexidade se exacerba quando ilusão e realidade se misturam e, nesse quesito, Madame Borkman aponta a confusão do esposo:

¹¹ ELLA RENTHEIM: Me reconhece?

BORKMAN: Sim, eu começo a...

ELLA RENTHEIM: Os anos foram rudemente duros comigo, eis-me no meu outono, Borkman. Não acha?

BORKMAN, *se esforçando*: Você mudou um pouco. Assim, à primeira vista...

ELLA RENTHEIM: Já não tenho meus cachos pretos na nuca. Os cachos que outrora gostava tanto de enrolar nos seus dedos.

BORKMAN, *rápido*: Exato! Percebo, Ella. Mudou o penteado.

MADAME BORKMAN, *avec mépris*: Oui, nous devons toujours “representer” à ce que l’on disait. Et pour représenter, il représentait comme il faut! Il menait équipage à quatre... como s’il avait été un roi. Il faisait en sorte que les gens le saluent et l’acclament comme un roi. (*Riant.*) Et on l’appelait par son prénom... d’un bout à l’autre du pays... exactment comme s’il était le roi en personne. “John Gabriel”, “John Gabriel”. Tout le monde (IBSEN, 2006a, p. 1573)¹².

A entrada em um castelo pode levar o indivíduo ao império de sonhos, ilusões e alucinações. O tratamento irônico do reino remete à sua desilusão sobre os propósitos que ele jamais alcançará. A dificuldade de retornar ao mundo burguês transparece em outras passagens da peça. Quando, no segundo ato, Borkman conversa com Frida, filha de Foldal, elogiando sua habilidade ao piano (objeto burguês), relembra de sua infância permeada da música dos metais retirados das minas (ambiente proletário):

BORKMAN: Je suis fils de mineur, vous le savez. Ou peut-être ne le savez-vous pas?

FRIDA: Non, monsieur Borkman.

BORKMAN: Fils de mineur. Et mon père m’emmenait parfois dans le mines... Là, en bas, le métal chante (IBSEN, 2006a, p.1592)¹³.

Baixo/cima, por baixo/por cima, embaixo/em cima são sinônimos no tratamento de quem se enquadra no alto (burguesia) e quem deve permanecer no chão (proletariado). Apesar de visivelmente encontrar dificuldade na transição entre proletariado e burguesia, Borkman sente-se inserido nesta, desprezando os integrantes daquele:

BORKMAN, *sombre, regardant devant lui tout en tambourinant sur la table*: Eh oui, voilà l’affaire. C’est une malediction que nous autres, nous seuls, les élus, avons à supporter. La masse

¹² MADAME BORKMAN, *com menosprezo*: Sim, nós devíamos sempre “representar” o que se dizia. E para representar, ele representava como se deve! Ele conduzia a tripulação... como se ele tivesse sido um rei! Ele fazia com que as pessoas o saudassem e o aclamassem como um rei. (*rindo*). E o chamávamos por seu primeiro nome... de um extremo a outro do país... exatamente como se ele fosse um rei em pessoa. “John Gabriel”, “John Gabriel”. Todo mundo.

¹³ BORKMAN: Sou filho de mineiro, você sabe. Ou talvez não saiba?

FRIDA: Não, senhor Borkman.

BORKMAN: Filho de mineiro. E meu pai me levava algumas vezes às minas... Lá embaixo, o metal canta.

et la plèbe... tous les médiocres... ils ne nous comprennent pas, Vilhelm (IBSEN, 2006a, p. 1595)¹⁴.

Uma metáfora também encerra a vida de Borkman quando, no último ato, acompanhada da empregada, sua esposa o encontra com a irmã numa floresta. A informação de que uma mão estranha teria esmagado seu coração, provocando-lhe a morte, preocupa, mas não espanta Madame Borkman. Ela aguardava por este momento: “MADAME BORKMAN, *refusant*: Non, non, non. (*Baissant la voix*.) C’était le fils d’un mineur... lui, le directeur de banque. Il n’a pas pu supporter l’air frais” (IBSEN, 2006a, p. 1641)¹⁵.

O filho de mineiro deveria esconder-se com outros mineiros, embaixo do solo, sem que ninguém tomasse conhecimento das condições e especificidades de seu trabalho, nem de sua existência. Contudo, esse filho de mineiro ousou abandonar o ventre da terra e sair da escuridão para andar sobre ela e desfilar à luz. Entre trevas e luz, escuridão e claridade, escondido e exposto, proletário e burguês há um caminho híbrido a ser seguido, mas, como salienta Madame Borkman, o filho do mineiro não tinha condições de enfrentá-lo por muito tempo afinal, “ele não suporta o ar fresco” e as consequências que o gelo poderia acarretar como, por exemplo, a diminuição do ritmo cardíaco.

Se pensarmos no modelo actancial, o objeto-valor de Borkman constituir-se-ia pelo desejo de voltar, devidamente reabilitado, à luz, ao trabalho, à vida social. Madame Borkman ocuparia a casa do oponente, sempre articulando argumentos contrários ao desejo do sujeito. Ela encarregar-se-ia da casa do adjuvante, estimulando o alcance desse objetivo. Importante ressaltar que embora incentive Borkman a reassumir sua vida, Ela não esquece dos erros cometidos por ele. Erros que a abalaram sentimentalmente, pressuposto de sua doença (IBSEN, 2006a, p.1573). A obra de Ibsen concentra-se na dualidade, incluindo-se a feminina que, de

¹⁴ BORKMAN, *sombrio, olhando em direção a ele e tamborilando na mesa*: Sim, eis a questão. É uma maldição que, apenas nós, os eleitos, temos de suportar. A massa e a plebe... todos os médiocres... Eles não nos compreendem, Vilhelm.

¹⁵ MADAME BORKMAN, *recusando*: Não, não, não. (*baixando a voz*.) Era um filho de mineiro... ele, o diretor do banco. Ele não pode suportar o ar fresco.

alguma maneira, aproximar-se-ia do binarismo do qual tentam se afastar atualmente os estudos feministas. Qualquer movimentação do sujeito em busca de seu objeto-valor ativa os motores do oponente e do adjuvante.

Durante todo o drama, Madame Borkman ataca o marido, desdenhando sua origem humilde, reforçando a ideia de que veio de “baixo”, responsabilizando-o pela ruína e pela desonra da família, culpando-o pela infelicidade dela e do filho, recusando-se a conceder-lhe perdão, desejando que ele se dane quando, ao fim, aparentemente adoentado, sai à neve. Ella, por sua vez, ocupando a função de adjuvante, incentiva o banqueiro a voltar à vida social e profissional e quebrar seu isolamento (IBSEN, 2006a, p.1620) e estimula sua irmã a dar-lhe o perdão (IBSEN, 2006a, p.1573, p. 1577-1578).

Assim ocorre igualmente com Erhart. Ella e Madame Borkman o disputam antes e depois da informação de que desejam que escolha uma das duas. A tia apega-se ao fato da proximidade da morte e de destinar-lhe integralmente sua herança. Madame Borkman ressalta os laços maternos, lembrando-o da missão de resgatar o nome da família do caos em que o pai o meteu. Nesse momento, ambas trocam de casa no modelo actancial, ora funcionando como sujeito, ora como oponente. Erhart é o objeto-valor delas. Para conquistá-lo, Ella ocupa o lugar de sujeito dramatúrgico arregimentando os fatos relacionados à sua doença e, na condição de oponente ao sujeito, sobressai Madame Borkman recorrendo aos seus argumentos, já expostos. Esses mesmos argumentos da mãe a inserirão na casa de sujeito dramatúrgico contra quem se voltará o oponente, encarnado na figura de Ella.

Madame Borkman sente-se atraída pelo fato de o marido arruiná-la (IBSEN, 2006a, p. 1571-1572). Entretanto, há um plano: um projeto de reparação da honra a cargo de seu filho.

ELLA RENTHEIM, *tendue*: Réparation? Qu'est-ce que tu veux dire par là?

MADAME BORKMAN: Réparation pour mon nom, pour mon honneur, pour mon bien-être. Réparation pour tout ma destinée gâchée, je veux dire! J'ai quelqu'un en réserve, moi, tu

sais... Quelq'un qui va laver tout ce que... ce que le directeur de banque a sali (IBSEN, 2006a, p. 1573)¹⁶.

A discussão entre Madame Borkman e Ella se estende a ponto de a tia discutir se a proposta de resgate do *status* da família, cujo encargo transfere-se ao sobrinho, recebera a anuência de quem, em tese, deveria assumir a empreitada. O que é a felicidade? A felicidade era o projeto fracassado do banqueiro do qual o filho abdicaria sem maiores delongas.

MADAME BORKMAN, *la regardant de haut, gravemente*: Erhart doit avant tout veiller à briller si haut et si fort que personne dans ce pays n'entrevoit plus l'ombre que son père a jetée sur moi... et sur mes fils.

ELLA RENTHEIM, *la scrutant*: Dis-moi, Gunhild ... est-ce là l'exigence qu'Erhart lui-même a fixée à sa vie?

MADAME BORKMAN, *tressaillant*: Oui, il faut l'espérer!

ELLA RENTHEIM: ...ou bien n'est-ce pas plutôt une exigence que tu as fixée pour lui?

MADAME BORKMAN, *sèchement*: Erhart et moi avons toujours les mêmes exigences envers nous-mêmes (IBSEN, 2006a, p. 1575)¹⁷.

O afoito objetivo de Madame Borkman a impulsiona sobre o filho e atíça sua revolta contra o marido. Ella ainda ensaia um paliativo para restabelecer a comunicação entre marido e mulher, mas a irmã resiste à proposta.

ELLA RENTHEIM: Mais toi, tu ne pourrais pas faire le premier pas?

MADAME BORKMAN, *s'emportant*: Moi! Après tout ce dont il s'est rendu coupable envers moi!... Non, merci. Plutôt laisser le loup continuer là haut.

¹⁶ ELLA RENTHEIM, *tensa*: Reparação? O que você quer dizer com isso?

MADAME BORKMAN: Reparação por meu nome, por minha honra, por meu bem-estar. Reparação por todo o meu destino destruído, é o que eu quero dizer. Eu tenho esperança em alguém, eu, você sabe... Alguém que vai limpar tudo o que... o que o diretor do banco sujou.

¹⁷ MANDAME BORKMAN, *olhando-a de cima, seriamente*: Erhart deve dedicar-se a brilhar tão alto e tão forte que ninguém neste país possa entrever a sombra que seu pai lançou sobre mim... e sobre meu filho.

ELLA RENTHEIM, *observando-a atentamente*: Diga-me, Gunhild... Esta pretensão é a que o próprio Erhart fixou para sua vida?

MADAME BORKMAN, *estremecendo*: Sim, é o que se espera.

ELLA RENTHEIM:... ou é uma pretensão que você estabeleceu para ele?

MADAME BORKMAN, *secamente*: Erhart e eu temos sempre as mesmas pretensões para nós mesmos.

ELLA RENTHEIM: J'ai trop chaud ici. Tu me permettras bien d'enlever mon manteau (IBSEN, 2006a, p. 1577)¹⁸.

Aqui duas metáforas voltam a aparecer: calor e andar de cima. Diante do comportamento intransigente de Madame Borkman, Ella volta a se livrar de seu casaco. Seu calor contrasta com o frio da irmã, inflexível ao recusar a comunicação com o marido. Por sua vez, Borkman vive num mundo de ilusão. Já que ele caiu do alto de seu cargo de chefia no banco pelo desejo implacável de poder, agora, o “alto” é sinônimo de isolamento e de distanciamento de quem vive no “baixo”. Algumas vezes, Borkman pensa em sair de casa, veste-se, mas dá meia-volta, quase sempre esperando a visita de Foldal ou de sua filha pianista, Frida (IBSEN, 2006a, p. 1577-1578).

Os comportamentos intolerantes e intoleráveis de Madame Borkman são alguns dos motivos que levam Ella a se mudar para a mansão. O fim do segundo ato abriga o bate-boca entre as irmãs ao tratarem de quem ficará com Erhart.

Com o intuito de conseguir um aliado, Ella sobe ao quarto de Borkman e sugere assumir a maternidade de Erhart. Considerando o avanço de sua doença, a mudança de filiação asseguraria o direito à sua herança. Ainda digerindo a proposta, Borkman e a cunhada surpreendem-se com a invasão de Madame Borkman, recusando-se a transferir a maternidade. Para Ella, o amor de Borkman e o amor materno por Erhart emparelham-se em relevância (IBSEN, 2006a, p. 1614-1615). Diante da disputa, com quem ele ficaria? Com a mãe que impôs a consagração de sua vida à reabilitação da família ou com a tia que, doente de desgosto, gozava os últimos de seus dias? Entre as duas, ele optou por uma terceira via.

ELLA RENTHEIM: Oui, mourante. Veux-tu demeurer chez moi jusqu'au dernier instant? T'attacher complètement à moi? Être pour moi comme mon propre enfant...

MADAME BORKMAN, *l'interrompant*:... et trahir ta mère et peut-être ta mission dans la vie aussi? Tu le veux, Erhart?

¹⁸ ELLA RENTHEIM: Mas você não poderia dar o primeiro passo?

MADAME BORKMAN, *sobrepondo-se*: Eu, depois de tudo ele é responsável contra mim!... Não, obrigado. Talvez deixe o lobo continuar lá em cima.

ELLA RENTHEIM: Está muito quente aqui. Permita-me tirar meu casaco.

ELLA RENTHEIM: Je suis condamné à m'en aller. Reponds-moi, Erhart.

ERHART, *chaleureusement, ému*: Tante Ella... Tu as été si bonne pour moi. Chez toi, il m'a été permis de grandir dans un sentiment insouciant de bonheur comme je crois qu'il doit exister dans toute vie d'enfant...

MADAME BORKMAN: Erhart, Erhart!

ELLA RENTHEIM: Oh! Quelle bénédiction que tu puisses voir encore les choses ainsi!

ERHART: ... mais je ne peux pas me sacrifier à toi maintenant. Il m'est impossible d'être exclusivement un fils pour toi...

MADAME BORKMAN, *trionphante*: Ah! Je le savais bien! Tu ne l'auras pas! Tu ne l'auras pas, Ella!

ELLA RENTHEIM, *tristement*: Je le vois. Tu l'as reconquis.

MADAME BORKMAN: Oui, oui... Il est à moi et il restera à moi! Erhart... n'est-pas... nous deux, nous avons encore un bout de chemin à faire ensemble.

ERHART, *luttant contre lui-même*: Mère... autant te le dire carrément...

MADAME BORKMAN, *tendue*: Eh bien?

ERHART: Ce ne sera probablement qu'un petit bout de chemin que je vais faire avec toi, mère.

MADAME BORKMAN, *comme frappée*: Qu'est-ce que tu veux dire par là?

ERHART, *rassemblant tout son courage*: Seigneur Dieu, mère... Je suis jeune quand même! J'ai l'impression que l'air renfermé de cette pièce va finir par m'étouffer purement et simplement.

MADAME BORKMAN: Ici... chez moi!

ERHART: Oui, ici, chez toi, mère! (IBSEN, 2006a, p. 1622)¹⁹.

¹⁹ ELLA RENTHEIM: Sim, moribunda. Quer permanecer em minha casa até o último minuto? Ligar-se completamente a mim? Ser para mim como um filho...

MADAME BORKMAN, *interrompendo*: ... e trair tua mãe e talvez a missão de tua vida também? Quer, Erhart?

ELLA RENTHEIM: Estou condenada a partir. Responda-me, Erhart.

ERHART, *calorosamente, emocionado*: Tia Ella... Você foi tão boa para mim. Na sua casa, permitiu-me crescer um sentimento despreocupado de felicidade como eu creio que deva existir na vida de toda criança...

MADAME BORKMAN: Erhart, Erhart!

ELLA RENTHEIM: Que bênção que veja as coisas dessa maneira.

ERHART: ...Mas não posso me sacrificar por ti agora. É impossível ser exclusivamente um filho para ti...

MADAME BORKMAN, *triumfante*: Ah! Eu sabia! Você não o terá! Você não o terá, Ella!

ELLA RENTHEIM, *tristemente*: Percebo! Você o reconquistou.

MADAME BORKMAN: Sim, sim... ele é meu e ficará comigo! Erhart... não é... Nós dois, nós temos um bom caminho para percorrermos juntos.

ERHART, *lutando contra ele mesmo*: Mãe... preciso falar-lhe francamente.

MADAME BORKMAN, *tensa*: Como?

ERHART: Provavelmente, estarei com você apenas uma pequena parte do caminho, mãe.

MADAME BORKMAN, *como golpeada*: O que você quer dizer?

ERHART, *reunindo toda sua coragem*: Meu Deus, mãe... Eu sou jovem! Tenho a impressão que o ar fechado deste lugar vai acabar me asfixiando pura e simplesmente.

MADAME BORKMAN: Aqui... na minha casa?

ERHART: Sim, aqui, na sua casa, mãe.

Quem ganha a disputa sobre Erhart é Madame Fanny Wilton, que consegue convencê-lo a saírem da cidade e, mesmo sob os protestos da mãe, iniciarem a vida em outro lugar. A notícia pega a todos de surpresa. É noite. A neve cai. O trenó já os aguarda. Madame Borkman protagoniza escândalo na tentativa de impedir o filho de partir, mas Ella a retém. Embora favorável ao novo amor do sobrinho, Ella não disfarça a reprovação ao estado civil de Madame Wilton: divorciada (IBSEN, 2006a, p. 1579-1580). O entrevero da despedida de Erhart instiga o embate (IBSEN, 2006a, p. 1626): Madame Borkman também acusa Fanny pela dissolução de seu casamento que, apesar das explicações de que o ex-marido dera causa à separação, não se abala com o confronto.

A culpa da mulher pelo fracasso da relação matrimonial ou sua definição incompleta, inferior ou desqualificada acompanha isotopicamente a construção da significação da obra. Foldal e Borkman acusam as mulheres de complicarem a vida, de serem todas iguais e de não possuírem nenhuma espécie de valor.

BORKMAN, *indigné*: Oh! Ces femmes! Elles nous gâchent, elles nous compliquent la vie! Elles faussent toute notre destinée... toute notre marche triomphale.

FOLDAL: Pas toutes, voyons!

BORKMAN: Ah bom? Nomme-m'em une seule qui vaille quelque chose!

FOLDAL: Oui, bien sur, voilà l'affaire. Les rares que je connaisse ne valent rien (IBSEN, 2006a, p. 1601)²⁰.

Configura-se a mulher de valor, a que “vale algo” ou “nada vale”, de acordo com o interesse dos homens. O diálogo entre Borkman e Foldal demonstra a insatisfação pelas barreiras intransponíveis criadas contra ambos – um financista fracassado e um escritor incapaz – diante de um mundo transformado. Eles almejam a subserviência feminina como degrau na sua escadaria de sucessos. O degrau “feminino” não aumenta ou diminui, estreita-se ou se alarga. O degrau “feminino” sai da escadaria. Se esse

²⁰ BORKMAN, *indignado*: Oh! Essas mulheres! Elas nos sabotam, nos complicam a vida.

Elas desfiguram todo o nosso destino...toda a nossa marcha triunfal.

FOLDAL: Não todas.

BORKMAN: Não? Diga-me uma só que valha alguma coisa.

FOLDAL: Sim, seguramente, eis a questão. As raras que eu conheço não valem nada.

degrau não evita esmagar alguém, pelo menos não é mais pisado, alterando, assim, as peças do jogo.

A ideologia dominante, patriarcal-racista-capitalista, penetra na consciência dos indivíduos devido à naturalização das relações de dominação e exploração que a alienação produz. Essa naturalização dificulta a possibilidade de se pensar e agir de forma transformadora. Com isso, muitos indivíduos não percebem essas relações como tais [de dominação e exploração] ou, quando percebem, não acham possível alterá-las. É essa alienação que faz com que mulheres naturalizem e reproduzam sua condição de subalternidade e subserviência como algo inato ou mesmo biológico (CISNE, 2014, p. 95).

Interrompe-se a reprodução da condição de subalternidade e subserviência quando o subalterno ou subserviente encontra condições de falar sem intermediários, apresentando suas próprias limitações e denunciando os incômodos ou abusos cometidos contra ele. Se, segundo Borkman, todas as mulheres são iguais e sem valor, elas podem, sem prejuízo ou problema, substituírem-se umas por outras: “BORKMAN: Mais il faut te rappeler que je suis un homme. En tant que femme, tu as été pour moi ce qu’il y avait de plus précieux au monde. Mais quand il le faut absolument, une femme peut toujours être remplacée par une autre...”²¹ (IBSEN, 2006a, p. 1608-1609). A concepção da mulher como um objeto a ser substituído de acordo com seus desejos ou necessidades não está inteiramente equivocada, pois

No contexto do itinerário obliterado do sujeito subalterno, o caminho da diferença sexual é duplamente obliterado. A questão não é a da participação feminina na insurgência ou das regras básicas da divisão sexual do trabalho, pois, em ambos os casos, há “evidência”. É mais uma questão de que, apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina. Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010, p.66-67).

²¹ BORKMAN: Mas é necessário lembrar-lhe que sou um homem. Como mulher, você poderia ser para mim o que havia de mais precioso no mundo. Mas quando absolutamente necessário, uma mulher pode ser sempre substituída por uma outra...

Se facilitássemos o entendimento do leigo ao fragmento acima, poderíamos “traduzi-lo” da seguinte maneira: a mulher está abaixo do nada e além de coisa nenhuma. Provavelmente por conceber a imagem da mulher como objeto, Borkman atribuirá a Ella a culpa de sua derrocada já que ela – “não tem história e não pode falar” e “está ainda mais profundamente na obscuridade”, insignificante e irrelevante – é a causa (IBSEN, 2006a, p. 1609). Ella aponta Borkman como único destruidor de sua alegria e de sua vida (IBSEN, 2006a, p. 1610). A fragilidade destrutiva da alegria e da vida de Ella cria um espaço entre masculino e feminino. Configurando o homem, Borkman (IBSEN, 2006a, p. 1606) o define como mescla de dúvida e crença, portanto, mais incerteza e tempestade do que convicção e terra firme. Dele não discorda Madame Wilton (IBSEN, 2006a, p. 1629) ao ratificar a inconstância masculina proveniente da mesma fonte da feminina.

Sem consciência de sua condição subalterna, as personagens femininas desconhecem as peculiaridades entre sujeito (de direitos) e objeto. São mulheres que, apesar de, em algum momento, ocuparem a casa de sujeito dramaturgico, distanciam-se da possibilidade de se tornarem sujeitos de direito. Citando Nicole-Claude Mathieu, Jules Falquet esclarece (2011, p. 14) que a situação de subserviência feminina ocorreu não em decorrência de consentir – o que, acreditamos, estabeleceria um pacto horizontal indispensável no aceite contratual – mas de ceder aos mecanismos de opressão masculina.

Inaugura-se o penúltimo ato com a descida de Borkman ao espaço da esposa, tentando explicar-se com a ajuda da cunhada. Entre subida e descida, a alternância entre luz e sombra. Fora, neve, escuro; dentro, frio/calor, luz. Quando Gina e Hjalmar (*O pato selvagem*) vão abordar a verdade, a esposa, a pedido do marido, acende a luz para clarear os fatos. Em nosso caso, a rubrica (IBSEN, 2006a, p. 1615) indica a lâmpada iluminando o sofá, aguardando a clareza que não é requerida lá fora.

O fim do terceiro ato coincide com Borkman do lado de fora da casa. Em pouco menos de vinte e quatro horas, rompeu o silêncio de oito anos com a esposa e os limites físicos de seu claustro. Ella tentou impedir sua saída; a esposa pouco se importou. Borkman convida Ella para caminhar

pela montanha, retomar o velho banco no qual tantas vezes gargalharam e traçaram planos. Sentados, o passado e o presente se misturam. Antes, Ella indagara: “Mais pourquoi avons-nous besoin de monter si haut?”²² (IBSEN, 2006a, p. 1637). Certamente não seria pela ambição de conquistar o poder e depois destruir-se com ele. Talvez um momento de, mais uma vez, o filho do mineiro, sempre escondido embaixo do solo e na escuridão, subir à superfície e alcançar a luz.

Com exceção de Madame Wilton – objeto de discussão entre as outras personagens ou aparecendo na condição de nova parceira de Erhart – Ella e Madame Borkman não quebram estereótipos. São retratos de mães – biológicas ou afetivas – em disputa do filho, do casamento (Madame Borkman) ou da conservação da moral e bons costumes (Ella) ou da família (ambas). Apesar de apaixonada pelo marido da irmã – ele, nem tanto assim – o amor de Ella fundamenta-se mais em virtude, perdão e reconstrução do que no erotismo.

Tanto Ella quanto Gunhild mantêm-se refratárias ao divórcio, condenando Fanny Wilton pela iniciativa, e ratificam os conceitos cristalizados das funções de homem e mulher. Embora as duas irmãs briguem incansavelmente pelo marido/cunhado e pelo filho/sobrinho, ambas concordam – não por uma estratégia de atingir objetivo de conquistar Borkman e Erhart, mas por características pessoais e individuais – na condenação ao divórcio. A elas falta a percepção de que, bem ou mal, o texto não nos fornece pistas contundentes, Madame Wilton libertou-se da prisão do casamento que transforma a mulher em objeto do homem e a coage a cessão gratuita de sua força de trabalho (GUILLAUMIN, 2005, p. 20), apropriando-se de seu tempo, sexo e produtos do corpo e impondo-lhe obrigações de cuidar dos membros da família (GUILLAUMIN, 2005, p. 26). Nem é preciso indicar a situação evidente de Madame Borkman no perfil traçado, mas se questiona: Ella fugiria da rotina da irmã se fosse casada?

Ella e Gunhild disputam os homens a que estão ligadas (Borkman e Erhart), confirmando expressamente a dependência em relação a ambos (IBSEN, 2006a, p. 1641). Em uma intriga de homem em frangalhos, Ella e

²² Mas por que nós precisamos subir tão alto?

Gunhild funcionam como adjuvante e oponente de um sujeito estraçalhado, perdido, iludido cuja morte ocorre em um devaneio de passagem entre o passado que não se encerra e um presente que não liberta.

Um dos pontos altos da dramaturgia de Ibsen reside na sua percepção sobre as relações entre homens e mulheres na configuração tanto da sociedade quanto da família burguesas. De maneira geral, percebe-se, no *corpus* examinado, homens destoantes do modelo patriarcal imposto e mulheres – seja na condição de protagonistas, seja na de coadjuvantes, seja na de sujeito histórico ou sujeito dramatúrgico – aptas a buscar uma saída diante dos problemas do percurso. Dessa maneira, Solness e Borkman são representantes do mundo enfraquecido, cujos abalos interiores resultam na morte de suas personagens, incapazes da libertação psicológica.

Quando Gassner (2003, p. 32-33) compara Solness e Borkman – ambas as personagens que dão título aos dramas desse último conjunto – constata-se que Ibsen

Foi mais bem-sucedido com *John Gabriel Borkman*, escrita em 1896, onde o idoso dramaturgo demonstrava uma intensidade bastante maior que aquela que vinha exibindo já há alguns anos. Retornou nesta peça ao tema da traição do amor ou do sacrifício do amor em proveito de vantagens materiais, que já abordara n’*Os pilares da sociedade*. Borkman renunciou ao seu amor por Ella Rentheim a fim de abrir caminho no mundo das finanças quando o homem capaz de assegurar seu sucesso, e que acontecia estar também apaixonado pela mesma moça, insistiu no sacrifício. Ao invés de Ella, Borkman desposou sua fria e indiferente irmã e, não sentindo nenhum amor por esta, permitiu que sua paixão pelo poder, que já era egrégia, o intoxicasse completamente. Esta o conduziu às vertiginosas alturas da especulação financeira até chegar o momento da queda; arruinou centenas de investidores, pequenos e grandes, e ele próprio foi à bancarrota com os demais. Emergiu de cinco anos de prisão totalmente arrasado e àqueles acrescentou oito anos de reclusão voluntária em seu quarto. Apenas quando é tarde demais encontra a liberdade e a coragem por intermédio de Ella Rentheim; ao deixar sua casa, “o frio” o mata. A morte lhe é trazida pelo mesmo elemento que já o matara espiritualmente há muito tempo atrás.

Borkman pretendia, reunindo o dinheiro dos clientes do banco, produzir felicidade. Ele não chega a roubar o numerário ou a enriquecer

ilicitamente com eventuais juros e demais rendimentos ou benefícios, mas a descoberta de seu esquema o conduz à cadeia, fomentando o repúdio social que já assombrara Helmer (*Casa de bonecas*) ou arruinara Ekdal (*O pato selvagem*). Imbuído de sentimento de vergonha e culpa, recolhe-se permanentemente ao seu quarto. Antes do desfalque e depois de cumprir sua pena, Borkman enfrenta uma avalanche de sentimentos e de reflexões em torno não apenas de suas ações burocráticas e financeiras, mas também do caminho escolhido para atingir seus objetivos. Entre eles, recusar o amor de Ella para se casar com quem, em tese, deveria ocupar o lugar de cunhada.

[...] A complexa trama de novo centra-se na escolha ética equivocada de Borkman quando abriu mão de seu amor por Ella e, posteriormente, da vida durante 16 anos, na espera de uma redenção que nunca veio. Em consequência do reencontro com Ella, resolve sair do isolamento e enfrentar a vida de novo, mas agora é tarde demais e, numa dramática cena final, ele morre junto com Ella em um banco perto de sua casa. A figura de Borkman parece inspirada pelas ideias nietzscheanas do super-homem e da vontade de poder. Seu idealismo fascina pela certeza expressa de suas verdades e suas consequências sinistras para todos a seu redor. De novo Ibsen afunda nas contradições do idealismo ao confrontar os ideais e os idealistas ceticamente em uma crítica ao otimismo desenvolvimentista da modernidade. A força da natureza emerge no final de uma grande tempestade de neve, um símbolo implacável da fragilidade dos sonhos humanos (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 85-86).

A “fragilidade dos sonhos humanos” aparentemente acompanha a construção da obra do dramaturgo ao observar que, muitas vezes, aprofunda qualidades e defeitos psicológicos das personagens tomando emprestado o cerne de *ethos* anteriores. Jacques De Decker (2006, p. 177-178) acredita na concepção de Borkman a partir das incompletudes e convicções do Cônsul Bernick, protagonista de *Os pilares da sociedade*, capitalista cujo plano de negócios consiste em arrasar seus clientes e lucrar com a desgraça deles.

Contudo, a diferença entre Bernick e Borkman sobressai na concepção das personagens: Bernick golpeia terceiros com o objetivo de enriquecer, Borkman almeja o desenvolvimento econômico, pressuposto da felicidade. No entanto, ambos, ajudados por mulheres, conseguem recompor suas vidas.

Bernick, assumindo publicamente seus erros, recebe o perdão. Borkman, sem possibilidades de se defender adequadamente, continua, assim como Ekdal, rejeitado pela sociedade.

No final do ano de 1896 chega ao público a penúltima peça de Ibsen, *John Gabriel Borkman*, a história de um homem velho e vencido pela vida que, no fim, foi mais forte que suas fantasias. Borkman é um dos maiores personagens masculinos do autor. Tem os sonhos mais grandiosos e, na mesma proporção e intensidade, é despojado de tudo. Queria ser rico e poderoso o suficiente para “tornar os homens mais felizes”, mas a sua obstinação acaba por destruí-lo. Como todas as outras peças de Ibsen, os personagens estão presos ao passado. Há sempre um momento, distante no tempo, em que alguém foi duro, praticou uma violência consigo mesmo ou outrem. Em suas obras, Ibsen dá uma segunda chance a estas pessoas se reabilitarem. Às vezes conseguem, como em *Os pilares da sociedade*, muitas outras vezes não, como em *John Gabriel Borkman* e tantos outros que soçobraram em meio a seus sonhos desumanizados (MENEZES, 2006, p. 52).

A “fragilidade dos sonhos humanos” ou dos “sonhos desumanizados” induzem Borkman à desilusão, à frustração e ao sofrimento. Bernick e Borkman voltam a se encontrar no muro das lamentações. São personagens masculinas angustiadas pela vontade do exercício pleno de seus desejos, mas se fixam aquém das possibilidades reais. Os sonhos são grandiosos, porém ainda maiores são os obstáculos da realidade objetiva cujo impacto apresenta resultados devastadores depois de algum tempo, prolongando o sofrimento. Como empreendedores em um mundo capitalista efervescente, Bernick e Borkman estudam de modo equivocado a conjectura, apostando mais nos lucros e nos grandes resultados do que nos prejuízos e nos seus terremotos abruptos.

O mundo de Bernick era feito de florestas, minas e quedas-d'água; o de Borkman, de espíritos, fantasmas e amor. O capitalismo é desmaterializado: os “depósitos de minérios” se tornaram reino, sopro, vida, morte, esplendor, glória... A prosa é invadida por figuras de linguagem: uma saudação de espíritos cativos, veios de metal sedutores, tesouro naufragando no abismo, clamando pela vida... As metáforas (esta é a sequência metafórica mais longa do ciclo inteiro) já não interpretam o mundo: obliteram-no e em seguida o refazem, à maneira do incêndio noturno que limpa o caminho

para o construtor Solness. Destruição criativa: a área cinzenta se torna sedutora. Típico do empreendedor, afirma Sombart, é “o dom do poeta – o dom metafórico – de evocar na mente de seu público imagens arrebatadoras de domínios do ouro”; “ele mesmo, com toda a intensidade passional de que é capaz, sonha o sonho do resultado bem-sucedido de seu empreendimento”.

[...]

Visionário, despótico, destrutivo, *autodestrutivo*: assim é o empreendedor de Ibsen (MORETTI, 2014, p. 189-190).

Interessante observar que, conforme alerta Moretti, os sonhos disputam os limites entre mentira e verdade. Desponta um caráter híbrido responsável por turvar a visão de quem almeja, articula e executa. Se os sonhos não são nem mentiras nem verdades, podem adquirir o caráter de ilusão ou de alucinação.

Discutindo seu aspecto ilusório, Tereza Menezes relembra que boa parte do trajeto dos motes proveio das transformações econômicas e sociais amplamente discutidas pela burguesia e transportadas às peças de Ibsen:

Essas infundáveis discussões nos cafés e nas salas de visita da época foram instigadas pelo efeito desorganizador de suas peças, da forma como os acontecimentos se sucedem, fazendo o público organizar seus juízos em uma determinada direção e, ao mesmo tempo, focando a situação do ponto de vista das motivações mais genuínas do personagem. Além dos casos de Nora e Brand, já citados, podemos lembrar também de *John Gabriel Borkman*. Ele deu desfalque, foi preso, traiu a mulher que amava; tudo isso nos leva a considerá-lo um perigoso “mau caráter”. No entanto, a paixão pelo seu sonho de construir um império, e dar trabalho digno para milhares de pessoas, torna impossível não admirar a obstinação e a grandeza desse homem (MENEZES, 2006, p. 71).

A discussão sobre o *ethos* de Borkman avança sobre o plano de conteúdo: “Nunca houve tanta discussão dentro e fora do palco sobre os valores básicos da cultura como casamento, papéis sociais, desejos pessoais, os limites da verdade, o ético e o estético como balizadores de atitudes e muitos outros” (MENEZES, 2006, p. 71). Discutem-se os limites éticos. O efeito organizador da peça conduziria o espectador a proclamar a condenação do banqueiro, mas como condenar alguém que, além de não

roubar, buscava a felicidade? Nesta situação, quais os limites entre o certo e errado, o aceitável e o reprovável, o compreensível e o repudiado?

Se a ilusão não contém, em si, o ranço da maldade, da desonestidade e da falcatrua, seus efeitos são devastadores. Além de Borkman, temos o exemplo de Ekdal cuja ação, que beneficiou seu amigo industrial, o alijou da vida da sociedade, tornando-o símbolo de opróbrio. As condenações social e judicial são implacáveis, esterilizando qualquer possibilidade de retorno ao convívio comunitário.

Por um lado, se os limites entre verdade e mentira que constituem os sonhos são discutíveis e, se inaceitáveis, põem o espectador/leitor na faculdade de abrir exceção contra a prática de erros, de outro, o desvio da ilusão pode entrar na alucinação. A alucinação manifestar-se-ia por seu atrelamento total ao erro, de modo pejorativo e indesculpável, aproximando-se da imaturidade ou da patologia. A alucinação resultaria dos entraves do homem com o mundo em transformações que superam sua capacidade de compreensão dos novos patamares, regras e limites. O homem do século XIX, em que podemos inserir Borkman, perde a noção de sua força e de sua capacidade de mudança em um mundo cientificista, capitalista e industrializado cujos esforços confluem na tentativa de domar não apenas o homem, mas também a natureza.

A primeira modernidade foi o período de novas descobertas e grandes avanços nas ciências naturais. A natureza era percebida como um fenômeno exterior à sociedade. O desenvolvimento da tecnologia e da indústria estava ligado ao domínio humano da natureza e à capacidade de extrair recursos naturais entendidos como eternos. Desse modo, a primeira modernidade implicou a ascensão de um dinamismo industrial baseado nos recursos naturais, aparentemente ilimitados. Nos dramas de Ibsen, as consequências trágicas de uma tal atitude estão expressas na última cena de *John Gabriel Borkman* (1896), onde o protagonista, que não tinha nenhum poder, apresenta uma visão de um futuro em que o domínio humano da natureza é somente uma alucinação (RONNING, 2008, p. 33-34).

O domínio da natureza então não é um sonho ou ilusão, mas uma alucinação que atinge diretamente Borkman em sua visão equivocada de

buscar, alcançar e manter um comportamento altruísta que beneficiaria a humanidade. Domar a natureza “selvagem” é um passo, contudo domar a natureza interior do indivíduo, levando-o a entender os impedimentos reais que recaem sobre seus projetos, parece atividade inútil nessa personagem que, anos vividos (in)voluntariamente enclausurado, permanece sem compreender os mecanismos do mundo que o cerca.

O ex-banqueiro percorre o trajeto da ilusão, do perdão e da reabilitação. No segundo ato, conversando com seu amigo Foldal, aspirante a ficcionista, acredita na fundação de um banco cujos diretores o procurarão e, desesperados, implorarão para que forneça as diretrizes da empresa, reabilitando-o ao mundo dos negócios e ao convívio social.

BORKMAN, *avec un geste de la main*: Reste donc assis. (*De plus en plus excité.*) Lorsque l’heure de la réhabilitation sonnera pour moi... Quand ils auront compris que l’on ne peut se passer de moi... quand ils viendront ici me trouver dans cette salle... et qu’ils ramperont en me suppliant de reprendre les rênes de la banque!... Cette nouvelle banque, qu’ils ont fondée... et qu’ils ne savent pas diriger... (*Il se poste près du bureau comme précédemment et se frappe la poitrine.*) Je me tiendrai ici pour les recevoir! Et l’on entendra, l’on apprendra par tout le pays quelles conditions pose John Gabriel Borkman pour... (*Il s’arrête soudain et regarde fixement Foldal.*) Tu me regardes avec un air de doute! Tu ne crois peut-être pas qu’ils viendront? Qu’il faudra, faudra, faudra qu’ils viennent à moi un jour? Tu ne le crois pas!

FOLDAL: Si, je le crois, Dieu sait, John Gabriel.

BORKMAN, *se rassoit sur le canapé*: Moi, je le crois fermement. Je sais avec une inébranlable... qu’ils viendront... Si je n’avais eu cette certitude... il y a longtemps que je me serais tiré une balle dans la tête (IBSEN, 2006a, p. 1597)²³.

²³ BORKMAN, *com um gesto de mão*: Permaneça então sentado. (*cada vez mais excitado*) Quando a hora da reabilitação soar para mim... Quando eles terão compreendido que não podem ficar sem mim... Quando eles virão aqui me procurar nesta sala... E que eles suplicarão para que eu tome as rédeas do banco!... Esse novo banco, que eles fundaram... e que eles não sabem dirigir... (*Ele se coloca perto da mesa como antes e bate no peito*) Eu estarei aqui para recebê-los. E se perceberá, se espalhará para todo o país quais as condições de John Gabriel Borkman para... (*ele para de repente e olha fixamente Foldal*) Olha-me com um ar de dúvida! Não acredita que eles venham? Mas é preciso, é preciso, será necessário que eles venham até mim um dia, não? Você não acredita!

FOLDAL: Sim, eu acredito, por Deus, John Gabriel!

BORKMAN, *no sofá*: Eu creio firmemente. Eu sei com uma inquebrantável... que eles virão... Se eu não tivesse essa certeza... há muito tempo eu teria metido uma bala na cabeça.

Foldal não ridiculariza o amigo que, inclusive, arruinou-o financeiramente com suas estratégias heterodoxas, contudo, discerne, no discurso, a ilusão da realidade. Obviamente ninguém se arriscaria no envolvimento com um criminoso, julgado e condenado, cuja suposta genialidade não apagaria seu passado atrás das grades. Mais adiante, indagado novamente sobre sua confiança na absolvição de Borkman, Foldal sai pela tangente: “Il n’y a pas de jurisprudence pour des choses pareilles”²⁴ (IBSEN, 2006a, p. 1602).

Em discussão com a esposa, na frente da cunhada Ella, pulsa ainda a ilusão de ambição e poder. Acredita-se responsável pela distribuição da felicidade. Entretanto, a que espécie de felicidade se refere se nunca dedicou a mínima parte dela ao filho?

MADAME BORKMAN, *évasive, avec un geste de la main*: Tu n’as jamais rien aimé en dehors de toi-même... voilà le coeur du sujet.

BORKMAN, *fièrement*: J’ai aimé le pouvoir...

MADAME BORKMAN: Le pouvoir, oui!...

BORKMAN: ... le pouvoir de créer du bonheur tout autour, tout autour de moi!

MADAME BORKMAN: Tu as eu un jour le pouvoir de me rendre heureuse. T’en es-tu servi?

BORKMAN, *sans la regarder*: D’ordinaire, il faut que quelqu’un succombe... dans un naufrage.

MADAME BORKMAN: Et tons fils! As-tu employé ton pouvoir... ou bien as-tu vécu et respiré pour le rendre heureux?

BORKMAN: Lui, je ne le connais pas.

MADAME BORKMAN: Non, c’est vrai. Tu ne le connais même pas (IBSEN, 2006a, p. 1619)²⁵.

²⁴ “Não há jurisprudência para coisas semelhantes”.

²⁵ MADAME BORKMAN, *reticente, com um gesto de mão*: Jamais amou nada além de você mesmo... essa é a questão.

BORKMAN, *orgulhosamente*: Eu amei o poder...

MADAME BORKMAN: O poder, sim!...

BORKMAN: ...o poder de criar a felicidade de todos em volta, todos em volta de mim.

MADAME BORKMAN: Você teve um dia o poder de me fazer feliz. Fez?

BORKMAN, *sem olhá-la*: De modo geral, é necessário que alguém sucumba... em um naufrágio.

MADAME BORKMAN: E seu filho! Empregou seu poder... ou ao menos viveu e se esforçou para fazê-lo feliz?

BORKMAN: Não o conheço.

MADAME BORKMAN: Não, é verdade. Você não o conhece mesmo.

O distanciamento concretizar-se-ia mais adiante quando, convocado pelo pai para ajudá-lo em sua retomada ao convívio social, enfrentando torcida contrária (mãe) e favorável (tia), Erhart recusa-se a passar o resto de seus dias comprometido com a reabilitação do financista.

BORKMAN: Me réhabiliter, voilà ce que je veux. Recommencer à partir de tout en bas. Ce n'est que par son présent et son avenir qu'un homme peut expier son passé. En travaillant... en travaillant constamment à tout ce qui, dans ma jeunesse, m'apparaissait comme la vie même. Mais qui, à presente, est de milliers de fois plus haut qu'alors. Erhart... veux-tu être avec moi et m'aider à mener cette vie nouvelle?

MADAME BORKMAN, *levant la main en signe d'avertissement*: Ne fais pas cela, Erhart.

ELLA RENTHEIM, *chaleureusement*: Si, si, fais-le! Oh! Aide-le, Erhart!

[...]

ERHART, *accablé*: Père, je ne le peux pas. C'est tout à fait impossible.

BORKMAN: Mais qu'est-ce que tu veux en fin de compte?

ERHART, *éclatant*: Je suis jeune! Je veux vivre ma vie, mois aussi! Je veux vivre ma propre vie! (IBSEN, 2006a, p. 1624)²⁶.

Realçam-se os conflitos de Borkman pelas tentativas frustradas de se compreender, se explicar e, conseqüentemente, explicar aos outros sua perspectiva de vida já que, nem seu único amigo, nem sua esposa, nem sua cunhada conseguem assimilar sua percepção de felicidade e prazer, mistura que deixou praticamente a todos – amigo, esposa e cunhada – marcados por dor, tristeza e mágoa. A concepção social exige a confluência de dois mundos – o antigo e o atual – que se mesclam e resultam em nova estrutura na qual seu filho transita com facilidade, mesmo escandalizando os familiares.

²⁶ BORKMAN: Reabilitar-me é o que quero. Recomeçar de baixo. É apenas no presente e no futuro que um homem pode expiar seu passado. Trabalhando... trabalhando constantemente em tudo o que, na minha juventude, parecia-me vida de fato. Mas que, no presente, é milhares de vezes mais grandioso do que naquela época! Erhart... Quer estar comigo e me ajudar a liderar essa nova vida?

MADAME BORKMAN, *levantando a mão em sinal de advertência*: Não faça isso, Erhart.

ELLA RENTHEIM, *calorosamente*: Sim, sim, faça! Oh! Ajude-o, Erhart.

[...]

ERHART, *abatido*: Pai, eu não posso. É absolutamente impossível.

BORKMAN: Mas, afinal de contas, o que você quer?

ERHART, *cinilante*: Eu sou jovem! Eu quero viver minha vida, eu também! Eu quero viver minha própria vida!

A primeira modernidade implica o desenvolvimento de uma sociedade capitalista baseada no trabalho salarial e na produção de mercadorias. O resultado desse processo foi uma situação de claras divisões e de ambientes proletários e burgueses com “mundivivências” diferentes. Isso contribuiu para a formação de um indivíduo moderno, cujas experiências estavam ligadas a grupos sociais distintos, criando um novo tecido social. Apesar disso, Ibsen não forneceu visão abrangente da sociedade moderna, no seu todo. Ele escavou profundamente dentro da vida psicológica e da vivência do mundo burguês em todos os seus dramas sobre a vida contemporânea. [...] É uma peça sobre poder. Esse tema também está no centro de *John Gabriel Borkman*, que trata das fantasias de poder de um homem sem poder nenhum. Em *John Gabriel Borkman*, o jogo de finanças e negócios existe à custa da humanidade real. Ele está disposto a vender o seu amor para atingir os píncaros do poder (RONNING, 2008, p. 35).

Os problemas interiores das personagens de Ibsen provêm dos embates sociais e das experiências pessoais. Passam longe da eventual explicação de desajuste psicológico congênito. Especificamente no caso de Borkman, sua vida se estabeleceu na modernidade dividida em “ambientes proletários e burgueses”. Assim, Jacques De Decker (2006, p. 177) salienta a trajetória que o impulsionou da condição de filho de mineiro (ambiente proletário) ao cargo de diretor de banco (ambiente burguês).

Borkman ilude-se ao pensar na possibilidade de “[...] criar uma existência harmoniosa e segura de um mundo incoerente” (RONNING, 2008, p. 37). Em sua visão pairam diferentes realidades. Ele não percebe as peculiaridades e desconhece as regras específicas do mundo burguês e do mundo proletário. Por essa razão, ilude-se ao cogitar a possibilidade de amenizar as desgraças e promover a felicidade.

A burguesia e o proletariado são dois mundos diferentes que exigem de seus elementos táticas capazes de desprender-se de um para inserir-se no outro. Ou, conforme salienta Ronning (2008, p. 35), pressupõem a assimilação de regras próprias na constituição de um “novo tecido social”. Porém, essas regras devem mostrar ao indivíduo que ele não é nem burguês nem proletário, mas um novo elemento passeando em um entre-lugar. Borkman possui dificuldades de se enquadrar na burguesia, de sair do proletariado e transitar nas novas regras do entre-lugar. Justamente pela

falta de manejo das novas regras, repreende-se totalmente sua intenção de ajudar na construção da tal felicidade coletiva.

Sua condenação à prisão demonstra o repúdio do mundo burguês – detentor do capital e dos meios de produção – às tentativas de libertação do proletariado. Borkman transita neste mundo, contudo aproxima-se mais da configuração de intruso do que de integrante: ele não tem poder, mas fantasias, sonhos e ilusões que o empurram ao alheamento e ao devaneio. O recurso de escapar da realidade parece muito comum às personagens masculinas dos dramas interiores. A realidade objetiva torna-se um perigo; a subjetiva, um alívio. Assim, Solness, Ekdal e Borkman procuram escapar do mundo real e objetivo.

Solness tenta despistar o avanço da idade, a ascensão profissional de seu empregado e seu medo de altura mantendo-se, boa parte do tempo, preso ao escritório, reprovando projetos, envolvendo-se com a empregada, manipulando a esposa. Quando ele se aventura a fugir dos limites físicos, numa festividade da comunidade, entrega-se à morte depois de desequilibrar-se e cair das alturas.

Do começo ao fim, Ekdal mantém sua rotina de providenciar cópias de documentos regularmente entregues ao escritório do antigo sócio, de conviver com a neta, a nora e o filho e, todos os dias, sempre que possível, de passear no sótão de sua casa onde cria animais – entre eles, um pato selvagem ferido e domesticado. A entrada no sótão conduz ao mundo da fantasia em que o ex-tenente, repudiado pela sociedade, recobra sua vida ativa de oficial. Lá, ele imagina-se numa floresta em que a caça ocorre pelos tiros disparados com ou sem a ajuda do filho.

Borkman também entra no mundo de fantasias. Encerra-se durante oito anos no primeiro andar, conjecturando estratégias de transformar suas ilusões em algo palpável, visível, pragmático. Mas, assim como as demais personagens masculinas mencionadas, faltam-lhe alternativas suficientes de execução desses planos.

[...] Borkman renuncia ao amor em prol do ouro [...], é preso, confina-se em casa por mais oito anos e, no arrebatamento de sua visão, se expõe ao tempo gelado para uma morte certa. É

por isto que o empreendedor é tão importante para o Ibsen tardio: ele reintroduz a arrogância no mundo, e daí a tragédia. Ele é o tirano moderno: em 1620, o título de *John Gabriel Borkman* teria sido *A tragédia do banqueiro*. A vertigem de Solness é o símbolo perfeito desse estado de coisas: a desesperada tentativa do corpo de preservar-se da ousadia fatal que se exige de um fundador de reinos. Mas o espírito é demasiadamente forte: Solness *vai* subir a topo da casa que acabou de construir, desafiar Deus [...], acenar para a multidão embaixo e...cair (MORETTI, 2014, p. 190-191).

Solness subiu literalmente ao topo de sua construção e, diante da imensidão, despencou à morte. Ekdal alimentou o sonho de se tornar um grande industrial – ou pelo menos um homem rico em sua sociedade com Werle – contudo, embaralhou-se em seus passos e sucumbiu à ruína financeira e profissional. Borkman ascendeu financeira, social e profissionalmente, deixando para trás a vida de filho de mineiro para alcançar a de chefe de banco, mas caiu das alturas sem conseguir levantar-se.

Na última fase de sua obra, a dos dramas interiores, Ibsen mergulha fundo nas fragilidades, culpas e ilusões do ser humano. [...] há uma constante: os protagonistas são homens que se frustraram com os rumos que tomaram as suas vidas, constatando que não viveram os seus reais desejos e que, de certa forma, já estão mortos ou alheios às suas questões vitais (MENEZES, 2008, p. 50).

Algumas personagens masculinas provocarão o benefício da dúvida sobre o resto de sua existência, aguçando-nos a curiosidade a respeito de que rumos tomaram (agraciados pela felicidade ou cortados pela tristeza?), entre eles, poderíamos destacar Helmer (*Casa de bonecas*), Ekdal ou Werle (*O pato selvagem*) ou Tesman (*Hedda Gabler*). Obtiveram o privilégio de se articular depois de enfrentar seus obstáculos?

Mas muitos personagens de Ibsen não tiveram essa chance de reorganizar a sua subjetividade, de modo a poder conviver com tal angústia. Tipos como Brand, ou John Gabriel Borkman, não tiveram o benefício da dúvida, de lidar com o indeterminável e o contraditório. Eles foram impelidos por uma força interior, que não conhecia nuances na busca obsessiva de seus fins, e trataram seu desejo de grandeza como uma

necessidade objetiva e absoluta; empenharam a sua vida – e de outros à sua volta – para tentar satisfazê-la. Foram incapazes de conviver com as limitações que o mundo impõe ao querer humano (MENEZES, 2008, p. 53).

John Gabriel morre na noite de inverno. Uma mão esmaga seu coração. Provavelmente acometido de um infarto fulminante. Com ele funda-se a loucura individual de restabelecimento de um mundo feliz e fundam-se duas novas realidades entrelaçadas: Madame Borkman e Ella. Ambas encerram o drama confessando a solidariedade no momento em que, tomando conhecimento da morte do banqueiro, reconhecem-se como suas sombras. Com a morte dele acaba-se uma loucura de sombras, iniciam-se duas novas realidades?

3.5. CASA DE BONECAS (1879) – CASA, ESPAÇO FEMININO?

HELMER – Mas você é minha mulher; como é agora e como o que quer que venha a ser.

NORA – Ouça, Torvald. Quando uma mulher deixa a casa de seu marido, como eu estou fazendo agora, as leis – segundo ouço dizer – absolvem o marido de qualquer obrigação para com ela. De qualquer modo, eu o deixo livre de agora em diante. Inteira liberdade de parte a parte [...] (IBSEN, 2012, p. 102).

Se não se pode atestar a filiação do escritor às fileiras de defesa dos direitos ou da emancipação das mulheres, também não se pode asseverar seu distanciamento das transformações sociais, já que praticamente todos os seus trabalhos teatrais abriram espaços relevantes aos novos comportamentos femininos, provocando leituras adversas. Assim, sua obra mais destacada – tanto no Brasil quanto no exterior – a respeito das mudanças femininas é *Casa de bonecas*, escrita em 1879. Ibsen já dispunha de notoriedade suficiente para empreender transformações no plano de expressão e no plano de conteúdo

[...] quando produziu a primeira obra que, além de se transformar em escândalo e sofrer censura em mais de um país, punha em questão a ideia de universalidade do indivíduo livre, o mais importante dos pressupostos do drama, ainda que

de maneira pouco perceptível para a época, por se restringir ao âmbito temático. A peça em questão, *Casa de boneca*, encenada em 1879, demonstrou de maneira cabal (e crítica) que a ideia burguesa de liberdade humana excluía no mínimo a metade feminina dessa humanidade. Por isso a peça é muito justamente considerada um divisor de águas na obra de Ibsen. A tal ponto que suas peças anteriores passaram a ter interesse apenas para fins de pesquisa, com a provável exceção de *Peer Gynt* e, mesmo essa, mais por razões musicais (por causa do balé composto por Grieg) do que dramáticas (COSTA, 2011, p.16).

Segundo Karin Volobuef (2008, p. 143), a peça cumpre vários dos requisitos exigidos nas tragédias clássicas ou neoclássicas, entre elas, a ação centrada na protagonista; personagens, espaço e tempo concentrados; equilíbrio composicional de cenas e atos; ação da heroína conforme seus valores pessoais e crenças. Entretanto, configura-se, no drama, a diferença de forma por alguns outros aspectos inseridos pelo dramaturgo:

Quanto à ação, ela é em boa medida desmembrada pelo núcleo paralelo que se cria e ganha volume com o reencontro de Krogstad e Sra. Linde – e que, paradoxalmente, prepara um final feliz (mediado pela devolução da promissória). Mas esse final feliz não ocorre por que, na verdade, a peça não é sobre *Nora*, mas sobre a *casa de bonecas*. Ou seja, não trata simplesmente do destino individual da heroína Nora, mas também da problemática social mais ampla do materialismo, das falsas aparências, das injustiças e desigualdades – que permeiam o espaço público e inclusive o espaço das relações familiares. Com esse campo temático, a obra de Ibsen desengata-se da tragédia clássica e se filia ao gênero da tragédia burguesa (VOLOBUEF, 2008, p. 144).

Se, no plano de expressão, Nora e sua trupe provocam significativa mudança apontada por Iná Costa e Karin Volobuef, no plano de conteúdo a mais famosa personagem de Ibsen divide opiniões de leitores especializados: ela seria submissa, fraca e indecisa ou ousada, articulada e estrategista? Simone de Beauvoir (BEAUVOIR, 2013, p. 615) a considera uma espécie de marionete conduzida exclusivamente pelas diretrizes masculinas. Contudo, o historiador Eric Hobsbawm a classifica como personagem “progressista” (HOBSBAWM, 2006, p. 272).

Essas oposições de leituras sobre seu *ethos* também alcançam outras áreas de conhecimento que tomam a personagem como paradigma. Ao discutir a construção e o rompimento das relações monogâmicas, apontando o deslocamento gradativo da dependência absoluta, passando pela dependência relativa até atingir a independência, estudiosos da psicanálise winnicottiana acreditam que Nora apenas consegue livrar-se do marido e, conseqüentemente, colocar fim ao casamento quando encerra “[...] uma relação conjugal infantilizada marcada por uma submissão aos desejos de Helmer, seu marido, esquecendo-se de si” (AMORIM; BELO; MOREIRA, 2015, p. 208). Segundo os pesquisadores, a quebra do simulacro decorre do desmonte da organização defensiva interna criada pela criança com a finalidade de proteger seus impulsos pessoais. Os impulsos pessoais então moldam nova subjetividade na personagem quando “[...] ela revela não ser tão submissa quanto se imaginava. [...] Nora decide vestir sua própria fantasia [...]”(AMORIM; BELO; MOREIRA, 2015, p. 208), mudando os percursos de sua personalidade que, na prática, esperava o momento adequado para se concretizar.

Casa de bonecas – drama em três atos – relata-nos a vida da dona de casa, mãe, esposa e filha Nora. Casada com o advogado Torvald Helmer, ela aparece, no primeiro ato, dando orientações à empregada, que deve esconder a árvore de natal de maneira a evitar a surpresa destinada aos filhos. Sempre pauta a relação com o marido em frases amenas, brincadeiras e afetos de todos os tipos que guardam, mesmo na linguagem carinhosa, as relações da hierarquia.

O marido mostra-se provedor, responsável pela administração da casa, da vida dos membros da família e das finanças do casal. Neste ponto, estabelecem-se as primeiras oposições semânticas: Nora, alheia aos problemas financeiros e sem discernimento para assimilá-los, infantilizada na relação matrimonial, caracterizada como alguém com “cabecinha nas nuvens”, “cotovia”, “esquilo”, “perdulária” (IBSEN, 2012, p. 9-10); Helmer, gestor eficiente, ponderado, partidário da economia, do corte de gastos e da distância dos empréstimos, laborioso marido que, diante das insistências, a admoesta:

HELMER – Nora! Nora! Só podia ser mulher! Falando sério, Nora; você conhece as minhas ideias a esse respeito. Nada de dívidas, nada de empréstimos! Algo como um constrangimento, um mal-estar sombrio se introduz em toda casa erigida sobre dívidas e empréstimos. Até hoje temos sabido nos equilibrar, e assim continuaremos durante o pouco tempo de provações que nos resta.

NORA (*aproximando-se da estufa.*) – Está bem, Torvald; como você quiser (IBSEN, 2012, p. 9).

O “mal-estar sombrio” nas casas construídas sobre empréstimos e dívidas torna-se o principal transtorno de Nora. *Casa de bonecas* inicia-se pela descrição do sonho burguês: família completa (pai, mãe e filhos) residindo em casa confortável, armação da árvore de natal, ênfase nos gastos da esposa, ascensão profissional e financeira do marido, visível e invejada sintonia do casal (reconhecimento dos esforços da esposa no orçamento exíguo e na condescendência do marido nos excessos nas compras dela). A reprovação ao excesso de compras – sentenciada por um, reconhecida por outra – enuncia-se de maneira amena e carinhosa. O discurso do marido atribui-lhe duas características: consumidora fútil e mulher cara.

HELMER (*sorrindo.*) – Seria, se você soubesse conservar o dinheiro que lhe dou. Se comprasse, de fato, o que quer que fosse, para você; mas se ele desaparece nas despesas da casa e em mil futilidades, e eu terei de desembolsar novamente.

NORA – Ah, Torvald, mas...

HELMER – Não negue, minha querida Nora! (*Abraça-a pela cintura*) O estorninho é gracioso, mas exige tanto dinheiro!... Você não acreditaria se lhe dissesse quanto um homem tem de despender quando arruma uma ave canora como você (IBSEN, 2012, p. 11).

Diálogo sobre o dinheiro: o marido reforça suas qualidades de bom gestor, reputando à esposa a incapacidade de promover as economias necessárias, já que pelo fato de “ser mulher” (IBSEN, 2012, p.9), distanciar-se-ia das características masculinas, inerentes aos assuntos mais complexos, entre eles o financeiro. O movimento de Helmer não configura imposição, mas pacto implícito uma vez que ela, entrando no jogo infantil do

matrimônio, aceita-se realmente perdulária: “Se você soubesse, Torvald, como nós, cotovias e esquilos, temos despesas!” (IBSEN, 2012, p. 11).

Ainda no primeiro ato são apresentadas as demais personagens: Dr. Rank, médico, amigo da família; Kristina Linde, amiga de Nora; Krogstad, advogado que, ajudando Nora no passado, surge em sua casa em busca de retribuição. Toda a peça se passa praticamente na sala de visitas da residência da família Helmer, em um “dia de inverno” (IBSEN, 2012, p.7). Com uma exceção, antecede-se a entrada de cada personagem pelo toque da campainha. Os bons ou maus fluidos, as surpresas – desagradáveis ou felizes ou as angústias e as esperanças iniciam-se com o toque da campainha, estendem-se com a abertura da porta e, diferentemente do drama absoluto ou da peça bem-feita, nem sempre se encerram com seu fechamento. Assim, Nora toca a campainha, a empregada abre a porta e ela entra contagiada pela alegria da árvore de natal e dos presentes; Dr. Rank toca a campainha, dirige-se ao escritório sem aparecer em cena; Kristina Linde surge com o propósito de conseguir ocupação e Krogstad aparece inicialmente com o intuito de manter seu emprego no banco.

Percebe-se o longo distanciamento entre Kristina e Nora: “Kristina, é você?” (IBSEN, 2012, p.14). O tempo torna-se fator decisivo na vida das duas personagens. Seus discursos criam um processo enunciativo de apresentação de seus *ethos*, constatando-se as oposições semânticas felicidade *versus* infelicidade, alegrias *versus* tristezas, sucesso *versus* fracasso, conforto material *versus* apuros financeiros. Nessa toada, conforme veremos em *Um inimigo do povo*, verifica-se uma espécie de dualidade feminina que atravessa boa parte das peças de Ibsen.

São dez anos sem se encontrarem. Nora compartilha sua felicidade desde o início do relacionamento com o marido: “Há já tanto tempo que não nos vemos? É verdade, acho que sim. Ah, se você soubesse como tenho sido feliz nesses últimos oito anos!” (IBSEN, 2012, p. 14). Antes de Kristina externar sua tristeza, Nora reconhece a ação pouco benéfica do tempo sobre a amiga “pálida”, “magra”, “envelhecida” (IBSEN, 2012, p.14-15).

Os adjetivos atribuídos a Kristina pressupõem os tempos difíceis aos quais se submeteu. Se, acima, identificam-se as supostas felicidade e alegria

com as quais Nora convive nos últimos oito anos, obtendo alguns sucessos e conforto material mesmo diante das intempéries, Kristina vive casamento frustrado, sua única alternativa diante dos problemas. Ali, para incredulidade de Nora, que não enxerga a semelhança de sua vida à da confidente, ratifica-se um contrato em que implicitamente se determinam os papéis de sujeito e objeto entre sua amiga e o marido dela, a farsa do casamento burguês:

NORA – Soube pelos jornais. Oh! Kristina, acredite que muitas vezes pensei em lhe escrever naquela ocasião... mas sempre alguma coisa me impedia e eu adiava a...

SENHORA LINDE – Compreendo bem isso, cara Nora.

NORA – Não, Kristina; foi horrível de minha parte. Pobre amiga, como você deve ter sofrido. Ele lhe deixou com que viver?

SENHORA LINDE – Não.

NORA – E filhos?

SENHORA LINDE – Também não.

NORA – Absolutamente nada, então?

SENHORA LINDE – Nem mesmo uma dessas saudades de partir o coração.

NORA (*olhando-a incrédula*) – Ah, Kristina, isso não pode ser verdade!

SENHORA LINDE (*sorrindo amargamente e passando-lhe as mãos pelos cabelos*) – Algumas vezes acontece, minha Nora (IBSEN, 2012, p.15).

Conforme já tínhamos descrito no primeiro capítulo, o casamento burguês ainda é, no século XIX, um prolongamento pragmático das proibições e permissões provenientes dos matrimônios e relações maritais mantidas desde séculos antes de Cristo pelas civilizações ocidentais. Se Rousseau (1997) apontava a família como a primeira espécie de contrato responsável pela instituição do Estado, Foucault descreve, em seus três volumes das histórias das sexualidades (2014a, 2014b, 2014c), as liberdades e os benefícios invariavelmente concedidos aos maridos e as infinitas obrigações destinadas às esposas: “Do mesmo modo que os prazeres sociais das esposas dependem da benevolência de seus maridos, os prazeres sexuais também dependem dele [...]” (PATEMAN, 1993, p. 238).

As mulheres foram forçadas a participar desse suposto contrato. Os costumes sociais destituíram as mulheres da oportunidade de ganharem o seu próprio sustento, de modo que o casamento era a sua única chance para elas terem uma vida decente. O “contrato” de casamento era exatamente como o contrato que os senhores de escravos das Índias Ocidentais impunham a seus escravos; o casamento não era nada mais do que a lei do mais forte, aplicada pelos homens em detrimento dos interesses das mulheres, mais fracas (PATEMAN, 1993, p. 236).

As relações do casamento constituem contrato desigual em que o homem, mesmo não desejando expressamente, tem a obrigação de exercer todos os poderes que dele se esperam ao assumir a direção da nova roupagem de marido, adquirida não apenas entre ele e a esposa, mas igualmente entre ele e a sociedade.

Nessa perspectiva, vale salientar as reiteradas respostas negativas da Senhora Linde sobre fontes de subsistência, filhos e saudades. O marido é um parceiro comercial a quem ela recorre por necessidade de sobrevivência e de quem ela se desliga após o fim desse “contrato sexual e trabalhista”, igualmente utilizado tanto para podar os interesses simbólicos quanto para aprisionar fisicamente a mulher. Afinal, as regras do contrato são eternas e, nessa nomenclatura, enquanto o marido se transforma em sujeito de direitos e deveres, a mulher restringe-se às obrigações.

Essas obrigações são tão aviltantes que Pateman demonstra como a condição da mulher do século XIX ainda se torna pior do que as relações entre senhores e escravos ou entre patrões e empregados. A escravidão decorre de coerções físicas; o contrato entre patrões e empregados resulta na troca de serviço por subsistência mediada pela obediência, estipulada em determinado período.

Como Thompson salienta, no contrato de casamento a esposa concorda explicitamente em obedecer a seu marido. O contrato de casamento diferencia-se ao reservar às esposas “essa degradação gratuita da promessa de serem escravas”. Thompson pergunta a si mesmo por que os homens não se contentam “com o simples prazer de dominar, sem a satisfação extra do poder de insultar a vítima com a suposta renúncia espontânea do controle sobre os atos dela”. A promessa de obediência não é mais incluída na cerimônia de casamento,

mas ela também não desapareceu por completo [...] (PATEMAN, 1993, p. 238).

Importante frisar que, se para Nora, os últimos “oito anos” – período correspondente ao seu casamento – foram de grande felicidade, para Kristina, os problemas de seu matrimônio superam as tentativas de explicações detalhadas. O silêncio reforça a hipótese de frustração de um contrato executado ao longo de pelo menos dez anos ao fim dos quais nada se aproveita nem econômica, nem emocionalmente.

A incredulidade esboçada por Nora sobre as negativas em relação ao casamento, aos filhos, ao marido e à falta de condições de sobreviver minimamente reprova o comportamento tão pouco afetuoso e tão pouco “feminino” da Senhora Linde. Fugindo do paradigma de se tornar refém do amor (casamento/família) e da maternidade, ela entraria na classificação daquelas que tentam, a todo custo, fugir do comportamento passivo e do sentimento de inferioridade, encontrados nas mulheres. A indiferença de Kristina sobre tais temas e o conseqüente distanciamento de sofrimento rompem quaisquer práticas masoquistas, as quais Nora submete-se sem perceber.

Passivas, castradas e naturalmente masoquistas, as mulheres são feitas para o amor e para a maternidade, não devendo ser encorajadas a exercer uma profissão, dado que “são mais débeis e sua capacidade de sublimação é menor do que a dos homens (...); incapazes de militarem pela igualdade, uma vez que seu escasso interesse social e sentido de justiça dependem do predomínio da inveja em sua vida psíquica” (FREUD, 1933/1967, p. 942), e devem submeter-se ao seu destino biológico de serem esposas e mães. A inveja do pênis e a não aceitação de sua passividade e de sua castração as tornam neuróticas, perversas e histéricas (FREUD, 1914/1967), e sua dissimulação busca esconder essa falta através da sedução e de encantos (FREUD, 1933/1967) (NARVAZ, 2010, p. 50).

A indiferença de Kristina em relação ao marido jamais pode ser aceita por Nora já que, ainda no século XIX, os papéis são claros, delineados, estabelecidos e vigentes, cabendo ao homem a posição principal e à mulher o lugar secundário, em que são requeridas “[...] a maternidade, a fragilidade e a dependência de uma figura masculina os traços de sua essência”

(NARVAZ, 2010, p.50). A ela, conclui a pesquisadora, o espaço familiar, não a esfera pública. O espaço familiar a que se refere pode ser observado no cotidiano de Nora, inebriada pela casa, pelo marido e por suas “[...] três lindas crianças” (IBSEN, 2012, p. 15). Essa rotina de Nora, submetida ao masoquismo da subserviência, é o modelo socialmente instituído e coletivamente aceito; o desprendimento de Kristina leva-a à neurose, histeria e frigidez.

A indiferença e a ausência de afeto, de ternura ou de saudades ratificam o aspecto de contrato sexual em moldes semelhantes inicialmente entabulados entre Ellida e Dr. Wangel em *A dama do mar*. O casamento ideal, ao qual Nora se submete, oficializa-se pelo masoquismo feminino, materializado “[...] no relacionamento com o outro, ao qual o sujeito se oferece como objeto para ser aviltado e humilhado” (NARVAZ, 2010, p.51).

O aviltamento e a humilhação detectados em Nora – atrelando-se a ela o adjetivo de perdulária, recriminando-a por ingerir doces e outras guloseimas, corrigindo-a e coagindo-a a adotar os passos de dança ansiados pelo esposo – são alguns detalhes que equivocadamente levam o leitor ou o espectador a imaginar, naqueles momentos, a esposa submissa na relação masquista de submissão. A esposa “normal” veste a roupa da submissão; a esposa pervertida ou perversa substitui a função sexual de reprodução pelos benefícios exclusivos do prazer. Numa extensão dessa perspectiva, perversa é quem, diante da obrigação de comportar-se de modo passivo, servil e sofredor, desembaraça-se das amarras simbólicas, mostrando-se indiferente à falta ou à perda de filhos ou marido. Eis o caso de Kristina, em quem Nora não identifica características maternas e conjugais.

São essas as condições de produção do discurso freudiano sobre a posição masquista feminina, possibilidade simbólica de constituição do sujeito mulher em uma ordem social adversa a qualquer aspiração que não correspondesse ao ideal burguês de esposa e mãe. O masoquismo feminino poderia ser uma alternativa possível para a mulher ter acesso a uma experiência erótica e uma defesa contra o desamparo, inscrevendo-se no registro da servidão, ou seja, de submeter-se ao desejo do Outro para se proteger da angústia do real e de seus efeitos traumáticos (NARVAZ, 2010, p. 54).

A perspectiva masoquista do casamento, do contrato sexual, da submissão, do desamparo e da fuga dos problemas econômicos ressoa na inexorável escolha de Kristina. Enquanto Nora aparenta felicidade com sua vida de boneca, afastando-se de sofrimentos, desgostos ou contrariedades, a Senhora Linde curva-se ao mundo de bem-estar masculino:

NORA – [...] Deus, Kristina, é bom demais viver e ser feliz!... Ah, estou insuportável... não falo senão em mim! [...] Não fique zangada comigo. Então é verdade que você não gostava de seu marido? Mas se é assim, por que se casou com ele?

SENHORA LINDE – Minha mãe ainda era viva, estava acamada e sem amparo. Além disso tinha meus dois irmãos menores para sustentar. Não me restou outra alternativa quando ele me pediu em casamento.

NORA – Claro. Estou certa de que você procedeu bem. Nesse tempo ele era rico, não?

SENHORA LINDE – Creio que estava bem de vida. Mas seu negócio não era sólido. Com a morte dele, tudo se desintegrou, não sobrou nada.

NORA – E depois?

SENHORA LINDE – Tive de me livrar das dificuldades recorrendo a pequenos serviços, dando aulas, e tudo mais que aparecia. Enfim, esses três últimos anos foram para mim um longo dia de trabalho sem descanso. Agora, acabou-se, Nora. Minha pobre mãe já não precisa de mim: morreu; e os dois meninos também não: estão empregados, já podem se manter sozinhos (IBSEN, 2012, p. 18).

O fragmento acima esclarece a condição de Kristina ao, inicialmente, tornar-se objeto do marido e, após a morte dele, continuar na mesma situação diante dos irmãos de quem se distancia por conseguirem se “manter sozinhos”. A admissão, por parte de Nora, de que a amiga “procedeu bem” ratifica sua adesão ao contrato sexual e masoquista ao qual a mulher submete-se, apostando suas fichas e planos no matrimônio.

A aposta de Kristina naufraga: o marido não tem negócio sólido, ampliando, durante e após o casamento, os problemas financeiros anteriores às núpcias. Mesmo diante do naufrágio, ela não se divorcia, encerrando a relação contratual-amorosa-masoquista apenas com a morte do proprietário. Durante todo esse período, subscreve o contrato em que assume os prejuízos.

Os contratos de trabalhos – ou os lugares no campo do trabalho – definem as posições econômicas e sociais de homens e mulheres. Os esposos são aparentemente seguros de si, assumem a condição de sujeito, aparentam boa estrutura financeira, atingindo ocupações de advogado, banqueiro ou negociante, enfim, projetam-se falsamente à ascensão econômica. Os complexos negócios jurídicos e bancários (marido de Nora) ou do mundo capitalista que iniciava sua caçada industrial (inovando nos meios de geração de emprego, renda e estrutura do trabalho) afastam as mulheres de seu convívio, estabelecendo relação econômico-financeira desigual.

Remunera-se bem o trabalho masculino em detrimento do feminino. Embora nada detalhe a respeito de sua vida financeira durante o casamento – nem no primeiro nem nos atos seguintes – o surgimento da amiga em busca de emprego pressupõe a dependência econômica marital. Nora também labora, mas seus esforços reduzem-se a “pequenas coisas, trabalhos manuais, rendas, bordados” (IBSEN, 2012, p.16). O trabalho delas concentrar-se-ia em “pequenos serviços”, geralmente sem necessidade de especializações ou conhecimentos complexos. Quaisquer pessoas, inclusive “mulheres como elas”, poderiam desenvolvê-lo sem grandes esforços.

São esses “pequenos trabalhos” das mulheres que vão sustentar os homens: Helmer e os irmãos menores. Kristina confessa o quão árduo e ininterrupto tornou-se o trabalho nos últimos três anos, contudo não descarta o empenho em “tudo mais que aparecia” ainda durante o casamento, visando a complementação do orçamento doméstico, já que, logo após a união, os negócios apresentam problemas irreversíveis.

A relação econômica desigual afeta mais contundentemente Kristina. Depois do falecimento da mãe, os irmãos conseguem emprego e a deixam à míngua, utilizando-a, assim como o marido, na condição de objeto. Indagada sobre o alívio de desincumbir-se da mãe e, especialmente dos irmãos, ela responde: “Engano seu, Nora; o que sinto é um vazio insuportável. Não ter mais nada por que viver!” (IBSEN, 2012, p. 19). O fato de coagir a si a se casar com a finalidade de sustentar sua família e de sentir falta da rotina criada com esse novo arranjo comprovam essa espécie de masoquismo da mulher destinada ao sofrimento, à submissão e à acomodação. Aqui,

constata-se uma espécie de transmissão da herança simbólica de dominação já que, após a morte do esposo, Kristina continua trabalhando para sustentar os irmãos, libertando-se destes – e por estes sendo abandonada – quando conseguem seu próprio sustento.

Sem ignorar os contratos sexuais, já descritos anteriormente, a fuga dos preceitos sociais e masculinamente estabelecidos incrimina a mulher que, considerando o estatuto científico buscado pela Psicanálise (que descreve as limitações, regras, proibições e condenações femininas que reproduzem os interesses da sociedade burguesa), pode ser considerada “maluca” por discutir, rebelar-se ou fugir do comportamento imposto a ela. Contra ela, as amarras que a impedem de ter acesso ao espaço público transformam-se nas mordanças dos espaços privados. Nessa perspectiva, Nora é “normal” por preencher, até aquele momento, todos os requisitos de sanidade.

O aspecto econômico – caracterizado nas personagens pelos indícios de sucesso e fracasso – se mostra novamente quando Nora compartilha a informação de que o marido, tão incerto advogado em causas nobres, alcançou um cargo de diretoria num banco. Kristina deseja apenas o essencial para sobreviver – “SENHORA LINDE – Decerto. Em todo caso já não deve ser mau ter-se o necessário” (IBSEN, 2012, p.16) – mas Nora busca dinheiro para gastar, impulsionando o comentário de que, desde os tempos de escola, era uma “grande gastadeira”. Ainda neste primeiro ato, o problema financeiro de Kristina parece obter uma solução: um cargo no banco a ajudaria a sobreviver.

Confidencia-se aquele que seria o motivo principal do drama: um empréstimo, feito às escondidas, para salvar a vida do marido enfermo. Acrescente-se a esse outro detalhe: como o pai não pode assinar o documento, Nora falsifica a assinatura e, nos anos seguintes, por esses “pequenos trabalhos” manuais paga os juros e o principal ao credor. Vale ressaltar, o pagamento não provém da advocacia de Helmer, mas dos trabalhos manuais e das economias diárias.

NORA – [...] Tive de economizar um pouco aqui, um pouco ali. Da casa, pouco podia tirar; era preciso que Torvald vivesse com certa comodidade. E as crianças também não podiam andar mal vestidas. Parecia-me que tudo quanto para eles eu recebia, pertencia-lhes de direito. Queridos anjinhos!

SENHORA LINDE – Então o dinheiro teve de ser economizado de suas despesas pessoais? Pobre Nora!

[...]

NORA – E também tinha outros ganhos. No inverno passado, por sorte, consegui um monte de textos para copiar. Então recolhia-me e escrevia até alta noite. Oh! Às vezes sentia-me tão cansada! No entanto era tão divertido trabalhar para ganhar dinheiro! Sentia-me quase como um homem. (IBSEN, 2012, p. 23-24).

Os diálogos entre Nora e Kristina reconhecem os papéis sociais determinados a homens e mulheres, destinando-se ao homem o de ganhar dinheiro, administrá-lo e aplicá-lo no bem-estar da família e ao da mulher o de trabalhar sem ganhar dinheiro já que, conforme Nora ressalta, trabalhar para ganhar dinheiro a fazia sentir-se quase “um homem”. O trabalho e sua respectiva remuneração não são fatores de emancipação. Por períodos significativos, Nora e Kristina assumem o encargo de sustentar maridos, filhos, irmãos. Há correntes simbólicas que as aprisionam a essas personagens masculinas impedindo-as de sair do simulacro – criado por eles e reproduzido por elas: a onírica submissão financeira as força a abdicarem de seus direitos mais banais para privilegiar a família.

A empatia/sintonia do casal sofre ameaça, quando detonadores e montes aceleram a tensão nas tentativas de Nora esconder a dívida contraída anos atrás. David Ball (2011, p.29) conceitua detonadores e montes como partes integrantes da ação: “Uma ação é constituída de dois eventos: um detonador e um monte. Cada monte se torna um detonador da ação seguinte, de modo que as ações são como dominós, tombando cada um sobre o próximo. A análise sequencial significa seguir a peça do começo ao fim, dominó por dominó”. A situação torna-se perigosa: o advogado Krogstad, que a ajudara no empréstimo, é apresentado, ainda no primeiro ato, quando a campanha anuncia sua chegada. Nora estremece, mas se tranquiliza ao vê-lo entrar no escritório do marido. Kristina também se sente perplexa.

Apesar de dispensado por Torvald, que saiu com o Dr. Rank, Krogstad entra na sala da casa aproveitando-se da porta entreaberta: “NORA – Hoje? ... Mas ainda não estamos no primeiro do mês...” (IBSEN, 2012, p. 33). Quando Krogstad introduziu-se na sala momentos antes, anunciando sua chegada pela campainha, tornou oficial seu intuito de conversar com Helmer, ao escritório de quem foi encaminhado. O retorno do advogado à sala, desta vez assustando Nora, evidencia alguma relação: Krogstad é seu credor.

Se, no primeiro momento, anunciado pela campainha, o advogado apresenta todos os trejeitos cavalheirescos e formais, o acesso ao interior da casa por meio da porta entreaberta, como se fosse ladrão em busca de seu objeto de valor, também altera seu espírito. Diante da ascensão profissional de Helmer, Krogstad exige a intervenção da esposa com a finalidade de manter seu emprego:

KROGSTAD (*mudando de tom.*) – Senhora Helmer, a senhora seria boa a ponto de usar da sua influência em meu favor?

NORA – Quê? Não compreendo.

KROGSTAD – Teria a bondade de interceder para que eu conserve o meu modesto lugar no banco?

NORA – Que quer dizer? Quem está tentando tirá-lo do senhor?

[...]

KROGSTAD – Enfim, em duas palavras: ainda é tempo, e aconselho-a a empregar sua influência para evitar tal coisa (IBSEN, 2012, p. 34).

O diálogo continua de maneira pouco amistosa e o conflito se estabelece mais adiante quando Nora dispara: “O senhor, decerto, não irá dizer a meu marido que lhe devo dinheiro?” (IBSEN, 2012, p. 35). O entrevero provocado pelo bancário não se resume ao empréstimo de Nora tomado sem conhecimento do marido. Lembrando da assinatura paterna na condição de fiador da promissória e da dívida, Krogstad esclarece que livrar-se dele não seria simplesmente abandonar um problema moral ou ético resolvido entre quatro paredes com Helmer, mas se transformaria num escândalo já que um detalhe a levaria aos tribunais: “KROGSTAD – O

curioso, Senhora Helmer, é que seu pai assinou a promissória três dias depois de morto. NORA – Como assim? Não entendo” (IBSEN, 2012, p. 37).

Nora sabe das implicações de falsificar a assinatura do pai na promissória de empréstimo. Certamente ela não poderia imaginar a ousadia do bancário em chantageá-la por tal motivo, confessando explicitamente sua falta: “NORA (*depois de breve silêncio, ergue a cabeça e encara-o com ar de desafio*) – Não, não foi ele. Quem escreveu o nome de papai fui eu” (IBSEN, 2012, p. 38).

O conflito instalado por Krogstad mudará o perfil de Nora até o último ato. Esse conflito externo – praticado entre duas personagens em busca da submissão de uma em relação ao objeto-valor da outra – evidencia que

[...] além de dever ser dinâmico, de dever crescer, intensificar-se para depois sofrer uma verdadeira mudança, o conflito pode se transformar, pelo acréscimo ou supressão de algum de seus elementos. Um conflito colocado no início de uma peça pode, por mais importante que seja, desaparecer ou perder lugar, seja pela pura e simples solução, seja pela movimentação, troca de posições ou mudanças de intenções de seus participantes (PALLOTTINI, 2013, p. 110).

A troca de intenções dos participantes pode cessar o conflito, reavivado por fatos novos ou antigos, deslocando o foco dos entreveros externos para os desdobramentos internos. Assim, no segundo ato – sua encenação continua no espaço do primeiro – as ameaças de Krogstad ressoam na memória de Nora a ponto de conjecturar com a empregada o futuro das crianças caso ela precisasse sair de casa.

O aparecimento da Senhora Linde, que a auxilia na costura da roupa com a qual se apresentará mais tarde no baile oferecido pelos vizinhos; a recusa de Helmer em aceitar seu pedido de manutenção do emprego de Krogstad, a quem envia carta demitindo-o e acende em Nora o desejo de buscar “alguma fuga” ou um “caminho salvador” (IBSEN, 2012, p. 56); a confissão de amor do Dr. Rank (IBSEN, 2012, p. 61), imediatamente repreendida por Nora são o conteúdo do segundo ato que, intensificado pelo conflito criado no primeiro, coloca Nora e Krogstad frente a frente:

KROGSTAD – Sabe muito bem que fui despedido.

NORA – Não o pude evitar, senhor Krogstad. Lutei por sua causa até o fim, mas nada consegui.

KROGSTAD – Pouco amor lhe tem o seu marido! Sabe o que pode acontecer, e apesar disso ousa... (IBSEN, 2012, p. 64).

As reticências usadas frequentemente nas falas têm por finalidade criar complementações por parte do leitor/espectador. A personagem infere ameaças, medos ou anseios por meio delas. Quando tratamos especificamente de Ibsen,

Ao invés de buscar as causas, ele deixa pistas por onde podemos levantar hipóteses e estas pistas são apenas as atitudes que os personagens tomam frente a certas situações, nunca uma fala conclusiva que leve a um desfecho obrigatório. O desenrolar da ação dramática tem um final que evidencia os valores do autor, mas ele não explica os vários tipos de sentimentos que determinaram a atitude do personagem (MENEZES, 2006, p. 75).

Tereza Menezes (2006) acrescenta: muitas vezes, a comunicação ocorre não apenas pelo dito/discursivo, mas principalmente pelo silêncio e pelo não discursivo. O significado do silêncio e do não dito desenha-se e executa-se pelo leitor. A solução divina perquirida por Nora é imediatamente rechaçada pelo bancário que a aconselha a desistir “dessas ideias” (IBSEN, 2012, p. 66). Discutir a validade e a dimensão do embate entre as personagens em disputa por um objeto-valor é, então, o primeiro passo na jornada que terminará com a resolução desse conflito ao longo do qual outras vontades somar-se-ão às já existentes (PALLOTTINI, 2013, p. 103). Krogstad deseja atingir seu objeto-valor (manutenção do emprego no banco). Seus oponentes: Helmer e a Senhora Linde, a quem o marido de Nora designa ao lugar do bancário. De alguma maneira, apesar de se manter, tanto no primeiro quanto no segundo atos, na casa de adjuvante, Nora parece pender eventualmente para a de oponente ao tentar frear e confrontar os pleitos que lhes são apresentados.

Depois das ameaças, ela se recusa a proceder a qualquer intervenção em seu favor e, diante de tal posicionamento, o advogado

consigna sua destruição particular e social pela carta depositada na caixa de correio da qual apenas Helmer possui a chave e na qual pormenoriza os reprováveis procedimentos de Nora. Kristina sai em disparada à casa de Krogstad com o intuito de fazê-lo recuperar a carta.

Nora, seu pai e Krogstad têm um traço em comum (HAGE, 2005, p. 285): são unidos pelos atos ilícitos cometidos no passado. O grande problema: os deslizos do passado perseguem seus autores. A recusa à manutenção no cargo do banco fundamenta-se nessa falta. Os deslizos do pai de Nora são lembrados pontualmente: “HELMER – Minha pequena Nora, há uma grande diferença entre mim e o seu pai. Seu pai não era um funcionário inatacável. E eu sou e espero continuar a sê-lo enquanto conservar a minha posição” (IBSEN, 2012, p. 53). Considerando a possibilidade de transmissão hereditária de caráter aliada ao descalabro público da imagem, a revelação do segredo de Nora a jogaria às margens da sociedade, assemelhando-se aos problemas do pai e de Krogstad.

O périplo de Nora se intensifica no momento em que o marido e o Dr. Rank entram na sala para apreciar os ensaios dos passos da tarantela. São esses passos desencontrados, acelerados, desajeitados que impedem momentaneamente Helmer de abrir a caixa postal. Kristina retorna da casa de Krogstad. Fim do segundo ato.

O terceiro ato – que, em tese, apresenta o desfecho do drama – abre-se, segundo Bernard Shaw (apud MENEZES, 2006, p. 57), à discussão. Inicia-se com o diálogo em que, retomando questões amorosas iniciadas anos antes, a Senhora Linde convence seu *ex-affair* a mudar de ideia sobre sua vingança: “KROGSTAD (*tomando-lhe as mãos*) – Obrigado, Kristina, obrigado... agora trata-se de me reabilitar aos olhos do mundo, e eu o saberei fazer. Ah, mas esquecia...” (IBSEN, 2012, p. 78). O diálogo interrompe-se pelo fim da dança no andar superior. Krogstad deixa a casa sem obter a carta de volta.

Nora e Helmer voltam à sala e, nesse instante, diante da ausência de posse da missiva, Nora se desespera, mas Kristina, adjuvante, a impulsiona a contar a verdade ao marido. A prova real do amor manifestar-se-ia no compartilhamento do segredo. A esposa ainda tenta evitar o contato

direto, mas, após a dança, tarde da noite, o marido a lê. Após a leitura, Nora é imediatamente tachada de indigna, pessoa a quem se deve culpar pela desgraça a recair sobre a família, entendendo-se a família com sinônimo da honra masculina a ser zelada a qualquer custo:

HELMER (*caminhando, agitado, pela sala*) – Ah, que terrível despertar! Oito anos!... Durante oito anos você foi a minha alegria e o meu orgulho... e agora vejo que é uma hipócrita, uma impostora... pior ainda, uma criminosa! Que abismo de torpezas! Ah, que horror!

NORA (*muda, continua a olhá-lo fixamente*).

HELMER (*parando em frente a ela*) – Eu devia ter sabido que uma coisa dessas iria acontecer. Devia ter previsto. Com os princípios levianos de seu pai... princípios que você herdou! Ausência de religião, ausência de moral, absoluta ausência do senso de dever... Ah, como estou sendo castigado por encobrir o procedimento dele... Foi por você que o fiz, e é essa a minha recompensa (IBSEN, 2012, p. 90-91).

As explosões de Helmer ao descobrir o ato criminoso intensificam-se a ponto não apenas de atribuir-lhe hereditária degenerescência moral como, anteriormente, reputara ao sogro e a Krogstad, mas, também ao distinguir o honorável da ignominiosa, o superior da inferior, o centrado da histérica, o homem da mulher. O discurso do marido tem essa intencionalidade: separá-lo da lama em que se meteu não a família, mas a mulher, “inconsequente” que destruiu sua felicidade e seu futuro:

HELMER – Você destruiu a minha felicidade, aniquilou o meu futuro. Não posso pensar nisso sem estremecer. Eis-me na mão de um homem sem escrúpulos: pode fazer de mim o que quiser, mandar, ordenar à sua vontade, que eu não me atreverei a balbuciar uma palavra sequer. E assim me vejo reduzido a nada, rebaixado pela inconsequência de uma mulher (IBSEN, 2012, p. 91).

O individualismo e a honra masculina estão acima de quaisquer possibilidades, pois logo depois de seus discursos, a campainha toca e, com ela, carta endereçada a Nora, interceptada pelo marido: “HELMER – Nora!... Espere, deixe-me ler outra vez! É isso... Estou salvo, Nora! Estou salvo” (IBSEN, 2012, p. 92). Krogstad devolve a nota promissória, mas o caráter de

Torvald, prenunciado desde o primeiro ato, confirma-se: preocupa-se mais com ele do que com a família ou a esposa.

Apesar dos modos educados e dos trejeitos cavalheirescos, Helmer continua sempre dando ordens, mostrando quem comanda. São indícios de direcionamento – e de sufocamento – registrados nos três atos, reprovando ou redirecionamento suas ações com o dinheiro (IBSEN, 2012, p. 9-10), julgando-a perdulária; com compras na confeitaria (IBSEN, 2012, p. 12-13) ou de roupas (IBSEN, 2012, p.23). Até mesmo a roupa de Nora – aparição e comportamento públicos – são direcionados por ele quando da escolha dos trajes da noite festiva:

NORA – [...] Olhe, amanhã há um baile a fantasia no andar superior, na casa do cônsul Stenborg. Torvald quer que eu me disfarce de pescadora napolitana e dance a tarantela que aprendi em Capri.

SENHORA LINDE – Sim, senhora, você vai dar um espetáculo.

NORA – É Torvald quem quer. Está aqui a roupa; ele me mandou fazê-la ainda lá no sul. Mas está tão estragada que não sei... (IBSEN, 2012, p.47).

Apesar de longo, o fragmento abaixo demonstra como o marido exerce seu controle desde os assuntos genéricos até os mais minuciosos detalhes. Tolhe, por exemplo, os passos de dança em função de ritmos ou de coreografias incentivadas ou vedadas por sua ordem tanto sobre ela quanto sobre as demais personagens em cena. Característica de Ibsen reforçada até aqui, os diálogos seguintes são marcados pela ambiguidade:

HELMER (*tocando*) – Mais devagar, mais devagar.

NORA – Só sei fazê-lo dessa forma.

HELMER – Menos entusiasmo, Nora!

NORA – É exatamente o que é preciso.

HELMER (*para de tocar*) – Não, não... assim não está bom.

NORA (*rindo e agitando o tamborim*) – Que dizia eu?

RANK – Deixe-me sentar ao piano.

HELMER (*erguendo-se*) – Sim, acompanhe; assim posso dirigi-la melhor.

[...]

SENHORA LINDE (*detendo-se petrificada junto à porta*) – Oh!

NORA (*no meio da dança*) – Ah, Kristina, isso está muito divertido.

HELMER – Mas, minha querida Nora, você dança como se nisso empenhasse a vida.

NORA – E é isso mesmo.

HELMER – Pare, Rank. Isso é um delírio. Pare, já lhe disse. (*Rank para de tocar; e Nora estaca subitamente*) (IBSEN, 2012, p.71-72).

Vale salientar que, antes do surgimento de Kristina na cena, as rubricas indicam o frenesi apossando-se de Nora. Suas roupas e cabelos absolutamente desalinhados provocam a interjeição da amiga. A questão da dança é secundária nos controles do marido uma vez que

NORA – Você tem razão, Kristina. Torvald me adora, e quer que eu só viva para ele, como ele próprio diz. Nos primeiros tempos ficava enciumado quando eu mencionava alguma pessoa querida do meu círculo de relações de antigamente. Assim, acabei por censurá-las em minha conversa [...] (IBSEN, 2012, p.49).

O fragmento acima aproxima-se do que Michel Foucault (2005) nos mostra nos capítulos anteriores ao destacar os impedimentos, os interditos e as tentativas de silenciamento efetuadas pela ordem do discurso (ordenado por determinações materiais e ordem social) imposto àqueles que, justamente por não conseguirem dominar os mecanismos dessa ordem, são ignorados ou marginalizados a ponto de “censurar em minha conversa” conteúdos sobre os quais gostaria de falar. O comportamento submisso de Nora é sua obrigação: “HELMER (*afagando-lhe o queixo*) – Gentil por obedecer seu marido?” (IBSEN, 2012, p.51). Por que ela deveria desobedecê-lo ou exigir gentilezas já que não passava de uma “mulherzinha obstinada” (IBSEN, 2012, p.53)? Torvald avoca todas as responsabilidades (IBSEN, 2012, p.55), entretanto, como vimos, quem as assume e as enfrenta é Nora.

A submissão feminina é transmitida de homem a homem – no caso em questão, de sogro para genro. O amor paterno, geralmente envolto em boas intenções e destinado à proteção dos filhos em todas as idades, nem sempre é bem recebido pelos destinatários que, de maneira mediata ou imediata, assimilam-no na condição de grades – não as que protegem, porém as que os privam da liberdade. Eis a prisão de Nora, legada do pai para o marido. Uma prisão que, ao mesmo tempo, reúne elementos de infantilização, masoquismo, adestramento, ordem e domesticação feminina.

NORA – É esse o ponto. Você nunca me compreendeu. Tenho sido tratada de uma maneira muito injusta, Torvald; primeiro por papai, e depois por você.

HELMER – O quê? Por nós dois? Mas quem é que a amou tanto como nós?

NORA (*meneando a cabeça*) – Vocês jamais me amaram, apenas lhes era divertido se encantar comigo.

HELMER – Nora, o que você está dizendo?

NORA – É assim mesmo, Torvald; quando eu estava em casa, papai me expunha às suas ideias, e eu as partilhava. Se acaso pensava diferente, não o dizia, pois ele não teria gostado disso. Chamava-me sua bonequinha e brincava comigo, como eu com as minhas bonecas. Depois vim morar na sua casa.

HELMER – Você emprega uma expressão singular para falar de nosso casamento.

NORA (*imperturbável*) – Quero dizer que das mãos de papai passei para as suas. Você arranjou tudo ao seu gosto, gosto que eu partilhava, ou fingia partilhar, não sei ao certo... talvez ambas as coisas, ora uma, ora outra. Olhando para trás, agora, parece-me que vivi aqui como vive a gente pobre, que mal consegue ganhar o seu sustento. Vivi das gracinhas que fazia para você, Torvald; mas era o que lhe convinha. Você e papai cometeram um grande crime contra mim. Se eu de nada sirvo, a culpa é de vocês (IBSEN, 2012, p. 96).

Nora redimensiona as regras de permissão e de privação, estabelecendo novo contexto grupal: a dominação masculina sofre retrações, mas não necessariamente retrocessos. Se considerada gradativa a formação da consciência, Nora construiu-a aos poucos, coletando, ao correr dos anos, elementos que pudessem formar sua convicção individual, aprendendo a distinguir cidadão (aquele que tem função social ou grupal) de indivíduo (quem busca verdades pessoais independentemente de questões alheias). A preocupação de Ibsen reside na construção da consciência individual (aproximando-se menos do cidadão do que do indivíduo).

Descontente com tudo, salvo um novo começo, IBSEN considera impossível identificar-se com qualquer dos partidos, sistemas ou programas existentes, ou aliar-se sequer com qualquer dos princípios revolucionários vigentes. Em resumo, a sua revolta é tão individualista que transcende inteiramente o domínio político. (...) O cidadão é o homem domesticado, o agente das instituições vigentes, que identifica suas necessidades com as da comunidade (...). O indivíduo é o homem revolucionário, superior a todos os imperativos sociais, políticos ou morais condicionantes, que encontra sua

finalidade na busca de uma verdade pessoal (...). No espírito de IBSEN, esses dois tipos são como o escravo e o amo, tão fundamentalmente opostos que a vitória para um acarreta inevitavelmente a derrota do outro, pelo que os direitos do cidadão são sempre obtidos à custa da liberdade do indivíduo. Em seu drama, talvez IBSEN possua uma atitude sumamente ambígua em relação aos seus heróis rebeldes, mas, nesta questão, é impossível por em dúvida de que lado ele pessoalmente se encontra: a auto-realização é o valor supremo, e se isso conflitar com o bem-estar público, então o bem-estar público pode ir para o inferno (BRUSTEIN, 1967, p. 52-53).

Construída a consciência individual, à constituição do sujeito falta a faculdade de fazer. Nora reúne as duas características essenciais do sujeito, consolidando-as no momento em que, consciente de sua vida de fantasias afastada da realidade, toma a iniciativa das mudanças, rompendo limites instituídos unilateralmente e aceitos imperceptivelmente. O jogo de instituições unilaterais e aceitações imperceptíveis são os mecanismos por meio dos quais se instala a dominação masculina manuseada nos artifícios simbólicos.

Pierre Bourdieu (2010), interessando-se pelas relações específicas da mulher, constatou, em poucas palavras, a dominação masculina não mais exclusivamente pela coação física, mas pelo exercício simbólico da força, manifestado por símbolos, gestos, palavras, olhares, silêncios, costumes, crenças, sistemas de valores propositalmente diferenciados e prejudiciais à mulher.

A dominação masculina tem por finalidade obstar a ascensão da mulher nos diversos campos – sociais, políticos, educacionais, econômicos, culturais, religiosos etc – por meio de convenções esdruxulamente estabelecidas. Duas maneiras de fugir dessas convenções: a transgressão ou a ruptura. A transgressão configura-se necessariamente pelo desrespeito às regras simbólicas previamente estabelecidas, retornando o indivíduo, na condição de transgressor, ao *status quo*. Já a ruptura conceitua-se pelo respeito às regras simbólicas previamente estabelecidas, invalidando-as e, sucessivamente, escolhendo-se novas diretrizes, livrando o indivíduo do *status quo*. Há ruptura: apesar de financeiramente estável, Nora revolta-se com a ausência de compreensão do marido por atos praticados em benefício

de sua saúde. Rompe com a estrutura, constitui-se sujeito (indivíduo que une consciência à faculdade de fazer), toma consciência do mundo de fantasia em que se fechou e ousa sair de casa enfrentando o marido aturdido.

A conscientização de Nora (consciência somada à faculdade de fazer) cria nova realidade em que se erige a autonomia do sujeito calcada no rompimento das normas simbólicas. Rompidas as normas simbólicas, estabelece-se nova convenção por meio da qual o comportamento desviante provoca distúrbios na alteridade (ato em si e reação do outro), concedendo ao sujeito nova realidade – nova em que, mesmo em lugares e contextos amplamente conhecidos, desconhecidos tornam-se os trajetos e os destinos. Constituída em sujeito, Nora rompe o conjunto de regras simbólicas na nova realidade percebida não apenas por ela (ato em si), mas conhecida e reconhecida pelo marido (reação do outro) e, embora a peça não comente, pela sociedade. A impressão de conflito externo – protagonizado por Nora e Krogstad – se dilui quando constatamos que, na verdade, outro conflito transfigura o *ethos* da personagem: um conflito interno que a leva a compreender e a abandonar a casa de bonecas em que viveu com o pai e com o marido.

O cerne de *Casa de bonecas*, por exemplo, é o problema da falsidade e dissimulação – indicado já no título –, que afeta inclusive as relações familiares e o casamento. A dissimulação é alimentada pela disputa por poder e dinheiro, pelo jogo de interesses que dá as cartas na sociedade. Junto com o diagnóstico, Ibsen apresenta também a solução: a peça termina com a partida de Nora. Esse gesto, no entanto, também evidencia que o caminho rumo à verdade exige coragem e firmeza: para tentar resgatar sua integridade e firmar-se como pessoa adulta, Nora precisa abrir mão do conforto e segurança para enfrentar o desconhecido e incerto. A verdade tem um custo (VOLOBUEF, 2008, p. 146).

A mudança de conteúdo acompanha a da forma uma vez que o drama destoa de um final fechado já que “[...] seu desfecho contém uma pergunta pelo futuro de Nora e mesmo de sua família burguesa abandonada” (COSTA, 2011, p. 16).

O que desejaria uma criatura senão amar? O que desejaria um pai senão a obediência da filha? O que desejaria a filha além do reconhecimento e do respaldo paternos? Obediência, reconhecimento e respaldo são extensões do amor, ora causando felicidade em quem o distribui, ora resultando em infelicidade de quem o recebe. A constituição do sujeito – recriação de regras simbólicas – não acontece pacificamente assim como nenhuma transformação (e, abram-se parênteses, transformação não é sinônimo de mudança) ocorre sem enfrentamentos, confrontos, revoltas, rebeliões.

Se, por um lado, o amor pode libertar, por outro, três de suas espécies – o paterno, o erótico e o fraterno – possibilitam o aprisionamento abrindo caminhos à dominação simbólica. O que pode desejar uma criatura senão amar? Pode, depois de se conscientizar, utilizar sua faculdade de ação e, sem abandonar o amor, mudar de espécie, saindo das sombras da prisão e andando rumo à luz da liberdade – nem sempre pacífica – do sujeito inserido em nova realidade, em novo contexto, em novas regras simbólicas.

[...] quando Nora contrai a dívida, e isso graças à falsa assinatura, ela é, na sequência, levada a trabalhar como “um homem”. Como seu pai, como Krogstad, como esses homens, culpados e capazes ao mesmo tempo. Assim, ela adquire conhecimentos e novas capacidades, e começa a pensar por si própria. Ela é, então, conduzida a transgredir o interdito do pai, que recaía particularmente sobre seus pensamentos. É esse o processo que conduz Nora a se representar neste interdito, o que lhe permite pensar o interdito de pensar. É desse modo que ela começa a questionar e a traduzir a mensagem do pai e, assim, a teorizar seu próprio papel enquanto mulher-criança-boneca (HAGE, 2005, p. 287).

Nora supera suas amarras simbólicas, infantis e masoquistas, interrompe a dominação simbólica legada do pai ao seu marido, arrebenta as estruturas sociais (casamento, família e, principalmente, maternidade, quando transfere ao marido a responsabilidade moral e material sobre os três filhos), eventualmente assumindo o caráter de pervertida (aquela que arromba o comportamento “normal” atribuído unilateralmente a ela), alcançando sua nova condição de mulher-sujeito sem a ela se reputar nenhuma pecha de histérica ou neurótica.

3.6 A DAMA DO MAR (1888) – FICAR OU PARTIR: A CONQUISTA DA LIBERDADE DE ESCOLHA

WANGEL – Teus pensamentos estavam em outro lugar. Enfim... Eis-te absolutamente libertada de mim. E dos meus. Daqui por diante tua vida, tua verdadeira vida, pode ser vivida dentro de seu ritmo próprio. Escolhe livremente, Ellida. E sob a tua exclusiva responsabilidade.

ELLIDA (*toma a cabeça com a mãos e fixa o olhar em Wangel*) – Livremente! Sob a minha responsabilidade, disseste? Mas como tudo se transforma! (IBSEN, 1960, p. 471).

O conflito intersubjetivo movimenta o drama. Conflitos internos e externos delineiam o caráter da personagem, configurando seu *ethos* não apenas aos olhos do leitor, mas também dos demais atores da enunciação:

Benveniste mostra que a enunciação é a instância do *ego*, *hic et nunc*. O *eu* é instaurado no ato de dizer: *eu* é quem diz *eu*. A pessoa a quem o *eu* se dirige é estabelecido como *tu*. O *eu* e o *tu* são os actantes da enunciação, os participantes da ação enunciativa. Ambos constituem o sujeito da enunciação, porque o primeiro produz o enunciado e o segundo, funcionando como uma espécie de filtro, é levado em consideração pelo *eu* na construção do enunciado. O *eu* realiza o ato de dizer num determinado tempo e num dado espaço. *Aqui* é o espaço do *eu*, a partir do qual todos os espaços são ordenados (*aí, lá, etc.*); *agora* é o momento em que o *eu* toma a palavra e, a partir dele, toda a temporalidade linguística é organizada (FIORIN, 2012, p. 137).

Continuando seus esclarecimentos a respeito da enunciação, Fiorin destaca que a instauração textual de pessoa, tempo e espaço ocorre por meio da *debreagem* que, por sua vez, divide-se em enunciativa (estabelecendo os actantes enunciativos – *eu, tu*; os espaços – *aqui, aí*; os tempos – *presente, passado, futuro*) e enunciva (construída com *ele, alhures, então*).

Se transferida à personagem, o binômio enunciador/enunciatário ou narrador/narratário modifica-se para interlocutor/interlocutário (FIORIN, 2012, p. 138). Os enunciados e as enunciações produzidos pelas personagens – incluindo, neste conceito, tanto as de romance, de novelas, de contos e de crônicas quanto as de dramaturgia – são interlocutores, responsáveis pelo envio e pela recepção de mensagens:

Quando falamos em *eu* e *tu*, falamos em actantes da enunciação, ou seja, em posições dentro da cena enunciativa, aquele que fala e aquele com quem se fala. No entanto, nos diferentes textos, essas posições são concretizadas e esses actantes tornam-se atores da enunciação. O ator é uma concretização temático-figurativa do actante (FIORIN, 2012, p. 138-139).

Constrói-se a imagem e/ou o caráter por meio da concretização temático-figurativa.

Em termos mais atuais, disser-se-ia que o *éthos* não se explicita no enunciado, mas na enunciação. Quando um professor diz *eu sou muito competente*, está explicitando uma imagem sua no enunciado. Isso não serve de prova, não leva à construção do *éthos*. O caráter da pessoa competente constrói-se na maneira como organiza as aulas, como discorre sobre os temas, etc. À medida que ele vai falando sobre a matéria, vai dizendo *sou competente*. [...] a enunciação não é da ordem do inefável. Por conseguinte, o *éthos* explicita-se na enunciação enunciada, ou seja, nas marcas da enunciação deixadas no enunciado. Portanto, a análise do *éthos* do enunciador nada tem do psicologismo [...]. Trata-se de apreender um sujeito construído pelo discurso e não uma subjetividade que seria a fonte de onde emanaria o enunciado, de um psiquismo responsável pelo discurso. O *éthos* é uma imagem do autor, não é o autor real; é um autor discursivo, um autor implícito (FIORIN, 2012, p. 139).

As personagens dramáticas são atores da enunciação e, como tais, precisam de um processo de análise por meio do qual se identifique um discurso mais profundo, que ultrapasse os limites do enunciado. Conforme demonstra o fragmento acima, o *ethos* – imagem ou caráter – compõe-se gradativamente, destacando-se a necessidade de seus discursos, pensamentos e ações convergirem na construção discursiva. Portanto, não basta afirmar tal ou qual comportamento – enunciado –, mas demonstrar, de modo implícito ou exposto, a concretização de propostas ou desejos – enunciação.

A concretização de propostas ou desejos ocorre quase sempre, na dramaturgia, pelo conflito. As personagens confrontam-se e afrontam-se em busca de poder, de instalação, exercício e consolidação do domínio sobre

objetos, pessoas, patrimônios, demonstrando seu caráter (*ethos*) por meio de traços delineadores (PALLOTINI, 2013, p. 104). Em busca da efetivação de seus desejos, a personagem ocupa, algumas vezes, várias casas do modelo actancial, ora desempenhando o papel de Actante Posicional, ora desincumbindo-se do de Actante Transformacional.

A *lógica dos lugares* é uma *lógica posicional*: ela define os actantes unicamente a partir de uma posição de referência por meio da qual eles podem ser situados (primeiro, segundo, terceiro, por exemplo) e podem deslocar-se. A *lógica das forças* é uma *lógica transformacional*: ela define os actantes unicamente a partir de sua participação em uma transformação entre dois estados e de seu engajamento em face dessa transformação (FONTANILLE, 2011, p. 156).

Considerando a lógica dos lugares, qualquer actante pode ocupar qualquer casa do modelo – destinador, destinatário, sujeito, objeto, adjuvante ou oponente. Entretanto, o poder simbólico, a força, a determinação, a autonomia ou a emancipação da personagem – tanto na discussão das relações de poder sexual quanto na esfera do trabalho, da economia ou da religião – são determinados quando ocupa casa com a finalidade de transformar seu estado, empenhando-se para tal transformação.

Quem assume a condição de Actante Transformacional define sua intenção de alterar ou confirmar sua imagem e seu caráter. Na peça em análise, Ellida Wangel manifesta suas preocupações com o eventual retorno de um homem a quem prometera amor. Como encarar a antiga paixão? Como explicar ao marido tal promessa? A nova personagem – cuja existência se delineia desde o primeiro ato, nomeado sugestivamente “estrangeiro” – aparece no terceiro ato. O diálogo – travado entre Ellida, o marido e o detentor de seus receios e de seu amor platônico – mostra a resolução do conflito por meio da remoção do obstáculo (PALLOTINI, 2013, p.113-115). Mas, qual obstáculo seria esse?

Como se percebe pelo explanado até aqui, a personagem, na condição de actante, pode ocupar todas as casas do modelo actancial. Seu poder – assim como seu *ethos* – toma ares mais delineados quando Ellida afasta-se

de sua condição de Actante Posicional para ocupar a de Actante Transformacional, modificando seu estado de receio, temor, medo e prisão em coragem, ousadia e liberdade.

Portanto, a perspectiva discursiva coloca no centro da sintaxe narrativa o *objeto de valor*: aquilo que dá suporte à transformação e aquilo que, em suma, vale a pena. Reduzido ao essencial, o devir do objeto de valor no discurso conhece apenas duas dimensões: (1) por um lado, a dimensão da *atualização dos valores*, graças a sua inscrição em objetos e em figuras concretas e graças à construção e/ou à conquista desses objetos por sujeitos; (2) de outro, a dimensão da *troca dos objetos de valor* entre os destinatários e os destinatários, que é, por definição, seu modo de existência nas comunidades humanas (FONTANILLE, 2011, p. 162).

Embora a transposição do texto ao palco sofra mudanças constantes – inicialmente na construção do signo linguístico do texto (em que se podem constatar ruídos entre significante e significado), em seguida no conjunto de signos de representação (com idênticas possibilidades entre significante e significado) e, por fim, na configuração do referente tanto de um quanto de outro – a atualização de valores do sujeito, sugerida por Fontanille, acompanha o redimensionamento histórico que, de tempos em tempos, redesenha os referentes textuais e cênicos, reforçando ou afastando seus efeitos políticos, esclarecendo seu funcionamento histórico:

Cada momento da história, cada representação nova reconstrói P como um referente novo para T, como um novo “real” referencial (necessariamente um tanto deslocado), com um segundo referente r diferente, na medida em que esse referente r é *atual* (em função do momento preciso, *hic et nunc*, da representação).

Compreende-se, então, como e por que o teatro (mesmo o teatro pitoresco ou psicológico) é uma prática ideológica e até, com frequência, muito concretamente política (UBERSFELD, 1996, p.17).

A remodelação histórica – do texto ou da encenação – pode instalar novos significados e novos referentes tanto aos leitores ou espectadores quanto, no caso do texto de Ibsen, aos tradutores, atores, diretores. Em outras palavras, a atualização de valores, conforme destacaram Fontanille e

Ubersfeld, construída sobre a mesma peça em tempos diferentes, eventualmente provocará efeitos semelhantes, em relação ao plano de conteúdo, entre leitores/espectadores de *A dama do mar*.

O primeiro ato tem como pano de fundo a casa do Dr. Wangel, marido de Ellida. Pai de duas filhas do primeiro casamento: Bolette, em idade de casamento, e Hilda, ainda adolescente. Aqui, já é possível encontrar pistas das aproximações românticas que desaguarão na formação de casais: Bolette e seu antigo professor, Arnholm; Hilda e o aspirante a escultor, Lyngstrand. O relacionamento da filha mais velha do Dr. Wangel assume uma finalidade mais prática, baseada efetivamente na proposta de sair da casa do pai, conhecer o mundo e aproveitar as oportunidades – tanto turísticas quanto educacionais. Já o relacionamento da filha mais nova encontra guarida em uma proposta platônica de musa inspiradora do pretense artista. Também no primeiro ato encontram-se as primeiras pistas da alcunha de dama do mar atribuída a Ellida. Seu marido a chama especificamente dessa maneira quando entra em casa e depara-se com o professor Arnholm (IBSEN, 1960, p. 405) assim como o professor proclama enigmaticamente: “Acredito existir uma certa afinidade entre a senhora, o mar e tudo que diz respeito a ele” (IBSEN, 1960, p. 406).

Ainda neste primeiro ato observa-se Ellida ocupando a casa de Adjuvante em relação a Lyngstrand. Embora o diálogo silencie a respeito, infere-se o desejo de Lyngstrand cortejar suas enteadas. Ellida então facilita a tentativa do escultor que, se no enunciado (textualmente) manifesta uma recusa, na enunciação demonstra sua real intenção de aprofundar as relações amorosas ou afetivas com as mulheres da casa, provavelmente disposto a construir família e buscar uma parceira que guie e inspire sua arte:

ELLIDA (*caminhando para a porta do pavilhão*) – Está procurando as meninas, senhor Lyngstrand?

LYNGSTRAND (*voltando-se*) – Oh! A senhora está aqui. (*Saúda e aproxima-se.*) Não, não são as senhoritas que estou procurando, senhora Wangel. A senhora teve a bondade de autorizar-me a me apresentar em sua casa.

ELLIDA – Certamente. E será aqui sempre bem-vindo. (IBSEN, 1960, p. 409).

Justamente pelos lábios de Lyngstrand Ellida descobrirá uma relação entre seu interlocutor e sua antiga paixão. Lyngstrand trabalhara em um navio que tinha naufragado e conta que a inspiração de sua obra de arte na escultura provém da narrativa do marujo: o colega irritara-se ao deparar com a foto de casamento da mulher “infel” que se comprometera a voltar para ele. Ellida, apreensiva, questiona sobre detalhes do ex-companheiro de trabalho, mas Lyngstrand acredita que faleceu no naufrágio. Os primeiros sinais de aflição, de receio e de medo transparecem na personagem principal cujo *ethos*, ainda no primeiro ato, é, de acordo com suas enteadas, dúbio e dual: Bolette a considera “boazinha”; Hilda, fingida (IBSEN, 1960, p. 414).

O segundo ato apresenta os entrelaçamentos amorosos e as fissuras familiares. Hilda conversa com a irmã sobre o eventual interesse dela pelo escultor cuja saúde, ainda revelada no primeiro ato, mostra-se conturbada e sensível. Embora desdenhe dele – ridicularizando seus problemas pulmonares e falta de dinheiro – aparenta algum interesse.

Ainda neste ato é possível verificar tensões entre Ellida e as enteadas. Da parte da esposa do Dr. Wangel, observa-se claramente uma cisão familiar. Ellida solicitou ao marido a construção do pavilhão onde passa a maior parte do tempo. Já as filhas do médico, quando interessadas em distração, ocupam a varanda. O médico, como esclarece a esposa, ora está no pavilhão, ora na varanda, sempre evidenciando a cisão entre suas mulheres. A aproximação entre a madrastra e as enteadas ocorre quando necessário. Portanto, nem de maneira expressa, nem de modo implícito, observa-se um cotidiano familiar entre os quatro.

Do lado de Bolette e de Hilda, o conflito surge de ações de significados dúbios: as meninas enfeitam a residência com vistas a comemorar o aniversário da mãe falecida e, ao mesmo tempo, tal comemoração tem a finalidade de delimitar os espaços de poder simbólico entre a primeira e a segunda esposa do dr. Wangel. Os significados dúbios ainda acompanharão outras personagens como Ellida e Wangel durante um passeio. Enquanto o médico conversa com ela a respeito de sua primeira esposa, de alguma forma lamentando-se pela comemoração de aniversário dela e desculpando-se por

não conseguir escapar de suas recordações, Ellida, imaginando-se descoberta, recebe as palavras ora por viés irônico, ora pelo viés da compreensão, concordando com a visão de que as lembranças são invencíveis tanto para Wangel (quando se lembra da primeira mulher) quanto para ela (que não consegue esquecer o estrangeiro).

O segundo ato ainda trará as descobertas sobre a paixão de Ellida e, nelas, o signo estabelecido pelo mar e o estado de medo. O mar – acrescenta a Dama – é um misto de calmaria e tempestade (IBSEN, 1960, p. 423). Calmaria e tempestade são dois dos ingredientes da paixão que podem levar a relações amorosas desastrosas, construídas sob o medo e a loucura:

ELLIDA – Ele tirou do bolso um aro de chaves, e depois tirou do dedo um anel. Pediu-me igualmente um anelzinho que eu trazia. Passou o aro pelos dois anéis e declarou-me que nos íamos unir ao mar.

WANGEL – Unir?

ELLIDA – Sim. Ao dizer isso, atirou no mar, tão longe quanto pode, o aro com os anéis.

WANGEL – E tu, Ellida? Aceitaste isso?

ELLIDA – Nem um instante me passou pelo espírito a ideia de me opor! Finalmente ele partiu, graças a Deus.

WANGEL – E depois?

ELLIDA – Depois, bem podes imaginar que não tardei a recuperar o domínio de mim mesma. Tudo o que havia naquilo de absurdo e de loucura se me apresentou claramente. (IBSEN, 1960, p. 424).

O relacionamento entre Ellida e o estrangeiro adotou a formalidade da união entre ambos que pertenciam – na calmaria e na tempestade – ao mar. Embora a paixão seja uma das possibilidades vislumbradas para tal união, a loucura a que personagem se refere não é a de quem perdeu os sentidos pelos caprichos da conquista, mas de alguém que passaria mais dez anos, desde aquele momento de entrelaçamento nas águas salgadas, apavorada com a possibilidade do retorno de um espectro ao qual, em tese, deveria obediência não pelo amor, mas pelo medo (IBSEN, 1960, p. 427).

Medo e Liberdade são dois estados que modalizam a dama do mar a partir do terceiro ato quando efetivamente sua aflição atinge o ápice ao se deparar com o famigerado estrangeiro em seu jardim. Seu antigo amor considera irrelevante o fato de estar casada e a convoca para ir embora,

conforme o prometido. O discurso do estrangeiro ao mesmo tempo exerce o medo e o fascínio.

ELLIDA (*apavorada*) – Não me olhe assim.

O ESTRANGEIRO – Pergunto-te se não queres?

ELLIDA – Não, não e não! Não quero! Não quero! Nunca, nunca! Não quero, repito! Não quero! Não quero! (*Mais baixo.*) Tenho medo!

O ESTRANGEIRO (*pula a cerca e entra no jardim*) – Está bem, Ellida, está bem. Deixa-me somente dizer-te uma palavra antes de partir.

ELLIDA (*quer fugir, mas não pode. Parece paralisada pelo medo e apoia-se num tronco de árvore junto ao lago*) – Não se aproxime! Nem mais um passo! Por favor, não se aproxime!

O ESTRANGEIRO (*cautelosamente, dando alguns passos em direção a ela*) – Não deves ter tanto medo de mim, Ellida.

ELLIDA (*tapando os olhos*) – Não me olhes assim!

O ESTRANGEIRO – Não tenhas medo. Não deves ter medo. (IBSEN, 1960, p.436).

Em seguida, Wangel surge, mete-se entre a esposa e o estrangeiro e tenta, de toda maneira, interromper diálogos e aproximações. Contudo, encontra resistência em Ellida que, mesmo apavorada, continua cedendo aos argumentos do estranho, inclusive aceitando a preponderância da união realizada com as bênçãos do mar sobre a consumada no mundo civil. O medo estende-se além da simples possibilidade de ser atacada fisicamente: é um obstáculo que a impede de se aventurar no novo, no desconhecido, fora de sua região de conforto e de (re)conhecimento. Entretanto, o medo do novo se abrandava ao ouvir a proposta de ir embora “espontaneamente” rumo ao mar.

O medo de se lançar ao desconhecido e ao novo sofre a primeira fissura na medida em que a possibilidade de viajar “espontaneamente”, portanto, sem nenhum tipo de coação, obrigação ou violência reforça o desejo de Ellida:

O ESTRANGEIRO – Não. Para que? Se Ellida quiser seguir-me, é preciso que o faça espontaneamente.

ELLIDA (*surpreendida, exclama:*) – Espontaneamente!

WANGEL – E o senhor imagina que...?

ELLIDA (*com o olhar vago*) – Espontaneamente! (IBSEN, 1960, p. 438).

O estado de medo (pavor) cede lugar ao receio sobre o desconhecido. Em seguida, o receio sobre o desconhecido entra no estado de fascinação. Questionada, Ellida responde ao marido sobre sua fascinação pelo fato de aquele homem, o estrangeiro, ser como o mar (IBSEN, 1960, p. 441). Ibsen retoma algo premente em sua obra: a dualidade. Desse modo, a dicotomia entre a aventura e a segurança configura-se respectivamente nas metáforas do mar (possivelmente proporcionada pelo estrangeiro) e da terra (simbolizada por Wangel).

O desconhecido-mar-aventura é mais interessante do que o conhecido-terra-segurança. O medo então transforma-se em fascínio, iniciando a modalização do *ethos* de Ellida. Conforme vislumbramos no fragmento acima, o fascínio pelo discurso do estrangeiro repousa na possibilidade de ela segui-lo desde que “espontaneamente”. A vacilação do discurso da dama do mar – “surpreendida” e com “olhar vago” – concede indícios de que, seja pela união pelo mar, seja pelo casamento com as solenidades do Estado, a liberdade ainda é uma quimera. O segundo ato então concentra-se em duas ações: numa delas, as reclamações e elogios respectivamente disparados por Hilda e Bolette sobre Ellida; na outra, a discussão entre Ellida e Wangel a respeito dos problemas entre o casal que se desenrolarão nos atos seguintes.

O terceiro ato conclui-se com a inserção de Ellida na casa actancial de sujeito que deseja a liberdade. Ao mesmo tempo, o estrangeiro e seu marido ocupam ora a casa de adjuvante, ora a casa de oponente. O destinador preenche-se com a vontade de desvendar o desconhecido. Considerando que um actante pode ocupar ao mesmo tempo mais de uma casa, o destinatário de tal liberdade é a própria Ellida. “O par de base de toda narrativa dramática é o que une o sujeito ao objeto de seu desejo ou de seu querer por uma flecha que indica o sentido da busca” (UBERSFELD, 2005, p. 42).

Conforme salientamos no parágrafo anterior, a liberdade torna-se objeto de desejo de Ellida e, nos dois últimos atos, modaliza sua personalidade pelo fato de achar-se duplamente aprisionada. De um lado, o marujo cobra o cumprimento da promessa feita sob as águas oceânicas; de outro, o marido que, na visão dela, simplesmente a comprou, jamais esforçando-se para construir uma união verdadeira, mas respeitando os

limites formais estabelecidos pelo matrimônio. Ellida então constata que, obrigada a se vender, abdicou da liberdade e, assim como Nora (*Casa de Bonecas*), fracassou na tentativa de transformar aquela união em casamento.

WANGEL – Comprar-te! Dizes que eu te comprei!

ELLIDA – Mas não me quero fazer melhor do que tu. Consenti. Vendi-me.

WANGEL (*olhando-a dolorosamente*) – Ellida, tens coragem de dizer isso?!

ELLIDA – E que nome queres que eu dê ao que se passou? Pesava-te a solidão, procuraste outra mulher...

WANGEL – Procurei uma segunda mãe para as meninas, Ellida.

ELLIDA – Mas não podias saber se eu convinha para o papel. Tinhas-me visto, apenas. Eu falara contigo umas duas ou três vezes. Foi tudo. Eu era do teu gosto, e então...

WANGEL – Está bem. Já que o interpretas assim...

ELLIDA – Por meu lado, eu estava só, sem recursos, sem amparo. Não era de admirar ter aceite o oferecimento que me fazias de assegurar-me o futuro.

WANGEL – Não foi sob esse aspecto que eu encarei o assunto, querida Ellida. Não se tratava de assegurar-te o futuro: tratava-se – declarei-te isso lealmente – de partilhares com as meninas e comigo o pouco que eu possuía.

ELLIDA – Sim, foi o que disseste, é verdade. E eu, não deveria ter aceite! Nunca por preço nenhum, me deveria ter vendido! De preferência, o mais humilde trabalho, as condições mais miseráveis... livremente aceitas, livremente escolhidas!

[...]

WANGEL (*olhando-a*) – Não agiste livremente, disseste?

ELLIDA – Não, repito, não agi livremente.

[...]

ELLIDA – Vejo a vida que vivemos juntos: uma tal união não é um casamento.

WANGEL (*amargamente*) – Nisso tens razão... se te referes à vida que hoje levamos. Com efeito: uma união desta espécie não é um casamento.

ELLIDA – Refiro-me à vida que sempre vivemos. Nossa união nunca foi um casamento. Desde o primeiro dia [...]. (IBSEN, 1960, p. 452-453).

O diálogo apresenta o posicionamento de Ellida. Embora o objeto de desejo, neste momento, continue sendo a liberdade, essa liberdade impera no rompimento do casamento com Wangel e na entrega ao estrangeiro que sobre ela exerce fascinação que concomitantemente amedronta e atrai (IBSEN, 1960, p. 455). Enfrentando o marido, dispara: “ELLIDA – Restitui-

me então a liberdade! Desliga-me de tudo o que nos une! Não sou mais aquela que julgavas, tu mesmo o reconheces. Podemos pois separar-nos em plena consciência... em plena liberdade” (IBSEN, 1960, p. 455).

Wangel tenta impedir o divórcio, entretanto, mesmo depois de reconhecer que a união constituída na compra e venda da esposa não se transformara em casamento como ela então desejava, trata o matrimônio como “transação”, exigindo seu cumprimento e, assim, aumentando ainda mais o distanciamento entre eles. O quarto ato encerraria totalmente a concepção do leitor de que a liberdade pretendida por Ellida reduzir-se-ia ao desejo de viajar com o estrangeiro, contudo, mesmo em busca da liberdade, que é seu objeto de desejo, a espécie de liberdade pretendida modifica-se sensivelmente ao descobrir – e também enternecer-se com – o afeto de suas enteadas por ela.

Wangel, assumindo a casa do oponente, tenta demover Ellida de seu objetivo. O diálogo travado entre os dois mostra uma mulher corajosa – assume seu desejo de ir embora com o antigo namorado, inclusive batendo de frente com o marido pelo exercício de sua liberdade de escolha – e um marido, já cansado, reconhecendo o direito dela e acuando-se sem alternativas de impedimento. O que hipnotiza Ellida é justamente a possibilidade de liberdade de escolha como sinônimo de liberdade de aventura. Sintetiza sobre o estrangeiro: “[...] A força do desconhecido!...Todas as forças do mar resumem-se nela.” (IBSEN, 1960, p. 470).

A liberdade – ainda objeto de desejo – continua imprescindível à personagem que, modalizada, sujeito da ação e sujeito histórico de direitos, ao discurso de liberdade corporal iguala o de liberdade de consciência, de escolha e, principalmente, de renúncia:

WANGEL – As coisas não chegarão até aí. Não há senão um meio para salvar-te. Pelo menos não vejo outro. Consinto em que a transação seja desfeita, imediatamente. Podes, desde agora, escolher o teu caminho em plena liberdade.

ELLIDA (*olha-o e conserva-se muda um instante*) – É verdade, é bem verdade o que disseste? É o teu coração mesmo que fala?

WANGEL – Sim, é meu coração que fala. Meu coração torturado.

ELLIDA – E podes fazer isso, Wangel?

WANGEL – Posso. Posso, porque te amo acima de tudo.

ELLIDA (*baixo, com voz trêmula*) – É então tão profundo, tão íntimo o lugar que ocupo em ti?

WANGEL – Sim, muito profundo. É o resultado desses anos todos de vida em comum.

ELLIDA (*cruzando as mãos*) – Mas eu nunca o percebi!

WANGEL – Teus pensamentos estavam em outro lugar. Enfim... Eis-te absolutamente libertada de mim. E dos meus. Daqui por diante tua vida, tua verdadeira vida, pode ser vivida dentro de seu ritmo próprio. Escolhe livremente, Ellida. E sobre tua exclusiva responsabilidade.

ELLIDA (*toma a cabeça com as mãos e fixa o olhar em Wangel*) – Livremente! Sob a minha própria responsabilidade! Sob a minha responsabilidade, disseste? Mas como tudo se transforma! (IBSEN, 1960, 470-471).

Ellida recusa corajosamente o convite de viajar com o estrangeiro, assume o papel de mãe e de esposa e alcança seu objeto de desejo: a liberdade. Conforme verificamos ao longo desta explanação, suas primeiras inserções apresentam-na medrosa, temerosa, receosa, reticente. Ao longo do drama, especialmente a partir do terceiro ato, a coragem, a ousadia, o confronto e o posicionamento auxiliam-na na busca da liberdade que, também como observamos, é liberdade de ficar, de construir uma casa – em que não existam o pavilhão de Ellida e a varanda das meninas – e de um casamento – no qual marido e mulher assumam igualmente as responsabilidades e as delícias das filhas, sejam elas biológicas, sejam adotivas. “O ser que se habitua a viver em terra perde o caminho para o mar” (IBSEN, 1960, p. 473), assegura ao fim do drama. Perder o caminho para o mar por escolher perdê-lo.

No início, questionamos a remoção de obstáculos e os valores atualizados da obra de Ibsen. Ellida supera seus conflitos internos (medo, receio, temor, pavor) e externos (buscando seu objeto de desejo, ocupa de maneira transformacional a casa de sujeito de modelo actancial, confrontando e posicionando-se ora contra o marido, ora contra o estrangeiro, ocupantes, em cada ato, ora da casa de adjuvante, ora da de oponente). A trajetória de Ellida continua atualíssima em nossos dias: uma dama que, de um lado, é uma figura nobre e elevada; de outro, uma peça que, após cruzar estrategicamente os obstáculos, avança gradativamente o tabuleiro até alcançar a primeira casa do adversário e multiplicar sua força e

seu poder. Delicadeza, força e poder para singrar pelos mares do novo e do desconhecido, mas também para sulcar a terra e descobrir novos significados da liberdade.

3.7. HEDDA GABLER (1890) – UM DEMÔNIO FAMILIAR?

HEDDA

Pero, a pesar de todo, te quiere, ¿no? A su manera.

SEÑORA ELVSTED

No lo sé a ciencia cierta. El caso es que le soy útil, y nada más. No cuesta mucho dinero mantenerme; resulto barata.

HEDDA

Es una tontería pensar así.

SEÑORA ELVSTED (*Moviendo la cabeza.*)

No puedo pensar de otro modo por lo que a él se refiere. En suma, no tiene afecto a nadie más que a si mismo, y quizá un poco a los niños (IBSEN, 1973, p. 1692)²⁷.

Peça dividida em quatro atos, publicada originalmente em 1890, incluída por Tereza Menezes (2006) entre os dramas interiores, *Hedda Gabler* desperta a atenção sobre sua protagonista, que fornece título ao drama. Filha de um general já falecido, casa-se com o intelectual e pesquisador Jorge Tesman, aguardando a possibilidade de ele assumir uma cátedra universitária e, com isso, manter mordomias semelhantes as de que desfrutava quando vivia sob o teto do pai. Aproxima-se da ex-colega de escola, Théa Elvsted, com a finalidade de arrasar Lovborg, escritor com quem se envolveu no passado. Destrói os esboços gerais de um livro do antigo amor, destrói Lovborg, destrói a si mesma.

As percepções em torno da imagem de Hedda Gabler são múltiplas, pois múltiplos são os comportamentos dela com cada personagem, seja no presente, seja no passado. Tanto Jorge quanto tia Julia acreditam na bondade dessa mulher cuja alta estirpe já se conhecia desde tempos

²⁷ HEDDA: Mas, apesar de tudo, ele te deseja, não? À sua maneira.

SEÑORA ELVSTED: Não sei exatamente. Sou-lhe útil e nada mais. Não é necessário muito dinheiro para manter-me. Sou barata.

HEDDA: É uma besteira pensar assim.

SEÑORA ELVSTED (*Mexendo a cabeça*): Não posso pensar de outro modo sobre ele. Resumindo, não gosta de mais ninguém além dele mesmo, e talvez um pouco das crianças.

remotos. Entretanto, Senhorita Tesman, nome com que é identificada tia Julia, não consegue perceber as críticas ácidas atrás das quais se esconde a nova integrante da família. Mesmo esforçando-se para agradá-la, os deboches e os desprezos aparecem de todos os lados. Jorge e sua tia corroboram os argumentos de Hedda que, tarde da noite, preferiu transportar seus pertences a dar carona à velha senhorita.

TESMAN

Lamentamos mucho no poder llevarte en el coche; pero, tú misma lo viste, Hedda traía consigo tantos bultos, que podían deteriorarse.

SEÑORITA TESMAN

Verdaderamente, traía una enormidad de paquetes (IBSEN, 1973, p. 1678)²⁸.

Tia Julia então se esforça para agradar tanto ao sobrinho quanto à esposa dele. Em relação ao sobrinho, responsabiliza-se pela arrumação de móveis, pela decoração e pelo aluguel da casa, empenhando sua renda como fiança até ele, aparentemente empolgado com a possibilidade de assumir uma cátedra, obter emprego. Em relação à esposa, ensaia tentativas vãs de se inserir em seu patamar de elegância e charme.

TESMAN (*Dando vueltas al sombrero.*)

!Y qué sombrero tan bonito y elegante llevas!

SEÑORITA TESMAN

Lo he comprado por Hedda.

TESMAN

?Por Hedda?

SEÑORITA TESMAN

Sí; para que Hedda no se avergüence de mi si salimos juntas (IBSEN, 1973, p.1678-1679)²⁹.

Tia Julia considera Jorge um filho (IBSEN, 1973, p. 1681). Ela não percebe – ou prefere não perceber – o descaso proposital com que sua esposa

²⁸ TESMAN: Lamentamos muito não poder levar-te no carro, mas tu mesma viste, Hedda trazia tantos presentes que poderiam se estragar.

SEÑORITA TESMAN: Realmente, trazia muitos pacotes.

²⁹ TESMAN (*manuseando o chapéu*): Tens um chapéu bonito e elegante!

SEÑORITA TESMAN: Comprei-o por causa de Hedda.

TESMAN: Por causa de Hedda?

SEÑORITA TESMAN: Sim, para que Hedda não se envergonhe de mim quando sairmos juntas.

a trata (IBSEN, 1973, p. 1682). Hedda sabe perfeitamente a quem pertence o chapéu depositado no sofá, mas, atribuindo tal propriedade a empregada, aproveita a oportunidade para distribuir sua malícia: “HEDDA (*Señala con el dedo.*) – !Mira ahí! Ha dejado su viejo sombrero en una silla (IBSEN, 1973, p. 1684)”³⁰. Jorge tenta apaziguar o desentendimento e a estupidez aparentes, mas Hedda continua irreduzível:

SEÑORITA TESMAN (*Há cruzado las manos y contempla a Hedda.*)
 !Encantadora..., encantadora... Hedda es encantadora! (*Se acerca a ella, le toma la cabeza con las manos y le besa el pelo.*)
 !Dios proteja y bendiga a Hedda Tesman..., por Jorge!
 HEDDA (*Desprendiéndose suavemente.*)
 !Oh..., suélteme! (IBSEN, 1973, p. 1685)³¹.

Tia Julia tem consciência da importância social de Hedda. Empolga-se de contar com a presença de mulher tão cobiçada em sua família de modo que felicita Jorge pela conquista. Jorge também se sente lisonjeado, deixando clara a satisfação da vitória nessa competição de amor. Entretanto, nem ele nem a tia vislumbram sua articulação – já sem pai e sem dinheiro suficiente para manter sua posição anterior – para se casar com ele. Em outras palavras, Jorge foi, na prática, objeto de conquista.

SEÑORITA TESMAN (*En un cambio brusco de tema.*)
 Parece mentira, Jorge. !Te has convertido en un hombre casado! Y además, has sido tú quien conquistó a Hedda Gabler, !la arrebatadora Hedda Gabler! Ya ves: !ella, que siempre estaba rodeada de admiradores (IBSEN, 1973, p.1679)³².

Jorge tem noção do prêmio obtido e invejado pelos demais homens da cidade a ponto de, em conversa com o assessor Brack, reconhecer sua responsabilidade pela manutenção da qualidade de vida da esposa. Porém,

³⁰ HEDDA (*apontando com o dedo*): Olhe aí! Deixou seu chapéu velho na cadeira.

³¹ SENHORITA TESMAN (*cruza as mãos e contempla Hedda*): Encantadora! ... Encantadora!... Hedda é encantadora! (*Aproxima-se, segura sua cabeça e beija seu cabelo*). Deus proteja e abençoe Hedda Tesman..., por Jorge!

HEDDA (*desprendendo-se suavemente*): Oh!... Solte-me!

³² SENHORITA TESMAN (*mudando bruscamente de assunto*): Parece mentira, Jorge! Viraste um homem casado! E, além disso, foste tu quem conquistaste a Hedda Gabler. A avassaladora Hedda Gabler. Veja: ela que sempre estava rodeada de admiradores!

ela precisará se acostumar a uma condição econômica intermediária até atingir os altos padrões de outrora:

TESMAN

Pero no habría podido ser de otro modo. Piense em Hedda, querido asesor, usted que la conoce tan bien. ! Seria ofensivo que yo le ofreciese un ambiente de pequeña burguesía! (IBSEN, 1973, p. 1696)³³.

Se tia Julia e Jorge vislumbram o casamento como espécie de troféu (conquistado da perspectiva de um homem/sujeito como apropriação da mulher/objeto), vangloriando-se da empreitada do especialista/intelectual que aproveitou a lua-de-mel para visitar arquivos, promover centenas de cópias e apontamentos de documentos antigos acondicionados em arquivos, bibliotecas e museus, e transportar na bagagem livros, revistas, jornais e documentos que pudessem auxiliá-lo na escrita de um livro, exaltando as qualidades da famigerada Hedda Gabler, de outro, essa mesma Hedda Gabler construiu imagens negativas. Assim, Berta, a empregada da família, demonstra grande preocupação com a nova patroa a quem, dali em diante, prestará contas de seu trabalho doméstico.

SEÑORITA TESMAN

Bueno, querida Berta; ahora tienes señores nuevos. ! Bien sabe Dios lo difícil que me es prescindir de ti!

BERTA (*A punto de llorar*)

!Y a mi, señorita! ?Que diré yo, entonces? Yo, que durante tantos años he comido el pan de las señoritas...

SEÑORITA TESMAN

Debemos resignarnos, Berta. Al fin y al cabo, no hay más remedio. Jorge necesita tenerte en sua casa, ?comprendes? Eres indispensable. Como está acostumbrado a que cuides de él desde que era un chiquillo...

BERTA

Si, señorita. !Pienso tanto en la que está acostada en casa! La pobre, tan desvalida... !Y para colmo, esa muchacha nueva! Nunca en la vida aprenderá a servir a la enferma como es necesario.

SEÑORITA TESMAN

!Oh! Ya conseguiré adiestrarla. Además, yo misma hago casi todo, ?sabes? De manera que no vayas a estar intranquila por mi pobre hermana, querida Berta.

³³ TESMAN: Mas, não poderia ser de outro modo. Pense em Hedda, caro assessor, você que a conhece tão bem! Seria ofensivo oferecer-lhe um ambiente de pequena burguesia.

BERTA

Si; pero hay otra cosa, señorita: tengo mucho miedo de no contentar a la señora joven.

SEÑORITA TESMAN

!Dios mío!... Al principio quizá haya alguna deficiencia...

BERTA

Si, porque debe de ser bastante exigente.

SEÑORITA TESMAN

Ya puedes supornelo: !nada menos que la hija del general Gabler! Como estaba acostumbrada a tanto lujo en vida del general... ?Recuerdas cuando iba a caballo junto a su padre por la carretera, con aquella larga amazona negra e una pluma en el sombrero?

BERTA

!Sí, ya lo creo que lo recuerdo! Pero jamás hubiera podido imaginarme entonces que ella e el candidato llegaran a formar pareja (IBSEN, 1973, p. 1676-1677)³⁴.

O diálogo entre tia Julia e Berta abre o primeiro ato. Diferentemente da empregada de *Um inimigo do povo* (além de figurar sempre fora de cena, não possui nome) e da doméstica de *Casa de bonecas* (aparece pouco em cena, estabelece relacionamento afável com a patroa), Berta busca realçar a lealdade à família a que sempre serviu no intuito de continuar trabalhando na casa da Senhorita Tesman, evitando contato com a esposa de Jorge. Pelo diálogo, é possível verificar o conhecimento prévio sobre Hedda.

Inteiramente correta mostrava-se Berta em seus receios – ou, como ela mesma confessa, em seu “medo” – do tratamento da nova patroa. Já de volta

³⁴ SENHORITA TESMAN: Bom, querida Berta. Agora tens novos patrões. Bem sabe Deus o quanto é difícil abrir mão de ti.

BERTA (*a ponto de chorar*): E eu, senhorita! Que direi, então? Eu, que durante tantos anos comi o pão das senhoritas...

SENHORITA TESMAN: Devemos nos conformar, Berta. Ao fim e ao cabo, não há remédio. Jorge precisa de ti na casa dele, compreendes? És indispensável. Ele já está acostumado que cuides dele, desde quando ele era um pirralho.

BERTA: Sim, senhorita. Penso tanto na outra que está adoentada em casa! A pobre, tão desvalida... E, é o cúmulo, essa nova empregada. Nunca em sua vida aprenderá a servir a doente como é necessário.

SENHORITA TESMAN: Oh! Conseguirei ensinar-lhe. Além disso, faço quase tudo, sabes? De modo que não fiques preocupada com minha pobre irmã, querida Berta.

BERTA: Sim, mas há outra coisa, senhorita: tenho muito medo de descontentar a jovem senhora.

SENHORITA TESMAN: Meu Deus! No início talvez ocorram algum problema...

BERTA: Sim, porque deve ser bastante exigente.

SENHORITA TESMAN: Já podes imaginar. Ela não é nada menos do que a filha do General Gabler! Como estava acostumada a muito luxo quando do General em vida... Lembras quando ia a cavalo com seu pai pela estrada, com aquele traje preto de amazona e uma pluma no chapéu?

BERTA: Sim, recordo! Mas jamais poderia imaginar que ela e o candidato se casariam.

da viagem de quase seis meses, conversa com o marido a respeito de um antigo conhecido, Lovborg, intelectual de vida agitada e reprovável, autor de um livro recentemente publicado cujo conteúdo provocara grande furor na sociedade. Lovborg tivera um relacionamento com Hedda que, diante das preocupações de Thea Elvsted sobre o comportamento do escritor com quem abstratamente mantém um relacionamento, procura desfazer sua imagem de perversa na tentativa de se aproximar dela e sugar todas as informações a respeito daquele homem que ainda lhe interessa. Hedda esbanja afagos, sorrisos e gentilezas, criando atmosfera afetiva de intimidade e cumplicidade.

HEDDA

Querida, conmigo no debe tener esa reserva. Al fin y al cabo, hemos ido juntas al colégio.

SEÑORA ELVSTED

Si; pero usted estaba en una clase superior a la mía. ¡Y cuánto miedo le tenía yo entonces!

HEDDA

¿Me tenía usted miedo?

SEÑORA ELVSTED

Si, un miedo terrible. Porque, cuando nos encontrábamos en la escalera, solía usted tirarme del pelo.

HEDDA

¡No es posible!

SEÑORA ELVSTED

Si, y una vez dijo que iba a quemármelo.

HEDDA

¡Oh! Comprenderá usted que se trataba de una amenaza vana.

SEÑORA ELVSTED

Pero yo era muy tonta... De todos modos, más tarde... nos hemos distanciado mucho..., muchísimo una de otra. Nuestros círculos eran tan distintos...

HEDDA

Pues procuraremos acercarnos nuevamente. Escuche una cosa: en el colégio nos tuteábamos y nos llamábamos por el nombre de pila.

SEÑORA ELVSTED

No, en eso estará usted equivocada, de seguro.

HEDDA

Ni por asomo; lo recuerdo perfectamente. Por tanto, vamos a ser desde hoy íntimas amigas, como lo éramos. (*Acercas más el taburete*) ¡Así! (*La besa en la mejilla.*) Vas a tratarme de tú y a llamarme Hedda.

SEÑORA ELVSTED (*Estrecha y acaricia las manos de Hedda.*)

Tanto cariño y amabilidad... es algo a lo que no estoy acostumbrada.

HEDDA

!Vamos, vamos! Te hablaré de tú y te lhamaré mi querida Thora, como antes.
 SEÑORA ELVSTED
 Me llamo Thea (IBSEN, 1973, p. 1690-1691)³⁵.

Assim como manipulou seu enlace matrimonial sem a percepção dos envolvidos, de seus familiares e amigos e da sociedade em geral, Hedda igualmente manipula a Senhora Elvsted. Contudo, tanto no primeiro quanto nos atos posteriores, Hedda desmascara-se, mostrando-se insegura, covarde e abismada diante da corajosa, discreta e despercebida Thea.

HEDDA
 Pero, querida Thea, ¿ como te arriesgaste a hacer tal cosa?
 SEÑORA ELVSTED (*Se levanta y da unos pasos por el salón.*)
 ¿Qué iba a hacer, si no?
 HEDDA
 ¿Y qué crees que dirá tu marido cuando vuelvas a casa?
 SEÑORA ELVSTED (*Al lado de mesa, mirando a Hedda.*)
 ¿Allá, con él?
 HEDDA
 Eso es, sí.
 SEÑORA ELVSTED
 Allá, con él, no volveré jamás.
 HEDDA (*Se levanta y se acerca.*)
 ¿De suerte que es en serio... como has dejado todo?
 SEÑORA ELVSTED
 Sí; estimé que no habia otra solución.
 HEDDA
 ¿Conque te has marchado sin ningún disimulo?

³⁵ HEDDA: Querida, não debes ter reservas comigo. Afinal, fomos colegas na escola.
 SENHORA ELVSTED: Sim, mas você estava um ano adiantada. Quanto medo eu tinha de você!
 HEDDA: Você tinha medo de mim?
 SENHORA ELVSTED: Sim, um medo terrível. Porque, quando nos encontrávamos nas escadas, você costumava arrancar-me o cabelo.
 HEDDA: Não é possível!
 SENHORA ELVSTED: Sim, e uma vez disse que iria queimá-lo.
 HEDDA: Você entenderá que foi uma ameaça vazia.
 SENHORA ELVSTED: Mas eu era muito idiota... De toda maneira, mais tarde... nos distanciamos muito..., muitíssimo uma da outra. Nossos círculos eram tão diferentes...
 HEDDA: Procuraremos nos aproximar novamente. Escute uma coisa: na escola nos tratávamos por tu e nos chamávamos bastante pelo nome.
 SENHORA ELVSTED: Não, certamente você está enganada.
 HEDDA: De jeito nenhum. Recordo perfeitamente. Portanto, vamos ser amigas de agora em diante como éramos antes. (*aproxima mais o tamborete.*) Assim! (*beija-lhe a bochecha.*) Vais me tratar de tu e me chamar de Hedda.
 SENHORA ELVSTED (*aperta e acaricia as mãos de Hedda*): Tanto carinho e afeto... é algo com que não estou acostumada.
 HEDDA: Vamos, vamos! Te chamarei de tu e te chamarei minha querida Thora como antes.
 SENHORA ELVSTED: Chamo-me Thea.

SEÑORA ELVSTED

!Oh! No hay medio de ocultar essas cosas.

HEDDA

Pero, Thea, ¿qué va a decir de ti la gente?

SEÑORA ELVSTED

Diga lo que quiera. (*Se deja caer en el sofá, con aire cansado.*)

Yo no he hecho sino lo que debía hacer.

HEDDA (*Tras un corto silencio.*)

¿Y que rumbo piensas tomar, a qué vas a dedicarte?

SEÑORA ELVSTED

Aún no lo sé. Únicamente sé que tengo que vivir aquí, donde vive Ejlert Lovborg. Sí; en caso de que tenga que vivir, vamos (IBSEN, 1973, p. 1693-1694)³⁶.

A habilidade de Hedda invisibiliza suas reais intenções de modo que, sem saber, Thea compartilha sua preocupação com o sucesso do romance já que, sem mencionar nomes, informa o arrebatamento amoroso de Lovborg por uma desconhecida, mas que Hedda sabe tratar-se dela (IBSEN, 1973, p. 1694). Pelo menos três paixões – considerando aqui sua especificação semiótica – afloram em Hedda na sua relação com Thea: covardia, inveja e ódio.

A manifestação da covardia sobre sua ausência de atitudes de assumir posições e brigar publicamente por seus amores e desejos sobressai durante seu diálogo com Lovborg que, descobrindo-a casada, insiste em saber do motivo de, quando se relacionavam, omitir-se de atirar contra ele com uma de suas pistolas:

HEDDA

³⁶ HEDDA: Mas, querida Thea, como te arriscaste a fazer tal coisa?

SEÑORA ELVSTED (*levanta-se e dá uns passos pela sala*): O que iria fazer?

HEDDA: O que acreditas que teu marido dirá quando voltar para casa?

SEÑORA ELVSTED (*ao lado da mesa, olhando Hedda*): Lá, com ele?

HEDDA: Sim.

SEÑORA ELVSTED: Lá, com ele, não voltarei jamais.

HEDDA(*se levanta e se aproxima*): Se é sério... como abandonaste tudo?

SEÑORA ELVSTED: Sim, imaginei que não havia outra solução.

HEDDA: Como saíste sem nenhum disfarce?

SEÑORA ELVSTED: Oh! Não há jeito de esconder essas coisas.

HEDDA: Mas, Thea, o que o povo vai falar de ti?

SEÑORA ELVSTED: Fale o que quiser. (*deixa-se cair no sofá, com ar cansado.*) Não fiz nada mais do que deveria fazer.

HEDDA (*depois de um silêncio curto.*): Que rumo vais tomar, a que pretendes dedicar-te?

SEÑORA ELVSTED: Ainda não sei. Sei apenas que tenho de viver aqui onde vive Ejlert Lovborg. Sim, se tivermos de viver alguma coisa, viveremos.

Porque tengo mucho miedo al escándalo.

LOVBORG

Sí, Hedda. Bien mirado, es usted cobarde.

HEDDA

Terriblemente cobarde. (*Cambiando de tono.*) Pero fué una suerte para usted. Y ya se ha consolado de un modo delicioso en casa de los Elvsted (IBSEN, 1973, p. 1716-1717)³⁷.

A exteriorização da inveja encontra-se na conversa com Thea. Discutindo a respeito das ações da “amiga”, dispara:

HEDDA

!Sí que valdria la pena! !Oh, si pudieras comprender la pobre que soy! Y que a ti se te haya otorgado ser tan rica!...(Abranzándola con fuerza.) Presiento que acabaré por quemarte el pelo.

SEÑORA ELVSTED

!Suéltame, suéltame! !Me das miedo, Hedda! (IBSEN, 1973, p.1722)³⁸.

A mistura de covardia e inveja resulta em um sentimento de vingança: Hedda busca todas as maneiras de dar um fim ao relacionamento platônico de Lovborg e Thea. O percurso mais rápido de atingir seu objetivo: destruir todas as relações, intelectuais e afetivas do antigo namorado. Dessa maneira, ela se alvoroça sobre o manuscrito de Lovborg que o marido, indo à festa na casa de Brack, acabou por encontrar na rua. Tesman adiantara a falta de cópias ou de outros rascunhos do conteúdo, comprometendo-se a devolvê-lo ao seu dono assim que voltasse da casa da tia Julia cuja carta, entregue a ele providencialmente por Hedda, alertava para os últimos suspiros de tia Rina.

O terceiro ato encerra-se com Hedda, sentada diante do fogo, comparando a elaboração conjunta do manuscrito – afinal, Thea copiara o ditado de Lovborg – ao nascimento de uma criança. Já que, até aquele

³⁷ HEDDA: Porque tenho muito medo de escândalo.

LOVBORG: Sim, Hedda. Bem lembrado. Você é covarde.

HEDDA: Muito covarde (*mudando de tom.*) Mas você teve sorte. E se transformou de modo delicioso na casa dos Elvsted.

³⁸ HEDDA: Se valeria a pena! Oh! Se pudesses compreender a pobre que sou! E que a você foi dada a sorte de ser tão rica!... (*abraçando-a com força.*) Pressinto que acabarei queimando-te o cabelo.

SENHORA ELVSTED: Solte-me, solte-me! Me dás medo, Hedda!

momento, não conseguira dar um fim nem em Thea nem em Lovborg, por que não lhes matar o “filho”, numa mescla de loucura e ódio?

HEDDA (*Arroja uno de los cuadernos al fuego y murmura:*)
 !Estoy quemando a tu niño, Thea... de los cabelos rizados!...
 (*Arroja vários quadernos más a la estufa.*) Tu niño y el de Ejlert
 Lovborg. (*Tira al fuego el resto.*) !Ya...ya arde el niño!... (IBSEN,
 1973, p. 1737)³⁹.

Trata-se da destruição do outro como uma captação de sentimentos do indivíduo vazio que, muitas vezes, perde-se em seus anseios e destrói-se inexplicavelmente a si mesmo:

Um exemplo é *Hedda Gabler*, na famosa cena em que ela queima o único manuscrito da obra de Lovborg, no final do terceiro ato. Ibsen já havia mostrado que ela não amava o marido e que havia tido um “caso” com Lovborg no passado. Este, agora estava sendo apoiado por Thea na confecção do trabalho. Logo, Hedda fez isto somente por ciúmes. Esta é a conclusão mais rápida e lógica. Mas o autor vai além dessa causalidade primária, ele já vinha mostrando, por meio de comentários passageiros e requintes de malícia, que Hedda não conhece outra alegria senão o jogo de poder mesclado de crueldade. É uma pessoa incapaz de criar ou trocar, seja o que for, com os outros. Há algo de inexplicável, de impalpável, no comportamento desta mulher, nesta maneira, só sua, de lidar com a vida. Ela joga no fogo a obra de Lovborg seja por inveja, por impotência, por desprezo ou por ódio, da mesma forma como terminou com a sua própria vida (MENEZES, 2006, p. 69).

O interessante em *Hedda Gabler* é que, diferentemente de *Casa de bonecas* ou *A dama do mar*, não encontramos filhos biológicos. A Thea e a Lovborg atribui-se a filiação de um manuscrito; a tia Julia, desenha-se a maternidade afetiva com Jorge. Contudo, nenhuma mulher em cena realmente possui filhos nem manifesta arrependimento por não tê-los. A articulação do modelo da família burguesa nesta peça ocorre pelo casamento (constituição ou interrupção), mas foge da continuidade da descendência. Rasga-se a figura angelical da maternidade da qual se ausenta Hedda. Os

³⁹ HEDDA (*atira um dos cadernos ao fogo e murmura:*) Estou quemando teu filho, Thea... dos cabelos cacheados. (*joga vários cadernos mais no aquecedor.*) Teu filho e o de Ejlert Lovborg. (*atira o resto ao fogo*). Já... já arde o menino.

vestígios de divindade, bondade, feminina, passividade e pacificação cedem lugar ao que os críticos atribuem a demônios como sinônimos de monstros, masculino, intrigas, discórdias e destruição. Por essa razão, sobre alguns temas discorridos pela boca masculina recai o opróbrio quando explodem nos lábios femininos. Hedda sai da esfera do sagrado e adentra a do profano ao encarnar e exercer funções, pensamentos e comportamentos atribuídos aos homens. Assim, provoca espanto a ambiguidade de seus diálogos ao tratar de monogamia, amor, opções pelas armas, impiedade e liberdade.

Quando aborda assuntos sobre os quais emite opiniões espontâneas, sem receios de arranhar sua imagem, Hedda compartilha suas impressões com seu confidente Brack. Divaga a respeito da obrigação de permanecer o resto da vida com uma só pessoa. Percebe-se que “especialista” e “viagem” adquirem acepção figurada: equiparar-se-ia o primeiro termo ao intelectual, a quem se dedica mais à teoria do que à prática, ao homem mais de discurso do que de ação; atribuir-se-ia a equivalência do segundo ao casamento.

HEDDA

Eso de estar con la misma persona eternamente.

BRACK (*Con um gesto de aprobación.*)

De día e de noche...Imagine-se..., a todas horas.

HEDDA

Ya he dicho que eternamente.

BRACK

De acuerdo. Pero com nuestro buen Tesman... supongo que se debe de poder...

HEDDA

Tesman es...un especialista, querido.

BRACK

No cabe duda.

HEDDA

Y los especialistas no son nada divertidos de viaje. Por lo menos, a la larga (IBSEN, 1973, p.1702)⁴⁰.

⁴⁰ HEDDA: Isso de estar com a mesma pessoa eternamente.

BRACK (*com um gesto de aprovação*): De dia e de noite... imagine-se..., a todas as horas.

HEDDA: Já falei eternamente.

BRACK: Concordo, mas com nosso bom Tesman... suponho que se deve poder...

HEDDA: Tesman é um... especialista, querido.

BRACK: Sem dúvida.

HEDDA: Os especialistas não são nada divertidos em viagem. Pelo menos, nas mais longas.

Hedda se recusa à infidelidade (IBSEN, 1973, p.1714). Contudo, o diálogo fortemente ambíguo entre ela e seu confidente incita o leitor a detectar o alcance dos relacionamentos extras, propostos e acolhidos:

BRACK (*Con una inclinación.*)

Hablado francamente..., sobre todo de la señora. Pero también del marido, por supuesto. Sabe usted... que unas relaciones... yo diría... triangulares, son en el fondo una grand comodidad para todos.

HEDDA

Si; varias vezes he echado de menos un tercero en el viaje. ¡Ah, eso de estar sentados asi los dos en el departamento...!

BRACK

Afortunadamente, ya pasó el viaje de novios.

HEDDA (*Con un gesto negativo.*)

Puede que el viaje sea aún largo. Sólo he llegado a una parada en el camino.

BRACK

Pues entonces se apea uno y se desentumece un poco, Hedda.

HEDDA

Yo no me apeo nunca.

BRACK

?Nunca?

HEDDA

No, porque siempre hay alguien que...

BRACK

...que le mira a una las piernas, querrá usted decir.

HEDDA

Si, eso es.

BRACK

!Oh, por Dios...!

HEDDA (*Con um mohin de impaciencia.*)

No me gusta... Prefiero quedarme sentada...dondequiera que sea, a solas.

BRACK

Pero subirá un tercero a interrumpir.

HEDDA

?Ve usted?... Eso ya es otra cosa muy distinta.

BRACK

Un amigo leal y comprensivo...

HEDDA

...entretenido en todos los terrenos...

BRACK

...y sin nada de especialista.

HEDDA (*Con un sonoro suspiro.*)

Si, al fin y al cabo, seria un alivio (IBSEN, 1973, p.1704)⁴¹.

⁴¹ BRACK (*com uma inclinação*): Falado francamente..., sobretudo pela senhora. Mas também por seu marido, claro. Você sabe... que umas relações... eu diria... triangulares são, no fundo, uma grande comodidade para todos.

HEDDA: Sim. Várias vezes expulsei pelo menos um terceiro na viagem. Isso de se sentar os dois no departamento...!

O toque de infidelidade e a aparente aversão à monogamia resultam na proposta de triangulação amorosa que, nas palavras do confidente, escapam ao caminho trivial a que se acostumou a sociedade: “BRACK – Sí, por certo. No me disgustan en absoluto los caminos extraviados. En algunas ocasiones pueden ser muy interesantes (IBSEN, 1973, p. 1732)”⁴².

O desvio do feminino/sagrado ocorre não apenas pela possibilidade de fuga da monogamia, do rompimento da fidelidade e dos relacionamentos amorosos fundados na multiplicidade ou, nas palavras de Brack, na triangulação, mas pela postura de quebra do estereótipo da mulher romântica, inevitavelmente educada para correr atrás de sua felicidade no casamento, na constituição de família e na geração de filhos. Neste ponto, Hedda destrói a possibilidade romântica quando, conversando com seu ex-namorado, enfatiza a inexistência de amor tanto no relacionamento antigo quanto no atual. O que se poderia eventualmente constatar? Apenas companheirismo ou camaradagem, responderia (IBSEN, 1973, p. 1716).

Outro fator desviante do comportamento feminino (acanhado, silencioso, discreto) consistiria no manuseio de pistolas (rijas, duras, firmes, cujo objetivo é cuspir pequeno artefato fatal, bala), comparando-as ao órgão fático no seu trajeto de produzir/exterminar a vida. Hedda sai do primeiro ato e entra no segundo advertindo e advertida do perigo de manusear tais

BRACK: Com grande sorte, já acabou a viagem dos noivos.

HEDDA (*com um gesto negativo*): Pode ser que a viagem se prolongue. Tenha feito apenas uma parada durante o trajeto.

BRACK: Então desce um e estica as pernas um pouco, Hedda.

HEDDA: Eu não desço nunca.

BRACK: Nunca?

HEDDA: Não, porque sempre há alguém que...

BRACK: ... que olha uma das pernas, quererá você dizer.

HEDDA: Sim, é isso.

BRACK: Oh, por Deus.

HEDDA (*com um toque de impaciência*): Não gosto... Prefiro permanecer sentada... onde quer que esteja, sozinha.

BRACK: Mas, aparecerá um terceiro para interromper.

HEDDA: Vê? Isso já é outra coisa.

BRACK: Um amigo leal e compreensivo...

HEDDA: ...metido em todos os lugares...

BRACK: ... e sem nada de especialista

HEDDA (*com um suspiro sonoro*): Sim, afinal, seria um alívio.

⁴² BRACK: Sim, certamente. Não me desgostam totalmente os caminhos rotos. Podem ser interessantes em algumas ocasiões.

apetrechos. Todavía, a brincadeira assume ares de realidade em pelo menos dois momentos: a) quando, no fim do terceiro ato, entrega uma pistola a Lovborg, incentivando-o a se matar (IBSEN, 1973, p. 1337); b) quando ela mesma encerra o quarto ato atirando contra sua cabeça. Ao fato de incentivo à violência e ao sofrimento alheio, adicione-se algo menor: a impiedade com que trata a tia Julia, Lovborg, Tesman e Thea. Sem amor, sem compaixão, sem consideração, disfarçando suas intenções, agindo de acordo com conveniência particular em cada situação e com cada personagem.

Hedda Gabler mantém seu comportamento aristocrático. Preserva a imagem pública de passado glorioso que, sem alternativas, contentou-se com um presente necessário. Articulou o casamento, manipulou o marido e sua família, Thea e Lovborg. Embora a considerassem avançada, ela mesma percebeu, e por isso entrou em choque, sua covardia, limitação e falta de emancipação se comparadas à coragem e ao desprendimento de Thea, destemida e aventureira. Sem esforço percebe-se a destreza pragmática de Thea que, diante das dificuldades – casamento desfeito, Lovborg morto, livro de seu parceiro despedaçado –, encontra sempre uma saída para solucionar os problemas instalados.

No fim do quarto ato, a contraposição entre uma Hedda que nada tem a fazer, a colaborar ou a ajudar e uma Thea ativa e ousada, empenhada na reconstituição do livro do Lovborg, dimensiona o conceito de utilidade de cada uma das personagens.

HEDDA

!Oh! Eso vendrá con el tiempo.

TESMAN

Sí...Oye una cosa, Hedda. Me parece ni más ni menos que si empezara a sentir algo así... Pero vuelve a sentarte con el asesor.

HEDDA

?No os sirvo de nada aqui a vosotros dos?

TESMAN

No, ni por asomo. (*Torciendo la cabeza.*) En adelante será usted muy amable si hace companhia a Hedda, querido asesor.

BRACK (*Con una ojeada a Hedda.*)

Será el mayor placer para mi.

HEDDA

Gracias; pero esta noche estoy cansada. Voy a tenderme un poco ahí dentro, en el sofá (IBSEN, 1973, p.1750-1751)⁴³.

Brack descobrira o percurso da morte de Lovborg. Chantageava Hedda: ou ela mantinha um caso com ele, ou ele a entregaria à polícia. Além disso, o diálogo pelo menos questiona que, entre tantos lugares possíveis, ela não possui lugar em canto nenhum, nem na família, nem na vida pessoal nem profissional do marido, nem na sociedade, nem no coração de Lovborg – a quem aniquilara primeiro pela devastação de seu livro, em seguida, pelo extermínio de sua vida – nem no provável calvário da “insignificante” Thea cuja perspicácia a desvencilha dos caminhos tortuosos e estéreis.

Qual a utilidade de Hedda para si mesma? Talvez essa pergunta seja difícil de responder, pois depois de entrar no quarto para descansar, ela se mata. Se Nora tinha a liberdade de sair, se Ellida tinha a liberdade de ficar, Hedda não identificou alternativas para o exercício de sua liberdade.

Por que ela seria um demônio ou um monstro? Em uma primeira tentativa de explicação, Hedda teria entrado num conflito de mundos – masculino/profano/externo e feminino/sagrado/interno. Teria rompido os limites impostos à mulher e, durante esse rompimento, perdera objetivos em vez de achá-los como ocorre em *Casa de bonecas* ou *A dama do mar*. As protagonistas destes dois dramas conseguem, cada uma a seu modo, superar tanto as dificuldades exteriores quanto as interiores. Já Hedda, sem encontrar seu lugar e sua utilidade, diante da possibilidade de ir para a cadeia ou de tornar-se amante de Brack, opta por solucionar fatalmente o encurralamento.

A segunda alternativa de interpretação proviria das explicações dos demônios interiores, responsáveis por azucrinar homens e mulheres até

⁴³ HEDDA: Oh! Isso virá com o tempo.

TESMAN: Sim. Escute uma coisa, Hedda. Parece-me sem sombra de dúvida que começara a sentir algo semelhante... Mas volte a sentar-se com o assessor.

HEDDA: Não sirvo de nada para vocês dois?

TESMAN: Não, de jeito nenhum. (*virando a cabeça*) O senhor será muito amável se fizer companhia a Hedda, assessor.

BRACK (*com uma olhada para Hedda*): Será um grande prazer.

HEDDA: Obrigada, mas esta noite estou muito cansada. Vou descansar um pouco aí dentro, no sofá.

imporem seus desejos e, conseqüentemente, provocarem a destruição. Desse modo,

Outro exemplo moderno de *troll* é Hedda Gabler, *a trollish woman*, ou uma mulher-troll, nas palavras de Harold Bloom. Uma mulher que, “como os demônios goethianos é o destruidor dos valores humanos e que parece ser o inevitável lado sombrio das energias e talentos que excederam a medida humana”. Ou poderíamos dizer, que ficaram aquém da medida humana. Hedda se comprazia em ver a derrocada de pessoas que lutavam para vencer seus desequilíbrios como Lovborg, homem de talento que havia conseguido escrever um belíssimo livro ao deixar de beber. Sua amiga, Théa, está exultante por ter sido quem o auxiliou na escritura, incentivando-o também a parar de beber. Hedda, em uma única noite, faz com que Théa se afaste dele, provoca-o para que se embriague e perca o manuscrito original do livro. Quando este manuscrito vem parar nas mãos de Hedda, ela joga-o na lareira e queima aquilo que Théa e Lovborg haviam chamado de “nosso filho”. Para completar seu trabalho, ela empresta uma pistola ao antigo amigo, agora desesperado por ter perdido seu texto, convencendo-o a se matar.

Ela não mostra motivos claros que justifiquem seus atos, é como que movida por estes *trolls*, ou “demônios interiores” como também os chamava Ibsen, que parecem estar sempre a cavar os subterrâneos da inveja, do ciúme, do ódio e dos desejos inadmissíveis e, por isso, recalçados. Ela transpira insatisfação, tanto no casamento como na vida. Hedda é uma mulher que não consegue entrar em contato com seus próprios desejos, não cria um discurso ou uma linguagem para representar seus afetos. Ela mesma confessa: “a única vocação que tenho na vida é para entediá-me mortalmente”. Ela dá indícios de que precisa da companhia de pessoas diferentes de seu fastidioso marido, mas mostra-se incapaz de construir uma via para contracenar com o outro – com o diferente de si – sem se perder (MENEZES, 2006, p.117-118).

Como já verificamos tanto no âmbito das articulações teóricas de Literatura, História, Sociologia, Filosofia, Antropologia e Psicanálise quanto nos textos analisados, a mulher sinônimo de candura, bondade, compreensão, silêncio e retração existe desde muito antes do advento do Cristianismo. Constitui-se sua aura de deusa pela revelação:

O homem toma conhecimento do sagrado porque este se *manifesta*, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo *hierofania*. Este termo é cômodo,

pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que *algo de sagrado se nos revela* (ELIADE, 2012, p. 17).

Essa revelação do sagrado dispensa explicações lógicas ou verídicas. O indivíduo aceita o visível ou invisível, sem questionamentos ou contraposições. Desse modo, o conceito de Terra Mater (Mãe Terra), abrigando suas dezenas de filhos de todas as espécies, proporções e hierarquias, atinge a finalidade do sagrado. O trabalho de retalhar, escavar, danificar ou maltratá-la implica violência, reprovável por todos aqueles que têm o conhecimento dos ritos e das manifestações divinas.

Essas palavras foram pronunciadas há apenas meio século, mas chegam até nós de muito longe. A emoção que se sente ao ouvi-las decorre sobretudo de que elas nos revelam, com um frescor e uma espontaneidade incomparáveis, a imagem primordial da Terra-Mãe. Encontra-se esta imagem em todas as partes do mundo, sob inúmeras formas e variantes. É a *Terra Mater* ou a *Tellus Mater*, bem conhecidas das religiões mediterrânicas, que dá nascimento a todos os seres. “É a Terra que cantarei”, lê-se no hino homérico *À Terra*, “mãe universal de sólidas bases, avó venerável que nutre em seu solo tudo o que existe... É a ti que pertence o dar a vida aos mortais, bem como o tomá-lo de volta...” E nas *Coéforas* Êsquilo glorifica a Terra, que “dá à luz todos os seres, nutre-os e depois recebe deles de novo o germe fecundo”.

O profeta Smohalla não nos diz de que maneira nasceram os homens da Mãe telúrica, mas os mitos americanos revelam-nos como se passaram as coisas na origem, *in illo tempore*: os primeiros homens viveram certo tempo no seio de sua mãe, isto é, no fundo da Terra, em suas entranhas. Lá, nas profundezas telúricas, levavam uma vida meio-humana: eram de certo modo embriões ainda imperfeitamente formados (ELIADE, 2012, p. 116-117).

Assim como Terra, Mãe aparece como substantivo próprio, reforçando sua importância e singularidade, fixando a diferença entre o sagrado e o profano. A mãe – portanto, não é a figura isolada da mulher, da fêmea – ascende à condição de sagrado. Sua função: de suas entranhas expulsar os homens que, aos poucos, assumirão integralmente uma vida social, natural, exterior, aventureira, imprevisível e profana.

Interessante observar que enquanto os filhos atraem a si a possibilidade de enveredar pelo desconhecido, a Mãe Terra, que em nenhum momento precisou de um ente masculino (por exemplo, um Deus, raios do Sol ou resquícios do Ar) para sua concepção, mantém-se na esfera do sagrado, imóvel, sem alternativas de locomoção ou de liberdade. É o símbolo da fecundidade (gera dezenas de filhos), de bondade, gratidão, reconhecimento e alegria. Sua concepção dissocia-se do conceito genérico de mulher. A mãe é sagrada; a mulher, profana. A mãe inegavelmente boa; a mulher, nem sempre. A mãe indiscutivelmente uma deusa, um anjo, um símbolo transcendental. Uma deusa, um anjo ou um símbolo transcendental destronado pelo patriarcado que, diante do prestígio das mulheres na alocação das divindades, perdeu seu lugar para se afundar pejorativamente no profano.

Através dos tempos, o sistema matriarcal deu lugar ao sistema patriarcal; a deusa não era mais venerada e os aspectos físicos e espirituais do feminino foram então declarados demoníacos. Do ponto de vista da sociedade patriarcal, Deus era um ser masculino. O homem criou Deus à sua imagem. Com a institucionalização do monoteísmo e do patriarcado, o indivíduo passou a vir à casa do Senhor para preparar-se para a morte.

Nessa nova tradição, a mulher tornou-se Eva, a encarnação da sedução sensual, a razão da ruína do homem. Tendo deixado de ser vista como dádiva do divino, a sensualidade da mulher passou a ser rebaixada e explorada.

Em nome do Senhor, o homem começou a destruir todos os vestígios da deusa e de sua defesa da felicidade sexual. Deixou de haver uma imagem do feminino divino. O feminino deixou de ser visto como fonte de prazer físico e êxtase espiritual (RAPUCCI, 2011, p. 67-68).

Dos papéis sociais, religiosos e culturais, o de ser mãe cria uma muralha de respeito, pois, como já citado, protege-se a maternidade por um manto divino.

A mulher que se identifica mais com a *mãe* encontra sua identidade e realização máximas em alimentar a vida. Ela se sente satisfeita criando e educando os filhos, que tenderão a ser mais importantes para ela do que o marido (RAPUCCI, 2011, p. 95).

Entre as várias classificações, desde aquelas que têm a função de encantar, enganar, brincar, acompanhar ou aconselhar, a mãe receberia também a denominação de “luna” (lua), abrangendo aspectos elementares do feminino:

[...] *Luna* acolhe as exigências e as necessidades da realidade. Pode ser esposa e mãe, mas é também administradora competente e criadora de uma atmosfera de cordialidade, de um espaço de viver agradável, no lar e na alma. Está sintonizada com os ritmos, as marés, as necessidades, as possibilidades de expressões concretas da vida. Luna tem a capacidade de estruturar e organizar seu meio ambiente. Está ciente das medidas, das limitações, das proporções. Luna tem um senso de ritmo natural, da diplomacia, do tato. Responde ao prático e ao concreto mais do que as situações abstratas. Ouve, recebe, acolhe e nutre, protege e promove o crescimento (RAPUCCI, 2011, p. 98).

As representações do feminino na natureza – destacando-se, aqui, a Terra e a Lua – sempre buscam a função de apaziguamento, compreensão, amor, caridade, bondade, altruísmo e paz, sem abrir mão de outros elementos convergentes ao bem-estar. Dessa maneira, a mãe, seja na Terra, seja inserida no firmamento, adquire o *status* de deusa. A diferença básica entre o sagrado e o profano reside na reverência: o sagrado é respeitado, (re)conhecido, transcendental, vertical, indiscutível e inatacável; o profano, por sua vez, é confrontado/afrontado, (re)conhecido, humano, horizontal, discutível. Até mesmo nos dias atuais, a imagem materna remete ao endeusamento, à pureza e à bondade. Já a imagem da mulher – que não é mãe – adquire outras fórmulas, formas e conceitos.

Considerando *Hedda Gabler* o último dos títulos enfeixados neste conjunto que tem por objetivo analisar a representação do feminino na condição de protagonista, importante voltar a ressaltar que, em relação a Nora (*Casa de bonecas*) e a Ellida (*A dama do mar*), Hedda também casa-se, constitui família, contudo não tem filhos nem cogita gerá-los.

Filhos, família e casamento assumem posições diferentes nas três peças. O casamento de Nora deu-se pela paixão e encerrou-se pela falta da prova dela; o de Ellida firmou-se, conforme textualmente se apresenta na respectiva peça, por meio de um contrato de venda e compra em que ela era

o objeto da transação de quem o esposo, Dr. Wangel, exigia o cumprimento do pacto, evitando, a todo custo, sua rescisão. Para Nora, a liberdade era sair do casamento; a liberdade de Éllida constrói-se paulatinamente à transformação de seu *ethos*, justamente pelo fato de ela desejar permanecer em um dos polos do acordo anteriormente firmado.

Hedda também adentra no relacionamento formal, mas diferentemente de Nora – cujos detalhes do início da relação não são informados nem pelos diálogos nem pelas rubricas – e de Ellida – em que o enfrentamento com o marido nos informa sua percepção da ligação que a mantém presa ao médico, opta pelo casamento para manter seu *status* na sociedade burguesa. Ela não é objeto que se manipula, mas sujeito manipulador: redimensiona sua imagem para e diante das demais personagens. Seu casamento com Jorge não ocorre pela escolha dele, mas pelas articulações dela.

O pavor de Nora e de Ellida não compactua com o estilo de Hedda. Enquanto Nora e Ellida são tomadas das ameaças de sanções contra a transgressão dos compromissos assumidos, Hedda esforça-se para atingir seu objetivo de qualquer maneira, recusando-se a enfrentar, assim como Ellida e Nora, a responsabilidade dos desdobramentos provenientes deles. Essa ausência de responsabilidade demonstra como a personagem consome-se psicologicamente pela frustração de quase satisfazer seus caprichos. Embora Hedda integre a quarta fase dos dramas de Ibsen, a que Tereza Menezes (2006) denomina dramas interiores, ela destoa de Ellida, também inserida nessa mesma classificação, pelo fato de a dama do mar enfrentar os resultados – negativos ou positivos – de suas ações.

A família – no caso de Nora, Ellida e Hedda – é importante, mas não é essencial. Diante dos fatos ocorridos, Nora abdica de filhos, casa, marido e vida social para combater o desconhecido – quebrando, portanto, o modelo sagrado de Terra ou de Lua, avançando sobre o profano da imprevisibilidade; Ellida prepara-se para desligar-se do marido oficial e reatar o compromisso com o marinheiro estrangeiro, entretanto opta por desvencilhar-se do marujo e, por escolha própria, permanecer na família na qual descobre possuir um lugar. Tanto Nora quanto Ellida submetem-se à experiência de mudança interna que reverbera no aspecto exterior. Provoca-se, pelo menos, uma

indagação: as ações individuais dessas duas personagens instigariam uma mudança coletiva? Por sua vez, o objeto de desejo de Hedda a transforma em sujeito dramaturgico – mas não necessariamente um sujeito histórico de direitos – habilmente propenso a alcançá-lo, seja destruindo o livro de seu antigo parceiro, seja oferecendo-lhe e fornecendo-lhe a pistola para dar cabo da vida, seja aglutinando forças de modo a enterrar não apenas o corpo de Lovborg, mas também sua memória e seu trabalho intelectual.

Dessa maneira, ou no começo (Nora) ou no fim (Ellida), mãe biológica ou afetiva oferta indícios de abrir mão da relação materna diária, mas não de ignorá-la. Nora e Ellida não se escondem. São mães que, apesar de guardarem segredos e erguerem castelos de sonhos, aparentemente atingem a nobreza da ação mesclando os meandros das relações entre amor e liberdade. Lutam contra o desespero, porém sem promover o ódio; brigam contra o medo, contudo procurando evitar feridas e feridos; conseguem se libertar de suas amarras depois de anos de tentativas frustradas e esperas infundáveis, modificando a si a partir da e pela transformação das outras personagens. Esse não é o caso de Hedda Gabler que não é mãe – nem Mãe Terra, nem Mãe Lunar, dotada de muitas faces, muitas caras, muitas personalidades, alguém que, pelos caprichos, prefere a destruição à liberdade, preenchendo eficientemente a figura do profano. A instituição contrária ao sagrado impulsiona o mal. Quem não é deusa, assume o lugar de demônio?

Hedda realmente parece encantar os leitores de Ibsen. Em sua biografia sobre o dramaturgo norueguês, Jacques De Decker mistura peças, dados biográficos e informações literárias, jornalísticas e históricas, agrupados sob a égide cronológica. Contudo, dedica um capítulo inteiro a Hedda Gabler a quem, se não atribui alguma alcunha demoníaca, qualifica de “Um monstro em forma de mulher” (DECKER, 2006, p. 152-161).

Avec Hedda Gabler, cela mit beaucoup de temps, l'on peut même dire que la pièce n'est toujours pas élucidée aujourd'hui, ce qui explique d'ailleurs qu'elle continue de passionner les gens de théâtre un peu partout, et qu'elle

intrigue, embarrasse, gêne, indigne tout autant le public (DECKER, 2006, p. 152)⁴⁴.

A profusão de leitores e admiradores da peça ainda levaria outros estudiosos a considerá-la o trabalho mais bem acabado de Ibsen. Os anteriores então teriam construído o trajeto de altos e baixos, aperfeiçoamentos, avanços e recuos pelos quais inevitavelmente o autor teria de passar em um processo contínuo de evolução e superação ao captar a essência desse “monstro”, muito diferente das personagens até então criadas e similar às mulheres “reais”.

Felizmente, porém, os equívocos de Ibsen não foram desperdiçados e suas escavações no interior da complexidade humana produziram logo depois um drama no qual ele sondava as profundezas com a calculada precisão de um mergulhador de águas profundas. Precedendo o simbolismo e concentrando-se diretamente na personagem humana tal como esta revela-se durante a ação palpável, Ibsen criou uma obra-prima com *Hedda Gabler*. Aqui tornam-se desnecessárias as explicações, já que Hedda é um cristalino exemplo de mulher desajustada. Tem irmãs em todas as cidades, pois pertence à irmandade amplamente dispersa de mulheres moderadamente folgadas cuja inquietação e inveja nascem de seus falsos padrões de felicidade, bem como de seu egotismo e inutilidade. Não há dúvida de que ela existiu no passado, mas seu tipo específico é inegavelmente moderno. Ao contrário das mulheres da antiga classe média, que tinham os narizes colados nas pedras do fogão, criaram os filhos e dirigiram os lares, as Heddas descritas por Ibsen não têm raízes. Ibsen entrevista mulheres emancipadas que poderiam erigir o lar sobre novas fundações, que criariam uma geração de indivíduos de mente aberta e que, se necessário, obteriam a independência econômica. Hedda e as outras de seu tipo eram de outra raça, 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. Ao criar Hedda, Ibsen estava, portanto, caminhando adiante na estrada da desilusão moderada, e dava novos e grandes passos em direção ao realismo; pois cumpre lembrar que Hedda é uma pessoa extraordinariamente real, pouco importando as referências à cidade em que vive, seja qual for (GASSNER, 2003, p. 28-29).

⁴⁴ Sobre *Hedda Gabler*, é preciso demorar-se um pouco mais, e pode-se até mesmo dizer que a peça não foi elucidada até hoje, o que explica, aliás, que ela continue a apaixonar envolvidos com teatro de diferentes lugares do mundo e que ela intrigue, embarasse, constranja, deixe indignado, por seu turno, o público.

John Gassner distingue Hedda das demais personagens. Ela estaria no topo da escadaria a que Ibsen subiria degrau a degrau, criando, a cada período médio de dois anos, figuras femininas que se equilibravam entre os conceitos de anjos e diabretes. Embora partilhem do mesmo espaço de classificação de dramas interiores, entronizadas na mentira vital ou na verdade reticente e múltipla, Ellida aparentemente consegue se achar enquanto Hedda parece estar sempre perdida.

A frustração de Hedda instiga seu comportamento destrutivo e a afasta do modelo de paz, bondade e candura. Logo, mantém identificação com os paradigmas masculinos em que o profano – implosão/explosão indiscriminada de obstáculos independentemente de sua relevância no contexto coletivo ou público – acaba sobrepondo-se ao sagrado.

Hedda Gabler, filha do general Gabler, foi criada com os valores masculinos do pai. As suas grandes aspirações não se organizam em projetos ou desejos explícitos, ficam pairando em seu espírito aristocrático. Ela então se torna dura e cruel especialmente com as pessoas por quem sente a maior atração. Depois de queimar os manuscritos da obra de um ex-namorado, convence-o a se suicidar e termina se matando também quando vê que não deixou espaço para si mesma, pois destruiu todas as pontes pelas quais passou (MENEZES, 2006, p. 50-51).

A monstruosidade (DECKER, 2006, p. 152-161), o lado demoníaco ou o “desajuste” de Hedda (GASSNER, 2003, p. 28-29) encontram explicação no fragmento de Tereza Menezes que identifica, na personagem, resquícios de comportamento masculinizante, bélico e destruidor proveniente do pai, oficial treinado para comandar, mas não necessariamente para participar em campo, de destruição, desagregação, mortes.

Hedda abandona o campo do feminino, criado e regrado pelos homens, para integrar o masculino. Deixa de lado a divindade (deusa, bondosa, passiva, estagnada, procriadora, resguardada, inerte – Mãe Terra – ou com movimentos quase imperceptíveis – Lua) para festejar as possibilidades profanas fortemente assimiladas. Ela desiste das características transcendentais em favor das terrenas, transformando-se em mulher,

raivosa, ativa, exposta e explícita, ousada, corajosa, aventureira. A monstrosidade (DECKER, 2006) é assombro de quem deveria manter sua posição de deusa/feminina/passiva, mas se desloca para uma atitude profana/masculina/ativa.

A encenação de *Hedda Gabler* foi mais um capítulo de escândalos na história de nossa crítica teatral. Apresentar em nossos palcos uma figura tão sombria e diabólica como Hedda era um desatino, sobretudo porque feria a piedade exemplar, as delicadezas de sentimento e a moralidade “irrepreensível” da tradicional família brasileira. Um crítico do jornal *O Estado de S. Paulo* considerou um erro a escolha da peça para a estreia do grande Duse em São Paulo. Ibsen ainda era incompreensível ao público e a empresa teria andado com mais acerto se representasse um drama já conhecido. Somente a inacessibilidade de Ibsen à plateia paulistana poderia explicar, segundo o crítico, o modo frio com que os espectadores receberam o espetáculo, aplaudindo-o somente por mera cortesia. Para desqualificar a obra ibseniana, os mais avessos às ideias do dramaturgo recorriam às teorias disparatadas do criminalista italiano Cesare Lombroso e às teses do médico húngaro Max Nordau. Segundo esses autores, por trás da máscara enganadora de revolucionários da arte, não somente Ibsen, mas Zola, Nietzsche e Tolstoi, entre outros, poderiam conduzir a sociedade à deterioração moral. Assim, tornou-se comum entre nós, acusar Ibsen e suas personagens de degenerados, aproximando o gênio do escritor da loucura e da perversão. Consequentemente, Hedda Gabler e todas as demais personagens femininas do autor foram tomadas como criaturas malévolas, imorais, desequilibradas e delinquentes, capazes de desestruturar lares, destruir os outros e a si próprias. Nessa esteira, um dos mais respeitados críticos literários desse período, Alfredo Pujol, em sua coluna “Os meus domingos”, do jornal *O Estado de S. Paulo*, fez questão de apresentar aos leitores o diagnóstico “dos enfermos do hospital de Ibsen”: degenerescência mental, histeria, demência senil, delírio crônico, alcoolismo, melancolia etc. Essas “tristes enfermidades da alma contemporânea”, ainda segundo Pujol, apresentadas sem nenhum pudor, corromperiam, mais cedo ou mais tarde, o espírito dos espectadores, levando-os à degradação. Por isso, esse teatro doloroso não podia durar muito, caso contrário, veríamos, “enquanto no palco se representa Ibsen, suicidas despencarem das torrinhas, e trocarem-se tiros de revólver nos camarotes”. Portanto, Ibsen não devia ser encenado, mas somente lido, como um escritor de gabinete, não de plateia (SILVA, 2008, p. 15-16).

Ibsen não era incompreensível. Continua sendo. Mais de cento e dez anos após sua morte, conflita leitoras e leitores com sua realidade atual,

descolorindo o passado, questionando o presente e, dependendo dos efeitos da recepção de sua obra na contemporaneidade, desconstruindo o futuro. A pesquisa minuciosa de Jane Pessoa da Silva (2008) nos jornais e revistas publicados nos últimos anos do século XIX demonstra o *frisson* causado pela ousadia da mulher daquele período que, não diferentemente dos tempos atuais, deveria se satisfazer em se tornar “bela, recatada e do lar”. O que se espera(va) da mulher? Comportamento angelical, receptivo, discreto, atrás das câmeras, jamais ocupando lugar principal, de destaque, no centro do foco de luz do palco. Eis o motivo que levaria Hedda a se tornar diabólica: romper a padronização masculina construída sobre o feminino. Contudo, se não se pode atribuir o caráter demoníaco ao seu comportamento que, diga-se de passagem, seria plenamente aceitável se desempenhado por um homem, como repudiá-lo? Recorrendo-se a todos os mecanismos de silenciamento e de deslegitimação de seu discurso e de seu comportamento.

Hedda, o tipo de mulher que com tanta frequência procura os sofás dos consultórios psicanalíticos hoje em dia, é uma criação insigne. Ibsen, o mestre do retrato, mostra-se ao mesmo tempo analítico e compadecido, impiedosamente objetivo e, no entanto, de forma alguma exultante com as imperfeições de sua personagem. Combinada com os vívidos retratos do pedante Tesman, do demoníaco Lovborg e da mulher completa, a Sra. Elvsted, *Hedda Gabler* é um drama de análise de caracteres saído com perfeição da pena de um mestre. Ibsen escreveu muita coisa mais ambiciosa, mas nada é maior do que *Hedda Gabler* (GASSNER, 2003, p. 30).

Mas a qual imperfeição se refere Gassner ao mencionar a protagonista? O fato de ela apropriar-se de um comportamento socialmente designado ao masculino a leva a romper as normas instituídas, criando novos limites entre o público e o privado, confundindo os papéis sociais (determinados e determinantes) para homens e mulheres. Sua desenvoltura em destruir outros ou destruir a si em nada a afasta da atitude das personagens masculinas manipuladoras da verdade que, sem hesitação, habilitam-se à demolição de outros membros da família, de pessoas conhecidas ou a quem deveriam reconhecimento e gratidão. Exemplos práticos de tais comportamentos: *Um inimigo do povo* e *Solness, o construtor*.

Peter Stockmann, prefeito em *Um inimigo do povo*, empenha-se em deter a insurgência de seu irmão: suprime a voz do médico no jornal, faz com que perca o emprego e a credibilidade, manipula a ira popular contra ele, força a dispensa do cargo de professora da sobrinha. Em nenhum momento da peça encontra-se a possibilidade de atribuir a Peter adjetivos de demoníaco ou de monstro. Situação semelhante enfrenta Solness: a destruição de outros homens, em nenhum momento, o alça à condição de demoníaco ou de monstro, de inescrupuloso ou de maluco.

Retomando os argumentos dos parágrafos anteriores, contra Hedda pesa o fato de desejar transgredir os limites socialmente impostos a ela, à sua sobrevivência e aos seus desejos. Sem alcançar seus objetivos, de modo “fatal” ela desiste de persegui-los:

Também personagens como Hedda Gabler, ou os protagonistas de *Rosmersholm*, deixaram-se destruir por não conseguirem dar conta de abarcar a verdade ideal imaginada por eles mesmos. Ibsen, apesar de vislumbrar com amargura essa impotência do ser humano de colocar em prática seus anseios de absoluto, parece não estar pronto ainda para assumir tal impossibilidade como constitutiva do sujeito moderno. Suas personagens oscilam entre a luta obstinada pelo ideal e a desistência deste através da morte (MENEZES, 2008, p. 53).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A concepção de mulher do século XIX – delineada a partir das conclusões de pesquisas referenciadas desde a introdução – mostra-nos o modelo de mulher submissa, sem acesso a direitos, voz, vez e ação. Sua posição na sociedade daquela época esbarra na condição de objeto sobre o qual o marido/proprietário mantém hegemonicamente o cetro da ordem, da direção e da subjugação, amparando seus desejos e caprichos na estrutura jurídica, na complacência social e no respaldo religioso e econômico.

As representações de feminino exaradas por Ibsen nas obras analisadas criam uma mulher “ficcional” superior à “real” do século XIX: a ibseniana alcança a condição de sujeito histórico e de direitos, conquistada – mesmo que parcialmente – pela “real” após o início da Guerra Fria nos e pelos movimentos feministas iniciados ou fomentados pela Segunda Onda. Relevante reforçar o fato de que a mulher ficcionalizada pelo dramaturgo, seja na condição de protagonista (Nora ou Ellida), seja na posição de personagem secundária (Hilda, Petra ou Thea), desenvolve habilmente o papel de sujeito histórico desvencilhado das convenções sociais, rompendo normas e estabelecendo novas regras.

Dessa maneira, a conquista de direitos e de liberdade de comportamento pelas personagens inevitavelmente provoca estremecimentos nas relações sociais e pessoais a partir do momento em que instituições até então indiscutíveis e consagradas tais como família, casamento ou maternidade, quase sempre sinônimas de prisão, micro-poder disciplinar ou mecanismo simbólico de controle, sofrem diretamente com os novos redimensionamentos em que a liberdade do corpo altera as percepções milenares acopladas ao *habitus* feminino (BOURDIEU, 2005, 2010). Assim, se pensada a divisão entre as mulheres reais e as ficcionais em três dimensões – mundo observado pelos estudiosos, mundo do indivíduo que foge das normas/do cotidiano e o mundo da esfera literária – observa-se as personagens ibsenianas rompendo as normas cotidianas, como Ellida (protagonista que, diante da liberdade de escolha, opta pelo investimento na

ideia de família) ou Gina (personagem secundária que, sem remorsos pelos atos praticados, assume função pragmática na manutenção do casamento).

O modelo de mulher, então, é rompido com a finalidade de dar-lhe novo *status*: abandona-se a condição de objeto e ascende-se à de sujeito. No primeiro momento, a condição de objeto e de sujeito parecem similares, mas, conforme verificamos ao longo das análises, a mulher adquire o papel de sujeito quando assume os rumos de sua própria vida, desligando-se das amarras simbólicas, posteriores às amarras não apenas econômicas, mas principalmente materiais, impingidas pela sociedade. Assim, a libertação do corpo é a liberdade feminina. Levando-se em conta que, na prática, independentemente dos avanços jurídicos e das tramitações legislativas, o corpo feminino pertence ao homem que, por sua vez, na condição de proprietário, impõe à mulher a condição de objeto (BOURDIEU, 2005, 2010).

A posse do próprio corpo por meio do enfrentamento alicerçado no discurso rompe as supostas regras naturais e aquelas socialmente impostas. A mulher-sujeito (TOURAINÉ, 2011) passa a adquirir tal comportamento quando exprime seus desejos, apoiando e lutando por planos próprios ou ligados estruturalmente à classe (CISNE, 2014), vontades, desejos, objetivos e princípios, assumindo os riscos de suas escolhas e consciente da fragilidade da segurança em prol do fortalecimento da liberdade. O outro passa a ser secundário; o eu, passa a ser principal.

Uma dessas maneiras de se tornar protagonista da vida social é discernir o uso dos prazeres (FOUCAULT, 2014b) do uso das obrigações, usando o corpo não mais exclusivamente para a reprodução – eis aí a maternidade como destino da mulher, o casamento como carcereiro e a família como prisão – mas também para o exercício pleno da libido, entendida como rompimento de funções sociais de reprodução. Para alcançar tal finalidade, a mulher precisa se descobrir propriedade (FOUCAULT, 2014a), perceber-se reprimida (BEAUVOIR, 2013) especialmente pelo casamento (GIDDENS, 1993) e, emancipando-se, estabelecer a diferença entre ela e o homem, não com a finalidade de se inferiorizar, mas com a de criar identidade, adquirir a posse do amor de si (RUSSELL, 2014), sentimento único e diferente do matrimônio.

Quando amor e matrimônio, desejo e obrigação, discernimento e ignorância, *eu* e o *outro* e *nós* são esclarecidos e delimitados, quebram-se as amarras do masoquismo e assume-se a direção da vida. Acreditamos que, de maneira geral, a liberdade sexual seja metonimicamente utilizada para evidenciar a liberdade do corpo, pois, conforme observamos nas peças, em nenhum momento se discutiu claramente a respeito de opções ou desejos sexuais, mas de liberdades em que a emancipação intelectual, econômica, jurídica, histórica ou social consolidar-se-ia inicialmente com a liberdade de corpo.

Em alguns casos, a liberdade já estava explicitamente consolidada desde o início: Théa Elvsted (*Hedda Gabler*) ou Ella e Madame Borkman (*John Gabriel Borkman*) ou Petra e Catarina (*Um inimigo do povo*), respectivamente filha e esposa do Dr. Stockmann, são exemplos. Em outros, a liberdade encontrava-se implicitamente consolidada como ocorre com Nora ou Hilda. Essa mesma liberdade modaliza-se gradativamente nas paixões de Ellida (medo, coragem, ousadia, temor, ficar, partir, encontrar, resistir, rebelar-se, submeter-se a si) ou Gina (*O pato selvagem*). Algumas não identificaram opções para o exercício de sua liberdade, como é o caso de Hedda Gabler.

Quando pensamos especificamente na dualidade conservadorismo/liberdade, observamos que alguns papéis, como os de Catarina e Petra, são reforçados. Se Catarina já não impede fisicamente a fundação da escola, exime-se da empreitada e murmura palavras desalentadoras. Petra, em sua função de adjuvante, mais uma vez ajudará o Sujeito/pai a entregar o Objeto, que é a educação baseada em novos preceitos, a seus novos Destinatários, os futuros alunos/discípulos. A figura de Catarina – a mulher da casa, da família, do particular e do medo – cede espaço à de Petra – a mulher da rua, do público, da ousadia e dos comportamentos liberais. Ocorreram conflitos internos e externos com Catarina e Petra: Petra conseguiu enfrentar o obstáculo e compreender a grandeza de sua tarefa pública de mulher que, dali em diante e numa perspectiva metonímica, jamais assumiria o papel de dona de casa submissa ou dependente de marido ou alheia aos assuntos e ações sociais, políticas e educacionais;

Catarina, por sua vez, mesmo diante de dois episódios marcantes – discutindo o posicionamento do Dr. Stockmann na oficina de redação do jornal e, mais adiante, durante a assembleia popular em que os participantes declaram seu marido o inimigo do povo – flutua ao sabor das emoções, recuando quando das propostas de mudança do mundo sugeridas pelo consorte, retornando ao *status quo*, escolhendo-se manter encerrada no âmbito doméstico, fora da esfera pública, aparentemente alheia ou indiferente aos entraves entre liberais e conservadores.

Se retomarmos o discurso do esposo de Nora (*Casa de bonecas*) de que algumas (más) características morais transmitir-se-iam hereditariamente e destacar-se-iam por seu caráter congênito, Petra teria herdado as (boas) características do pai, apta a se tornar uma inimiga do povo, uma mulher-sujeito que transformaria a sociedade pelo trabalho incansável, concentrado, intelectual e, principalmente, braçal como sugere Alain Touraine (2011). Pensando do ponto de vista de Petra, a possibilidade congênita de transferência das características paternas ao seu comportamento receberiam reconhecimento e aprovação, não pelo fato de virem do pai, mas por aglutinar forças ao seu modo de pensar. Considerando o ponto de vista de Nora, as acusações de desvios morais em nenhum momento são aceitas por ela. Em vez de aceitá-las como fonte de humilhação, toma-as como ponto de partida de uma nova vida, discutindo o conteúdo, mas não a origem ou a comparação de tais acusações.

De uma maneira ou de outra, as representações femininas nas peças são produto do processo enunciativo de seus enunciadores. Conforme esclarecemos nesta tese, as pesquisadoras são unânimes na afirmação de o criador de Dr. Stockmann pouco se importar com o feminismo, desembaraçando-se educadamente das abordagens sobre o assunto, mas suas peças nos levam a encontrar, especialmente quando aplicamos o modelo actancial de Anne Ubersfeld (2005), auxiliada por Umberto Eco (2003, 2011), José Luiz Fiorin (2012) ou Diana Barros (2011), Tereza Menezes (2006) e Renata Pallottini (2013), percursos gerativos de sentido na criação de *ethos* de mulher autônoma, emancipada e independente. Constantam-se autonomia, emancipação ou independência tanto nas

personagens centrais quanto nas secundárias de modo que a condição de sujeito histórico de direitos, presente nas personagens femininas, desenvolve-se concomitantemente à de sujeito dramaturgico: a busca do objeto-valor (quase sempre alcançado) coincide metonicamente, no plano histórico, com o processo de formação de consciência iniciado com a saída (material e simbólica) de casa dessas mulheres únicas que não são as *mulheres de Ibsen*, mas as *mulheres que escolheram Ibsen*.

REFERÊNCIAS

- AMORIN, Patricia Mafra; BELO, Fabio Roberto Rodrigues; MOREIRA, Giselle Gonçalves Mattos. Monogamia: interpretações winnicottianas. *Contextos clínicos*, v. 8 (2), p. 201-209, jul.-dez., 2015.
- AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso – a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2014.
- AZAM, Azmi. Hester Prynne and Nora Helmer: two extraordinary women representativas in english literature. *IOSR-JHSS*, v. 19, p.94-97, Apr.2014.
- _____. Victorian women and literature: a short survey. *International Journal of English and Education*, v.3, n.3, p. 398-410, Jul.2014.
- ARARIPE JR., T.A. *Ibsen*. Porto: Lello & Irmão, 1911.
- BADINTER, Elisabeth. *O conflito – a mulher e a mãe*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2011.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista*. Maringá: EDUEM, 2007.
- _____. Feminismo e pós-colonialismo. In: _____. *O pós-colonialismo e a literatura*. Maringá: EDUEM, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- _____. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- _____. *A produção da crença*. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- BRUSTEIN, Robert. *O teatro de protesto*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidade*. Madrid: Síntesis, 1997.
- _____. *Mecanismos psíquicos del poder – teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra, 2001.
- _____. *El género en disputa*. Bacerlona: Paidos, 2007.

_____. *Excitable Speech*. New York: Routledge, 2008.

_____. *Marcos de guerra*. México: Paidós, 2010.

_____; SCOTT, Joan W (orgs.). *Feminists theorize the political*. London: Routledge, 1992.

CAMBI, Franco. *História da pedagogia*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

CARPEAUX, Otto Maria. Ensaio sobre Henrik Ibsen. In: IBSEN, Henrik. *Seis dramas*. Porto Alegre: Globo, 1960, p. 31-65.

CASEY, James. *A história da família*. São Paulo: Ática, 1992.

CHAMON, Jeanine. Fenomenologia e psicopatologia do espaço vivido segundo Ludwing Binswanger: uma introdução. *Revista da abordagem gestáltica*, vol. XVII (1), p. 3-7, jan.-jun., 2011.

CISNE, Mirla. *Feminismo e consciência de classe no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2014.

COQUEIRO, Wilma dos Santos. *Poéticas do deslocamento: representações de identidades femininas no Bildungsroman de autoria feminina contemporâneo*. Maringá, 2014. Tese (doutorado em letras) – Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2014.

COSTA, Cristina Henrique da. A hermenêutica crítica de Paul Ricoeur posta à prova da imaginação feminina. *Remate de males*, v.35.2, p. 393-418, jul.-dez. 2015.

COSTA, Iná Camargo. Transições. *Literatura e Sociedade*, n.15, São Paulo, p.14-41, 2011.

DECKER, Jacques de. *Ibsen*. Paris: Gallimard, 2006.

DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres arquivadas: histórias de uma história mal contada. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 30. Brasília, p. 63-70, jul.-dez. 2007.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do estado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

FALQUET, Jules. Pour une anatomie des classes de sexe: Nicole-Claude Mathieu ou la conscience des opprimés. *Cahiers du genre*, v. 50, p. 1-25, 2015.

- FIORIN, José Luiz. *Em busca do sentido*. São Paulo: Contexto, 2012.
- _____. Enunciação e comunicação. In: FIGARO, Roseli (Org.). *Comunicação e análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2013, p. 45-78.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2000.
- _____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2005.
- _____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- _____. *História da sexualidade – a vontade de saber*. São Paulo: Paz e Terra, 2014a.
- _____. *História da sexualidade – o uso dos prazeres*. São Paulo: Paz e Terra, 2014b.
- _____. *História da sexualidade – o cuidado de si*. São Paulo: Paz e Terra, 2014c.
- FRAISSE, Geneviève; PERROT, Michele (orgs.). *História das mulheres – O século XIX*. Porto: Afrontamento, 1991, vol.4.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- _____. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013a.
- GARCIA, Edson Roberto Bogas; CATANOZI, Eduardo César. O processo enunciativo do texto literário dramático. *Navegações*, v.8, n.2, p. 118-126, jul.-dez. 2015.
- GASSNER, John. Ibsen, o viking da dramaturgia. In: _____. *Mestres do teatro II*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.1-36.
- GHAFOURINIA, Fatemeh; JAMILI, Leila Baradaran. The women's right in Henrik Ibsen's A doll's house. *Journal of novel applied Sciences*, v. 3(4), p. 424-429, 2014.
- GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. São Paulo: Unesp, 1993.
- GOLDENBERG, Mirian. *A bela velhice*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- GOMES, Mércio Pereira. *Antropologia*. São Paulo: Contexto, 2009.
- GOSSE, Edmund. *Henrik Ibsen*. Library of Alexandria. S/D
- GUILLAUMIN, Colette. Práctica del poder e idea de Naturaleza. In: GUILLAUMIN, Colette; TABET, Paola; MATHIEU, Nicole Claude. *El patriarcado al desnudo*. Buenos Aires: Brecha Lésbica, 2005, p. 19-56.

GUIMARÃES, Alexandre Huady Torres; CORRÊA, Lilian Cristina; MARTINS, Valéria Bussola. Intertextualidade, interdisciplinaridade, práticas docentes. In: GUIMARÃES, Alexandre Huady Torres; BATISTA, Ronaldo de Oliveira. *Língua e literatura: Machado de Assis na sala de aula*. São Paulo: Parábola, 2012, p. 123-137.

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

HEIBERG, Hans. *Ibsen: a portrait of the artist*. Plunkett Lake Press: 2014.

HOBSBAWM, Eric. *A era do capital (1848-1875)*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. *A era dos impérios (1875-1914)*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

HOSSAIN, Amir; ISENI, Arburim. Symbolic realism in Ibsen's A doll's house: an overview. *Anglisticum Journal*, v.3, n.8, p.8-17. aug.2014.

HUBERT, Marie-Claude. *As grandes teorias do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

IBSEN, Henrik. A dama do mar. In: _____. *Seis dramas*. Porto Alegre: Globo, 1960, p. 395-473.

_____. O pato selvagem. In: _____. *Seis dramas*. Porto Alegre: Globo, 1960a, p. 207-300.

_____. Solness, o construtor. In: _____. *Seis dramas*. Porto Alegre: Globo, 1960b, p. 491-562.

_____. *Um inimigo do povo*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. Hedda Gabler. In: _____. *Teatro completo*. Madrid: Aguillar, 1973, p. 1675-1751.

_____. Hedda Gabler. In: _____. *Théâtre*. Paris: Gallimard, 2006, p. 1337-1421.

_____. John Gabriel Borkman. In: _____. *Théâtre*. Paris: Gallimard, 2006a, p. 1569-1644.

_____. *Casa de bonecas*. Mairiporã: Veredas, 2012.

_____. *The complete Works of Henrik Ibsen*. Delphi Classics: 2013.

KAMITA, Rosana Cassia; FONTES, Luisa Cristina dos Santos (org.). *Mulher e literatura: vozes consequentes*. Florianópolis: Mulheres, 2015.

- KARIM, Shah Mohammad Sanaul; FATHEMA, Fawzia; HAKIM, Abdul. Man-woman relationship in Henric Ibsen's "a doll's house". *International Journal of Social Sciences, Arts and Humanities*, v.3, n.1, p. 21-26 2015.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- KOVALESKI, Nadia V.J.; TORTATO, Cíntia de Souza Batista; CARVALHO, Marília Gomes de. As relações de gênero na história das ciências: a participação feminina no progresso científico e tecnológico. *Emancipação*, v. 13, n. especial, p. 9-26, 2013.
- LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- LEITE, Suely. *Mulheres em contos: travessias no século XX*. Londrina, 2008. Tese (doutorado em letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2008.
- MACHADO, Marília Novais da Mata. *Discurso da equidade e da desigualdade sociais*. Belo Horizonte: Argumentum, 2010.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MANN, Thomas. *Ibsen e Wagner*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.
- MATA, German Gomez de la. Henrik Ibsen. In: IBSEN, Henrik. *Teatro completo*. Madrid: Aguilar, 1973, p. 9-140.
- MATTA, Roberto da. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. *Introdução aos estudos culturais*. São Paulo: Parábola, 2006.
- MENEZES, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. A elaboração de uma nova subjetividade nos personagens de Ibsen. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Henrik Ibsen no Brasil*. Rio de Janeiro: PucRio/7letras, 2008, p. 49-55.
- MONTELLO, Josué. *Cais da sagração*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- MORETTI, Franco. *O burguês*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- NARVAZ, Martha G. Masoquismo feminino e violência doméstica: reflexões para a clínica e para o ensino de psicologia. *Psicologia: ensino e formação*, v. 1 (2), p.47-59, 2010.
- OLIVEIRA, Pedro Rocha de. Arte e sociedade burguesa na teoria do texto teatral de Peter Szondi. *Crítica cultural*, v.8, n.1, Palhoça/SC, p. 11-26, jan.-jun. 2013.

OLIVEIRA, Vildal. Alguns dados biográficos sobre Ibsen. In: IBSEN, Henrik. *Seis dramas*. Porto Alegre: Globo, 1960, p. 9-30.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PASCOLATI, Sonia. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria da Literatura*. Maringá, Eduem, 2014, p.93-112.

PATEMAN, Carole. *The disorder of women*. Stanford: Stanford University Press, 1989.

_____. *O contrato sexual*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

PERROT, Michele (org.). *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, vol. 4.

_____. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2013.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: *A personagem de ficção*. Antonio Candido et al. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 81-102.

RAPUCCI, Cleide Antonia. *Mulher e deusa*. Maringá: Eduem, 2011.

RODRIGUES, Talita Annunziato; RAPUCCI, Cleide Antonia. A frágil realidade de plástico: um estudo comparativo da imagem “Casa de Bonecas” em Henrik Ibsen e Katherine Mansfield. *Acta Scientiarum. Language and Culture*. v.32. n.1. p.125-132, 2009.

RONNING, Helge. Henrik Ibsen como agente da modernização: enfoque em A casa de boneca e O pequeno Eyolf. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Henrik Ibsen no Brasil*. Rio de Janeiro: PucRio/7letras, 2008, p.31-47.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do contrato social*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

RUSSELL, Bertrand. *Sobre a educação*. São Paulo: Edunesp, 2014.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Tempo de delicadeza*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SANTOS, Luísa Cristina dos (org.). *Literatura e mulher*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Henrik Ibsen no Brasil*. Rio de Janeiro: PucRio/7letras, 2008.

_____. As últimas peças de Henrik Ibsen. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Henrik Ibsen no Brasil*. Rio de Janeiro: PucRio/7letras, 2008, p.81-87.

SEFFRIN, André (Org.). *Mestre da crítica*. Curitiba/Rio de Janeiro: Imprensa Oficial do Paraná/Topbooks, 2001.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57.

SILVA, Jane Pessoa da. *Ibsen no Brasil: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico*. 2007. 612 f. 3 v. Dissertação (mestrado em teoria literária e literatura comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. Breve panorama de Ibsen no Brasil. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Henrik Ibsen no Brasil*. Rio de Janeiro: PucRio/7letras, 2008, p. 11-29.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. *Dicionário de conceitos históricos*. São Paulo: Contexto, 2009.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMONDE, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 231-270.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STEARNS, Peter N. *História das relações de gênero*. São Paulo: Contexto, 2013.

STONE, Mark H.; WAGNER, Cheryl A. *Henrik Ibsen: Poet, Playwright and Psychologist*. 2014.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TEMPLETON, Joan. *The Doll House backlash: criticism, feminism, and Ibsen*. In: PMLA, v. 104, n.1, p. 28-40, jan.1989.

_____. *Ibsen's women*. Plunkett Lake Press: 2015.

THÉBAUD, Françoise (org.). *História das mulheres – O século XX*. Porto: Afrontamento, 1991, vol.5.

TOURAINÉ, Alain. *O mundo das mulheres*. Petrópolis: Vozes, 2011.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UDIN, Nesar. Nora in Ibsen's *A doll's house* and Komol in Saratchandra's *Shesh Proshno*: a comparative study from feminist perspective. *International Journal of English and Literature*, v. 4(7), p. 292-296, sep.2013.

VOLOBUEF, Karin. Ibsen: clássico e moderno. *Caderno de Letras da UFF*, n. 34, p. 139-148, 2008.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero*. Caxias: EDUCS, 2013.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: ____; BONNICI, Thomas. *Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2014, p. 217-242.

____. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. *Teoria da Literatura*. Maringá, Eduem, 2014, p. 327-336.

ZOLIN, Lúcia Osana; GOMES, Carlos Magno (orgs.). *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: EDUEM, 2011.