

ENTRE FALA E AÇÃO: OS ASPECTOS CARNAVALESCOS EM HEDDA GABLER

Jamila Nascimento Pontes¹
Rosa Maria Lima Guimarães²

RESUMO

Este artigo descreve e analisa as forças que movem as ações na obra *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen (1828-1906). Tais forças chegam ao palco por meio de narrativas, recurso este já utilizado pelos dramaturgos gregos. Era por meio de narrativas que as cenas mais fortes (assassinatos, sacrifícios) chegavam ao palco na Grécia Antiga. Ibsen, em *Hedda Gabler*, também poupou o leitor/expectador de cenas fortes e marginais, os aspectos carnavalescos na referida dramaturgia movem o pivô das ações dramáticas ambientadas num clima aristocrático indicado na cenografia, iluminação e sonoplastia. Naqueles corpos, especialmente no da protagonista e no de Lovborg, vibram outras frequências que são silenciadas ou suspendidas pelo verbo. Para a análise da obra *corpus*, traduzida por Millôr Fernandes (2004), tem-se como referência teórica os estudos de Ryengaert (1996), Bakhtin (1987) e Williams (2002).

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia; Personagem; Carnavalização.

ABSTRACT

This article describes and analyses the driving forces behind the actions in the play *Hedda Gabler* by Henrik Ibsen (1828-1906). Such forces reach the stage by means of narratives, a resource already used by Greek playwrights. It was by means of narratives that the most difficult scenes (e.g. murder, sacrifices) took place on stage in Ancient Greece. In *Hedda Gabler*, Ibsen also keeps his reader/audience safe from strong scenes of that nature, so that the play's carnivalesque aspects drive the pivot of dramatic actions which are set within an aristocratic atmosphere suggested by scenography, lighting, and sound design. Other frequencies vibrating in those bodies, especially the title character's and Lovborg's, are silenced or suspended by the word. For the analysis of the *corpus*, the Portuguese translation of Ibsen's play by Millôr Fernandes (2004), theoretical references such as the studies of Ryengaert (1996), Bakhtin (1987) e Williams (2002) are adopted.

KEYWORDS: Dramaturgy; Character; Carnivalization.

INTRODUÇÃO

Hedda Gabler, escrita em 1890 pelo dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, desenrola-se em quatro atos estruturados linearmente: começo, meio e fim, próximo do que se observa na *Arte Poética* de Aristóteles (2007). Predomina na obra o realismo na

¹ Mestre em Letras Linguagem e Identidade pela UFAC. Especialista em Dramaturgia e Teatro pela UTFPR. Graduada em Artes Cênicas: Teatro (UFAC). Professora de Artes do Instituto Federal do Acre (IFAC).

² Mestranda do PROFLETRAS da UFAC. Professora de Língua Portuguesa na rede Estadual de Ensino.

cenografia, iluminação e sonoplastia. No entanto, observam-se também aspectos simbólicos que se tornam marcantes na última fase do dramaturgo, tanto nos diálogos quanto nas interrupções e suspensão de falas. Entre o realismo e o simbolismo, a obra alcança um efeito de purgação: “Senti terror e compaixão, como se a peça fosse grega” (WILDE, apud BLOOM, 2001, p. 211).

Embora muitos categorizem Ibsen como “um autor realista dotado de preocupação social, um antepassado de Arthur Miller, tal noção é um equívoco” (BLOOM, 2001, p. 192). Se por um lado o dramaturgo segue uma estrutura formal linear, ousa nos interstícios das falas, inclusive a ação é relegada em favor das meias confissões. Ainda de acordo com Bloom (2001, p. 192), a percepção, sensação e consciência são os ingredientes transformados em veneno por Hedda, “cujo temperamento histérico prenuncia a sensibilidade exacerbada de mulheres e homens em toda a literatura dramática pós-Ibsen no século XX”.

A leitura que antecede e coabita a feitura deste artigo é desordenada e imaginativa, pois o intuito é nos determos para imaginar, ou seja, para sonhar e visualizar o que é descrito. Essas leituras, conforme Ryengaert (1996, p. 51), “constituem ‘entradas’ no texto e criam familiaridade com a escrita”. A análise a seguir parte desse tipo de leitura (leitura dramática), muitas vezes negligenciada em meios acadêmicos, contudo tão potente nas salas de ensaios; até porque, de acordo ainda com teórico, Ibsen escreve para o palco, para a encenação; é uma escrita que se destina a ser falada, que precisa da voz, da sonoridade: sopro e ritmo de quem a experimenta e se presta a vivenciar o que lê.

Ambietação da obra: drama em quatro atos

A versão da obra analisada, traduzida por Millôr Fernandes (IBSEN, 2004) precisa do nome do autor aqui?, é uma das peças mais discutidas, contudo, poucas companhias brasileiras a encenam, haja vista a dificuldade para reproduzir o cenário e trazer os aspectos simbólicos indispensáveis da obra. O enredo gira em torno da protagonista Hedda Gabler, que divide o espaço da cena com Jorge Tesman, pesquisador universitário, seu esposo; Théa Elvsted, antiga amiga de colégio; Eilert Lovborg, escritor, antigo pretendente; Brack, assessor da família; Berta, empregada; e Juliana, tia de Tesman. Todos esses personagens entram em cena apenas quando

adentram a residência de Jorge Tesman, os demais personagens chegam ao palco apenas por meio da narrativa.

Ibsen situou a peça num bairro elegante da cidade, na casa mais cobiçada da vila da senhora Falk, viúva do secretário das Rendas Públicas. A peça, de modo geral, conforme Willians (2001), apresenta os aspectos cotidianos da sociedade moderna em que o homem vive seus dramas privados. A atmosfera da peça é sombria, todavia, os raios de luz e o sol da manhã em alguns momentos invadem o ambiente através das refinadas cortinas e vidraçarias, tão pontuais na cenografia proposta pelo diretor dramaturgo.

Todas as cenas se passam na residência do casal, reformada para receber a aristocrata herdeira do General Gabler após a lua de mel. O primeiro espaço apresentado ao leitor/expectador, em um plano aberto e frontal, é a grandiosa mansão, que se soma à disposição das personagens – em especial à figura emblemática da protagonista –, os quais compõem o espaço carregados de sentidos, sublinhados pelos aspectos visuais e sonoros que não se esgotam à primeira vista. Quando a heroína entra em cena, todos já sabem de quem se trata, o que nos remete às formas como o coro apresentava o herói na cena grega. Hedda Gabler é apresentada pela empregada Berta e a Srta. Tesman logo nas primeiras falas, ao abrir das cortinas:

Berta: Não sei não, senhorita. Eu já notei ontem de noite... Ela é muito... especial...

Tesman: Especial... Como?

Berta: Difícil. Muito exigente. Tudo ali, sabe?

Tesman: Bem, Berta, que você quer? Ninguém é filha do General Gabler assim à toa. Você sabe muito bem como ela era tratada enquanto o General era vivo. Você ficava até assustada com a figura dela (Hedda) passando a cavalo pela nossa porta, ao lado do pai. Naquele redingote preto, e aquela pluma no chapéu. Era um quadro vivo, hein?

Berta: Se me lembro! Bonito mesmo. Dava até medo de chegar perto. De Sujar.

(IBSEN, 2004, p. 3).

A personagem também é apresentada por meio das didascálias³: “no rosto e nas maneiras mostra elegância e distinção. Pele de um branco marfim. Nos olhos cinza-azul há uma expressão de calma – ou de frieza. O cabelo tem um agradável tom castanho, mas não é muito farto.” (IBSEN, 2004, p. 9). Hedda é uma mulher admirada pelas

³ “Trata-se dos textos que não se destinam a ser pronunciados no palco, mas que ajudam o leitor a compreender e a imaginar a ação e as personagens”. (RYENGAERT, 1996, p. 44).

outras e desejada por vários homens, até mesmo disputada silenciosamente pelos amigos do marido; contudo, a herdeira do General Gabler, com quase trinta anos ainda estava solteira. Enfim, aceita se casar com o mediano pesquisador Jorge Tesman, aspirante ao cargo de professor universitário.

Tesman tem condições financeiras limitadas, custeou parte da lua de mel com a bolsa de estudos e para comprar e mobiliar a casa penhorou todos os bens da família, inclusive as pensões alimentícias das velhas tias que o criaram. Um de seus adversários é Eilert Lovborg, seu concorrente ao cargo de professor e amigo íntimo de sua esposa. Há evidências de que além do envolvimento afetivo, a relação entre eles foi intensa e mal resolvida. Num diálogo com Hedda, Lovborg recorda: “Quando eu chegava de tarde em casa de seu pai; o general sempre lendo os jornais, sentado perto da janela, de costa para nós [...]. E aí naquele canto do sofá, você soube de minhas escapadas, meus dias e noites de loucuras e deboche...” (IBSEN, 2004, p. 48).

Eilert Lovborg frequentava não só a casa do General Gabler, mas também a alta sociedade. Ele era a grande promessa da família, entretanto, tornou-se alcoólatra, perdeu todos os bens e, com efeito, tornou-se uma vergonha para a família e para a sociedade, tendo perdido aquela inesquecível companheira, Hedda Gabler. Quando as cortinas se abrem, isso já é passado. Aliás, a obra se compõe de interrupções, mas, conforme observa Ryengaert (1996), “o que se passa alhures (fora do texto e fora do palco) ou em outros momentos (intervalo) é considerado como fazendo parte da ação”. São esses alhures (fora do palco) que alimentam as ações dramáticas na obra. No entanto, não se trata de uma obra descontínua; a ação não é solta, há uma interdependência das partes: o único lugar em que se passam as cenas é na residência de Tesman, onde a mesma permanece o tempo inteiro.

Hedda, uma figura incógnita, solitariamente entediada, não aceita a vida que constituiu, muito menos o casamento. Para Bloom (2001, p. 212), ela é uma mescla extraordinária de Cleópatra e Iago de Shakespeare: “Hedda reúne a espirtuosidade e o fascínio de Cleópatra e a esplêndida capacidade de manipulação de Iago.” Todavia, se reconhece como covarde, mesmo se comportando como um general: tanto nas conversas íntimas, quanto nas “brincadeiras”, a exemplo de “tiro ao alvo”. O gestual de Hedda é maquinalmente determinado nas rubricas do extraordinário dramaturgo, que a situa no embate entre as forças individuais e sociais, dionisíaca e apolínea. São essas forças que regem as ações da peça.

Ibsen, sensivelmente, através de *Hedda Gabler*, mostra o esgotamento de uma sociedade aristocrata, falsa e mesquinha daquele período, abalado pelas crises socioeconômicas do ascendente capitalismo. Nesse sentido, Willians (2002, p. 120) afirma que “[...] a estrutura que agora conhecemos estava sendo formada: um homem individualizado, com suas próprias aspirações, com sua natureza própria, inserido em uma ação que acaba por leva-lo a tragédia”. É este o cenário em que o autor norueguês situa a personagem, que apesar das crises econômicas e da falência social, as forças internas explodem e a levam ao ato extremo, à negação da vida.

Hedda comete suicídio não por que seja um fardo viver, trata-se de um intenso diálogo entre o “eu” e o mundo que a cerca. Ao falar do possível “suicídio” de Lovborg, ela antecipa o dela: “Estou falando de mim! Me dá uma sensação de liberdade saber que neste mundo ainda é possível um ato de coragem absoluta – um gesto de beleza; espontâneo e definitivo.” (IBSEN, 2004, p. 84). Ao contrário de Hedda, Lovborg teve a coragem de viver, desfrutar o mundo que é proibido para a filha do General. Para essa personagem, não há um espaço acolhedor no mundo – ela é autodestrutiva; seus desejos não condizem com o modelo social vigente, sua sexualidade é reprimida. Bloom (2001) afirma que nem a carreira militar do pai, nem mesmo o dionisíaco poeta Eilert Loevborg a salvariam:

Lovborg: Nunca soube explicar – quando penso. E pergunto de novo, Hedda, nunca havia nenhum amor no fundo dessa amizade? Do seu lado não havia um desejo de me limpar, me purgando; e não era amor se transformando e confessoria? Não era?
Hedda: Não propriamente.
Lovborg: Qual era seu motivo, então?
Hedda: Você acha que uma jovem – tendo a oportunidade – e a certeza de que ninguém vai saber...
Lovborg: Sim?
Gedda: ...não vai querer dar uma olhada, um rápido mergulho num mundo que...
Lovbor: ...que...
Hedda: ...jamais lhes será permitido conhecer? Um mundo proibido? (IBSEN, 2004, p. 49).

Ao longo da peça, mesmo não sendo um dos pontos de vista recorrentes em relação às análises já feitas sobre a obra, insinua-se que tais desejos, além de reprimidos, eram proibidos, pois ela nutria desejos que jamais foram revelados, apenas sugeridos. Para analisar os discursos na obra não se perde de vista o que Bakhtin (1997, p. 309) alerta sobre as palavras, as quais “estão a serviço de qualquer locutor e de

qualquer juízo de valor, que podem mesmo ser totalmente diferentes, até mesmo contrários”. No teatro, por exemplo, os discursos de gêneros primários (falas, réplicas de um diálogo) adquirem características particulares integrando-se à realidade existente daquele mundo narrado/dramatizado.

Em seu cotidiano, Hedda dá sempre as últimas palavras, atira com pistolas, bebe e fuma, mesmo que seja discretamente entre quatro paredes. Tais comportamentos eram incompatíveis com aquele mundo marcado pelo modelo patriarcal, onde os papéis sociais eram de antemão definidos. O que se pode interpretar no diálogo acima transcrito, entre Hedda e Lovborg? Ela desejava conhecer o mundo proibido? E o que ela sente pela amiga ou rival Théa Elvsted? Um desejo de vida ou de morte?

Durante a peça, Hedda se aproxima de apenas uma pessoa, Théa Elvsted, a quem chega a beijar, sendo incapaz de manifestar qualquer tipo de paixão diante de outras, nem mesmo pelo antigo pretende Lovborg. Observa-se nas rubricas sobre Hedda “...Volta a ficar por trás da cadeira da Sra. Elvsted, acariciando de leve os cabelos” (IBSEN, 2004, p. 86). Há vários estudos sobre esta personagem, uns afirmam que ela está grávida ou abortou. O crítico Bloom (2001, p. 213) afirma que, ao longo da peça, o comportamento de Hedda “é caracterizado pelo sadismo homossexual reprimido, tendo por objeto a bela Théa Elvsted”. É difícil chegar a um consenso. As ações da personagem podem sugerir tanto o desejo sexual reprimido quanto repulsa, ou ainda, ocupar o lugar da outra que engatou uma relação com seu antigo pretendente, Lovborg.

Elvsted: Por que todo esse teu interesse, Hedda? Você tem ...?

Hedda: Tenho pela primeira vez na vida tenho vontade de influir sobre o destino humano.

Elvsted: Você nunca teve essa influência?

Hedda: Não. Nunca.

Elvsted: Nem sobre teu marido?

Hedda: Você acha que vale o esforço? Ah se você pudesse entender como eu sou miserável! E você, o destino te fez tão rica! (Abraça Téa com calor exagerado) Acho que afinal chegou a hora de eu queimar os teus cabelos!

Elvsted: Me laarga! Me larga! Eu tenho medo de você, Hedda.” (IBSEN, 2004, p. 56).

Afinal, quais as verdadeiras intenções de Hedda com Théa? Pois desde os tempos de colégio, esta já era uma relação ambígua. Na peça, encontra-se vestígio para defender a homossexualidade reprimida de Hedda por Théa, assim como sua falta de coragem para assumir a relação afetiva com Lovborg. De certo modo, uma possibilidade não

anula a outra. Bakhtin (1997, p. 154) afirma: “a introspecção-confissão não pode receber acabamento, pois ela não comporta, como tal, aspectos que lhe sejam transcendentais e que possam assegurar-lhe o acabamento”. Hedda é uma incógnita; afinal, o que a leva a cometer suicídio?

A princípio, depara-se com dois motivos: tem horror aos escândalos e odeia o tédio. O tédio faz parte de sua vida e parece ter se intensificado após a morte do pai e com a prolongada lua de mel. A personagem revela à Brack que, além do mais, as pessoas com quem convive são incapazes de ajudá-la a cessar esse tédio. E quanto aos escândalos? É só uma questão de tempo, pois o assessor Brack a encurrala de tal forma que ultrapassa os escândalos públicos, pois Hedda terá que se defender diante da justiça e ocupar o mesmo espaço das mulheres da noite.

Brack: Bom Hedda, o escândalo é inevitável.

Hedda: Escândalo!

Brack: É – o escândalo – do qual você tem pavor mortal! Terá que comparecer perante a justiça, será acareada com mademoiselle Diana talvez até com as amigas dela. Ela terá que explicar como a coisa aconteceu – se foi acidental, se assassinato. [...]

Hedda: Eu não tenho nada a ver com esse negócio repulsivo.

Brack: Não! Mas terá que responder à pergunta: por que deu a pistola a Eilert Lovborg? E que conclusões as pessoas tirarão desse fato, desse presente estranho? Hedda: (Deixando pender a cabeça) Eu não tinha pensado nisso.

Brack: Mas acho que não há perigo algum... se eu ficar calado.

Hedda: (Olha para ele) Quer dizer, se, de agora em diante, eu ficar em seu poder, juiz Brack. De pé e mãos amarrados.

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

Hedda: Estarei em seu poder, de qualquer maneira. Sujeita à sua vontade e exigências. Uma escrava! (Se levanta impetuosamente) Não. Isso não! Nem em pensamento! Jamais!” (IBSEN, 2004, p. 88).

Hedda não tem escapatória, assim como a maioria das personagens de Ibsen, e “acaba por encontrar seus limites: limites trágicos, incluindo o limite absoluto da morte... Aqui certamente, a permanência de ordens e hierarquias, as categorias usuais do humano exercem a sua necessária pressão.” (WILLIAMS, 2002, p. 122). Estava sujeita não só ao tédio e aos escândalos públicos, mas de tanto tentar dominar os outros, passaria a ser dominada pelo detestável assessor Brack, amigo do esposo, que não tem a dimensão mínima da vida, da situação que o cerca.

Contudo, será que o impetuoso assessor Brack teria mesmo tal poder sobre ela? O que antecede o suicídio dessa fascinante mulher? Há indicações de que foi uma estranha tomada de consciência de sua existência, e não necessariamente o poder do juiz sobre

ela. Assim como afirma Camus (2004) em relação ao suicídio: é um salto, uma aceitação de seus limites, tudo está consumado, o homem volta à sua essência. Seu único e terrível futuro se precipita. O suicídio de Hedda não provoca nenhum espanto e também não traz nenhuma consequência: a família Tesman, na verdade, nunca existiu. Ela não é parte de tudo aquilo, Hedda Gabler jamais foi Hedda Tesman, como afirma Lovborg.

Para Jorge Tesman, a possibilidade de recuperar os escritos de Lovborg se torna mais necessária e urgente do que viver ao lado da bela esposa. Após o suicídio, o silêncio inunda o palco e a vida segue. Ninguém conhecia Hedda de verdade, a não ser a figura pública, isto é, um discurso produzido num contexto sociocultural da trama. Enquanto filha do General Glaber, é um discurso que se produziu no silêncio dela e, com efeito, ela mesma o sustentou. Todos que conviveram com a fascinante mulher foram incapazes de vê-la para além das aparências, talvez a única exceção seja o dionisíaco Lovborg. Isto se evidencia na conversa entre a empregada Berta e Juliana Tesman, logo no início da peça. Estas nada sabiam de mais profundo sobre a misteriosa Hedda.

O suicídio da heroína vilã não é uma condenação à morte, mas antes “um salto para liberdade!”, como ela mesma afirma. Ao contrário dos outros personagens que morrem na peça, a exemplo da inválida Tia Rina e mesmo do próprio Lovborg. A morte deste, para surpresa de Hedda, não foi nada elevada (apolíneo), dado que Hedda tem fascínio por ações elevadas. Ela, por sua vez, renuncia a vida de forma elevada, decide por um *grand finale*, um momento apoteótico com direito a música tocada em um belíssimo piano. Nada pode ser mais apolíneo e dionisíaco ao mesmo tempo, pois a própria música (apolínea) traz a selvageria do deus do vinho: “(Hedda entra no quarto dos fundos e puxa a cortina. Pausa curta. De repente ouve-se uma música vibrante, selvagem, tocada por ela no piano)” (IBSEN, 2004, p. 89).

Assim como nas tragédias gregas, em que as cenas mais fortes não acontecem à vista do público, esta também não; ouvem-se apenas o tiro e as vozes dos outros, em seguida o silêncio. Contudo, não há um narrador eloquente, como na dramaturgia grega, para explicar os fatos que levaram a heroína vilã a cometer o suicídio. O expectador/leitor desatento pode ser pego de surpresa, especialmente se não ficar atento às simbologias que se apresentam na obra.

Entre o drama, as narrativas – os aspectos carnavalescos em cena

A origem da tragédia, de acordo com Nietzsche (2007), em tese existe nas tensões entre Apolo e Dionísio. Este, conhecido como o deus do vinho; e aquele, como o deus da sabedoria, da justiça. O primeiro representa a subversão da ordem, a liberdade do prazer sem limites; o segundo a harmonia, a luz. Apolo é conhecido como o deus da música, da argumentação (logos), da representação da alma, do pensamento elevado (cabeça). Dionísio, por sua vez, é o deus do teatro e representa os desejos do corpo (baixo ventre), a gênese da carnavalização e do grotesco, conforme observa Bakhtin (1987) em sua análise da obra de Rebelais.

Nietzsche (2007), de forma extraordinária, descreve como se dá o encontro entre os devotos de Dionísio e Apolo: os devotos do deus do vinho, desprendidos dos códigos sociais, mergulhados na embriaguez, se auto revelavam e entorpeciam, a longa distância, os devotos de Apolo, fazendo com que estes esquecessem os conselhos de seu mestre. Nas narrativas de Nietzsche (2007), encontram-se as contradições sobre as quais posteriormente Bakhtin (1987) se debruça em seus estudos para tratar do mundo oficial (apolíneo) e extraoficial (dionisíaco).

Essa tensão entre as concepções divinas atravessam os séculos; não é por acaso que ainda se encontra nas obras modernas. Muitos dramaturgos fizeram o exercício de “voltar no tempo” e atualizar as antigas tragédias, caso de Eugênio O’Neill, que atualizou a trilogia *Orestes* de Ésquilo em *Electra Enlutada*. Com efeito, o mito de Electra é atualizado: a guerra civil americana torna-se o pano de fundo da peça, assim como a guerra de Troia na referida tragédia grega; e a psicologia moderna, em especial a psicanálise, assume o lugar dos poderes divinos, a determinação dos deuses. Assim como O’Neil, entre outros autores, destacam-se Sartre e, mais recentemente, a prematura dramaturga americana Sarah Kane. Mas, na verdade, “nunca houve, de fato, uma recriação ou imitação da tragédia grega; o que, na verdade, não deveria causar surpresa, porque a sua singularidade é genuína e, em aspectos importantes, intransferíveis” (WILLIAMS, 2002, p. 35). Sabe-se também que, após o cristianismo, outros fatores como a noção de trágico se esvaziaram (LESKY, 1990); ao passo que a forma e algumas estéticas se perpetuam, a exemplo das forças opostas nas obras, como as representações de Apolo (elevado) e Dionísio (baixo).

Em Nietzsche (2007), a ideia de que o herói trágico (representação de Dionísio) carrega em seus ombros o mundo fora dos princípios da razão: “no dionisismo predomina a ideia de viver o corpo, porém não de modo solitário. O elemento sexual se fortalece” (BAKHTIN, 1997, p. 71), longe das hierarquias, etiquetas e decência. Tais contradições se materializam em *Hedda Gabler*. Os elementos dionisíacos e apolíneos são dinamizados no palco, espaço da ação dramática que traciona o mundo lá fora, de modo que as narrativas são potentes e movem as ações. Portanto, as tensões na referida obra são um diálogo intenso entre o mundo oficial, apolíneo, representado por Hedda; e o extraoficial, dionisíaco representado por Lovborg.

A peça em si não apresenta, de forma dramática, cenas dionisíacas com elementos grotescos (BAKHTIN, 2013), mas é possível perceber essa atmosfera na obra, no debate silencioso de Hedda. É pertinente destacar que o palco do dramaturgo norueguês é à italiana, que privilegia a observação frontal, típica dos grandes palcos europeus. A forma linear e realista da peça (observada à primeira vista) não permite cenas carnavalescas, a não ser por meio das narrativas. O carnaval, para Bakhtin (1987), está relacionado a um tipo de festa que dissipa as relações hierárquicas, ao contrário do que acontecia nas festas oficiais em que as distinções se destacavam intencionalmente. Nesta dramaturgia de Ibsen, também as hierarquias são fortemente marcadas em oposição ao mundo narrado: casas noturnas, festas particulares, bares e pensões.

Na peça norueguesa há estas duas tensões, uma representada por Hedda, na distinta residência, e outra por Lovborg, em suas andanças e noitadas em bares, ruas e becos. As duas tensões se materializam no drama que comporta a narrativa – técnica utilizada por vários escritores. A fusão dos dois mundos é observada nas personagens Hedda Gabler e Eilert Lovborg. Ela, situada no espaço luxuoso e familiar, embora sombrio – o que já suscita elementos dionisíacos, mundo tão comum para o poeta que viveu noites em bares, ruas, becos, pensões e casa de prostituição. Estes espaços chegam ao palco através de narrativas, em nenhum momento há espaços para cenas baixas. Então, considerando que a peça se dá entre o gênero dramático e o épico, é possível afirmar que Ibsen, com sua refinada maestria, comportou os dois mundos tão bem discutidos por Nietzsche (2007).

Didaticamente, as narrativas (experiências que antecedem o abrir das cortinas) atravessam o drama de forma potente. O mundo carnavalesco vivido nas ruas, em que o riso se contrapõe à dureza do mundo oficial de Hedda Gabler, chega ao

público/plateia/leitor através da narrativa. Lovborg narrava suas experiências mais íntimas a Hedda, que mesmo antes de entrar em cena já é o seu oposto. Sua beleza elevada, de alta estirpe, representa os aspectos apolíneos; já Lovborg, o contraventor, o subversivo, ou melhor, um diabo que por algum tempo viveu no mundo das trevas, ou à luz de Dionísio. Assim o descreve a Srta. Tesman: “E a queda maior foi do teu maior rival. Caiu na armadilha que ele próprio armou – hoje em dia é um pobre diabo, que ninguém respeita” (IBSEN, 2004, p. 1). No entanto, sua energia chega ao palco antes mesmo de sua presença física.

Um diálogo íntimo, entre Hedda e Lovborg, ratifica de certa forma o que se disse sobre ele antes de entrar em cena. O discurso/imagem construído anteriormente é ratificado e sublinhado quando ele não resiste a um copo de bebida alcoólica e “perde as estribeiras”. Ali mesmo, ainda em ambiente formal, residência de Tesman, liberta-se do mundo oficial e finaliza a noite nas ruas, entre becos e prostíbulos, próprios da vida extraoficial, onde tudo é permitido.

Brack: A senhora sabe onde ele e mais dois ou três de meus convidados terminaram a noite, senhora Hedda?

Hedda: Me diz – isto é, caso seja lugar mencionável.

Brack: Mencionável é. Não sei se frequentável. De qualquer forma terminaram a noite de maneira ainda mais animada do que nós.

Hedda: Animação mundana, digamos.

Brack: Acho que é a palavra;

Hedda permanece submissa às hierarquias no mundo fechado das formalidades, contudo, seu imaginário, sua imaginação, seus desejos perambulam outras possibilidades, as dos submundos das noites e dos bares. Ela confessa que durante a lua de mel se entediou pela falta de um *tête-à-tête*, experiências que possivelmente ela não vivenciou, nem mesmo “um rápido mergulho, uma olhada”. Um mundo proibido, este mundo que jamais seria permitido a ela. Enquanto Hedda deseja viver, Lovborg vive! Esse mundo proibido é vivido apenas por ele e só chega a ela por meio da narrativa.

Lovborg viveu de forma desregrada, subverteu a ordem e cedeu aos prazeres do corpo, isto é, do baixo corporal, permitido no mundo profano. O universo desse personagem traduz, de certa forma, o realismo grotesco de Bakhtin (1987), onde não é a terra que sobe aos céus, mas este que desce à terra. O prazer sem limites, que só pode ser experimentado nos corpos – ou melhor, entre os corpos! – entra em choque com a racionalidade de Hedda, a tal ponto que ela prefere dar um fim à própria vida a viver

seus instintos, isto é, o baixo corporal, que mesmo sob constante vigilância se sobressai e, de certa forma, conduz a ação.

Ao contrário de Hedda, Lovborg, experimenta de tudo, inclusive o glamour de ser escritor. Ele pode ser considerado “um pobre diabo”, mas é um sujeito que domina o logos, elemento apolíneo, em sua atmosfera febril dionisíaca, como descreve Nietzsche (2007), encantando os sujeitos apolíneos, em especial Hedda. Lovborg é um sujeito dionisíaco que empalidece a “camarada” Hedda. O universo dessa personagem, não revelado de forma clara, parece pertencer às profundezas subterrâneas, ao delírio dos embriagados. Entretanto, é difícil analisar as vozes/falas – os discursos – porque na peça os elementos encontram-se para além das palavras, como afirma Szondi (2001). Há de se ler a cenografia/luz e a sonoplastia, as interrupções e as suspensões das falas.

A forma como Ibsen introduz a narrativa na obra dramática alude à técnica usada pelos dramaturgos gregos, que construía as cenas mais fortes detrás de portas fechadas ou mesmo em outros espaços, chegando ao público pela técnica do poema dentro do drama. A força poética estava na forma de descrição, nos detalhes dos acontecimentos na boca de um narrador perante o público. Em *Hedda Gabler*, não há uma bela narrativa em si, mas a descrição em diálogos rápidos e breves:

(O Juiz Brack, chapéu na mão, entra pela porta do hall, que Berta abre, fechando depois que ele entra. Brack olha com gravidade e se curva em silêncio).

Tesman: Ah, é o senhor, meu caro Juiz? Hein?

Brack: Desculpe-me mas não podia deixar de vir aqui neste momento [...].

Brack: Eilert Lovborg foi encontrado sem vida na alcova de Mademoiselle Diana. Hedda: Isso é impossível, juiz Brack! Ele não iria voltar lá, hoje, depois do que aconteceu.

Brack: Pois voltou, foi lá...

Hedda: Possivelmente. Foi ali que o encontraram – no quarto?

Brack: Com uma pistola no bolso do paletó – descarregada. A bala atingiu uma parte mortal.

Hedda: No peito, o senhor disse.

Brack: No baixo Ventre, retifico (IBSEN, 2004, p. 85-6).

A maioria dos espaços alusivos à carnavalização vem em forma de narrativa: Ibsen delicadamente traz o espaço público para o privado. O palco se torna um espaço de luta convertendo o passado no presente, isto é, na síntese da vida; e nesta se destacam as forças do homem. Não é por acaso que o nome “Lovborg se pronuncia Luvborg significa literalmente Castelo-de-cartas” (IBSEN, 2004, p. 1). O mundo dionisíaco é mais que o pano de fundo, ele é a mola propulsora e o pivô para que tudo aconteça na

obra, em contraste com o espaço arquitetônico da cena, que é elevada, luxuosa, representando o requinte de Hedda.

Esse espaço cenográfico, na tridimensionalidade da cena, perde o glamour e a requintada mansão cede lugar aos espaços criados pelas narrativas do mundo carnavalesco, ou melhor, o baixo corporal imunda o espaço aristocrático. O espaço imaginado pelo espectador é o que reside entre o palco e a plateia: aquele não do palco frontal, mas do voyeurismo tão usado no cinema: “Cumpr-se notar que os componentes espaço-tempo-sentido que constituem o todo do herói não existem isoladamente” (BAKHTIN, 1997, p. 154). A narrativa dentro do drama possibilita a visualização para além do palco cenográfico, trazendo para o espectador a abstração e a possibilidade de cada um imaginar.

Hedda tem uma beleza incomum, é inteligente e domina a cena mesmo antes de entrar, e se afasta para realizar o ato final – o suicídio. Ela é capaz de dominar a todos e tudo, pelo menos antes do quarto ato. Depois disso, o assessor Brack torna-se o “único galo no terreiro”. Desse modo, aquele requintado espaço do início da peça se desconstrói, transforma-se em um terreiro ou mesmo um galinheiro, como alude Hedda. Ela decide sair de cena antes que o mundo subversivo se erga com a potência que a ameaça.

A carnavalização, ou melhor, as narrativas grotescas que são camufladas no início da peça se mesclam de tal forma que impossibilitam a separação, ali coexistem os dois mundos. Os elementos realistas e simbólicos, as formas mais antigas do teatro, convergem no palco do pai do drama moderno. Ibsen é capaz de pôr em cena dramas individuais do sujeito moderno, em especial de uma mulher em forma de general que usa armas, fuma, bebe, monta a cavalo, mas que não se encoraja a realizar seus desejos: é capaz de encantar como Cleópatra e ser vingativa como Iago de Shakespeare.

A horizontalidade dos dois mundos opostos, apolíneo e dionisíaco, latentes na tragédia grega, é trazida para o palco de Ibsen de outras formas. Hedda é a própria contradição dos dois mundos, contudo renega as forças dionisíacas. Ela afirma: “até isso!? Que maldição terrível faz com que tudo que toque se transforme em coisa ridícula e mesquinha?” (IBSEN, 2004, p. 86). Se existe um ponto de equilíbrio entre essas duas visões de mundo é a junção de Hedda com Lovborg: ela não se encoraja a viver seus desejos, assim como Lovborg se recusa a seguir as regras sociais que a filha do General

segue. As ambiguidades em relação a Hedda começam nas próprias rubricas, quando o autor a descreve: “há uma expressão de calma – ou de frieza”.

Sobre essas contradições, Bakhtin (1997, p. 313) afirma que no discurso, de modo geral, se modificam de acordo com as inflexões, assim é “possível assimilar essa expressividade típica do gênero a ‘aura estilística’ da palavra, mas nem por isso esta pertence à palavra da língua e sim ao gênero em que a palavra costuma funcionar.” Na obra, a todo o momento, quando se aproxima de uma grande revelação, há uma supressão e/ou interrupção. E as ações físicas produzidas na arquitetura interior das personagens e organizadas no espaço tempo exterior (cenografia/luz aqui não apenas como espaço estático, mas uma intensa transformação com a ação das personagens) organizam de tal forma os sentidos, passíveis de suposições apenas, sem um acabamento formal.

Os enunciados/falas em *Hedda Gabler* se leem/percebem no ponto de contato, entre os diálogos: no calor da criação do espaço cênico, ainda que seja pela leitura, isto é, se produz nos enunciados para além das palavras, porque a voz do autor no teatro, como afirma Bakhtin (1997), não se realiza através da palavra, mas em todos os contextos da cena. O teórico considera que os valores são absorvidos no contexto; do contrário, o que há de mais sensível e profundo não se percebe de forma plena e se generaliza a personagem, fragilizando assim a análise da obra.

Considerações

A obra *Hedda Gabler* começa e termina efetivamente quando a heroína-vilã entra e sai de cena; ainda que não se revele de forma mais contundente no desenrolar das ações, após o suicídio, não há mais nada a dizer. As ambiguidades de uma mulher fechada em si mesma são conotadas, na maioria das vezes, pelo conjunto de ações e sugestões indicadas pelo dramaturgo, que domina a escrita do texto teatral e a própria engenharia do palco. Não se trata apenas de junção de narrativa e drama, realismo e simbólico, falas e ações; a materialização da obra se dá numa tensão atmosférica, inclusive as forças apolínea e dionisíaca. As revelações ou insinuações não se dão apenas nas falas, mas em toda atmosfera plástica e sonora da obra: “há árvores já com cor de outono... as folhas estão amarelas e murchas... as cores sombrias... a sala está no escuro. Hedda está vestida de negro, olha na escuridão lá fora... feche as cortinas... é

melhor assim”. Expressões e termos que, desde o início da peça, de alguma maneira, antecipa o desfecho: o arremate final da heroína-vilã.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BLOOM, H. **Como e por que ler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CAMUS, A. **O Mito de Sísifo**. Editora Record. Brasil, 2004.

IBSEN, H. **Hedda Gabler**. Trad. Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004.

LESKY, A. **A tragédia grega**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

NIETZSCHE, F. **O Nascimento da tragédia**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RYENGAERT, J. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.