

**MATERNIDADE E PATERNIDADE EM *HEDDA GABLER*:
UMA ANÁLISE DA PEÇA DE IBSEN ATRAVÉS DA FILOSOFIA DE
RANCIÈRE**

[MOTHERHOOD AND FATHERHOOD IN *HEDDA GABLER*:
AN ANALYSIS OF IBSEN'S PLAY THROUGH FRAGMENTS OF RANCIÈRE'S
PHILOSOPHY]

Ana Carolina Calenzo Chaves
ana.calenzo@edu.se.df.gov.br
<https://orcid.org/0000-0002-1149-3707>

Formada em Ciências Sociais pela UFRJ. Mestre em filosofia pela UFRRJ. Doutoranda em Filosofia na Universidade Nova de Lisboa. Bolsista do Instituto de Filosofia (IFILNOVA-FCT). Desenvolve, desde o mestrado, pesquisa sobre a filosofia de Jacques Rancière e o último ciclo de peças de Henrik Ibsen, cuja dissertação que emergiu como produto é intitulada “Sobre Rancière e Ibsen”.

DOI: [10.25244/tf.v15i1.3527](https://doi.org/10.25244/tf.v15i1.3527)

Recebido em: 25 de outubro de 2021. Aprovado em: 24 de outubro de 2022

Caicó, ano 15, n. 1, 2022, p. 57-80

ISSN 1984-5561 - DOI: [10.25244/tf.v15i1.3527](https://doi.org/10.25244/tf.v15i1.3527)

Dossiê Aristóteles dito de muitos modos – Fluxo Contínuo



**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

Resumo: O presente artigo tem como objetivo propor uma leitura de Hedda Gabler, peça de Henrik Ibsen, a partir da filosofia de Jacques Rancière. Para isso, consolida-se mediante o adensamento reflexivo em três pontos principais de sua filosofia: o caráter ausente da paternidade da letra órfã, a tirania da intriga como uma questão familiar e o teatro dos pensamentos. Depois, a reflexão parte para aspectos da peça relacionados à masculinidade, à paternidade, à maternidade e ao terceiro silêncio de Hedda, analisado por Toril Moi. Pretende-se, por fim, enredar as dimensões da obra e da filosofia de Rancière, de modo que seja possível concluir se a filosofia de Rancière resiste a uma análise que busca se aproximar de outras formas de produção de conhecimento acerca da peça, para que seja viável extrair delas inspiração no que diz respeito ao engendramento de uma forma filosófica de ler obras de arte.

Palavras-chave: Hedda Gabler. Rancière. Ibsen.

Abstract: This article aims to offer an interpretation of Hedda Gabler, a play written by Henrik Ibsen, through Jacques Rancière's philosophy. In order to achieve this, it is built through the reflection on three points of great importance of his theory: the absent of the fatherhood of the orphan letter, the tyranny of intrigue as a familiar question, and the theater of thoughts. Afterward, the reflection reaches aspects of the play related to masculinity, fatherhood, motherhood, and the third silence as interpreted by Toril Moi. Lastly, it aims to tangle the dimensions of the work of Ibsen and the ones present in Rancière's philosophy to verify if his theory supports an interpretation that seeks to get closer to other ways of producing knowledge about the play, so as to allow the possibility to extract from them inspiration with regard to engendering a philosophical way of reading works of art.

Keywords: Hedda Gabler. Rancière. Ibsen.

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

INTRODUÇÃO

A questão da maternidade e da paternidade, assim como aquela que diz respeito à infância e ao tratamento dado às crianças, é uma problemática recorrente nas peças de Henrik Ibsen, dramaturgo norueguês que nasceu em 1828, numa pequena cidade marítima do sul da Noruega, e morreu em 1906. Assim, pode-se dizer que este trabalho de pesquisa tem como objeto principal tais questões enunciadas, tendo por ponto de partida a peça Hedda Gabler, de 1890. É significativo, nesse sentido, a identificação de Ibsen como “pai do drama moderno” por muitos historiadores e críticos literários¹ (HABEEB, 2013). o que demonstra sua importância, apesar de que, como apontado por Jane Pessoa, no Brasil “Ibsen continua beirando o esquecimento”(SCHOLLHAMMER, 2008, p. 28). Por outro lado, é importante ressaltar que este trabalho nasce de questionamentos emergentes a partir da leitura da filosofia de Jacques Rancière. Nesse sentido, surge de alguns fragmentos de seus textos, através dos quais a colcha de retalhos articulados pelo fio que tece esta argumentação está baseada, como num esboço primeiro, no qual imagem e som se confundem. Trata-se, antes de tudo, de uma constelação de partes retiradas da filosofia de Rancière, e da leitura que é possível fazer delas em conexão com a escuta da voz, do grito e dos ruídos existentes em torno do corpo das personagens de Ibsen – e , mais precisamente, aquelas referentes à peça Hedda Gabler – enquanto mães, pais e crianças, dentro dos limites que tal empreitada coloca. Por isso, algumas características do pensamento de Rancière são evocados com intensidade na reflexão que se desdobra a seguir, das quais ela parte e quase não consegue resistir a retornar.

Nesse sentido, começar-se-á a reflexão por meio da análise da implicação de três conceitos de Rancière: a ausência de contornos da paternidade da letra órfã - em sua conexão com o conceito de literatura -, o problema da tirania da intriga como uma questão familiar - cuja leitura é traçada mediante um diálogo com Virginia Woolf – e, por fim, os desdobramentos do teatro do pensamento, para que seja possível compreender o lugar que Ibsen ocupa neste, de modo que, ao fim, seja possível entender o sacrifício dos filhos em função de bens comerciais e da autoimagem de seus pais. Depois, passar-se-á a elementos da peça Hedda Gabler, de 1890, escrita por Henrik Ibsen, peça que, segundo Toril Moi, é uma de suas peças mais encenadas nos últimos anos (MOI, 2013). Ao fim, adentrar-se-á nas análises feitas por pesquisadores de áreas diversas com o intuito de extrair elementos da peça ligados à masculinidade, à paternidade e à maternidade e ao terceiro silêncio de Hedda, tal como compreendido por Moi (2013), para esboçar contornos que possam tornar o ato final da personagem – seu suicídio quando tudo indica que ela está grávida – compreensível dentro da chave de leitura que coloca a herança como uma problemática relevante para a leitura da obra.

Além disso, este trabalho é traçado mediante a constatação apresentada por Bernard Aspe, de que promover uma pesquisa em conformidade com a filosofia de Rancière implica não se ausentar do tratamento direto com a obra de arte em questão, atentando-se a suas particularidades. Por isso, faz-se necessário engendrar um “espaço de pensamento que não pode ser outra coisa senão a sua colocação em relação – a sua montagem. O erro reside sempre no gesto de separar o método e o objeto” (ASPE, 2013, p. 68-69). Em decorrência disso, fazer uso de áreas de conhecimento diversas acaba por reforçar o argumento rancieriano que postula que não só a psicanálise (RANCIÈRE, 2009) como também a sociologia e a história (RANCIÈRE, 2011) estão em conexão estreita com o “inconsciente estético”, a partir do qual se constitui uma ideia de pensamento própria às obras literárias do século XIX, na qual está baseada uma noção

¹ “Has been called the "Father of Modern Drama" by many literary historian and critics”, p. 165. Tradução.

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

da civilização (do que se encontra oculto e aparente), das doenças e curas manifestas no humano (RANCIÈRE, 2009) diante dos modelos de sociabilidade emergentes. Por isso, fazendo tanto jus à filosofia de Rancière quanto ao modo como Ibsen estabelece traços para os contornos humanos em seu tempo histórico, é preciso atentar-se acerca de leituras que extrapolam o campo da filosofia, tendo em vista o que aqueles que se debruçam longamente sobre tais relações têm a nos dizer. Certamente a filosofia de Rancière preza pelo diálogo e, por isso, deve saber ceder o espaço, a fim de que as bordas entre as áreas do conhecimento possam ser tocadas e para que o conhecimento que reside na existência da obra e na experiência que surge do contato com ela, em sua contradição e complexidade, possam emergir.

RANCIÈRE EM QUESTÃO

É preciso ter em vista, que quando falamos sobre escrita e literatura em Rancière, tratamos de um modo de ocupar o sensível, o que vai além do simples traçado de palavras no papel, visto que estabelece modos de relação de um corpo consigo e com outros corpos, além de um certo tipo de conexão entre os corpos e as almas. Mas, enquanto uma configuração da partilha do sensível, a escrita se delinea como uma maneira de estabelecer conexões, um “comum”, ao mesmo tempo em que promove uma divisão entre partes exclusivas (RANCIÈRE, 1995). Nesse sentido, a escrita é política na medida em que refaz ou suspende a relação legítima entre enunciadores e receptores, assim como entre os enunciados e as coisas, de modo a estabelecer uma nova relação entre o visível e o dizível. A questão ganha contornos nítidos se pensarmos nos dois modos de circulação dos enunciados identificados por Rancière: à voz viva, acompanhada e conduzida, opõe-se a escrita morta, que perambula livremente. O filósofo faz menção, então, ao mito de invenção da escrita apresentado em Fedro (RANCIÈRE, 2011), no qual um rei opõe ao inventor da escrita seus malefícios. O primeiro deles consiste no fato de que a letra escrita é análoga a uma pintura muda e morta, apenas capaz de imitar infinitamente o mesmo. A palavra, por isso, é órfã, pois desprovida do sopro da palavra do mestre, pai do discurso, que pode delimitar nitidamente os significados em jogo no seu dizer, convertendo a palavra em semente apta a frutificar na alma de seus interlocutores legítimos. Mas, o mutismo do signo pintado o torna simultaneamente tagarela, já que a letra não pode parar de dizer o que diz, nem fazê-lo de outra maneira, tampouco distinguir entre os que são capazes ou incapazes de vislumbrar os sentidos em jogo em sua configuração, pois, uma vez que a palavra muda e tagarela não é guiada por um pai que lhe mostre o caminho até o lugar correto, ela está fadada a vagar infinitamente.

Desse modo, a escrita é um regime de enunciação e circulação da palavra e do saber no qual qualquer um pode fornecer à palavra qualquer corpo, uma vez que se trata de um regime de enunciação órfã, simultaneamente andarilha e solitária, que desconhece sua origem e seu destino. Assim, ela impossibilita qualquer relação fixa entre a letra, seu corpo e sua voz: qualquer um pode fazer qualquer uso dela, já que não se conhecem o corpo e a voz daquele que a enunciou, pois seria uma característica do escrito invisibilizar o que permite que o pai do discurso seja identificado, a semelhança com este (RANCIÈRE, 1995). Por isso, os ordenamentos tidos como naturais – que justapõem harmonicamente as configurações das

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

palavras e sentimentos e as condições de trabalho, manejo do tempo e lugar no qual ele decorre –, baseados na coincidência entre fazer, ver e dizer estão suspensos e, de certa forma, refeitos no contato com a letra órfã, muda e tagarela.

Em segundo lugar, torna-se útil pensar, tendo em vista o objeto de estudo deste trabalho, na questão da literatura por meio do entendimento de que a “tirania da intriga” é entendida por Rancière como uma questão de família. Já que os contornos desse enunciado são trazidos à tona por meio da obra de Virginia Woolf, é necessário que alguns pontos sejam considerados, como o fato de que a escritora considera, quando se trata de literatura, que o que realmente importa é a vida da alma, tecida através do contato com uma chuva cambiante de microacontecimentos sensíveis, cujos átomos se acomodam, de maneiras variadas, na superfície de um dia qualquer. Por isso, ela ataca os críticos de Flaubert (RANCIÈRE, 2017, p. 38) ao afirmar que o interesse destes fixava-se somente nos corpos, de modo que eles pareceriam constrangidos por um tirano inescrupuloso a fornecer uma intriga – manifestação de um esquema de racionalidade que ordena causas e seus efeitos na modalidade de sua generalidade, ou seja, da maneira como as coisas “poderiam ser” (RANCIÈRE, 2017), em conformidade com o postulado aristotélico. Em função disso, a tirania da intriga é exercida de maneira opressora sobre a democracia dos momentos sensíveis e, por isso, a problemática se configura na busca por escapar da tirania através da possibilidade de fazer brilhar o halo luminoso que se encontra ao redor de uma intriga ténue.

Por isso, Virginia Woolf reduz a intriga ao mínimo, arriscando-se a quase confundi-la com o tecido sensível de um dia qualquer de uma vida comum. Sua redução à esfera familiar, no entanto, acaba por intensificar a tensão entre a verdade impessoal do halo luminoso e a mentira da intriga, pois “a própria tirania da intriga é um negócio de família” (RANCIÈRE, 2017, p. 59). Sobre a estrutura de *Ao farol* – umas das obra de Woolf analisadas pelo filósofo –, Rancière pontua que se há um enredo no romance ele “coloca em cena a tirania e a rebelião”² (Rancière, 2013, p. 17). Acerca disso, o filósofo afirma que há a tirania frontal do pai “que faz da expedição ao farol uma simples questão de interdito e de restrição”³ (Rancière, 2013, p. 17); e há, por outro lado, a tirania mansa e doce da mãe, “obcecada pela ideia de casar todas as mulheres ao seu redor”⁴ (Rancière, 2013, p. 17).

Nesse sentido, para Rancière, Aristóteles, ‘apóstolo da ‘ficção moderna’’, associa a lógica da intriga ao constrangimento da tirania, fazendo de Édipo Rei, de Sófocles, o paradigma do enredo ficcional e do herói trágico, cujo movimento vai da ignorância ao saber. Também é importante considerar, nesse sentido, o que Rancière traz à tona sobre Édipo em *O inconsciente estético* (2009), já que é em torno das modificações desse enredo que a passagem do regime representativo ao estético não só se torna plenamente visível, mas se transforma, em certo sentido, num novo paradigma que interdita o pressuposto que liga a ação ao conhecimento.

No entanto, Rancière pontua que “quando príncipes ou tiranos são destronados, novos personagens aparecem: personagens que representam as classes em declínio, os novos senhores da sociedade ou os habitantes até então invisíveis das classes mais baixas” (Rancière, 2013, p. 19)⁵. Um mundo novo é desvelado, assim como novos enredos nos quais a sociedade é palco de uma multiplicidade, que coloca em cena, também, as leis sociais coercitivas, com as quais os

² “met en scène la tyrannie et la rébellion”. Tradução minha.

³ “qui fait de l’expédition au phare une simple affaire d’interdit et de contrainte”. Tradução minha.

⁴ “est obsédée par l’idée de marier toutes les femmes autour d’elle”. Tradução minha.

⁵ “quand les princes ou les tyrans sont détrônés, de nouveaux personnages apparaissent: des personnages représentant les classes déclinantes, les nouveaux maîtres de la société, ou les habitants jusqu’alors invisibles des classes inférieures”. Tradução minha.

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

dramaturgos tinham que lidas ao remontar à verossimilhança (RANCIÈRE, 2013, p. 20)⁶. Para Rancière, ficou claro que a convergência entre o feitio das intrigas e a revelação das leis sociais produziu uma força de imobilidade. A possibilidade de ação, mediante tal conhecimento e poder, resultaria num desprezo que abalaria a força que poderia engendrará-la. Desse modo, a oposição entre fazer e ser é problematizada: afirma-se, como em Woolf, que a “vida da alma é uma vida impessoal que não conhece a distinção entre sujeitos e objetos, seres humanos e coisas inanimadas, ações voluntárias e percepções passivas” (RANCIÈRE, 2013, p. 21)⁷. De acordo com Rancière, a vida que apaga as fronteiras pode ser vista nas manifestações mais simples, como uma gota, uma concha, um fio de cabelo. O que importa é a relação que se mantém, pois é ela que permite que as fronteiras diluam-se.

Todo o problema com o qual a ficção moderna se defrontaria, para Rancière, poderia ser descrito como algo em torno da conciliação de dois tipos de todo (tout): o halo, que se coloca como um invólucro entre o ser e o mundo que o circunda, e as histórias de vontades que movem ações. Tendo isso em perspectiva juntamente com o ensaio de Woolf sobre a ficção moderna, o caminho para combater a tirania da intriga estaria na direção do encontro com a chuva de átomos. Para Rancière, o ponto culminante (*aboutissement*) da ficção moderna residiria na capacidade de enredar sucessões que se abrigam na intriga e fazer aparecer a vida impessoal e do “Infinito que recusa a artificialidade de todas as intrigas” (RANCIÈRE, 2013, p. 23)⁸. O encadeamento contínuo acaba sendo deslocado para os microacontecimentos sensíveis, nos quais a temporalidade fragmentada de causas e efeito é dissolvida. Ao mesmo tempo, seria preciso criar diferenças de intensidade dentro desse continuum. Woolf lançaria mão, enfim, a uma forma singular de conciliar continuidade e descontinuidade, que está demonstrada, por exemplo, na divisão de *Ao farol* em três partes, que se desdobram em duas temporalidades distintas: “o tempo impessoal da segunda seção situa-se entre dois momentos – uma tarde e uma manhã – na história de uma família”. Na seção intermediária, a temporalidade do *Uno* se faz autônoma. No entanto, Rancière afirma que os personagens não podem se fundir à paz da vida impessoal, tampouco expressá-la como um todo, pois estariam fadados a permanecer atrás da janela, onde desempenham o papel de personagem ou espectador, modelo ou pintor (RANCIÈRE, 2013, p. 26). Contudo, a conciliação entre verdade e intriga exigiria um retorno à história do passeio de barco, cujo destino é o farol, que “leva o tirano e seus filhos rebeldes”⁹ (RANCIÈRE, 2013, p. 27):

No final da narrativa, os conspiradores não matarão definitivamente o tirano. Cam não tem nada da feroz Electra, mas sim algo de Ifigênia, a filha amorosa, a heroína trágica que põe fim ao ciclo de vingança e sacrifício. E até James, o vingador, aceita que seu pai o elogie por seus talentos de navegador. O que está em jogo é muito mais do que o final feliz de um caso familiar. O farol é o destino para onde devem convergir duas cadeias de acontecimentos: uma determinada pela vontade do tirano, que é também a tirania da intriga, e a outra determinada pela sucessão de gestos do marinheiro — o filho rebelde — para partir as ondas. O que está em jogo é a construção da ficção moderna que deve expressar a verdade da vida

⁶ Aqui, o filósofo faz menção à teoria de Eric Auerbach.

⁷ “La vie de l’âme est une vie impersonnelle qui ne connaît pas la distinction entre les sujets et les objets, les êtres humains et les choses inanimées, les actions volontaires et les perceptions passives”. Tradução minha.

⁸ “l’Infini qui refuse l’artificialité de toutes les intrigues”. Tradução minha.

⁹ “mène le tyran et ses enfants rebelles”. Tradução minha.

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

universal na forma de uma intriga familiar¹⁰ (RANCIÈRE, 2013, p. 27).

Rancière pontua que essa tarefa (de transmitir a verdade na forma de uma história familiar) impõe uma dialética, pois é a reconciliação entre intriga e verdade é dividida “entre a narração de uma história familiar e o processo que faz aparecer uma linha em uma tela invisível”¹¹ (RANCIÈRE, 2013, p. 23) – remetendo-se à personagem-pintora Lily, da qual falaremos a seguir. Seria apenas por um momento que se pode “saborear a paz do ‘território sem sol da ausência de identidade’”¹², um território, afinal, em que os seres humanos não podem construir casas. Portanto, é necessário, do ponto de vista da existência humana, “coletar as sensações para moldar o eu e ligar as palavras para dar forma às histórias. À medida que a vivemos e tentamos escrevê-la, a vida só pode ser dividida entre o reino da identidade e o domínio da não-identidade”¹³ (RANCIÈRE, 2013, p. 28). Sendo assim, a leitura que Rancière faz de Woolf, que passa por entre três de seus romances – *Ao farol*, *Mrs. Dalloway* e *As ondas* –, aponta para a construção de um mosaico em movimento, em que há uma combinação da “experiência da identidade com a experiência da não-identidade”¹⁴ (RANCIÈRE, 2013, p. 28). Sendo assim, percebe-se a tensão, em *Ao farol* de Woolf, entre a vida impessoal e a tirania da intriga, expressa na bifurcação entre a presença da mãe e do pai, que performam o movimento de fazer a história retornar ao manejo das identidades sociais, baseadas nas intenções, ações e sentimentos estabelecidos e esperados de cada personagem conforme a parte que lhe cabe e o lugar que ocupa na sociedade.

Em *Ao farol*, obra analisada por Rancière, a mãe morre e o confronto final acontece entre a impessoalidade e a tirania paterna, de modo que, ao final, há a conciliação com a autoridade paterna como demonstração da persistente necessidade de enredar ações para constituir uma obra que precisa começar e terminar (RANCIÈRE, 2017, p. 63 -64). O vestígio de impessoalidade reside, então, no gesto fugaz de Lily Briscoe, pintora ficcional que quer fazer figurar na tela “esse abalo que afeta os nervos, a coisa em si antes que se faça qualquer coisa dela” (WOOLF apud RANCIÈRE, 2017, p. 60) Quando se rompe com a autoridade materna e se coloca o problema a partir da leitura das mensagens contidas nos acontecimentos sensíveis enquanto manifestação da vida do Uno, cuja existência é manifesta na dança da chuva de átomos, o vislumbre do grande milagre da vida – em oposição aos milagres cotidianos - torna-se idêntico à loucura, que escraviza a vida impessoal rumo a uma intriga, transformando os acontecimentos sensíveis em sinais de enunciação da “nova religião do Eleito” (RANCIÈRE, 2017, p. 71), tornando-o presa dos médicos, tiranos “mestres dessa regulação harmoniosa entre

¹⁰ “En fin de compte, les conspirateurs ne tueront pas définitivement le tyran. Cam n’a rien de la farouche Electre, mais plutôt quelque chose d’Iphigénie, la fille aimante, l’héroïne tragique qui met fin au cycle de vengeance et de sacrifice. Et même James, le vengeur, accepte que son père le complimente pour ses talents de navigateur. Ce qui est en jeu est bien plus que le dénouement heureux d’une histoire de famille. Le phare est la destination en laquelle doivent converger deux chaînes d’événements: l’une déterminée par la volonté du tyran, qui est aussi la tyrannie de l’intrigue, et l’autre déterminée par la succession des gestes du marin — le fils rebelle — pour fendre les vagues. Ce qui est en jeu, c’est la construction de la fiction moderne qui doit rendre compte de la vérité de la vie universelle sous la forme d’une intrigue familiale.” Tradução minha,

¹¹ “entre la narration d’une histoire de famille et le processus qui fait apparaître une ligne sur une toile invisible”. Tradução minha.

¹² “goûter la paix du territoire sans soleil de l’absence d’identité”. Tradução nossa.

¹³ “recueillir les sensations pour donner forme au moi, et lier les mots pour donner forme aux histoires. Telle que nous la vivons et telle que nous essayons de l’écrire, la vie ne peut que se diviser entre le royaume de l’identité et le royaume de la non-identité”. Tradução minha.

¹⁴ “l’expérience de l’identité avec l’expérience de la non-identité” Tradução minha.

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

o impessoal da vida e a personalidade dos indivíduos que se chama saúde mental” (RANCIÈRE, 2017, p. 71). Da tirania dos médicos imposta pela loucura, o personagem de Woolf só encontrará como saída o suicídio. Portanto, a separação entre o lirismo da grande vida impessoal e as histórias familiares proveria da “violência do impossível” (RANCIÈRE, 2017, p. 71) e, desse modo, o brilho que advém de uma matéria sólida só pode acontecer na “brutalidade do conflito entre loucura e normalidade” (RANCIÈRE, 2017, p. 71). A nova ficção, portanto, estabelece seus contornos na tensão entre o grande lirismo da vida impessoal e as organizações da intriga, e ela só escapa da tensão ao preço de um personagem, figura essencial à ficção moderna, que deve ser sacrificado para resolver a relação entre a verdade da chuva de átomos e a lógica mentirosa das intrigas, de modo que erro e castigo resolvem a relação entre a lógica do halo e a da intriga. Assim, Rancière pontua que “Os romancistas absorveram o poder dos anônimos na respiração impessoal da frase antes de entregá-lo à tirania da intriga” (RANCIÈRE, 2017, p. 74).

A mentira em questão na tirania da intriga pode ser analisada com mais conformidade, segundo Rancière (2017), no teatro, visto que ele é compreendido como lugar exemplar para tornar visível que a ação controlada por uma racionalidade de fins e meios que lhe subjaz é uma falácia. A vida, tal como na literatura, não só constitui um fator fundamental como também ganha outros sentido, com as novas formas de teatro enquanto relação de pensamentos, palavras e atos (RANCIÈRE, 2017, p. 127), já que, nela, tudo se encontra inexoravelmente imbricado, ao ponto de não se poder delimitar o começo nem o fim dos acontecimentos, assim como seus efeitos. A ação está conectada com a reflexão sobre o que ela significa, pois o tempo se decompõe em uma infinidade de pensamentos, análogos a visões oníricas, que não podem ser acompanhados pelo ritmo dos atos, e em relação aos quais não é viável assegurar o controle sobre a origem e sobre os meios de execução.

Portanto, as ações são comumente desarrazoadas e acontecem na modalidade da alucinação em função de uma falha na operação de constituição do pensamento, de modo que ele age num território que não pode ser delimitado e tem um efeito excessivo ao escapar ao controle das relações de causa e efeito. A ação dramática baseada no enredamento causal dos fatos mostra-se, então, como uma mentira sobre a maneira como o pensamento ganha corpo. A verdade, por isso,

é a eficácia positiva das sombras, é o não saber sobre aquilo que dá origem aos pensamentos e às ações, é a impossibilidade de determinar a relação entre a sucessão dos estados e o encadeamento das causas e efeitos, é a igual possibilidade de que o ato seja ou não produzido (RANCIÈRE, 2017, p. 137).

É o que podemos ver nas seguintes frases de Hedda: “São coisas que me acontecem. É mais forte que eu. (Atira-se na poltrona ao canto da lareira) Eu própria não consigo explicar” (IBSEN, 1890, p. 31, grifo do autor) e “Quanto aos pensamentos, não podemos comandá-los” (IBSEN, 1890, p. 56). De forma análoga à nova ficção literária, a ação teatral se desdobra e a intriga é cindida para dar lugar à manifestação dos poderes invisíveis, que na época de Ibsen, também se mostram duplicados entre o determinismo da herança e a figura do encontro com o Desconhecido (RANCIÈRE, 2017). Nesse sentido, Solness, personagem de uma obra homônima de Ibsen, age como um obediente sonâmbulo dessas “forças do exterior que são as

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

mais interiores” (RANCIÈRE, 2017, p.141). Em outra peça de Ibsen, O pato selvagem, Rancière observa uma constatação acerca da maneira como os filhos são sacrificados por bens materiais ou pela satisfação da autoimagem de seus pais (RANCIÈRE, 2017, p. 148). Assim, o teatro é pensado como constituído pelo choque entre duas lógicas: a dos negócios e das imagens de sucesso, cujas energias foram conduzidas desde o início até o fim desejado, e uma lógica em que vigora uma espécie de tropeçar contínuo em imagens que contrariam as expectativas dos personagens sobre si mesmos, mostrando-os do avesso da maneira como gostariam de ser tendo em vista o que é aceito como padrão, de forma que pensamento e ação só podem existir na modalidade do excesso que contraria qualquer racionalidade de fins e meios.

ESBOÇO DE HEDDA GABLER E CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS

A seguir, apresentaremos o enredo da peça Hedda Gabler, a fim de mostrar suas principais características no que tange ao feitiço do argumento em questão neste trabalho, focado nas questões familiares (em sua relação com o conceito de Rancière acerca da “tirania da intriga” e com a centralidade do conceito de herança) e, mais precisamente, acerca da relação dos comportamentos dos personagens com a sua posição como filhos e filhas, pais e mães. Percebemos, em Hedda, a afirmação de um aborrecimento mortal em sua vida de casada, mas sua inconformidade com o padrão de ações, pensamentos e sentimentos atribuídos às mulheres, especialmente em sua ligação com a maternidade, demonstra-se mais nitidamente na sua vontade de escapar à dominação masculina. A personagem expressa, nesse sentido, que seu objetivo seria uma impossibilidade. No entanto, é possível dizer que há, na peça, a gradação de inúmeras formas de se adequar ou negar os padrões de comportamento relacionados aos gêneros dos personagens. A fim de compreender essas nuances, de modo a contribuir para a presente reflexão, iremos nos debruçar sobre alguns elementos da narrativa.

O primeiro ato, que se passa na casa do casal recém-casado, começa num dia de sol de outono, pela manhã. Hedda e Tesman, que ainda estão dormindo quando a peça começa, retornaram da viagem de núpcias na noite anterior, que durou certa de seis meses. Trata-se de uma manhã de outono e de sol na propriedade que Tesman adquiriu em função do casamento. A peça começa com um diálogo entre a empregada Berta e a tia de Tesman que, juntamente com outra tia, o criou. Tesman chega, conversa com a tia e depois Hedda acorda. Outras presenças chegam a casa: Thea Elvsted - que deixou a casa de seu marido e os filhos deste – e o assessor Brack – um amigo da família que trata das finanças. A contenda com Lovborg começa a se anunciar a partir de murmúrios sobre seu livro, cuja recepção foi bem-sucedida, sobre a marcha da civilização. É anunciada, também, outra contenda acerca das duas personagens no que se refere a Lovborg, marcando um antagonismo já preexistente sinalizado em volta da fúria de Hedda com o cabelo de Thea, quando ambas eram jovens. O ato acaba com a asserção de Hedda: “resta-me algo com que me divertir enquanto espero” (IBSEN, 1890, p. 26), referindo-se ao cavalo de sela pelo qual Tesman não pode pagar, apesar de ser desejo de possuí-lo, “As pistolas do general Gabler” (IBSEN, 1890, p. 26), herdadas de seu pai (signo, portanto, da sua presença), e com as quais Hedda passa o seu tempo livre.

No segundo ato, Hedda está diante da porta e tem na mão uma pistola - enquanto há

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

outra dentro de uma caixa. Ela “brinca” de apontá-la em direção a Brack. Quando ele pergunta em quê ela atirava, Hedda responde: “Divirto-me atirando para o ar e para o céu azul” (IBSEN, 1890, p. 27). Além disso, ela reclama do fato de que Tesman é um especialista que só fala na História da Civilização. Tesman entra, justamente, trazendo livros. Depois, ele sai e Hedda continua a conversa com Brack, para quem ela fala sobre o aborrecimento mortal que sente. A partir disso, fala-se sobre finalidade e Hedda diz que seu objetivo seria uma impossibilidade (IBSEN, 1890, p. 32). Assim, quando Brack fala sobre “novos deveres” ligados à vocação supostamente presente na “maioria das mulheres”, ela responde que não tem vocação: “Não me falem de deveres” (IBSEN, 1890, p. 32). Lovborg chega e o assunto do livro vem à tona, de modo que ela fala sobre o seu novo trabalho que trata do futuro. Quando Hedda e Lovborg ficam a sós, ele a chama de Hedda Gabler e ela acaba confessando que não há amor em sua relação com Tesman. Ambos retornam à lembrança do momento em que Hedda apontou a pistola para Lovborg, a partir da qual ela confessa ser “Horriavelmente covarde” (IBSEN, 1890, p. 38). Exatamente no ponto em que Hedda parece fazer ver que sua covardia não estava relacionada ao fato de não ter atirado em Lovborg, Thea chega. Hedda oferece ponche inúmeras vezes a Lovborg, que nega. Com vistas a influenciá-lo, Hedda conta sobre a angústia de Thea acerca da conduta de Lovborg na cidade, de modo que, a partir disso, Lovborg começa a beber desesperadamente por ver que a confiança que pensava inspirar na moça não encontrava respaldo na realidade. Ele, então, parte para a casa de Brack juntamente com Tesman. No terceiro ato, vemos que Hedda e Thea Elvsted esperaram a noite inteira por Lovborg, que viria buscar a última. Tesman chega quase de manhã, ao que tudo indica, e conversa com Hedda: ele conta a ela que encontrou o manuscrito do livro de Lovborg, e igualmente que não ousou entregá-lo ao último em função do estado em que ele se encontrava. Tesman comenta que não há nenhuma cópia e, então, Hedda lhe diz que há uma carta para ele. A carta trata do estado de quase falecimento de uma das tias, Rina, que o criou – pois, como a outra de suas tias, Júlia, diz, ele é um menino que não teve nem pai nem mãe. Tesman sai e o assessor Brack chega com notícias de Lovborg: segundo o último “a inspiração lhe veio” e “chegou a assumir proporções bastante violentas” (IBSEN, 1890, p. 49). Lovborg acabou, assim, em casa de Diana, uma mulher ruiva, que canta e “Caça homens” (IBSEN, 1890, p. 50). Contudo, a história não teria acabado bem, pois “ele se queixara de ter sido roubado por ela, ou por suas amigas” (IBSEN, 1890, p. 50), de modo que a polícia interveio. Quanto a Lovborg, ele teria dado um tapa num policial, rasgando-lhe a roupa, e foi, por isso, conduzido ao posto policial, de forma que será processado. Brack alega importar-se com Hedda, mas ela sabe que, na verdade, ele quer ser “o único galo no terreiro” (IBSEN, 1890, p. 50). Hedda condiciona, aqui, sua felicidade ao momento “enquanto o senhor [Brack] não tiver domínio sobre mim” (IBSEN, 1890, p. 51).

Lovborg chega na casa de Hedda - enquanto ela estava a ver o manuscrito e tem que guardá-lo depressa – e conversa com Thea, de modo que este diz a ela que seus caminhos devem se separar, ao que a personagem responde: “Que farei de minha vida, então?” (IBSEN, 1890, p. 52). Ela fala que quer estar ao seu lado para compartilhar a alegria decorrente do livro, e ele responde que “nosso livro jamais aparecerá” (IBSEN, 1890, p. 52). Ele diz que o rasgou e jogou as partes no fiorde e que desejava que a água e o vento os levassem, para assim poderem afundar, como ele mesmo. Enquanto Lovborg fala isso Hedda está em posse do manuscrito e, portanto, sabe que a versão contada não é verdadeira. Thea, então, responde: “Esse livro... Durante toda a vida pensarei que afogaste uma criancinha” (IBSEN, 1890, p. 53). Lovborg fala em infanticídio e Hedda diz: “(Com uma voz quase átona) Oh! A criança” (IBSEN, 1890, p. 53, grifo do autor). Hedda pergunta-lhe se sua situação é irremediável e ele responde que não é mais possível voltar atrás e começar novamente. Lovborg, então, sente-se confortável para fazer a Hedda uma confissão, pois o pior crime foi o que ele não contou, como podemos ver

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

no diálogo a seguir:

Lovborg: Suponha, Hedda, que após uma noite de loucura e excesso, um homem volte para casa de madrugada e diga à mãe de seu filho: “Ouça, estive aqui e ali, em tais e tais lugares com o seu filho. A criança desapareceu. Já não a tenho. Só o diabo pode saber onde está e em que mãos caiu”.

Hedda: Sim, mas ainda que estivesse em poder do diabo, seria apenas um livro.

Lovborg: A alma pura de Thea havia passado para esse livro. (IBSEN, 1890, p. 54)

Quando ele fala sobre sua vontade de terminar tudo o quanto antes, Hedda lhe pede que seja de uma maneira bela e, por isso, ele evoca a coroa de pâmpanos tão desejada pela moça, mas ela diz que já não mais acredita nisso. Ela lhe dá, então, uma de suas pistolas; depois, escuta à porta, pega o manuscrito e começa a desprender as folhas, no fragmento que reproduz o seguinte: “Hedda: (Lançando um dos cadernos ao fogo e murmurando baixinho): Agora queimo teu filho, Thea, Thea, a bela de cabelos crespos! (Atira ao fogo vários outros cadernos) Queimo o filho que tiveste com Eylert Lovborg. Agora queimo, queimo a criança!” (IBSEN, 1890, p. 55).

O último ato, no qual em seu começo “Ouvem-se acordes no piano” (IBSEN, 1890, p. 56) produzidos por Hedda, é marcado pela presença da morte do começo ao fim, a de uma das tias, Rina, que criou Tesman, a de Lovborg com a pistola que Hedda o entregou e a de Hedda. Há vários indícios de que ela estava grávida quando, no ato final, se mata com um tiro na têmpora. Tesman diz estar confuso e não conseguir pensar, ao que tia Júlia responde que “É preciso alegrar-se no sofrimento” (IBSEN, 1890, p. 57) e diz que pretende encontrar alguém para ocupar o lugar de Rina, já que “Infelizmente não é difícil encontrar um pobre enfermo necessitando de cuidados e afeição” (IBSEN, 1890, p. 57). Nesse momento do texto, há fortes indícios de que Hedda está grávida e de que a tia de Tesman sabe disso de algum modo, tanto que desde o início ela aponta para uma relação entre morte e vida ao afirmar que “julguei dever vir pessoalmente comunicar a morte nesta casa, onde impera a vida, na casa de Hedda” (IBSEN, 1890, p. 56). A frase de tia Júlia, no começo do ato, aponta para a relação entre morte e vida que está colocada entre a morte de Hedda e seu possível feto ao fim, e no “renascimento” do manuscrito de Lovborg e Thea, já que esta e Tesman decidirão, ao tomar conhecimento da morte do autor, dedicar seu tempo para refazer a empreitada do intelectual.

Mas retornemos um pouco. Quando a tia de Tesman deixa a casa, ele diz a Hedda sobre sua inquietação com Lovborg. Tesman pede o manuscrito para levá-lo de volta ao “pai”, e Hedda conta que não o tem mais, pois “Queimei-o totalmente” (IBSEN, 1890, p. 58), ela diz. Isso foi produto, segundo suas palavras, de sua afeição pelo marido uma vez que ele havia confessado sentir inveja do resultado obtido por seu concorrente, o que ele interpreta como prova de afeição. Ao ver que Hedda demonstra medo de que a criada ouça o que ele está dizendo, Tesman diz: “Dar-lhe-ei eu próprio a boa nova, agora mesmo” (IBSEN, 1890, p. 58). Hedda manifesta estar sufocada, numa que parece ser uma nítida menção à gravidez. Thea Elvsted chega e logo depois Brack, que comunica que Lovborg atirou em si mesmo – e primeiro diz que o tiro foi no peito. Hedda diz “Que há nisso algo de belo” (IBSEN, 1890, p. 61), chocando a todos, em função da coragem que ela vê expressa. Thea acha que foi loucura,

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

Tesman que foi desespero. É aí que ambos se unem na tarefa de reconstituir a obra, de modo a imortalizar o nome do moribundo desregrado. Tesman diz, então, sentir que tinha uma dívida com ele e os dois saem, deixando Hedda e Brack sozinhos. Hedda diz que “É uma libertação saber que, malgrado tudo, há neste mundo algo de independente e corajoso, algo iluminado por um clarão de beleza absoluta” (IBSEN, 1890, p. 62). Brack diz que tem que tirar sua ilusão, pois “O suicídio de Lovborg não foi voluntário” (IBSEN, 1890, p. 62), pois ele foi encontrado morto no quarto da senhorita Diana, visto que tinha voltado para falar do filho que perdera. Ele diz que o tiro foi no baixo ventre. Hedda fica enojada e responde que “O ridículo, a baixeza, como uma maldição, atingem a tudo aquilo em que toco” (IBSEN, 1890, p. 63). Brack sabe que a pistola é dela e diz que ela está com a polícia, que pretende procurar o dono. Ela, então, pergunta o que aconteceria se o dono fosse encontrado, de modo que Brack responde o seguinte: “Um escândalo, o que lhe faz um terror mortal. Naturalmente terá de comparecer perante a justiça, com a senhorita Diana. Ela teria de dar explicações” (IBSEN, 1890, p. 64). Ele pensa que ela teria que responder por que deu a pistola a ele, e então assegura à personagem que não haverá problema enquanto ele mantiver silêncio, de modo que ela pensa estar sob seu controle, como uma prisioneira acorrentada. Ela, assim, desaba: “Porém jamais suportarei tal ideia. Nunca, nunca!” (IBSEN, 1890, p. 64). Brack responde, por fim, que é comum que as pessoas aceitem o inevitável.

Hedda, diante da afirmação de seu marido de que é preciso que Brack a faça companhia enquanto ele trabalha com Thea no manuscrito perdido de Lovborg, retira -se para o quarto do fundo e fecha as cortinas. Vislumbra-se “Um momento de silêncio. Ouve-se depois de súbito, ao piano uma ária de dança desenfreada” (IBSEN, 1890, p. 65). Tesman pede que ela se lembre dos mortos e ela diz que ficará quieta. Antes do tiro, havia uma conversa sobre os vazios da noite de Hedda enquanto seu marido estivesse com Thea, de modo que Brack teria que fazer companhia a ela. Suas últimas palavras são: “O único galo no terreiro” (IBSEN, 1890, p. 65). Depois que escutam o tiro, Tesman vai ao quarto e Thea o segue, mas Hedda está “estendida no sofá, está morta” (IBSEN, 1890, p. 66, grifo do autor). Tesman diz que ela se matou com um tiro na têmpera e as últimas palavras são as de Brack: “Estas coisas não se fazem!” (IBSEN, 1890, p. 66).

Portanto, como podemos ver, há, ao longo da narrativa, uma constelação de objetos que funcionam como algo além de meras presenças inanimadas – a pistola e o livro, especialmente – que trazem à tona elementos da vida familiar dos personagens, assim como o imbricamento entre vida e morte, como a partir dos sons que emergem do piano. A despeito do anseio de um “clarão de beleza absoluta” por parte de Hedda – que ela acredita, primeiramente, estar materializado no suicídio de Lovborg – ela percebe que a baixeza e a maldição se atrelam a tudo em que toca. Nesse sentido, vê-se condenada a uma situação de vazio e sufocamento perante dois modos de masculinidade que ela condena – os de Tesman, seu marido, e Brack, um agente da lei – e entre dois modos de feminilidade igualmente repudiados por ela – o de sua rival de longo tempo, Thea, e o da tia de Tesman que permanece viva. Mas, a fim de ter uma visão mais complexa desses elementos, vislumbraremos a seguir as leituras de críticos que se debruçam sobre os tópicos investigados dentro dos contornos desta investigação.

A ABORDAGEM DE IBSEN PARA O PROBLEMA DA PATERNIDADE, DA MATERNIDADE E DA INFÂNCIA

A presença da temática da infância, da paternidade e da maternidade na obra de Ibsen é anunciada por muitos autores e alguns deles serão analisados a seguir. Tal traço é afirmado, por exemplo, no texto *Ibsen and fatherhood*, por um lado, no qual Lorentzen pontua que a “paternidade é pervasiva, mas mantida discretamente em segundo plano”¹⁵ (LORENTZEN, 2006, p. 817), assim como na afirmação do próprio Ibsen, que reconhece, como nos é apresentado por Tereza Menezes, que a civilização só poderia ser salva pelas mulheres, uma vez que elas encontravam-se mais afastadas do mundo dos negócios e, assim, poderiam engendrar nos homens uma visão mais voltada para a valorização da vida (MENEZES, 2006, p. 47-49). Ademais, o dramaturgo acreditava que “É como mães que elas podem ajudar a resolver os problemas humanos” (IBSEN apud MENEZES, 2006, p. 52). A temática da morte de crianças também é um traço constante de sua obra, como nos é afirmado por Vesterhus, já que, para o autor, essa poderia ser uma “chave para sua escrita”¹⁶ (VESTERHUS, 2008, p. 1). Vesterhus coloca, sobre a temática da morte de crianças compreendida pela crítica mediante o termo *Kindermord*, que “Uma explicação poderia ser que as experiências na sua infância e adolescência foram de grande significância. Outro elemento é que sua escrita reflete a alta taxa de mortalidade na Noruega na metade dos anos de 1800”¹⁷ (VESTERHUS, 2008, p. 1). Quanto à infância, a persistência do tema também é apontado por Goldman, em seu texto *Eyolf's Eyes: Ibsen and the Cultural Meanings of Child Abuse*, que afirma: “O abuso infantil é um tema quase obsessivo em Ibsen”¹⁸ (GOLDMAN, 1994, p. 285).

A necessidade de expressão da temática referente à paternidade também é analisada por Lorentzen, que nos lembra que o pai do dramaturgo foi marcado, na memória do autor, por uma queda no âmbito social e econômico, que teria corroído toda a experiência familiar de Ibsen (LORENTZEN, 2006). É sabido que o pai de Ibsen, Knud, foi capaz de, depois de receber a herança da família de sua esposa, liquidá-la em poucos anos, o que fez com que a família decaísse de uma situação de abundância para a penúria, sendo que o casamento da mãe de Ibsen, muito querida por ele quando menino, não havia satisfeito seus próprios sentimentos, visto que ela seria apaixonada por outro rapaz (TEMPLETON, 1997). Ibsen, ele mesmo, segundo nos afirma Joan Templeton, foi pai bem cedo, numa situação de pobreza, quando trabalhava numa espécie de farmácia e se envolveu sexualmente com uma das funcionárias do estabelecimento. Desse modo, a moça deixou a cidade para ter o filho, e nunca mais voltou, de forma que Ibsen foi um pai ausente em função, também, mas não somente, da situação de dificuldade econômica na qual se encontrou na maior parte de sua vida.

No entanto, a despeito das marcas deixadas por acontecimentos ocorridos em âmbito pessoal, há, além disso, elementos marcantes no que diz respeito à configuração familiar na segunda metade do século XIX, época na qual Ibsen produz suas peças, pois, como colocado por Menezes, houve uma “redução e a intensificação da vida familiar burguesa - que deixa de ser a antiga família extensiva tradicional, para ser uma família nuclear” (MENEZES, 2006, p. 109). O lar, nesse sentido, tornou-se um “refúgio idealizado das ‘maldades’ do mundo”

¹⁵ “fatherhood is pervasive, yet kept discreetly in the background”. Tradução minha.

¹⁶ “could be a key to his writing”. Tradução minha.

¹⁷ “One explanation could be that experiences in his childhood and adolescence were of great significance. Another element is that his writing reflects the high rate of child mortality in Norway in the mid 1800s”. Tradução minha.

¹⁸ “Child abuse is an almost obsessive theme in Ibsen”. Tradução minha.

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

(MENEZES, 2006, p. 109). Assim, não chega a ser surpresa que a maternidade e a paternidade, em seu imbricamento com a infância, apareçam de modo intenso ao longo da obra de Ibsen. Em Hedda Gabler (1890), a personagem principal é filha do general Gabler e sua mãe descansa em profundo silêncio ao longo de toda a história, já que não há menção a ela. A possibilidade da personagem principal homônima forjar um caminho, com Hartmann, “enquanto não há referência à mãe de Hedda no texto, tem-se, contudo, a intensa sensação da ausência de uma relação entre mãe e filha em contraste com uma relação bem presente entre o pai e a filha”¹⁹ (HARTMANN, 2004, p. 3). Nesse sentido, Krisztina Galgoczi, em seu texto *Absent fathers, obedient daughters: Hedda and her sisters*, coloca a personagem de Ibsen ao lado de Lulu, da peça *Pandora’s Box*, de Wedekind, quanto à questão da maternidade, pois “nós quase não temos informação sobre suas mães: elas foram aparentemente criadas sem orientação materna”²⁰ (GALGOCZI, 2004, p. 1). Sendo assim, para a autora, as personagens são “as abandonadas cuja identidade depende exclusivamente de seus pais e que são inábeis em libertar a si mesmas da herança paterna. Para elas, o pai representa o único ponto de orientação e identificação em suas vidas”²¹ (GALGOCZI, 2004, p. 1) Em decorrência disso, a identificação como filhas de seus pais tornou-as fortes e marcadas pela busca de sua identidade, ao mesmo tempo em que seus pais se mostraram incapazes de mostrar-lhes como forjar um caminho tendo como objetivo essa finalidade e, por isso, “as filhas têm que encarar o terrível vazio de um estado existencial intermediário”²² (GALGOCZI, 2004, p. 1).

O parentesco pode ser vislumbrado, assim, como inibidor de uma vida social e afetiva capaz de proporcionar bem-estar. É significativo ter em vista, por exemplo, o que é apontado por Vesterhus (2008): uma característica comum nos destinos trágicos das crianças em Ibsen é uma decorrência, dentre outros fatores, da existência de pais inadequados ou pobres, em situações nas quais os “pais incompetentes são geralmente o resultado de uma infância difícil para eles próprios”²³ (VESTERHUS, 2008, p. 2) Não por acaso, Raymond Williams, no capítulo de seu livro *Tragédia moderna em que se endereça a Ibsen como um trágico liberal*, afirma que a relação entre o progenitor e o filho – como ela se mostraria, posteriormente, na psicologia freudiana – é culpada enquanto tal (WILLIAMS, 2006). Essa afirmação parece ecoar a visão de Hedda Gabler, pois, além de queimar o manuscrito de Lovborg e Thea Elvsted, vislumbrado por eles como um filho, há indícios de que a personagem está grávida. Ao concretizar seu suicídio no ato final da peça, portanto, ela conclui o ato de destruição que havia começado ao queimar o manuscrito de um casal que ela não reconhece enquanto tal, pois esse ato mesmo ecoa uma ação na qual ela “queima simbolicamente seu feto não desejado”²⁴ (HARTMANN, 2004, p. 6).

A ausência da figura materna, em adição ao fato de que Hedda, apesar de casada, ainda é identificada como filha do general Gabler, parece apontar para a predominância dos pares de opostos – a saber, ausência e presença e maternidade e paternidade – como noções importantes para compreender a negação do papel social destinado à mulher, enquanto compreendido

¹⁹ “while there is no reference to Hedda’s mother in the text, one nevertheless gets an intense sense of the absence of a mother-daughter relation in contrast to a very present father-daughter relationship”. Tradução minha.

²⁰ “In the cases of Hedda and Lulu we have almost no information about their mothers: they were apparently brought up without female guidance”. Tradução minha.

²¹ “are the abandoned ones whose identity depends exclusively on their fathers and who are unable to free themselves from their paternal inheritance. For them, the father represents the only point of orientation and identification in their lives”. Tradução minha.

²² “Thus the daughters have to face the terrible void of an in-between existential state”. Tradução minha.

²³ “The incompetent parents are usually the result of a difficult childhood themselves”. Tradução minha.

²⁴ “symbolically burns her unwanted fetus”. Tradução minha.

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

historicamente em relação ao padrão de domesticidade atrelado à maternidade. Para isso, é importante que nos atentemos à distinção entre três tipos de masculinidade, tal como apontado no texto *Playing with Pistols: Female Masculinity in Henrik Ibsen's Hedda Gabler*, de Jenny Björklund. De acordo com a autora, os personagens homens, na peça em questão, representam diferentes tipos de masculinidade. É preciso ter em vista, primeiramente, que a masculinidade é um processo que pode falhar em sua concretização. O primeiro tipo de masculinidade caracterizado por Björklund é aquele referente ao personagem Tesman, que ela chama de "masculinidade infantil"²⁵ (BJÖRKLUND, 2016, p. 10), marcada pela maneira como o personagem permite que suas tias tomem conta dele, uma vez que ele parece incapaz de fazê-lo por si próprio. Para a autora, Tesman mostra, além disso, uma ingenuidade infantil no âmbito da sexualidade e em termos reprodutivos, por não reconhecer a possibilidade de que sua esposa esteja grávida, assim como demonstra não saber o que fazer com os quartos não utilizados da casa. Nesse sentido, Björklund afirma uma impossibilidade de "visualizar uma criação própria"²⁶ (BJÖRKLUND, 2016, p. 10), fato ligado à sua falta de capacidade criativa e interesse em competições, traços então relacionados à masculinidade. Assim, sua masculinidade é marcada pela falta de características tipicamente masculinas e, ademais, Tesman demonstraria interesse em coisas relacionadas à feminilidade, como sua conexão pessoal com os "chinelos bordados"²⁷ (BJÖRKLUND, 2016, p. 11) e seu interesse acadêmico no campo da historiografia, "o artesanato doméstico do Ducado de Brabante"²⁸. (BJÖRKLUND, 2016, p. 11).

É importante ter em vista, como é apontado por Björklund, que a falta de traços masculinos, num sistema de gênero baseado em papéis dicotômicos estritos, indica emasculação (BJÖRKLUND, 2016). Lovborg, antagonista de Tesman tanto no âmbito profissional quanto no que diz respeito ao sentimento perante Hedda, representaria um segundo tipo de masculinidade, uma "masculinidade dionisíaca"²⁹ (BJÖRKLUND, 2016, p. 11), visto que o personagem é o gênio capaz de criar algo inédito e relevante. Na relação com seu manuscrito tido como um filho, ele seria, em oposição a Tesman, passível de visualizar "um filho seu"³⁰ (BJÖRKLUND, 2016, p. 11). No entanto, seu lado destrutivo, manifesto em sua fraqueza por mulheres e bebida, faz com que ele não consiga equilibrar tendências internas opostas, de modo que a destruição do manuscrito de sua obra singular acabe se tornando um fato inevitável. Para a autora, o fato de que Lovborg teria levado um tiro na genitália ("i underlivet", no original) sugere, em certo sentido, que ele igualmente sofreu um processo de emasculação. Já que o termo usado geralmente remete aos órgãos reprodutivos femininos ((BJÖRKLUND, 2016), Björklund percebe que seu tiro acaba por ter relações com a feminilidade ao sugerir "um tipo de aborto simbólico da criatividade de Lovborg, seu 'útero' gerador de vida"³¹ (BJÖRKLUND, 2016, p. 12).

Tanto Tesman, marido de Hedda, quanto Lovborg, amigo da personagem desde a juventude, não estão, portanto, em conformidade com a masculinidade hegemônica, ocupando posições igualmente periféricas em relação a ela e, contudo, dotadas de suas particularidades. O único personagem cuja masculinidade permaneceria intacta seria o juiz Brack, que para a autora representaria o que Connell chama de "masculinidade hegemônica"³² (BJÖRKLUND, 2016, p.

²⁵ "boyish masculinity". Tradução minha.

²⁶ "incapable of visualizing a creation of his own". Tradução minha.

²⁷ "embroidered slippers". Tradução minha.

²⁸ "the domestic handicrafts of the Duchy of Brabant". Tradução minha.

²⁹ "Dionysian masculinity". Tradução minha.

³⁰ "a child of his own". Tradução minha.

³¹ "a kind of symbolic abortion of Lovborg's creativity, his life-generating 'womb'". Tradução minha.

³² "hegemonic masculinity". Tradução minha.

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

12): “a configuração da prática de gênero que corporifica a resposta atualmente aceita para o problema da legitimidade do patriarcado, que garante (ou é tida como garantia) a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres”³³. (CONNELL apud BJÖRKLUND, 2016, p. 12) Esse tipo de masculinidade seria marcado, sobretudo, pela reivindicação bem-sucedida da autoridade e, como tal, o personagem Brack é agente do exercício do poder e da influência sobre os outros, o que já se encontra, de saída, manifesto por sua profissão, que permite que ele exerça poder como uma extensão do Estado. Em Brack, portanto, “masculinidade é igual à força de vontade e controle”³⁴ (BJÖRKLUND, 2016, p. 13).

Assim, para Björklund o foco da peça não seria a dificuldade de Hedda em amar um homem, mas o desejo da personagem de ocupar uma posição masculina e fruir do que ela proporciona – especialmente poder social. Por isso, Tesman e Lovborg são derrotados por Hedda que, na verdade, desejaria a masculinidade hegemônica representada por Brack. No fim da peça, este acaba por controlar a personagem, uma vez que ele sabe que Hedda emprestou a pistola para Lovborg, o que acabou ocasionando sua morte. Hedda enxerga a si mesma num beco sem saída, pois Brack utiliza este fato para fazer dela sua amante e, assim, ela imagina o personagem fisicamente de um modo opressor e violento. Para a autora, por conseguinte, na disputa entre masculinidades a feminilidade masculina de Hedda perde a batalha para Brack. Apesar disso, a personagem não se entrega e, conseqüentemente, não pode mais existir. Sendo assim, Björklund compreende que “a masculinidade feminina de Hedda é absorvida nas estruturas dominantes”³⁵ (BJÖRKLUND, 2016, p. 14) e, por isso, a personagem está situada dentro do paradoxo de desejar uma masculinidade que representa poder e controle que, em última instância, a destrói.

Os três tipos de masculinidade conceituados por Jenny Björklund nos colocam numa relação com o modelo triádico adotado por Jørgen Lorentzen, em seu texto *Ibsen and Fatherhood*, no qual podemos observar os seguintes tipos de paternidade: “o pai patriarcal, o pai decaído e o pai amoroso mas impotente”³⁶ (LORENTZEN, 2006, p. 821, grifo do autor) O primeiro tipo, o pai patriarcal, age como um pilar da sociedade cujo pretensão interesse é o benefício da comunidade quando, na verdade, são seus próprios desejos que estão em jogo em suas ações. Os exemplos dados pelo autor são o personagem Brand e o Cônsul Bernick, e segundo ele, “no processo, as crianças quase são destruídas”³⁷ (LORENTZEN, 2006, p. 821). Um traço do pai patriarcal é se apresentar como um “cuidador de casas de bonecas idílicas, mais remissivas de coleções frágeis do que de famílias sólidas”³⁸ (LORENTZEN, 2006, p. 822). Uma segunda característica seria fazer tudo para salvar-se, até mesmo abandonar os filhos. Como a peça analisada por Lorentzen é, principalmente, *O pato selvagem*, ele dá como exemplo o velho Werle como um típico patriarca autoritário que, “com uma fé cega na necessidade de manter a ordem patriarcal, faz o que ele quer à custa de seus entes queridos”³⁹ (LORENTZEN, 2006, p. 822). Na peça, o personagem acaba sozinho – rejeitado por seu filho e com sua filha ilegítima, uma criança quase adolescente, morta por um tiro de pistola que ela mesma ocasiona

³³ “the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women”. Tradução minha.

³⁴ “masculinity equals willpower and control”. Tradução minha.

³⁵ “Hedda’s female masculinity becomes absorbed into the dominant structures”. Tradução minha.

³⁶ “the patriarchal father, the fallen father and the loving but helpless father”. Tradução minha.

³⁷ “in the process the children are nearly destroyed”. Tradução minha.

³⁸ “caretaker of idyllic dollhouses, more reminiscent of fragile menageries than solid families”. Tradução minha.

³⁹ “in blind faith in the necessity of maintaining the patriarchy order, does whatever he likes at the expense of his loved ones”. Tradução minha.

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

–, o que lhe causa sofrimento. No entanto, a saída que encontra é casar-se com a empregada e se mudar para uma casa que, para Lorentzen, manifesta uma conotação negativa. Dessa maneira, “o autoritarismo e a racionalidade econômica de Werle não atingiu nenhum resultado. Pelo contrário, ele fracassou miseravelmente”⁴⁰ (LORENTZEN, 2006, p. 823) O segundo tipo de paternidade, manifesta na figura do pai decaído, segundo Lorentzen, recebeu pouca atenção – apesar de sua presença não ser inusual no século XIX – em função, em sua interpretação, do fato de que “o patriarca que não domina a tarefa de construir uma masculinidade que seja sólida, aceitável e forte e, então, perece à margem, deixa pouco material sobre seu próprio declínio”⁴¹ (LORENTZEN, 2006, p. 836). A queda, aqui, tem relação com o fato de não se conseguir manter um caráter tipicamente masculino. A vida do autor, por isso, emerge novamente, em função dessa ausência de vestígios sobre o assunto, já que a escrita de Ibsen aponta para o custo emocional do declínio de seu pai. Dentre esses custos Lorentzen cita: “marginalização social, perda de enfrentamento e posição, isolamento e solidão, arrefecimento das relações familiares, alcoolismo e pobreza abjeta”⁴² (LORENTZEN, 2006, p. 826). Através da perda de posição, o pai seria suprimido de sua força masculina e da autoridade dentro da família, de modo que as características ligadas à paternidade tipicamente patriarcal – força, firmeza, capacidade de tomar decisões e resistência – ficariam mais nítidas em antagonismo. Novamente o autor se refere à peça *O pato selvagem*, de modo que tais atributos foram perdidos pelo velho Ekdal que, depois de condenado, preso e economicamente arruinado, tenta reconquistar sua masculinidade metaforicamente ao “colocar seu velho uniforme de tenente de vez em quando e ir para uma caça ilusória no sótão”⁴³ (LORENTZEN, 2006, p. 828) Seu filho Hjalmar, por sua vez, escondeu-se atrás das cortinas quando seu pai foi preso. Além disso, ele seria uma pessoa com “pouca autopercepção e noções infladas de seu próprio papel como provedor e de sua masculinidade”⁴⁴ (LORENTZEN, 2006, p. 828) O personagem, que cria Hedvig (a criança morta ao fim da peça), juntamente com a mãe dela, acreditando ser o pai biológico da menina, não tem a capacidade de ver a si mesmo nem ao mundo de forma realista, pois ele e seu pai fogem da dureza da realidade que lhes coube mediante suas brincadeiras no porão, uma espécie de paraíso protegido.

Sendo assim, enquanto a paternidade egoísta de Werle era marcada pela racionalidade patriarcal e ausência emocional, Hjalmar, por sua vez, é “continuamente presente, super emocional e não racional”⁴⁵ (LORENTZEN, 2006, p. 832) Lorentzen prega emprestado o termo de Toshi por considerá-lo pertinente: “O pai íntimo dá mais importância à transparência das relações espontâneas do que às disciplinas de contenção”⁴⁶ (Toshi apud Lorentzen, 2006, p. 833), de modo a valorizar a ternura tanto consigo quanto com seus familiares. A habilidade do personagem Hjalmar em efetivar tal cuidado para com seus entes queridos, contudo, por vezes é falha, já que ele não é suficientemente responsável e é, tal como apontado por outro

⁴⁰ “Werle’s authoritarian and economic rationality has not achieved any results. On the contrary, he has failed miserably”. Tradução minha.

⁴¹ “the patriarch who does not master the task of building a masculinity that is solid, acceptable, and strong, and who thus falls by the wayside, leaves little source material about his own demise”. Tradução minha.

⁴² “social marginalization, loss of face and position, isolation and loneliness, cooling of family relationships, alcoholism, and abject poverty”. Tradução minha.

⁴³ “putting his old lieutenant’s uniform once in a while and going on an illusionary hunt in the attic”. Tradução minha.

⁴⁴ Lorentzen, 2006. “little self-insight and inflated notions of his own role as provider and of his masculinity”, p. 828. Tradução minha.

⁴⁵ “continually present, overemotional and nonracional”. Tradução minha.

⁴⁶ “The intimate father set more store by the transparency of spontaneous relations than by the disciplines of restraint”. Tradução minha.

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

personagem, “um homem com uma disposição infantil”⁴⁷ (Ibsen apud Lorentzen, 2006, P. 833), que confia nos outros de uma forma demasiada e muda as feições dos seus afetos e o conteúdo de suas falas mediante os destinatários. Desse modo, Lorentzen afirma que, ao fazer a escolha pelo esconderijo atrás das cortinas em detrimento da lida frente a frente com os problemas existentes, “sua mente e sua alma permaneceram não desenvolvidas”⁴⁸ (LORENTZEN, 2006, p. 834), de modo que vislumbramos uma pessoa geralmente submissa a mentiras e aos caprichos de outros, “exceto em casa, onde ele tenta representar o papel do pai. É, portanto, um papel amoroso, mas imponente que ele desempenha”⁴⁹ (LORENTZEN, 2006, p. 834).

Voltando à peça Hedda Gabler, apesar das marcas deixadas pela presença patriarcal de seu pai, é necessário não perder de vista que Hedda é uma das personagens de Ibsen vislumbradas como órfãs de mãe por Ellen Hartmann (HARTMANN, 2004). Assim, acredito que a presença excessiva e autoritária de seu pai (o que está manifesto até mesmo na imagem que figura no cenário, cujo olhar está constantemente destinado ao corpo de Hedda, de modo a controlá-lo e moldá-lo), em conjunto com a ausência substancial de afeto materno, diante de sua presença apagada ou inexistente, tenha corroborado com um dos silêncios de Hedda, como nos é anunciado por Toril Moi em seu texto Hedda’s Silences: Beauty and Despair in Hedda Gabler, no qual a autora distingue entre os três silêncios de Hedda que ela julga como de importante consideração no trato com a peça. Na chave de leitura de Moi, a pistola funciona como a encarnação de uma memória para Hedda, aquela referente ao momento em que a personagem ameaçou atirar em Lovborg. Para a autora, o ato demonstra que Hedda preferiu a hostilidade a corresponder à paixão física do personagem. Em conversa com Lovborg sobre o passado, Hedda deixa entrever que não poderia responder-lhe e expressar seus sentimentos, revelando, assim, sua interioridade. Dessa forma, sua paixão foi mantida escondida e não dita, de modo que Lovborg conteve seu avanço diante da ausência de respostas por parte da personagem.

O silêncio de Hedda em relação ao afeto de Lovborg, para Moi, é, sobretudo, corporal, pois o que ela reteve foi sua resposta sexual e, desse modo, a reação à sua gravidez ganharia outro contorno, porque ambos são vistos como expressão do receio de Hedda em encarar a realidade. Assim, Moi enxerga a revolta da personagem contra a gravidez como uma recusa de sua sexualidade e, nesse sentido, a autora acredita que, para Hedda, “recusar a sexualidade é recusar a própria ideia da conexão com os outros, a ideia de expressar a si mesma com eles”⁵⁰ (MOI, 2013, p. 447). Sua ânsia por liberdade transforma-se em uma “negação mortal do sexo e da morte”⁵¹ (MOI, 2013, P. 445) justamente as condições para a existência humana. Para Moi, ela, então, nega a finitude, pois reconhecê-la implica perceber que existimos num mundo com outros seres, o que tornaria qualquer pessoa incontornavelmente responsável por suas ações e palavras. Por isso, a autora pergunta: “Como poderia Hedda, que se sente radicalmente distante de tudo no seu mundo, ser levada a escolher a comunidade?”⁵² (MOI, 2013, P. 447).

No entanto, essa impossibilidade de escolher viver em comunidade está atrelada ao fato de que Hedda faz com que o momento em que ela se manteve em silêncio quanto ao seu desejo

⁴⁷ “a man with a childish disposition”. Tradução minha.

⁴⁸ “his mind and soul remained undeveloped”. Tradução minha.

⁴⁹ “except at home, where he attempts to play the role of the father. It is thus a loving, but helpless role that he plays”. Tradução minha.

⁵⁰ “to refuse sexuality is to refuse the very idea of connection with others, the very idea of expressing herself to and with them”. Tradução minha.

⁵¹ “death-dealing denial of sex and death”. Tradução minha.

⁵² “How could Hedda, who feels radically estranged from everything in her world, bring herself to choose community?”. Tradução minha.

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

por Lovborg torne-se constitutivo do que ela é, reconhecendo, mesmo que somente para si mesma, “tanto que ela é o tipo de pessoa que não pode responder para os outros, quanto que ela vive no tipo de mundo onde os outros não são dignos de resposta”⁵³. (MOI, 2013, P. 447) Num mundo como esse, não há razão para dizer qualquer coisa nem motivo para amar quem quer que seja, nem mesmo a criança que Moi acredita que ela está a gerar dentro de si. Assim, sua relação com as palavras é duplicada por sua relação com seu corpo: “o corpo de Hedda é tão incapaz de expressão e comunicação quanto sua alma”⁵⁴ (MOI, 2013, P. 447).

Para concluir, parece plausível relacionar os fatos e afirmar que a impossibilidade de Hedda em expressar a si mesma está atrelada tanto ao excesso de presença por parte de seu pai quanto à ausência de afeto materno, de modo que a personagem não consegue encarar a realidade dos fatos tais como se apresentam diante de si, o que a impossibilita a concretizar seu desejo ao ver-se encurralada mediante um cenário no qual ela não se identifica com o padrão dicotômico de determinação de gênero que lhe é apresentado como ideal e que os outros personagens também encaram e encarnam em certa medida, usando máscaras apropriadas para as situações, mas também, e sobretudo, ajustando constantemente suas ações e suas expectativas em função dos resultados concretizados a despeito dos planos traçados.

Desse modo, a masculinidade de seu pai – e o tipo de paternidade atrelado a ela – fez com que Hedda, por medo de falhar e de ser controlada pelos outros, evitasse relações sociais mais profundas, o que, em última instância, espelha o comportamento a partir do qual o general Gabler poderia se assegurar de seu poder sobre sua filha, fazendo com que ela existisse como uma espécie de sombra ou como uma boneca. Esse traço de seu pai foi intensificado, tendo em vista, sobretudo, os efeitos que a ausência de afeto por parte de sua mãe ocasionaram, já que, como pontuado por Ellen Hartmann, “Evidências clínicas indicam que estes indivíduos [órfãos de mãe] têm uma identidade insegura. Eles não atingiram introjeções maternas estáveis e o que Ainsworth (Bowlby, 1988) chamou de ‘uma base segura’”⁵⁵ (HARTMANN, 2004, p. 4).

Em decorrência disso, a conexão com a filosofia de Rancière pode ser retomada e adensada em cruzamento com o que é indicado por Penelope Farfan: Hedda não estaria em conformidade com o padrão de feminilidade imposto por seu tempo histórico, de modo a identificar-se com o lugar da mulher artista e escritora, que também não se encaixava, por compartilhar com elas o fato de serem vistas como mulheres que desviavam perigosamente suas energias para lugares que não aqueles estipulados pelos parâmetros que medem a feminilidade pela distância em relação a seu oposto. Nesse sentido, a autora vê algumas personagens ibsenianas, como Hedda, como escritoras metafóricas (FARFAN, 1988). Seria importante lembrar que no caso de Hedda a expressão artística com a qual ela mais se afeiçoa é a música, já que ela toca piano e inclusive o faz em momentos importantes da peça, como antes de seu suicídio no ato final, no qual se ouve “uma ária de dança desenfreada” (IBSEN, 1890, p. 65). Nesse momento, seu marido pede que ela faça silêncio (em função das duas mortes que ocorreram no dia), e ela diz que vai ficar quieta. É importante notar que Farfan reconhece que as personagens de Ibsen não tinham o refinamento artístico suficiente, afinal, não eram artistas propriamente. Interessante, nesse sentido, é que a aproximação entre a experiência das mulheres ibsenianas e a das artistas de seu tempo histórico deixa entrever que elas poderiam – quem sabe – ter sido artistas se tivessem tido o incentivo, se tivessem a oportunidade de lapidar seu olhar

⁵³ “both that she is the kind of person who cannot respond to others and that she lives in the kind of world where others are not worth responding to.”. Tradução minha.

⁵⁴ “Hedda’s body is as incapable of expression and communication as her soul.”. Tradução minha.

⁵⁵ “Clinical evidence indicates that such individuals have an insecure identity. They have not achieved stable maternal introjects and what Ainsworth (Bowlby, 1988) has called “a secure base””. Tradução minha.

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

e a arte que reside nelas próprias enquanto potência.

A leitura de Farfan, em conjunto com Rancière, permite-nos entrever, portanto, uma comunidade de mulheres artistas – mas também de “quase artistas”, anônimas, que vivem a arte desde suas vidas, aprendendo a reconhecer as belezas das impossibilidades ao recriá-las numa estética que é transgressora e rebelde pela maneira como se inscreve poeticamente no espaço. São mulheres e pessoas – que um dia foram crianças que se permitiram brincar, inventando significados para as coisas e articulando palavras e materialidades – que desviam a experiência sensível de um dia qualquer, ao perceber um enquadramento que surge do encontro fortuito, por exemplo, entre a luz solar que brilha no ponto de intersecção entre os espaços da casa, em conjunto com a simultaneidade do som da chaleira, que fala um outro tempo que não aceita postergar e que articula uma palavra que desfaz essa mesma ordem, como uma letra que salta no espaço vazio. E, não por acaso, Rancière vê a construção de um outro tempo, o da coexistência, em Virginia Woolf, um tempo partilhado por Clarissa Dalloway

[...] nas ruas de Londres com as vidas anônimas que lhe cruzam o caminho. É o tempo de todas essas vidas que lutam contra a ordem que as mantém do lado ruim da partilha das formas de vida. Por trás da jornada de Clarissa Dalloway é preciso ver a presença de outra jornada: a de Emma Bovary, filha de camponeses que vê pela janela o curso sempre igual das horas, enquanto tenta inventar para si uma história que quebre essa repetição (RANCIÈRE, 2021, p. 42).

Porém, o gesto de um andar invadido pelo impessoal não conseguiria dar conta de prolongar-se enquanto manejo no tempo: o que resta diante da tirania paterna é o esboço na tela de Lily Briscoe, a pintora que busca representar a “coisa em si”. Resta, então, seu gesto como vestígio do impessoal antes de seu aniquilamento. No enquanto, outro livro, de uma ucraniana que tomou o Brasil como pátria, parece dar sua própria resposta ao problema: essa escritora é Clarice Lispector. Ela era leitora e chegou a traduzir a peça Hedda Gabler, de Ibsen, entre os anos de 1963 e 1965, sem que esta tenha sido publicada, mas sim encenada em São Paulo pela companhia Nydia Licia (GOMES, 2007). A pertinência de Clarice, nesse contexto, situa-se dentro do que Gomes pontua acerca de uma possível proximidade entre as peças traduzidas e as obras da própria escritora, demonstrando que o interesse de Clarice pela escrita dramática (visto que ela traduziu outros nomes, tais como Lorca e Tchekhov) pode ter influenciado sua própria escrita, ao refletir sobre problemas tais como o lugar da mulher na sociedade e acerca da investigação dos trás dos desejos humanos.

Dentro das concepções ensejadas por Rancière, poderíamos dizer que Clarice Lispector faz de *Água Viva* (1973) um pequeno romance que torna possível ver a substância transparente da literatura (dando um passo a frente em relação a Woolf, já que abdica mais intensamente à tirania da intriga), que manifesta a própria necessidade do diálogo com a pintura e com a música como manifestação do testemunho da quase autossupressão da literatura mediante seu fazer e ser que se consolida afirmando o que as outras artes podem fazer, tal como Rancière argumenta em seu livro (2011).

Nesse sentido, o curso das coisas demonstra a necessidade de fazer o tempo virar do avesso e ser ele mesmo o outro que desabrocha desde dentro – e toda tentativa de manejo de

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

extravasar a tirania da intriga pelo lado materno demonstraria, então, a violência do impossível, como no ato de comer uma barata, vislumbrado em *A paixão segundo GH* (escrito enquanto a autora traduzia Hedda Gabler), outro romance da tradutora de uma versão não publicada da peça de Ibsen, Clarice Lispector. Por isso, o artigo de Rancière que inaugura *Tempos Modernos* (2021), intitulado “Tempo, narrativa e política”, coloca o problema da racionalidade do tempo em questão na teoria que pretende engendrar uma revolução ou alguma mudança radical. Não parece, por outro lado, menos problemático que o tempo da coexistência esbarre com os limites do tempo da racionalidade dos meios e fins no âmbito da arte estética. Sendo assim, apesar de os movimentos de ocupação – tal como os lampejos de impessoalidade que permitem que o halo luminoso de um produto bruto se expresse em letras e palavras – serem apenas um momento no curso da longa duração da história, eles também se dão no modelo da coexistência, porque só uma série de microatos poderia encenar simultaneamente a justaposição incessante das revoluções silenciosas e diárias que afirmam a existência do povo como potência de qualquer um que invoca a relação conflituosa em jogo na partilha do sensível enquanto constituição de um comum e divisão de partes exclusivas.

Pode-se concluir que há uma relação entre os elementos da filosofia de Rancière e aqueles referentes à obra Hedda Gabler, de Ibsen. Isto está posto, como foi demonstrado, na centralidade do conceito de herança, no sacrifício da personagem Hedda, determinado pela impossibilidade de se sustentar no tempo em função da continuidade da tirania paterna, no modo de ação sonambúlica – com suas implicações no fato de ter tanto motivo de agir e não agir, como demonstrado pela leitura de *Moi* –, e no estatuto problemático da relação entre arte e vida, pois, além de tudo isso, a autora coloca – numa problemática que, querendo ou não, se remete a Farfan pela relação que esta afirma entre as personagens de Ibsen que não se adequam ao modelo de feminilidade e a experiência histórica das mulheres artistas do tempo histórico de Ibsen – que Hedda está tomando a sua vida como uma peça de teatro e estaria tentando dirigir a morte de Lovborg, ou seja, considera -se uma diretora de teatro quando é, na verdade, personagem de um enredo que ela tenta, a todo custo, controlar.

Portanto, a arte enquanto potência também pode ser vista como o que ocasiona a impossibilidade de continuar vivendo tal como a realidade calcada na racionalidade impõe, com suas delimitações entre o mundo das causas e efeitos medidos e o mundo da fantasia, pois é uma confusão entre vida e arte que está em jogo na sua loucura e no seu afastamento da comunidade em prol de uma ideia de realidade que não pode se realizar tendo em vista a partilha que vigora, baseada sobretudo na divisão e na distribuição, a ela atrelada, entre as parcelas das partes. É uma falha de constituição do real enquanto mundo à parte do sonho que está em jogo, uma falha em que o tecido do sonho e do real se confundem e não mais se distinguem: uma falha, antes de tudo, expressa na concepção de um pensamento excessivo quanto à sua origem e seus efeitos. A arte aconteceria, então, no choque constante entre mundos que pensam a ação e seus pormenores de maneiras distintas, assim como entre as diferentes modalidades de escrita enquanto perturbação da autoridade e da legitimidade e tentativa de apaziguamento da decorrente desordem da suspensão entre a ordem dos corpos e a dos enunciados.

CONCLUSÃO

Neste artigo, buscou-se definir como alguns conceitos de Rancière – como a “tirania da

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

intriga”, a centralidade do conceito de herança e a questão da paternidade nos dois regimes de circulação dos enunciados – podem engendrar novas propostas reflexivas ao colocar em questão alguns elementos da peça Hedda Gabler, de Ibsen. Para isso, foi preciso, contudo, perfazer o movimento de afastamento em relação à filosofia de Rancière, a fim de estabelecer relações com leituras provindas de campos de conhecimento distintos, mas que partilham o fato de se debruçar sobre a peça em questão. Com isso, buscou-se friccionar a delimitação dos contornos do arcabouço filosófico aqui discutido.

Pode-se concluir que existe uma tensão constitutiva no campo da arte no regime estético, tensão esta que se desdobra desde a literatura até o teatro. Essa tensão marca uma cisão de temporalidades e modos de manter relações entre as coisas. Temos, assim, os contornos estabelecidos pelo eu em função das relações sociais e, de outro lado, uma potência de impessoalidade que reside, sobretudo, nas coisas mínimas que fazem brilhar o halo luminoso, indicando a chuva de átomos que caem em seu próprio ritmo. É dessa maneira que acredito que se deve encarar – no geral, sem se descuidar, no entanto, das particularidades expressas em cada um desses polos – o confronto entre formas da identidade e aquelas figuras da não identidade.

Trata-se, também, de uma questão de temporalidade: Lovborg, personagem de grande importância para a compreensão da peça Hedda Gabler, é aquele que resiste ao contínuo temporal do real no que diz respeito à constituição de causas e efeitos, permitindo uma espécie de diferenciação na intensidade do tecido ficcional, que resulta no ato de supressão de sua vida. A narrativa, em Hedda Gabler, avança sempre à custa de algo, que remete à vida, como primeiramente o manuscrito do livro de Lovborg, escrito com a ajuda de Thea, que é visto como um filho por ambos. No final, é a própria personagem que dá nome à peça a concretizar o suicídio, depois do silêncio forçado pelo decoro da deferência aos mortos. A última palavra é a de Brack, que pontua justamente a insanidade do ato: ela é, afinal, a palavra do homem da lei em torno da qual os seres humanos deveriam modular suas ações. Como a própria Hedda expressou, o vislumbre do clarão de beleza não pôde ser capturado, a vida não resistiu à força de atração de uma vontade de retornar a um estado originário de harmonia que só pode conduzir ao encontro com o nada.

Por fim, há que se pontuar a necessidade de transpor uma leitura calcada em demasia nos eventos familiares, visto que eles se entremeiam com as formas de expressão da impessoalidade e da verdade nua da vida na ficção moderna, segundo Rancière. É por meio dessa constituição conflitante que se tem uma base para a compreensão das obras em que o fio é sinuoso na medida em que se encontra rompido. Resta buscar compreender como a maquinação da intriga e a impessoalidade podem deslizar uma sobre a outra, negar uma a outra ou negociar infinitamente maneiras de reconciliação.

REFERÊNCIAS

ASPE, Bernard. A revolução sensível. *Aisthe*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 11., 2013.

BJÖRKLUND, Jenny. “Playing with Pistols: Female Masculinity”. *In*: Henrik Ibsen’s Hedda

Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière
 CHAVES, Ana Carolina Calenzo

Gabler. *Scandinavian Studies*, v. 88, n. 1, 2016.

FARFAN, Penelope. **Ibsen's Female Characters and the Feministic Problematics**. 1988. Dissertação (Mestrado em Artes) - Faculdade de Pós-Graduação e Pesquisa - McGill University, Montreal, 1988. Disponível em: <https://escholarship.mcgill.ca/downloads/tm70mw432?locale=en> Acesso em: 24 mai. 2021.

GALGOCZI, Krisztina. Absent fathers, obedient daughters. Hedda and her sisters. *Holmi*, Budapeste, n. 1, 2004. Disponível em <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.695.76&rep=rep1&type=pdf>. Acesso em: 03 out. 2021.

GOLDMAN, Michael. "Eyolf's Eyes: Ibsen and the Cultural Meanings of Child Abuse." *American Imago*, Baltimore v. 51, n. 3, 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26304054>. Acesso em: 30 set. 2021.

GOMES, André Luís. **Clarice em cena: as relações entre Clarice Lispector e o teatro**. Brasília: Editora Universida de Brasília, 2007.

HABEEB, Ebtihal Mudaher. The Function Of Symbols In Ibsen's Hedda Gabler. *Al- Ustath Journal*, Bagdá, v. 2, n. 702, 2013.

HARTMANN, Ellen. Ibsen's Motherless Women. *Ibsen Studies*, Oslo, v. 4, n. 1, 2004. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/248925618_Ibsen's_Motherless_Women. Acesso em 04 out. 2021.

IBSEN, Henrik. **Hedda Gabler**. Coleção Teatro Universal. [1890]

LORENTZEN, Jørgen. "Ibsen and Fatherhood." *New Literary History*, Baltimore v. 37, n. 4, 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20057980>. Acesso em: 01/10/2021.

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

MOI, Toril. Hedda's Silences: Beauty and Despair. *In: Hedda Gabler*. Modern Drama, Toronto, v. 56, n. 4, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

RANCIÈRE, Jacques. Tempo, narrativa e política. *In: Tempos modernos: arte, tempo, política*. São Paulo: n-1 Edições, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. "Le fil sinueux: sur la rationalité du roman". *In: Le Tour Critique*, Nanterre, n. 2, 2013.

**Maternidade e Paternidade em Hedda Gabler:
uma análise da peça de Ibsen através da filosofia de Rancière**
CHAVES, Ana Carolina Calenzo

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **Mute speech: literature, critical theory, and politics**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2011.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). Breve panorama de Ibsen no Brasil. *In: Henrik Ibsen no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7 letras, 2008.

TEMPLETON, Joan. **Ibsen's Women**. Cambridge: Cambridge University Press. 2001. E-book.

VESTERHUS, Per. "Why do Ibsen's children die?". *In: The Journal of the Norwegian Medical Association*, Kristiansand, n. 128, 2008.

WILLIAMS, Raymond. "From Hero to Victim: The Making of Liberal Tragedy, to Ibsen and Miller". *In: Modern Tragedy*. Peterborough: Broadview encore editions, 2006.