



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
MARISTELLA LETÍCIA SELLI

**ENCONTROS E DESENCONTROS NA DRAMATURGIA DO SÉCULO XIX:
UM OLHAR SOBRE O GÊNERO EM *AMÉLIA SMITH* E *CASA DE BONECAS***

Tubarão
2011

MARISTELLA LETÍCIA SELLI

**ENCONTROS E DESENCONTROS NA DRAMATURGIA DO SÉCULO XIX:
UM OLHAR SOBRE O GÊNERO EM *AMÉLIA SMITH* E *CASA DE BONECAS***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Alessandra Soares Brandão

Tubarão

2011

MARISTELLA LETÍCIA SELLI

**ENCONTROS E DESENCONTROS NA DRAMATURGIA DO SÉCULO XIX:
UM OLHAR SOBRE O GÊNERO EM *AMÉLIA SMITH* E *CASA DE BONECAS***

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Tubarão, 1º de julho de 2011.

Professora e orientadora Alessandra Soares Brandão, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professora Simone Pereira Schmidt, Doutora
Universidade Federal de Santa Catarina

Professora Ramayana Lira de Sousa, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

Ao Mestre, com carinho.

AGRADECIMENTOS

Na realização de um sonho, as escolhas pessoais são fundamentais para que tudo ocorra como planejado. Todavia, um sonho que se sonha só não tem o mesmo sabor, o mesmo sorriso, o mesmo significado. Por isso mesmo, muitas pessoas fizeram parte desse meu caminho e por isso mesmo eu quero agradecer:

Ao coordenador do curso de mestrado em Ciências da Linguagem, professor Fábio Rauen, e as secretárias Layla e Suelen.

Aos meus amigos que entenderam o quanto essa conquista modificaria minha essência e, pacientemente, acompanharam as mudanças; em especial à Cris e à Itamara.

Aos meus amigos do mestrado: Jeanine, Leo, Ballmann, Mazinho, Cíntia, Monalisa, Daniel, Loly, Didi, pelo carinho e pelas boas risadas. À Maiyara, que olha por todos nós.

A minha família, que achou loucura a desestabilização do meu quase consolidado mundo que talvez não entendesse, mas aceitou, em especial à Grazi e ao Giba, principalmente por não fazerem perguntas.

À minha orientadora, por fazer muitas perguntas e exigir todas as respostas: Alessandra, obrigada por me resgatar e me trazer até aqui.

Aos professores que foram parte imprescindível nessa caminhada, em especial ao Sandro e Eliane. A Fábio de Carvalho Messa, pelas ótimas conversas.

Ao Dani, agradeço por me permitir amar e ser amada, fato único e concreto.

“E pensei em como é desagradável ser trancada do lado de fora, e pensei em como talvez seja pior ser trancada do lado de dentro.” (Virginia Woolf).

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo proporcionar um diálogo entre as peças teatrais de Henrik Ibsen, *Casa de Bonecas* (1879), e de Visconde de Taunay, *Amélia Smith* (1886), ambas escritas no século XIX, em plena efervescência do drama burguês. As personagens principais das duas peças, Nora e Amélia, respectivamente, têm o núcleo dramático centrado em seus dramas pessoais e nas relações que ambas possuem com as instituições sociais como o casamento, a família e a Igreja.

Neste embate reside um dos elementos relevantes que é a constituição das mulheres como sujeito, a formação de suas identidades e a forma como as personagens transgridem os conceitos sociais do que é o feminino. Para isso, faz-se uma leitura contemporânea do gênero feminino através da leitura de Lipovetsky (2000), Showalter (1994), Foucault (1979) e Lauretis (1994), buscando evidenciar os pontos de convergência e divergência das personagens em relação à sociedade oitocentista e a contemporaneidade. É relevante destacar que o estudo das peças se centrou no texto e não na performance teatral.

Palavras-chave: Gênero feminino. Identidades. Teatro.

ABSTRACT

This dissertation aims to provide a dialogue between the dramatic texts of Henrik Ibsen, *Casa de Bonecas* (1879), and *Amélia Smtih* (1886), by Visconde de Taunay, focusing on the convergence and discrepancies of their two main characters, Nora and Amélia. Both plays are from the XIX century, have been written during the effervescent period of the bourgeois drama, and represent the relationship that both Nora and Amélia have with their social institutions, such as the wedding, the family and the church.

Another important element in this research is the constitution of the women as subjects, how their identities are shaped and how these two characters manage to transgress social constructions of the feminine. This study proposes a contemporary perspective of the female gender seen through the theoretical lenses of Lipovetsky (2000), Showalter (1994), Foucault (1979) and Lauretis (1994), seeking to evince the similarities and discrepancies of the characters in the eighteenth century from a contemporary perspective. It is also relevant to emphasise that this study is focused on the plays as literary texts and not on their teathrical productions.

Keywords: Female gender. Identities. Theater.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	O TEATRO COMO UMA EXPRESSÃO DA SOCIEDADE	19
3	QUESTÕES DE GÊNERO: ALGUNS OLHARES	28
4	OS DRAMAS DE AMÉLIA	39
5	HENRIK IBSEN FOTOGRAFA NORA HELMER.....	55
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
	REFERÊNCIAS	81

1 INTRODUÇÃO

O teatro sempre teve sua importância no que se refere à vida cultural, por falar diretamente ao público e por ter um público, provocando a interação imediata entre texto, desempenho do ator e plateia.

As peças que aqui serão estudadas foram selecionadas entre um grande número de possibilidades, todavia os critérios adotados foram que as personagens femininas fossem protagonistas e que transgredissem as regras sociais burguesas. Esse deslocamento dos comportamentos femininos gera curiosidade por retratar, em pleno enraizamento dos preceitos burgueses, as traições, a independência intelectual e financeira, as relações entre pessoas de camadas sociais diferentes, as relações de gêneros atípicas, o que gerava desconforto, perplexidade, simpatia, mas, principalmente, discussões acerca desse mundo que envolvia as diferenças e igualdades de gênero. É através do desvio da ordem social estabelecida que essas mulheres se percebem no mundo e dessa maneira constroem suas identidades. As peças *Amélia Smith* (1886), de Visconde de Taunay, e *Casa de Bonecas* (1879), de Henrik Ibsen, por meio das personagens Amélia e Nora respectivamente, mostram essa mulher que transgride as moralidades burguesas, reformulando a identidade feminina.

As discussões sobre o gênero passaram a ter maior importância no século XIX por este ser um período que marca o aprofundamento de uma nova ordem social encabeçada pelo capitalismo. A revolução industrial divide o público, lugar essencialmente masculino, do privado, feminino. Mas também é a partir da construção das fábricas que as mulheres passam a ter trabalho remunerado, mesmo que inferior ao dos homens.

Outro aspecto que dá relevância à exploração das peças é que as personagens Amélia e Nora têm comportamentos tipicamente burgueses e, no decorrer da trama, percebem que não passam de marionetes sociais. É claro que há o distanciamento entre ambas no que tange à mudança de postura diante do que percebem sobre a vida que tem. As personagens têm atitudes semelhantes, como o abandono dos filhos. O que as diferencia são as consequências que esse ato proporciona para as crianças. A maternidade é um fator comum, as duas se percebem aprisionadas por esse sentimento, e é justamente isso que modifica os seus caminhos.

A escolha dessas duas personagens, Amélia e Nora, como foco do estudo, mesmo que distantes geograficamente, oriundas de contextos sociais diferentes, consolida as representações dos papéis que se esperavam das mulheres na sociedade ocidental oitocentista

e para os quais não existiam fronteiras geográficas. Há, sim, a proximidade das identidades dessas mulheres que lhes permitiu vivenciar um pouco o que almejavam para si. Nesse período, o Brasil ainda vivia sob os preceitos da Europa em uma espécie de espelhamento dos comportamentos e atitudes daquele continente.

Dessa maneira, optou-se por fazer um paralelo entre as peças e encontrar traços de divergências e convergências entre elas, a fim de perceber diferentes rumos tomados para situações tão próximas. Ambas aparecem como personagens femininas fortes e marcadas pelo caráter e sensatez com que conduziram o aparente desequilíbrio de suas vidas. A primeira peça estudada será *Amélia Smith*, de Visconde de Taunay, escrita em 1886, em plena efervescência política e abertura econômica brasileira. As discussões acerca da abolição da escravatura, assim como a República, são fatos históricos que marcam o período de significativas mudanças na vida da população. A segunda peça será *Casa de Bonecas*¹, de Henrik Ibsen, escrita na Noruega, em 1879, que também vivencia um período de busca pela independência.

Ambas as peças foram escritas sob o mesmo circuito histórico-literário de transição do Romantismo para o Realismo. Para a literatura, o Romantismo pairava como escola, ditando características nacionais, porém outras influências já apareciam nesse panorama. Na Europa, o Romantismo surge ainda no século XVIII e perdura por quase todo o século seguinte como um movimento centrado no indivíduo. Os dramas humanos estão sempre em discussão até porque mudanças significativas na vida cotidiana dos sujeitos passam a aflorar com o advento da burguesia, consolidada na esfera mundial.

Nesse cenário de compreensão dos sujeitos, surge o Realismo, com abordagens que tentavam se aproximar mais de tudo o que fosse humano. Assim, as peças de Ibsen e de Taunay vêm com traços do Realismo, pois as personagens Nora e Amélia já não mais condizem com os ideais românticos. Em *Amélia Smith* (1886) traços românticos são apresentados nos aspectos psicológicos das personagens, que se comportam como lhes convém, e, por isso mesmo, estão atrelados aos sentimentos. Amélia é uma grande representante. Ela trai o marido e é egoísta; porém, percebe-se que age por amor, traço fundamental dos românticos. A personagem, como se apresenta por si mesma, traz à cena muito de seu subjetivismo, buscando resposta em seu próprio ser para as mazelas pessoais e familiares que vive. A cena acontece na vida privada dos personagens, podendo se expandir

¹ O título aqui apresentado é *Casa de Bonecas*, por ser a opção da tradutora da obra, Maria Cristina Guimarães Cupertino, que corrigiu e adaptou a versão portuguesa. Existem tradutores que optaram pelo título *Uma casa de Bonecas*, numa clara evidência que existam outras casas parecidas ou iguais à apresentada na obra.

para a vida pública, mudança indecorosamente evitada por Amélia. Mesmo custando-lhe a vida do filho, ela não permite que sua vida seja exposta. Em *Casa de Bonecas* (1879), Nora é a representação da mulher cuidadosa e dedicada, de ar pueril alimentado pelo marido Helmer, que a impede de fazer qualquer atividade que lhe permita o crescimento pessoal e intelectual. Após perceber-se em uma casa que não a via como sujeito, Nora separa-se do marido e abandona os filhos em busca de si mesma.

O Brasil e a Noruega vivem períodos políticos e econômicos diferentes, porém ligados pela busca da independência política e econômica. Somente no século XIX, com a morte dos reis, é que a Noruega se consolida como nação, mesmo ainda ligada a Suécia. A situação muda definitivamente em 1905, com a total separação dos países através da implantação de uma monarquia independente.

No Brasil, a nobreza vai perdendo o espaço que detinha na vida política, a organização das cidades começa a ser efetivada e a urbanização é um fato recorrente e novo na colônia. Vive-se num colonialismo clássico do poder agrário: os grandes proprietários de terra, a monarquia, a escravidão. No entanto, já começa a se enraizar uma crescente busca da república e da abolição, através de uma burguesia, que vem afiada em busca da “democracia”, sentimentos estes que estão intimamente atrelados à vida intelectual do país.

Na Noruega, país de Ibsen, o sentimento de uma literatura voltada para os anseios nacionais também é forte, principalmente pela consolidação da independência. Com a crise dos valores e ideais burgueses de honestidade, família, relações interpessoais e comerciais, o dramaturgo caminha de encontro a esses preceitos, desmascarando as suas mazelas. Ibsen escreveu *Casa de Bonecas* (1886) quando esteve em Roma, vivenciando um período de revoltas na Europa, logo após a Revolução Francesa e o aparecimento dos movimentos sociais. A peça é o início do trabalho revolucionário do dramaturgo, expandindo, por meio do teatro, as discussões da sociedade em questão.

Nesse panorama, o Romantismo vem em prol de uma literatura nacionalista em que as sociedades podem ver-se retratadas. O romântico é um criador, é alguém que consegue voltar-se para dentro, revelando suas insatisfações sociais, proclamando suas ideologias, tentando entender a realidade e questionando-a em nome de seus próprios anseios. O autor romântico, e também o realista, percebe as mudanças significativas que vive a nova sociedade e escancara esse sujeito em transformação.

[...] se o homem romântico surge como expressão de uma nova ordem social, moral, religiosa e econômica, e se ele exprime ao mesmo tempo a sua experiência individual, é porque se deixa envolver pelo clima do momento, enquanto é uma

síntese desse próprio momento. Do testemunho pessoal, chega-se ao nacional e finalmente ao universal. Torna-se possível encontrar um denominador comum. (CASTELLO, 1997. p. 157-158)

A principal característica dessa escola, ou o que constitui essa “atmosfera romântica”, segundo Abdala Junior (ABDALA, 1986. p. 71), foi a subjetividade através da evasão da realidade, contudo, buscando um ideal de reforma da sociedade. Os temas corriqueiros para os românticos são, em verdade, temas do cotidiano. O que de excepcional ocorreu foi a efetivação do romance como gênero diferenciador da escola, permitindo criar personagens multifacetados, mais próximos do ser humano na sua totalidade. É no romantismo, inclusive, que o teatro rompe com as unidades de tempo e de lugar aristotélicos, para maior desempenho da ação no palco. As peças tinham vários cenários, e o tempo transcorria conforme a necessidade do drama.

Renunciando a essas unidades, o drama romântico virou-se para o passado nacional e para a história moderna, em lugar da antiguidade Greco-latina, em busca da forma nova, a ‘cor local’, os costumes, base da realidade e característica essencial da sociedade. Mas o drama romântico distingue-se ainda pela união do nobre e do grotesco, do grave e do burlesco, do belo e do feio, no pressuposto de que o contraste é que chama a atenção, além de assim mostrar-se mais fiel a realidade. (COUTINHO, 1986. p. 12)

Nesse momento de mudanças na estrutura social, as famílias também se transformam, pois a urbanização concedeu às mulheres certa liberdade já que podiam frequentar o teatro, além da igreja. Os romances românticos, enraizados como representação da escola literária, foram essencialmente lidos por jovens estudantes e pelas mulheres. As personagens de ficção, de certa forma, eram o ideal de vida e de liberdade que essas mulheres não possuíam ainda em seus lares.

Para Antonio Candido (1997),

A imagem da mulher triparte-se na mulher-pureza que enobrece com seu amor sincero; na mulher-sedução que se torna corruptora; e naquela que, envilecida, pode ser redimida pelo amor. Essa concepção envolve a poesia, mas talvez seja melhor demonstrada no romance e no teatro. [...] De qualquer forma, o que prevalece é o amor romântico como força redentora e reintegradora, tanto do homem quanto da mulher, pela preservação da autenticidade dos sentimentos. (CASTELLO, 1997. p. 159)

O amor é fonte de conflitos nas duas tramas aqui estudadas, pois é através da sua idealização que as personagens femininas modificam seus caminhos e transcendem as barreiras dos conceitos familiares da burguesia.

Com a mudança de foco, de Portugal para Inglaterra e França, as formas de escrever setecentistas caíram por terra, marcando o fim da era colonial na literatura. Uma nova estrutura vinha em substituição aos códigos clássicos, primando pela liberdade criadora do autor. Na ficção prevaleceu o pitoresco, a cor local; na poesia, fez renascer a ode e a balada ou o poema livre, sem marcações determinadas de estruturas. O teatro se torna mais dinâmico, pois as três unidades aristotélicas, enfim, cedem lugar à diversidade de expressões. No entanto, a maior ebulição estética foi no romance, que, de certa forma, vai ao encontro dos anseios de jovens e mulheres por verem “a projeção dos próprios conflitos emocionais” (BOSI, 1994. p. 97), chamando a atenção também da sociedade culta, visto que, sem dúvida, o romance marca o século XIX.

Há que se perceber que, entre o subjetivismo romântico e o olhar social arguto do realismo existe uma transição do privado para o público, fato relevante nas duas peças, uma vez que os personagens temem que a vida familiar fique exposta à sociedade. Segundo Afrânio Coutinho (1986):

Desta sorte, é no período que vai do Romantismo ao Realismo que se deve focalizar o estudo compreensivo da literatura brasileira, para interpretar a sua natureza e qualidades. Sobretudo, releva acentuar, apesar da aparente oposição, o engavetamento, a continuidade, mesmo a identidade em muitos aspectos, dos dois estilos no Brasil, o que ressalta inclusive do fato de muitos escritores passarem insensivelmente de um a outro, jamais se libertando do primeiro, e continuando com as mesmas preocupações e problemas. (COUTINHO, 1986. p. 30)

Açambarcando o gosto estético da burguesia, baseado no positivismo, no cientificismo, na exatidão, tem-se uma literatura que propunha, a princípio, apenas mostrar a realidade, tal qual se apresenta. Como não há neutralidade cabível em um texto, pois sempre tem a interferência subjetiva do autor, o Realismo, de certa forma, aproximou a verdade social e a verdade artística num único núcleo, numa espécie de compartilhamento.

Jacques Rancière (2005) estabelece conceitos dos regimes estéticos em um compartilhamento do sensível, ou seja, o compartilhamento social do comum, com recortes que delimitam lugares e partes respectivas. A parte comum envolve a cultura, os direitos civis, a liberdade, e por ser comum e partilhada, é um lugar de disputas envolto na diversidade do fazer humano. E se a arte é um desses espaços comuns, o autor estabelece três formas de partilha: a superfície dos signos pintados, o ritmo do coro dançante e o desdobramento do teatro. Os dois últimos ligados ao aspecto vivo da arte. “Do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos

“fantasmas”, embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços.” (RANCIÈRE, 2005. p. 17).

No espaço do movimento dos corpos, na análise do teatro, Rancière (2005) estabelece que esta arte é subdividida em movimentos do simulacro da cena e movimento autêntico, próprios dos corpos comunitários.

É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das “práticas estéticas”, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que “fazem” no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. (RANCIÈRE, 2005. p. 17)

A estética, para Rancière (2005), não é “a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade”. Ela não é simplesmente um gosto, um desejo pelo belo, pelo sensível, pelo que comove. Ela “é um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento.” (ABDALA, 1986. p. 13)

Por exigência da burguesia cada vez mais influente na sociedade oitocentista, o drama burguês aparece para contrapor-se à tragédia, que representava os conflitos de nobres, como uma espécie de luta de classes. Se a tragédia é para os nobres, o drama é para a burguesia. Objetivamente, o drama colocaria no palco somente burgueses, assim como a tragédia colocava somente pessoas nobres. Talvez aí esteja a grande controvérsia do novo gênero, o drama burguês não somente é a expressão de burgueses, vai além, é a abertura teatral para a encenação da vida privada, dos conflitos que acontecem dentro das casas, espaço privilegiado para a nova classe. Esses novos conceitos, oriundos dos pensamentos do século XIX, privilegiavam a criação de personagens que produzissem um elo de identificação com o cidadão comum, para que, assim, a produção teatral fosse relevante para o espectador, que também se veria no palco. Para Benjamim Abdala (1986), o Realismo foi a escola que fez uma abordagem objetiva da realidade e se interessou por temas sociais.

As personagens das duas peças vivenciam situações representativas de uma época. Esse tópico, conquista do Realismo, pode colocar no teatro a totalidade histórica em que a personagem se insere. Então, por mais que as personagens sejam seres ficcionais, elas estão em um contexto que as faz verossímeis, pois têm comportamentos, sentimentos e reações comuns a esse meio.

O teatro, por sua vez, se diferencia do romance por alguns aspectos que Décio de Almeida Prado (1993) enfatiza que estão no homem, no sentido de humanidade. Mesmo que ambos falem sobre ele, o teatro se faz através do próprio homem, na “presença viva e carnal”. O teatro não é mediado por um narrador, assim, a personagem fala diretamente ao espectador/leitor, “a história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade.” (PRADO, 2002. p. 85). Esse contato direto fica mais perceptível pela estrutura da escrita, formada continuamente por diálogos, o que proporciona maior fluidez do texto, assim como da noção de proximidade, uma vez que os personagens falam por si mesmos.

A personagem de Ibsen discute com lucidez seus próprios problemas, contribuindo para que *Casa de Bonecas* (1879) seja uma peça inovadora, não somente pela fascinante Nora, mas também porque, no final do drama, Helmer e a esposa “confrontam as suas respectivas versões sobre o que sucedera, comentam-se mutuamente, e é desse confronto que nós, espectadores, acabamos de tirar as nossas conclusões” (PRADO, 2002. p. 85). O mesmo acontece em *Amélia Smith* (1886), uma vez que Amélia também avalia sua trajetória no drama, confidenciando ao médico suas frustrações e de que forma agira frente a cada uma delas.

Ibsen não está necessariamente preso a nenhum modelo ou estilo literário. É realmente difícil conceituá-lo, pois as peças não são nem românticas nem realistas e carregam muito do novo estilo, o drama burguês. Há traços efetivos de todos, além de inovações, como colocar em cena as facetas sociais da época. As personagens representam seu tempo, a tentativa de serem autênticas, freada constantemente pelos conceitos enraizados de uma monarquia decadente e pelo fortalecimento de uma nova classe social. Amélia tenta viver da forma que acredita ser certo. Se casar era uma sina para as mulheres, então que se casasse por amor. Todavia sua mãe a convence a ser racional, exata – conceitos do cientificismo burguês, altamente explorados pela Igreja Católica - deixando de lado seus sonhos. O que restava a Amélia e a Nora? Serem o que se esperava delas Então são obrigadas a assumir um discurso essencialmente masculino.

As personagens do teatro podem ser caracterizadas por três vias: “o que a personagem revela sobre si, o que faz e o que os outros dizem dela” (PRADO, 2002). Este é um fator importante que o teatro pode proporcionar, pois as personagens se apresentam por si mesmas sem o intermédio de um narrador.

A estrutura da peça teatral contempla basicamente o ato, cenas, movimentos, ações, enredo, personagens, ambiente e tempo. Há, sem dúvida, muitos autores, em diferentes épocas, que escreveram sobre esses elementos. Muitos seguem a linha aristotélica, outros

divergem dessa forma de organização. Sendo assim, seguem parâmetros para cada um desses elementos das peças teatrais.

O ato significa os momentos de uma obra que corresponde a tudo o que acontece em um mesmo período, no mesmo dia e no mesmo ano. Os atos podem dividir-se em cenas. Por conseguinte, as cenas são indicadas pelas entradas e saídas dos personagens e a aparição ou desaparecimento de um personagem no palco. O que marca o início ou o final de uma cena. Não há uma regra pré-estabelecida quanto à quantidade de cenas que devem ser tantas quanto forem necessárias. Não tiram de foco, dessa maneira, o bom entendimento da mensagem a ser transmitida.

O enredo é o foco da dramaturgia, o fio condutor da trama, pois o teatro é a linguagem em ação. “O essencial é encontrar os episódios significativos, os incidentes característicos, que fixem objetivamente a psicologia da personagem.” (PRADO, 2002. p. 92)

O tempo e o espaço no teatro também sempre geraram debates entre os críticos e os dramaturgos. Aristóteles não é tão claro quanto às unidades de tempo, sendo retomado e ou relido por séculos. Dizia ele que “a tragédia tenta o máximo possível se manter em uma revolução do sol ou não se afastar muito disso.” (ARISTÓTELES, 1992). A expressão pode ser entendida com o espaço entre o nascer e o pôr-do-sol, num período de 24 horas, ou compreender o período de 12 horas, já que as ações se dão no espaço em que as pessoas estão acordadas. Se uma peça de teatro dura em média três horas, como fazer o espectador acreditar na trama se essa se passa num tempo maior que a do espetáculo? Aos poucos o que ganha unanimidade entre os dramaturgos é que exceder o período de um dia inteiro não modifica a estrutura da peça, tanto que em *Amélia Smith* (1886) o tempo compreendido é de praticamente doze anos, e em *Casa de Bonecas* (1879) o tempo da peça é de três dias.

Sobre o lugar em que a peça deveria ser encenada, mais caminhos se abrem, já que depende muito das regras que o próprio dramaturgo impõe ao seu trabalho. Vale ressaltar que os críticos teatrais ora aplaudem ora desaprovam, dependendo do que se espera representar. Sobre o espaço cênico e a ação, Aristóteles escreve que:

da mesma maneira que a coincidência perfeita das duas temporalidades é considerada antes um ideal do que uma obrigação, a princípio a ideia de uma homologia exata entre espaço cênico e ação não se impõe. Todos se limitam a observar que o lapso entre os dois deveria ser moderado, sob pena de provocar uma reação de rejeição em nome do verossímil. (ROUBINE, 2000. p. 47)

Basicamente Aristóteles propunha respeito às unidades de tempo, lugar e ação, ou seja, a trama deveria acontecer em um período de 24 horas, num só local, contando uma só

história. No entanto, a criatividade dos dramaturgos imperou e quebrou as regras, gerando um teatro dinâmico e a par com sua época.

As personagens são seres fictícios, criados para as histórias. A personagem principal de uma história é o protagonista, que determina o seu desenrolar, podendo ser representado por uma individualidade, ou então por tipos humanos identificados pelo comportamento, classe social, além do cruzamento entre ficção e realidade. As textualidades teatrais têm nas personagens um dos elementos cruciais, na medida em que, nas peças, elas se apresentam como condutoras das tramas.

Uma das especificidades desse tipo de forma é que, ao dispensar o narrador, as peças teatrais tecem suas histórias a partir das falas e ações das personagens, fazendo parecer verdadeiro o verossímil. Ainda para Décio de Almeida Prado (2002), o autor teatral, ao se exprimir através das personagens, também lhes atribui “um grau de consciência crítica que em circunstâncias diversas elas não teriam ou não precisariam ter” (PRADO, 2002. p. 86). E é dentro dessa concepção que, nas leituras das obras, vê-se a personagem como um elemento significativo para se examinar o seu tempo.

O presente estudo se organizou de forma a ver as peças e, conseqüentemente, as personagens Nora e Amélia, sob aspectos históricos, literários e de gênero. Dessa forma, no primeiro capítulo se aborda o teatro numa perspectiva histórica e crítica. Desde Aristóteles, o primeiro a fundamentar o teatro em uma teoria, até Peter Szondi (2001) que escreve sobre o drama burguês, teórico crítico das peças estudadas. Este autor coloca a pequena família burguesa no foco das atenções, pois este é o fator que faz de um drama, um drama burguês: uma peça escrita e encenada para a burguesia que queria se ver no palco. Nem tragédia nem comédia aristotélicas, o drama fala sobre os sentimentos dessa esfera social, rompendo com antigos paradigmas. Este estudo principia pela obra de Aristóteles pelo fato de este ter sido o primeiro a teorizar sobre o teatro e as teorias subsequentes sempre terem se voltado a ele como parâmetro. O drama é a modificação da tragédia em que se encena sentimentos comuns da burguesia ao invés de sentimentos diferenciais da nobreza.

No segundo capítulo, o enfoque foi alguns olhares que se voltam para o feminino e como esse processo de ser interfere na vida cotidiana. Stuart Hall (1998) teoriza sobre o sujeito da contemporaneidade, contribuindo para trazer para o presente, Nora e Amélia. Tereza de Lauretis (1994) explana sobre a construção como desconstrução, colocando o gênero como construção e representação social. Elaine Showalter (1994) enfatiza o “território selvagem”, a zona de convergência em que o gênero libera seu poder de criação. Gilles

Lipovetsky (2000) também fala do gênero como construção, assim como o amor e o “belo sexo”, fatores essenciais na constituinte feminina. Esses autores dialogam com Nora e Amélia como signos do feminino.

O terceiro e o quarto capítulos foram dedicados ao estudo específico das peças. Primeiramente a peça *Amélia Smith* (1886), que possibilitou alguns parâmetros de entendimento, já que o núcleo dramático propiciou essa abertura. Depois, *Casa de Bonecas* (1879), de Henrik Ibsen, peça norueguesa de grande representatividade social e que foi o expoente da descoberta de uma personagem fascinante.

A situação da mulher no cenário oitocentista e as incansáveis demonstrações de busca de uma nova ordem são perpassadas pelo discurso, uma vez que conceitos ideológicos estão na linguagem. Assim, a desconstrução do discurso do masculino se faz necessária para que a voz do feminino consiga ecoar, permitindo que se desestabilize um mundo para que se construa outro, baseado em novos parâmetros.

2 O TEATRO COMO UMA EXPRESSÃO DA SOCIEDADE

A origem da palavra teatro deriva dos verbos gregos “ver” e “enxergar”, *theastai*,² e através dos Ditirambos - forma de canto entoado em honra a Dionísio, o deus do vinho – é que as primeiras peças são encenadas na história da humanidade. São os gregos que dão esse importante passo, criando também os primeiros espetáculos em lugar específico para esse fim.

O teatro sempre teve sua repercussão nos modelos clássicos aristotélicos, divididos em tragédia e comédia. Ao longo da trajetória, as peças teatrais foram sofrendo modificações, adquirindo traços que acompanhavam as mudanças da humanidade. Assim, o teatro romântico foi um dos mais expressivos, no sentido de trazer à tona as identidades nacionais, e, com o Realismo, estilo que vem posteriormente, os sujeitos comuns através de sentimentos humanos.

O Romantismo vem engalfinhado com a Revolução Francesa e embuído dos preceitos do Iluminismo. A história que se faz cotidianamente é elevada ao topo dos grandes temas, assim como os grandes atos da história, para que, através dela, se entenda os acontecimentos políticos e sociais vividos no presente. Em meio a esses furores sociais, as grandes mudanças políticas e o já presente fracasso da revolução, o teatro é proclamado como arte maior, aquela que de certa medida poderia dar conta dessas transformações. A estética romântica vem em contraponto à paixão pela História.

O primeiro item a ser questionado pelos românticos são as regras impostas para a construção de peças de teatro, ao passo que os Neoclássicos se voltavam aos gregos e romanos como a máxima fonte de inspiração e, porque não de imitação. Os românticos pregavam a liberdade do ato criativo. A melhor peça seria a mais original, independente das regras utilizadas. Aliás, cada dramaturgo poderia criar a sua própria estrutura dramatúrgica. Importante era ter a materialização cênica de suas obras, acompanhando de perto a montagem e a execução, se envolvendo no espetáculo como um todo.

Conforme Carlson (1995),

² Embora a origem da palavra seja grega e o teatro tenha sido teorizado pelos gregos, eu não pressuponho que, como forma de expressão, tenha sido “inventado” por essa civilização. No entanto, se preservará o estudo a partir dos gregos, uma vez que as peças estudadas são ocidentais.

O critério de avaliação de uma obra não poderia, portanto estar mais em conformidade com uma estética pré-estabelecida, mas com um projeto inovador. A originalidade substitui assim, como pedra angular do juízo, a idéia de perfeição e de beleza que orientava a crítica clássica e neoclássica. Simultaneamente, a banalidade e a imitação são desvalorizadas. Elas assinalam a mediocridade ou a impotência criadora. (CARLSO, 1995. p. 91)

A França e a Itália veem no Romantismo a forma adequada de desenvolvimento do drama nacional, buscando autenticidade e identidade, comprometendo-se com assuntos da época. Com a ascensão da burguesia, de certa forma a dramaturgia adapta-se ao gosto desse novo público, logo na primeira metade do século XIX. O abandono das regras aristotélicas, o coloquialismo e a emoção marcam esse período, assim como os temas históricos.

No entanto, seus preceitos de liberdade e identidade acabaram por perder-se em regras e discussões sobre os clássicos. Assim, não conseguindo produzir nada de significativo nesse período, os críticos desenvolveram a teoria que viria aprimorada mais tarde. Alexandre Dumas - *A Dama das Camélias* (1851) – influenciado pelos ingleses e pela representação de Shakespeare, surge com um jeito novo de escrever, buscando aproximar as personagens da realidade, porém o comportamento destas ainda é romântico. Mesmo assim, a obra é precedente do teatro naturalista/realista, que buscava retratar a sociedade, sendo que muitos dramaturgos eram extremamente críticos e irônicos. Dumas (1851) abre o que se chamará de teatro de tese, ou seja, um teatro engajado com questões polêmicas e atuais, visando mexer com situações corriqueiras dos cidadãos.

Esse ataque constante ao modelo dos românticos, ou seja, a seus mesmos lugares, era a exigência de uma sociedade burguesa em ascendência que desejava se ver posta no palco. A burguesia, que domina o cenário político e econômico, não se reconhece numa escala de valores de que desconfia ou nega, e ataca com veemência o Romantismo. A cena da época coloca em evidência e, rapidamente, as exigências dominantes. Mulheres duvidosas, aristocracia decadente, ascensão social e proletariado doméstico viram os temas das peças. As paixões românticas são exortadas, porém a cotidianidade dos sentimentos pequenos caracteriza os palcos. Os autores “vão habilmente dar ao público burguês a impressão de que ele não perde tempo com divertimentos inúteis, que o teatro é uma escola que lhe permite se informar sobre as grandes questões que se colocam para a sociedade contemporânea.” (ROUBINE, 2000. p.109)

Esse é um período de transição entre o Romantismo e o Realismo, em que ambos se fundem em vários momentos. *Amélia Smith* (1886) tem evidentes traços românticos, uma vez que o amor ideal, idolatrado, permeia o enredo; os preceitos realistas acontecem no

desfecho da trama, e também por se retratar acontecimentos da vida privada. Em *Casa de Bonecas* (1879), o apelo do Realismo é acentuado, já que o conflito é de uma família em ascensão, e os fatos do cotidiano formam a peça.

Se o foco é retratar a arte oitocentista, é relevante destacar também que é justamente nesse período o marco inicial da modernidade nas relações sociais, na vida pública e privada, nos acontecimentos políticos e econômicos, marcados pela influência do amadurecimento da classe burguesa. Com o advento da Revolução Industrial, que coroa o período e enraíza uma nova classe, há a implantação de um novo e evolutivo pensamento de organização social centrado na vida urbana, na produção industrial, na crise contínua dos valores sociais e morais, no desenvolvimento científico e tecnológico, na luta de classes, na busca do contemporâneo sem discussão do seu preço, na valorização da democracia como crescimento coletivo, assim como nos valores estéticos e num gosto artístico diferenciado. Esse novo olhar e o desenvolvimento intelectual que ocorreu baseado nesses preceitos influenciarão o pensamento e a produção artístico-cultural dos séculos seguintes.

A tragédia, tal como Aristóteles a apresenta, se aproxima, e muito, dos preceitos da nobreza, pois personifica os valores por ela estabelecida. Na tragédia aristotélica os temas privilegiavam os nobres através da representação de sentimentos graves que por meio da compaixão, provoquem na platéia algum tipo de reação. Dessa maneira, a catarse, que é a purgação das emoções, aconteceria de forma coletiva, expelindo os dramas dos espectadores.

A comédia já é a representação de sentimentos comuns, próprios do cotidiano das pessoas. Com a ascendência da burguesia, a tragédia não se identifica mais com a plateia que frequentava os teatros, e estes passam a exigir modificações, a quererem se ver no palco. Surge aí o drama que retrata essa nova sociedade e que, de certa forma, une a tragédia e a comédia.

Para Carlson (1995), os antigos tinham por tradição representar seus heróis sofrendo em virtude de acontecimentos externos, e muitas vezes por ocasião do destino, sem que pudessem prever os acontecimentos. No teatro moderno, os sofrimentos são mais intimistas, pois o drama reconhece o poder emocional na configuração dos sofrimentos humanos, mesmo negando esse sofrimento a título da tragédia, já que lhe falta a grandeza para inspirar a piedade e o terror em forma de purgação.

No entanto, essa desvalorização do drama em elevação da tragédia é veementemente criticada nos círculos teatrais, mais fortemente na França e na Alemanha. A teorização do novo gênero vem ao encontro das aspirações burguesas de que os sentimentos,

quando vivenciados por personagens com identificação humana, e não sobrenatural, suscitariam melhor as emoções, pintando fidedignamente o humano.

Para Carlson (1995)

A tragédia clássica, mostrando a obra do destino, só nos ensina o fatalismo e a resignação. Se ela nos afeta, isso não ocorre por causa de seu distanciamento e grandeza, mas, ao contrário porque – apesar desses aspectos – reconhecemos um vínculo entre seus heróis e nos próprios. Em outras palavras, a tragédia nos afeta “apenas na medida em que se aproxima do drama sério, mostrando-nos homens e não reis”. (CARLSON, 1995. p. 151)

Sendo assim, as normas tradicionais, oriundas da Arte Poética, não reconhecem o drama como gênero, no entanto, as regras jamais produziram arte nenhuma, já que muitas das obras são fruto de inspiração e da necessidade de novos perfis estéticos, expandido as fronteiras das criações artísticas.

Tanto os nobres com a tragédia, quanto o povo com a comédia, se viam nos palcos teatrais. No século XVIII, com as transformações sociais ocorridas com a ascensão da classe burguesa, os conceitos aristotélicos de tragédia e comédia já não mais serviam a essa classe, que não se via representada, pois não era nobre nem se considerava povo. Dessa forma, surge uma nova possibilidade de fazer teatro compatível com a transformação da sociedade.

Esse novo jeito de fazer teatro concilia a forma de ver e sentir o mundo da burguesia, encenando temas corriqueiros, que envolvem o cotidiano, numa estética que expressa a realidade contemporânea da época. O drama burguês une a tragédia e a comédia numa espécie de aburguesamento do teatro, interferindo, ou de certa forma, quebrando com a cláusula dos estados teorizada por Aristóteles.

O Realismo é uma consequência natural daquilo que a sociedade já vinha postulando em suas discussões e vem ao encontro dos anseios e expectativas do novo jeito de fazer teatro. Não vem sem rupturas, sem arranhar as tradições que perduravam, mas apresenta conceitos originais na dramaturgia. Ibsen foi o grande representante do Realismo no teatro europeu, colocando em cena temas sociais, sofrendo censura, principalmente na Noruega. Mesmo assim, transformou o teatro de dentro para fora, mexendo nas suas estruturas, consolidando novos conceitos estéticos. Essa transformação ocorreu pelo fato de o autor ter frequentado todos os espaços do teatro, incorporando em sua dramaturgia todas as suas experiências como diretor.

Para Szondi (2001),

Mais importante que a diferença de que são agora os burgueses que agem sobre o palco e não mais príncipes e reis, é a diferença no sentido que tem a representação

desse agir e a diferença no efeito que está destinado a exercer sobre os espectadores. Mostra-se não a natureza do mundo, mas a conduta de um indivíduo. (SZONDI, 2001. p. 53)

As peças retratam a pequena família patriarcal e os conflitos que giram em torno desse núcleo. A representação do humano universal aparece como o espelho dos conflitos característicos de qualquer ser. Eis a crença decisiva da ideologia burguesa. A experiência cotidiana, os amores, a traição, as bancarrotas financeiras, o casamento, a ideologia dessa nova organização social são os temas mais comuns das peças. A família não é mais vista de fora, da rua, ela constitui, no drama, a realidade inteira. Esse processo de aburguesamento eleva os sentimentos comuns, banais, normais, em nobres, busca-se arrancar lágrimas de comoção, de compaixão dos espectadores, tanto mais certas porque veem nessas emoções o próprio caráter burguês enobrecido. Colocam-se em cena não somente uma camada social enriquecida, mas encena-se uma alteração na forma de organização da sociedade.

O enredo do drama burguês se apresenta como um exemplo negativo para os espectadores, ou seja, deve agir de forma que a plateia e/ou o leitor sintam-se envolvido com a trama, sintam-se parte e se comova; dessa forma, o teatro serve como precaução contra atos futuros; ou se o espectador já se sente culpado por um ato cometido, que este sirva para a cura, para a purgação. Não somente o drama tem esse efeito de catarse sobre o espectador, a tragédia também tinha essa especificidade. A purgação dos sentimentos pode ser o ponto de convergência entre a tragédia e o drama, porém este encena a vida privada de pessoas reais, não de seres nobres, com sentimentos nobres. Mesmo que se encene um drama burguês com personagens nobres, o que lhe garante o adjetivo de classe é o fato de retratar sentimentos comuns a qualquer pessoa, não apenas pela sua estirpe, mas sim pela sua humanidade.

Sentimentalidade é a expressão do tabu em que se transforma todo o conflito entre os membros de uma família. O conflito é negado, pois cada um está convencido da bondade do outro. Mas a recusa do conflito significa somente sua passagem para o íntimo [...], a consequência é o sofrimento, melancolia. As duas coisas, a razão e a consequência da renúncia à decisão do conflito, levam aquela plangência que caracteriza o estilo sentimentalista. Choram-se lágrimas de emoção (como é bom, como é amável o outro), choram-se lágrimas de sofrimento (como é triste o que se passa com o outro, pois ele é bom). A sentimentalidade é a cortina de lágrimas da família burguesa que os representantes do drama burguês no século XIX [...] vão rasgar em pedaços para mostrar as mentiras que se escondem atrás delas. (SZONDI, 2001. p. 108)

Dessa maneira, o drama burguês não é um conflito de classes e sim uma possibilidade de expor a sentimentalidade que aflora quando os seres humanos, unidos na pequena família, não conseguem resolver algum impasse. As lágrimas “escorrem sempre que o conflito não pode se decidir. Seu lugar é a pequena família, estabelecida nos séculos XVII

e XVIII como forma de organização social da burguesia ascendente.” (SZONDI, 2001. p. 108)

Uma das características pertinentes a esse gênero é que pensamentos e ações aproximam o personagem dos valores da burguesia nascente, ou seja, passa-se a representar o homem moderno, o sujeito de seu tempo, de sua época, a família, o sucesso, o trabalho, os conflitos. Szondi (2001), em sua teoria do drama burguês, faz uma análise detalhada das obras de três dramaturgos: Lillo, Diderot e Leasing, a fim de mostrar diferenças e semelhanças entre a forma de eles verem e escreverem o drama. A partir desse estudo dos autores, percebe-se que a dramaturgia precisava estabelecer novas fronteiras, principalmente pelo rompimento das antigas normas, da mesma forma que a sociedade via emergir os valores burgueses.

O drama que, a princípio, dava conotações que seria essencialmente uma luta de classes – já que se presenciava um conflito entre aristocracia decadente e burguesia ascendente - configura-se como um gênero que expõe não uma nova ordem social, mas sim as consequências que essa nova ordem trouxe para a sociedade. Nos dramas, o marco divisor de águas vem a ser a separação da esfera pública e da privada, com a elevação da família burguesa como o centro da ação dramática exposta para expandir os sentimentos dos espectadores. Assim sendo, o drama é o reconhecimento da ideologia burguesa e vem como resultado do amadurecimento cultural dos preceitos burgueses.

Enquanto a Europa fervilhava com essas novas concepções sobre a dramaturgia, o Brasil vivia em conformidade com as teorias oriundas daquele continente. Com a criação artística que ainda buscava identidade própria, o teatro nacional tinha uma história relativamente curta, porém significativa pelos acontecimentos políticos, econômicos e sociais vivenciados até o século XIX, marco inicial de um teatro brasileiro propriamente dito.

No século XIX, com a vinda da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, proliferaram as companhias de atores, promovendo a construção de teatros. D. João VI (1767-1826), no decreto de 28 de maio de 1810, reconheceu a necessidade da construção de “teatros decentes”. O teatro começa a torna-se nacionalizado, e por empenho de um ator chamado João Caetano, as peças passaram a ter diretrizes de representação. Em 1833, a Companhia de João Caetano marca a estreia de uma organização teatral essencialmente brasileira, encenando a peça *O Príncipe Amante da Liberdade* ou *A Independência da Escócia*.

Os teatros passaram, por consequência dos fortes desejos de independência, a serem palcos de acalorados debates, discussões e gritos. A plateia aproveitava as encenações

para manifestar seus intuitos de nação livre. Essas manifestações políticas serviram de preparatório do que viria a ser o teatro nacional, com características peculiares, e que viria logo após a independência. Esse alvoroço, no entanto, não era executado quando da presença de D. Pedro, fato esse previamente agendado.

Era fortemente destacado o preconceito em relação aos negros pela sociedade, já que estes não podiam assistir ao espetáculo. Ironicamente, os atores eram, na maioria, afro-descendentes, mas cobriam o rosto com maquiagem branca para representar. Às mulheres não era negada a entrada nos espetáculos, único lugar que, além da igreja, o feminino era aceito.

A independência, em 1822, trouxe consigo um sentimento de valorização de tudo o que fosse nacional. As manifestações no teatro não ficaram fora disso, inserindo-se no movimento literário da época, o Romantismo, que preconizava o sentimento de liberdade. Com Martins Pena (1815-1848), os dramas de Gonçalves de Magalhães (1811-1822) e a direção de João Caetano, as peças escritas viravam performance. Martins Pena é o primeiro a escrever o que veio a ser chamado de comédia de costumes, marcando um período em que os brasileiros se viam encenados através de personagens que representavam a sociedade urbanizada da época.

O teatro de revista tornou-se um gênero popular a partir do final do século XIX. As peças eram como um retrato sociológico que, por meio do estímulo ao riso e a alegria, revelavam a hipocrisia da sociedade. Na primeira fase do gênero, as revistas de Arthur Azevedo merecem destaque, sempre com uma linguagem marcada, principalmente, pela valorização do texto em relação à performance. Elementos são agregados ao teatro de revista, como a música, a paródia – recurso de teatro popular que consiste em denegrir um fato, uma pessoa, um aspecto social - e as vedetes, sempre com o intuito do exagero como sátira.

Na metade do século XIX, o Realismo é marcado quando Joaquim Heliodoro monta sua companhia de teatro que se consolida com a encenação de comédias, gênero preferido do público. O contato com Émile Dour permitiu uma ligação direta com a França, colocando em cena peças de cunho social e questões importantes que eram discutidas nos dramas de casaca.

O termo “drama” em sua origem grega era utilizado para denominar ações derivadas de lendas heróicas. Com o passar do tempo, a palavra passou a designar obra teatral ou dramática. Na segunda linha de dramas brasileiros que merecem destaque estão, dentre

outros, dramaturgos como Gonçalves Dias (1823-1864), Paulo Eiró (1836-1871), Castro Alves (1847-1871), e Visconde de Taunay (1843-1889).

Outros dramaturgos deram sua relevante contribuição para o teatro como José de Alencar (1829-1877), que passa a julgar os fatos cotidianos da sociedade dentro do contexto do realismo. Machado de Assis (1839-1908) é também um dos grandes nomes da dramaturgia nacional, com um estilo voltado à caricatura dos brasileiros.

No final do século XIX tem-se Joaquim José França Jr., seguidor de Martins Pena, que através de tipos caricatos ridicularizava a vida da elite política no Brasil. Arthur Azevedo é o grande nome desse período. Trabalhando com temas sociais, rompe com as barreiras e luta por uma dramaturgia essencialmente nacional.

O teatro tem também como requisito primordial a comunicação direta entre os atores e o público. Dessa forma, é oferecida aos cidadãos a possibilidade de fazerem parte do espetáculo, o que em verdade é fato, pois não existe teatro sem plateia. O texto teatral é um texto pensado para a encenação e esta é feita mediante espectadores. Isso o difere de qualquer outra forma literária, romance ou poesia, pela presença de um público tornando o texto vivo. Sem intermédio de narrador, o espectador/leitor se vê diante do dito, do expresso, do sentido, podendo assim proporcionar instantaneamente emoções não só individuais, como também coletivas nas pessoas.

O Romantismo não ficava aquém das transformações do mundo, tendo sido influenciado pelo Iluminismo e pela necessidade de conhecer o ser humano e seu meio. O século XIX foi muito produtivo nas ideias inovadoras, principalmente nos aspectos políticos e sociais, mas também no econômico. A literatura não ficou fora disso, inovando no jeito de se expressar, valorizando a sentimentalidade como meio de ver a vida. Dessa maneira, fatos históricos se mesclam com ficção, as viagens são temas de livros, permitindo ao leitor viajar pelas páginas, e a expansão do teatro que se torna uma das manifestações culturais valorizadas pela sociedade. Conforme se avança na segunda fase do movimento romântico, as manifestações já são bem distintas umas das outras. O movimento, através de seu tom confessional, dá lugar a uma literatura mais comprometida com questões sociais; o Realismo passa a se configurar como movimento literário, contestando a forma anterior de ver e de pensar o mundo.

No Realismo o personagem principal tinha uma função social, pois retratava alguma realidade seguindo uma determinada exatidão sem os mecanismos idealizadores do romantismo e sem falsas moralidades.

Esse olhar novo não veio sem conflitos, pois, de um lado se tinha uma corrente científica e realista em oposição à outra corrente sentimental e romântica. Certamente o que mais diferenciou o Romantismo do Realismo é que o primeiro é ficção e sentimentalidade, enquanto o segundo é científico, o mais próximo possível da realidade, sem sentimentalidades. No teatro, especificamente, o herói romântico é substituído por personagens do cotidiano e as peças tomam um cunho social. *Casa de Bonecas* (1879) se torna uma das grandes peças do movimento, já que retrata a situação da mulher na sociedade.

3 QUESTÕES DE GÊNERO: ALGUNS OLHARES

A problematização do feminino tem suscitado estudos nas mais diversas esferas da sociedade, principalmente nas últimas décadas, motivados pela fragmentação do indivíduo, processo pelo qual as sociedades modernas vem pautadas. Na contemporaneidade, o que centraliza o pensamento são as identidades plurais, que concebem a identificação do sujeito com vários segmentos sociais e, por conseguinte, ideológicos. Esse ser fragmentado está em processo contínuo de deslocamento, já que está em trânsito por tudo que o concebe, como questões de gênero, nacionais, regionais, ideológicas, classe social, posição política e religiosa. Esse novo jeito de ver e sentir o mundo causa um deslocamento do ser, afastando-o dos paradigmas que até então sustentaram a sociedade. “A identidade torna-se uma “celebração móvel””: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (HALL. 1998. p. 12-13).

Essa evidente instabilidade desempenhou importante papel para o desenvolvimento das relações sociais de gênero, que passaram por transformações radicais em suas bases. Primordialmente, há que se estabelecer as diretrizes semânticas da palavra gênero, muito utilizada neste estudo: a referência sexual que conceitua homem e mulher, masculino e feminino. O conceito de gênero como diferença sexual tem servido de conforto para os discursos que preconizam as desigualdades entre homens e mulheres como situações biológicas, não provenientes de uma história social, sendo, dessa forma, criados espaços sociais como mantenedores das práticas desiguais.

O significado da palavra gênero aparece com sentidos diferentes, no entanto, se mostra como representação. Segundo o dicionário Aurélio Online, gênero significa:

s.m. Grupo da classificação dos seres vivos que reúne espécies vizinhas, aparentadas, afins, por apresentarem entre si semelhanças constantes: o lobo é uma espécie do gênero "canis"; todas as espécies de roseiras são agrupadas no gênero "rosa". / Maneira de ser ou de fazer: é esse o seu gênero de vestir-se. // Gênero literário, variedade da obra literária, segundo o assunto e a maneira de tratá-lo, o estilo, a estrutura e as características formais da composição: gênero lírico, gênero épico, gênero dramático. // Gênero humano, a espécie humana. // Gênero de vida, modo de viver, de proceder.

No significado da palavra conforme o autor acima, percebe-se que gênero tem um sentido apenas classificatório, como categoria gramatical, literária e morfológica. Outro fator de destaque é que se coloca o gênero como humano, uma espécie única e compactada num mesmo espaço, sem destacar ou exemplificar as características que o englobam. No entanto, a primeira diferenciação se refere a seres da mesma espécie que se classificam por grupos; a conceituação por esse viés permite que se vejam os homens como seres com determinadas características como um (outro) conjunto de mulheres com (outras) características. Dessa forma, o gênero feminino ora é classificado como pertencente ao conjunto das mulheres ora a dos seres humanos, ambos com preceitos comuns entre si, sem mencionar as diferenças culturais, sociais e de representação.

Nos conceitos gramaticais, gênero se refere a masculino ou o feminino, diferenciando substantivos utilizados para mulheres e homens, por exemplo. Nesse caso, trata-se de apenas como uma nomenclatura de diferenciação. Para o inglês, o gênero possui uma classificação sexual: masculino e feminino, porém essa língua tem o neutro, que, de certa forma, é assexuado. O *it* pode ser usado tanto para animais quanto para crianças, desestabilizando o conceito sexual anteriormente estabelecido.

Avaliando os verbetes dos dicionários, percebe-se que a palavra em questão não aparece apenas como uma representação do termo que designa um objeto, uma coisa, um ser animado, ou seja, o seu referente, mas se refere a uma categoria, a uma espécie que o classifica. “Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social; em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe.” (LAURETIS, 1994. p. 211).

Para Lauretis (1994),

A primeira limitação do conceito de “diferença(s) sexual(ais)”, portanto, é que ele confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo (a mulher como diferença do homem, com ambos universalizados: ou a mulher como diferença pura e simples e portanto, igualmente universalizada), o que torna muito difícil, se não impossível, articular as diferenças entre as mulheres e Mulher, isto é, as diferenças entre mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres. [...] A partir dessa perspectiva, não haveria absolutamente qualquer diferença e todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva. (LAURETIS, 1994. p.207)

Sob outro ponto de vista, a autora cita uma segunda limitação do conceito de diferença(s) sexual(ais) em um sujeito constituído no social com as interações coletivas subjetivas. O sujeito é concebido no gênero, no entanto, não é somente essa conceituação que

o distingue como pessoa, ou como se o gênero fosse a única categoria identificável do indivíduo; as experiências das relações de sexo, o desenvolvimento e o uso dos códigos linguísticos e culturais, a etnia e a classe é que possibilitam a multiplicidade do ser e a aceitação das identidades. Para explicar sobre isso a autora apresenta quatro proposições:

1- Gênero é uma representação com implicações na realidade, formando assim um sistema simbólico que representa o indivíduo por meio de uma categoria ou classe e por isso é tanto uma representação do indivíduo quanto uma construção social e cultural.

2- A representação de gênero é uma construção social, está imbricada nos textos críticos feministas, estabelecendo que o sujeito do feminismo seja uma maneira de conceituar os processos feministas.

3- A construção de gênero vem se efetivando com veemência também na contemporaneidade e em todos os segmentos sociais. A condição feminina está em constante atualização, ainda mais no que tange os aspectos políticos e sociais, permitindo que as dimensões se ampliem através dessa conscientização. Lauretis (1994) afirma que há a necessidade de haver a ruptura com o modelo androcêntrico de reprodução do discurso da sexualidade masculina.

4- A construção de gênero também se efetiva na desconstrução, através das várias formas de reprodução, afirmação e sistematização das representações de gênero. A autora apresenta o gênero como uma tecnologia, situa-o nas margens dos discursos hegemônicos, possibilitando as intervenções interpessoais do cotidiano e, dessa maneira, desestabilizando as fontes de poder.

Para Lauretis (1994)

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente, mas quais os seres humanos são classificados formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relacionam o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. Embora os significados possam variar de uma cultura para outra, qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos de casa sociedade. (LAURETIS, 1994. p. 211)

Encontra-se no Dicionário dos Direitos Humanos uma designação de gênero em que não apenas as diferenças sexuais são levadas em conta, mas todo o aparato ideológico que produz essa diferença. Dessa forma, gênero aparece como uma categoria de análise, fortemente marcada pelos questionamentos dos anos 80, sobre os estereótipos da mulher

frágil, emocional e do homem forte e racional, contribuindo para a aceitação das desigualdades. “Na perspectiva de gênero, essas características são produto de uma situação histórico-social política; as diferenças são produto de uma construção social. Portanto, não existe naturalmente o gênero masculino e feminino.” Essa é a ótica que permeia o estudo das duas personagens em questão: Nora e Amélia, que são vistas não apenas como mulheres, mas, sim, como pertencentes ao gênero feminino e a todo o aparato social, cultural e ideológico que acompanha essa conceituação.

Showalter (1994), ao traçar um panorama da crítica feminista, afirma que o “território selvagem”, ou seja, o espaço entre a ideologia feminista e o ideal liberal do desprendimento, é androcêntrico e por ser masculinizado não existe possibilidade de aceitar o discurso do outro, nesse caso, o discurso marginalizado da mulher. Então, surge à necessidade de uma crítica feita por mulheres, baseada em suas experiências e na forma como encaram a vida cotidiana, saindo do eixo tradicional anglo-americano e encontrando, assim, seu próprio assunto. Dessa maneira, há uma nova forma de interpretação da literatura e de organização do cânone, revitalizando as vozes excluídas.

Dentro desse panorama, a autora apresenta duas modalidades de crítica centrada no feminino: a mulher como leitora (crítica ideológica) e a mulher como escritora (crítica ginocrítica). A primeira modalidade tem um caráter revisionista, pois expressa como os estereótipos do feminino foram impregnados na literatura, e a partir do momento que são revisados seguindo a teoria masculina, mantém-se na dependência desta, dificultando o desenvolvimento de uma crítica essencialmente feminista. Por outro lado, a presença de um olhar feminino facilita o aparecimento de novos pontos de vista.

As peças estudadas são de autores masculinos que concedem ao feminino o direito de reivindicar a voz que lhe foi silenciada. Por mais que se veja as personagens femininas, tem-se claro que é o poder androcêntrico que permeia a discussão, sem dúvida que muito além do século em que as peças foram escritas.

Lipovetsky (2000), por sua vez, faz uma abordagem histórica e conseqüentemente avalia a mulher contemporânea em seu livro *A Terceira Mulher*. O amor tem sido um sentimento cultuado desde sempre pelo feminino e é através da manutenção desse sentimento que a divisão de gênero continua a mistificar o único e eterno amor feminino, o que será para sempre, o que se lê em muita literatura voltada para o público feminino. Mesmo havendo um avanço considerável no que tange às experiências femininas com sua intimidade, não se pode falar em rupturas significativas com as facetas do feminino amoroso e do masculino objetivo.

Isso quer dizer que o amor continua a ser uma peça do itinerário feminino, porém este mesmo feminino se constrói também nos desejos individuais do controle do destino.

Lipovetsky (2000) esclarece que:

Assim se dão a ver as duas tendências contraditórias que organizam a relação privilegiada da mulher com a paixão romanesca. Uma se inscreve na continuidade do imaginário tradicional que destina a mulher à dependência do outro, ao desapossamento subjetivo, à renúncia de si. A outra abre caminho a um reconhecimento da autonomia feminina, a posse de si. De um lado, teve continuidade uma lógica milenar de renúncia de si; do outro, exprimiu-se uma exigência moderna de reconhecimento individual, de valorização de si, de intensificação da vida subjetiva e intersubjetiva. O culto feminino do amor deve ser interpretado como um impulso dos valores modernos, fiel, porém, a lógica da divisão de sexos. (LIPOVETSKY, 2000. p. 47)

Dessa maneira, o amor atua como um duplo: ao mesmo tempo em que é um, continua a ser o mantenedor do ser feminino, mesmo em tempos de discursos marcados pela lógica e raciocínio, pela vida moderna e suas exigências; o amor não é o fator de submissão feminina, talvez seja um mantenedor de uma cultura, não da divisão de sexos, mas da própria constituinte feminina. Esse sentimento atua como um duplo porque a mulher continua a cultivar o amor, como fez em tempos passados, abnegando de si mesma em prol do masculino. Ao mesmo tempo em que se reconhece como sujeito, não deixa de amar. Mesmo vivendo com os atributos de liberdade da contemporaneidade, a mulher não deixa de querer o amor e tenta conciliar o que conquistou historicamente com esse sentimento.

A sedução é outro item que, de certa forma, se transformou e permitiu às mulheres não serem apenas seduzidas, mas também seduzir. Mesmo assim, a sedução não saiu da condição binária masculino e feminino. Mesmo havendo a desformalização do ato de seduzir o outro, fator característico da cultura democrática, a mulher ainda permite e até certo ponto prefere ser seduzida, ato que ganha característica de jogo e não de corte, como na época do Romantismo.

Lipovetsky (2000) acrescenta que,

A conclusão que se impõe: tanto nas expectativas quanto nas práticas, o universo da sedução não cessa de se organizar segundo uma lógica bissexual. Em visão da alta atitude, progride a indistinção dos papéis; vista de perto e no detalhe, reafirma-se a disjunção estrutural dos lugares de cada um dos sexos. Com a diferença de que as margens da ação, as oscilações de papéis de agora em diante fazem parte do sistema. As clivagens de gênero são seguramente exclusivas, mas flexíveis: ainda assim, a dinâmica igualitária não conseguiu arruinar a ordem milenar das diferenças sedutivas. (LIPOVETSKY, 2000. p. 65)

A abertura democrática trouxe consigo avanços inigualáveis para os aspectos individuais. As possibilidades de escolha ultrapassaram, e muito, os estereótipos fortemente veiculados em séculos anteriores. Um exemplo disso é o conceito de beleza, especificamente a beleza feminina, olhando o decorrer da história da humanidade. O chamado “belo sexo”, nas sociedades selvagens, relacionava-se na maneira com a qual se constrói a identidade feminina. A beleza não se referia apenas a uma ordem natural, mas ao mesmo tempo, a uma ordem simbólica. Então, o que era realmente belo era o poder de fecundidade feminina, a tal ponto que as diferenças de gênero eram dadas pela capacidade de procriação, já que mulheres inférteis eram excluídas do convívio social e consideradas feias.

O conceito de beleza, do que realmente é belo, somente foi possível com a divisão de classes - nobres, ricos, pobres, plebeus - permitindo assim que houvesse uma classe trabalhadora mantendo economicamente uma classe ociosa. Esse tempo livre era preenchido pelo feminino para enfeitar-se, cuidar-se, valorizar-se para o masculino. “A cultura do belo sexo exigiu a desigualdade social, o luxo e o desprezo pelo trabalho produtivo das *leisure classes*.” (LIPOVETSKY, 2000. p.108). Com o aparecimento do estado e das classes sociais é que a beleza feminina passa a ser venerada, enaltecida. Corpos femininos nus ou cobertos passam a ser fonte de inspiração de toda a espécie de artista até o fim do século XIX.

No entanto, a humanidade nem sempre idolatrou a beleza feminina, nem sempre a viu como algo santificado ou divino, pelo contrário, o belo sexo sempre foi motivo de desordem social, causou guerras e dizimou culturas. Na Idade Média, o belo feminino era considerado diabólico, e os corpos femininos eram exaustivamente venerados, esculpidos e idolatrados.

A concepção tradicional do belo, associada aos poderes diabólicos da tentação, data até o século XVIII. A partir de então, a beleza sugere um reflexo de bondade divina e sinal de beleza interior, embasando a concepção moderna. A beleza não permitiu às mulheres a igualdade de gênero; no entanto, através do culto simbólico ao belo feminino, projetou-as da invisibilidade da procriação ao seu culto. A beleza estética é um signo social, pois “assim, a irrupção histórica do belo sexo deve ser interpretada menos como uma nova figura do banimento do feminino do que como um dos primeiros passos na dinâmica moderna que gerou o reconhecimento da dignidade humana e social da mulher.” (LIPOVETSKY, 2000. p.127)

Na conceituação do que é o belo feminino, as variantes seguiram pressupostos não tão evidentes para a sociedade. Para as sociedades primitivas, através de esculturas e pinturas, tem-se nos fartos seios e abdômen preponderante o padrão de mulher que era considerado

belo, a mulher com fins de procriação. Por conseguinte, esse padrão estético representava a mulher fértil. Mais tarde, a mulher passa a ser reverenciada, porém essa nova visão não representa sinônimo de liberdade ou igualdade, já que as mulheres tidas como belas eram negado o trabalho produtivo, sendo mantidas no espaço privado das casas. Na era moderna, a presença de novos padrões estéticos vem acompanhada de uma grande revolução nos conceitos do feminino. A entrada da mulher no mercado de trabalho, a valorização dessa profissionalização, a diminuição do número de filhos e toda essa nova organização familiar e social influenciou os novos paradigmas do belo.

Da estética do corpo fértil, pronto para a procriação, passando pelos corpos frágeis, delicados e enfeitados e não produtivos das mulheres burguesas, tem-se na contemporaneidade, os corpos magros, cuidadosamente esculpidos, delineados. Com o advento da modernidade, o acesso a bens de consumo proporcionou uma infinidade de produtos, formas, estratégias de emagrecimento e de manutenção da juventude. Pode-se optar por qualquer uma delas, ou por várias. Seguem-se os padrões dos meios midiáticos, com modelos magras e lindas como reflexo único do belo feminino. No entanto, todo esse aparato estético poderia servir como arcabouço às mulheres pelo não enquadramento nesse círculo vicioso dos cuidados com o corpo. Para Lipovetsky (2000), é justamente esse o fator de liberdade das mulheres, pois somente a partir do cuidado de si é que se pode efetivamente permitir à mulher fazer as próprias escolhas, optar pelo modelo que lhes permita vivenciar as próprias experiências..

Pois quanto mais se esforçam os imperativos do corpo firme, magro e jovem, mais se afirma a exigência de domínio soberano sobre suas próprias formas; quanto mais se impõe o poder diretor das normas estéticas, mais as mulheres se empenham em responsabilizar-se por si mesmas, em vigiar-se, em tornar-se protagonistas de si próprias; quanto mais se intensificam as prescrições sociais da beleza, mais o corpo depende de uma lógica de *self management* individual. (LIPOVETSKY, 2000. p. 144)

O aparato da mídia, para que esse belo seja exaustivamente inculcado na esfera social do feminino, tem seu sustentáculo na constituição da identidade feminina. Por sua vez, as mulheres se sentem pressionadas por essa avalanche de informações estéticas que, segundo Lipovetsky (2000), não é o ponto central para o abalo das expectativas profissionais e sociais que o feminino almeja na contemporaneidade. O que as mulheres alcançaram como força de gênero ultrapassa as esferas do belo, pela possibilidade de escolhas que essa forma de organização social permitiu.

Além de todos esses fatores, existe um princípio universal que norteia os papéis do feminino e do masculino na sociedade. Lipovetsky (2000) organiza a história das mulheres

em três categorias: a primeira mulher, ou a mulher depreciada, a segunda mulher ou a mulher enaltecida, e a terceira mulher ou a mulher indeterminada.

À primeira mulher cabe todos os estigmas negativos referentes ao gênero feminino, como diabólica, ligada às trevas, aos detritos. A primeira, e quase permanente divisão sexual de tarefas, privilegia o masculino em detrimento ao feminino. É nessa época, nas sociedades primitivas, que se estabelece a superioridade do masculino sobre o feminino. A mulher se torna o outro, o não-masculino, detentora apenas de poderes obscuros, misteriosos e maléficos.

A segunda mulher se insere na sociedade aos poucos. Encontram-se os primeiros indícios dessa figura ainda no século XII, nos séculos XVI e XVIII se intensificam, mas é no século XIX que se solidifica a esposa - mãe - educadora. A partir de então, a mulher é elevada ao mais alto posto de admiração e beleza. A polidez e a delicadeza são enaltecidas. “Mesmo que muitas queixas permaneçam eis a mulher coberta de louvores e de honras.” (LIPOVETSKY, 2000. p. 235) Mesmo assim, a condição inferior da mulher está engessada na hierarquia social dos sexos. As decisões são masculinas, assim como os trabalhos marcadamente importantes continuam a ser assuntos dos homens. As mulheres não têm nenhuma representatividade na vida política e praticamente são nulas na vida social. “Mas, se a mulher não é reconhecida como sujeito igual e autônomo, não deixou de sair da sombra e do desprezo do quinhão: é gratificada com o poder de elevar o homem.” (LIPOVETSKY, 2000. p. 235) De diabólica, a mulher passa a ser a “segunda mulher”, e os atributos de mãe, dona de casa, belo sexo, são venerados, amargando mais uma forma de dominação masculina.

As duas “mulheres” anteriores eram destacadamente inferiores ao masculino, condizentes com a sociedade que assim estabelecia a classificação por sexo; a primeira diabolizada, a segunda enaltecida, mas ambas subjugadas aos homens. A terceira mulher, a mulher resumo das democracias ocidentais, já não se veicula mais por essa ordem pré-estabelecida pelo gênero: casar, cuidar de marido e filhos. A ela coube a indulgência de tomar decisões, até porque ela é o fruto da democratização do trabalho, do acesso ao ensino, do direito ao voto, da liberdade sexual oriunda dos métodos contraceptivos, controle de natalidade, enfim, essa mulher tem diante de si um aparato social imenso de escolhas que regem a vida social e privada. A sujeição, antes conferida ao masculino, passa a ser das próprias mulheres, não mais de outrem.

“O novo não reside no advento de um universo unissex, mas em uma sociedade “aberta” em que as normas, sendo plurais e seletivas, são acompanhadas de estratégias heterogêneas, de margens de liberdade e de indeterminação.” (LIPOVETSKY, 2000. p. 239)

Abre-se uma escala de possibilidades de escolhas individuais, prevalecendo à indeterminação subjetiva dos sujeitos.

Focault (1979) faz uma análise sobre as relações de poder entre os indivíduos, e como essa natureza relacional influencia aquilo que constitui a liberdade e, conseqüentemente, as identidades. O poder é uma prática social com raízes indiscutivelmente históricas. O poder, sendo abstrato e, de certa forma, camuflado nas instituições que o exercem, não é uma propriedade da humanidade, mesmo sendo propagada dessa forma e garantida pelo Estado. O autor teoriza o poder que atinge a materialidade do ser, o seu individual que se expõe nas relações que se estabelecem socialmente, como um micropoder, um subpoder.

A microfísica do poder são as relações que acontecem em várias instâncias e locais sociais, numa espécie de rede que engloba a sociedade. O poder, para Foucault (1979) não é necessariamente repressivo, é a constituição histórica de determinados esquemas de organização da sociedade e é exercido pela liberdade do indivíduo. Há um enfrentamento constante entre as partes envolvidas nesse processo e esse é justamente o ponto forte no exercício do poder: permitir que o outro reaja sob o poder que lhe é atribuído. Não há poder sem liberdade e sem possibilidade de revolta. Assim, na escravidão, não há exercício de poder, já que ao outro não é permitido reação, há, sim, uma situação de humilhação física absoluta.

Assim, o poder não reprime ou coloca obstáculos permanentes nos relacionamentos, pelo contrário, ele tem um aspecto fundamental e produtivo, já que certas ações estruturam outras ações possíveis.

Para Foucault (1979),

Parece-me que se deve compreender o poder, primeiro como uma multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram uma nas outras, formando cadeias ou sistemas ou, ao contrário, as defasagens e contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, na formulação da lei, nas hegemonias sociais. (FOUCAULT, 1979. p. 88)

As relações de poder também envolvem a sexualidade, já que esta encerra aspectos relevantes da vida dos indivíduos no que concerne à constituição das identidades, daquilo que se acredita ser e de como se apresenta socialmente. Mesmo as feministas tendo reivindicado, nos estudos foucaultianos, a presença de escritos sobre o feminino, há uma relação das teorias desse autor francês com o pensamento que modificou, definitivamente, a

forma de ver e entender as mulheres. Para Nardi e Narvaz (2007), os pontos de convergência entre Foucault e as (os) feministas centram-se nos seguintes elementos:

1. O corpo é, por excelência, um local de poder, como um campo de dominação em que a “docilidade é executada e a subjetividade constituída.”
2. Ambos destacam as relações locais de poder, indo muito além das relações de dominação do Estado ou do capital.
3. Tanto Foucault quanto as feministas imprimem importância ao discurso e como este é responsável pela manutenção da dominação, enfatizando a resistência dos discursos marginalizados.
4. A crítica veemente ao discurso humanista ocidental, que privilegia uma elite branca masculina como unificadora das diferenças, primando pelos seus conceitos de liberdade e verdade, em detrimento das demais teorizações.

Para Lauretis (1994), a conceituação de gênero se processa no social com diferentes maneiras de significação ou ressignificação dos conceitos, dependendo do tipo de sociedade em que se está inserido e de que formas os signos são interpretados, aceitos ou recusados. Dessa maneira, há uma relação de poder entre as partes, masculino e feminino, exercido pelo questionamento do não-masculino, a fim de exercer a liberdade de que fala Foucault (1979). À mulher coube a busca pelo espaço social, dominando os discursos do masculino e servindo-se destes na busca de ser ouvida. Por meio dessas relações de poder, as mulheres conseguiram se ressignificar socialmente e se projetar para o mundo androcêntrico.

Mesmo assim, a ditadura do belo-sexo prevalece ainda mais fortemente na vida do feminino, cultuado de diversas formas, exteriorizado como um desejo permanente. Porém, o amor como constituinte da mulher ainda é o que mais fecha o ciclo, o que prevalece, mesmo que venha com os signos do autoconhecimento ou reconhecimento.

Mesmo sendo a família o objeto do drama burguês, há que se levar em consideração que todos os membros dessa organização estavam sendo representados. Contudo, o teatro era essencialmente escrito e feito por homens, o que negou às mulheres uma forma de também se expressar. É evidente o fato que os teatros eram frequentados por mulheres, mas é fato também que elas não tinham voz nesse espaço. Quando se volta o olhar para a história do teatro e suas contribuições para as sociedades, não se encontra nos livros os nomes das dramaturgas e nem a importância de suas peças; este lugar ficou reservado às personagens que foram caracterizadas a partir do masculino.

Isso não quer dizer que as mulheres não foram retratadas de forma que surpreenda o feminino, como em Ibsen, que escreveu Nora, assim como muitas outras de tantos outros dramaturgos.

Nesse processo, o outro não se constitui como sujeito, pois não assume um discurso através do qual possa enunciar-se por si mesmo. Como objeto do enunciado alheio, ele se deixa impregnar pelas valorações e pela visão de mundo daquele que o representa. Nesse sentido, representar significa, de modo geral, silenciar e marginalizar o outro. (SCHIMIDT, 1999)

No século XIX também houve produção feminina em um processo de necessidade de gênero, provocado pelas leitoras que surgiam no período. No entanto, estas ficaram esquecidas, ou excluídas dos cânones, dos livros sobre a história da literatura e só não se perderam por completo na história pelas pesquisas que as resgatam e as trazem para os núcleos de estudos.³

Esse conjunto contribui para a divulgação desses olhares das mulheres e influencia toda a vivência na contemporaneidade. São fatores de fundo que constituíram e constituem, os signos de tudo aquilo que compõe o gênero feminino em uma formação marcadamente histórica, já que é dessa forma que o feminismo prevalece. Por todos esses fatores, as peças de Visconde de Taunay, *Amélia Smith* (1886), e *Casa de bonecas* (1879), de Ibsen, surgem entre todos esses paradoxos como marcadas por mulheres de grande representatividade de uma geração e que, no entanto, serão observadas sob olhares da contemporaneidade.

³ Importante deixar registrado o livro *Escritoras brasileiras do século XIX* de Zahidé Lupinacci Muzart (org.), 1999 como obra de destaque na temática do resgates das escritoras no período.

4 OS DRAMAS DE AMÉLIA

“A trovoadá é dentro d’alma.”

Mariúna.

Amélia Smith, peça escrita por Visconde de Taunay em 1886, retrata a história de Amélia, jovem bonita e bem educada que, para salvar a família da derrocada financeira, casa-se com John, homem bem mais velho. Amélia resiste para não compactuar com tudo isso, mas acaba por aceitar o pedido pelas circunstâncias, uma vez que o futuro marido é rico.

A desestabilização do universo de Amélia acontece no momento em que recebe uma carta de Jorge de Castro, então amigo de seu marido, um homem galanteador, um pouco mais jovem e com fama de bom conselheiro. Amélia aventura-se no amor pela primeira vez e isso permite que faça loucuras por esse sentimento, inclusive aceitando a proposta de fugir com o amante. Porém, naquele exato momento, surge uma amiga adúltera que, fugindo do marido enfurecido, pede ajuda a Jorge, alegando um antigo *affaire* entre eles. Diante disso, Amélia rompe o relacionamento e Jorge desaparece de seu mundo. Dessa relação conturbada nasce Amadeu que, como o pai, possui inteligência rara, mas a debilidade física leva-o a morte aos seis anos, sem ter recebido os cuidados médicos de que necessitava. John, o marido, nada sabia, nem da traição e muito menos que o menino não era filho dele. A peça termina com o médico convencendo Amélia a não revelar nada a John sobre a falsa paternidade, deixando-o acreditar que a morte de Amadeu foi obra do destino e inflexível vontade de Deus.

Nessa peça de Taunay fica evidente o rompimento com a forma aristotélica das unidades, facilmente percebido com os lapsos de tempo - a peça consiste em um período de mais de dez anos - e deslocamentos de espaço. Quatro atos que compõe-na, sendo o primeiro dedicado ao entrelaces do casamento de John Smith e Amélia, o segundo, às investidas românticas de Jorge de Castro, o terceiro, às reviravoltas do romance de Amélia e Jorge, a decisão da fuga e a frustração da protagonista e, por fim, no quarto ato, à degradação física do filho de Amélia e sua posterior morte.

No início da peça, Amélia demonstra seu desgosto com o possível retorno à Bahia, já que o Rio de Janeiro a deslumbrava. Nessa perspectiva da volta da família por questões financeiras – já que todos tinham gasto uma fortuna com os luxos que a então corte podia proporcionar – a Bahia se apresentava como alternativa de retomada dos negócios do pai, os engenhos.

O desejo da jovem de ser rica é alimentado, e muito, pela mãe, Lucia, que argumenta que é um aspecto que se herda. “Estou acostumada ao luxo, desde que me entendo e com todo o cuidado providenciaram meus paes para que esse luxo nunca me devesse faltar... Não alterei os meus hábitos, e, mantendo-os cumpro até o meu dever; honro a educação que recebi.” (TAUNAY, 1886. p.22). O dote que fora concedido ao marido, Ayres Peres, duplicara os ganhos do casal, tanto que se tornaram os maiores herdeiros da Bahia. Lucia, mesmo sabendo que estavam próximos a bancarrota financeira, continuava a dar bailes e a investir em roupas de luxo para “...A representação.... a sociedade!” (TAUNAY, 1886. p. 22)

No intento de ajudar John Smith a ter a cidadania brasileira, já que era inglês, mas morava há mais de vinte anos no Brasil, Ayres Peres concorda em arranjar uma noiva, na faixa dos vinte anos, para o amigo, que conta com mais de quarenta. Ao contar o fato à esposa, Lucia Peres, esta lhe diz que Amélia, a filha do casal, pode ser a noiva pretendida, ao que Peres se indigna: “Ora, mas é ... quasi desaforo... Afinal Amélia tem antepassados illustres... É de sangue azul... e eu sei lá donde vem esse homem? Muito honrado, muito digno.... é facto... mas...” (TAUNAY, 1886. p. 31). Ao que Lucia se contrapõe dizendo que John tem “a aristocracia de hoje, que nós ... vamos perdendo.... a do dinheiro; e essa vale muito, senão tudo...” (TAUNAY, 1886. p. 31).

Amélia fora educada para usufruir do luxo, tanto que chega a exclamar: “Dous mil contos!” (TAUNAY, 1886. p. 46), enquanto analisa a proposta de casamento, além do pretendente ser “generoso e simpático”, argumentos expostos por Lucia Peres. Essa soma de dinheiro não vinha de aplicações, mas era dinheiro ganho com negócios rentáveis e estava à disposição de John. Realmente o pretendente era considerado muito rico, o que enchia os olhos da mãe de Amélia: “Nem há quem te convenha, filha, como elle. Sabes o quanto precisas do luxo... É uma segunda natureza, que herdaste de mim e... dos teus antepassados... Só que elle t’o poderá dar na medida do que mereces e desejas.” (TAUNAY, 1886. p. 37). Coube a Amélia pensar sobre o assunto, sabendo que agradaria, e muito, aos pais, e que permaneceria morando na corte, Rio de Janeiro, o que lhe desgostava.

Dessa maneira, Amélia se conforma com a situação que lhe é imposta e se casa. A mulher do século XIX não ascendia socialmente como consequência de seu trabalho, até porque este lhe era negado ou explorado, mas sim pelo casamento, escolha feita pela personagem. Já que a ela lhe foi negado o amor, que pelo menos o casamento lhe trouxesse dinheiro, luxo, estabilidade e divertimentos.

Dous mil contos!... Já é alguma cousa... Que fazer? Um titulo? É chic... Não! Bastará uma simples coroa nos carros... tem mais graça... não é tão banal... [...] Ah! se eu pudesse sentir uma paixão ... Se eu pudesse amar deveras e me sentir amada como entendo, como julgo se digna! Qual! parece que nunca... nunca meu coração pulsará assim... John Smith ou qualquer outro... até agora todos quanto me desejam estão longe do meu ideal... (TAUNAY, 1886. p. 50)

John não agradava a Amélia, a não ser pelo luxo que este podia lhe proporcionar. Os sonhos dela eram outros. Ela queria viver uma grande paixão, no entanto, resolveu ser prática, uma vez que sabia que existia muita aparência e pouco dinheiro para a sustentar por maior período.

Os acontecimentos que envolvem o mundo das mulheres nesse período se limitavam a uma existência com a vida enveredada para um único caminho: casar, ter filhos e ser dona de casa, para as burguesas, e casar, ter filhos e ser operária, para as menos favorecidas. Dessa forma, o círculo de convívio social para as burguesas como Amélia ficava restrito a festas e acontecimentos privados, com um grupo estreito de amizades, forma de manter o controle patriarcal da família.

No segundo ato, Amélia, já casada, conversa com a amiga Julia e se coloca diante da vida tão veementemente que chega a convencer-se a si mesma de que não precisa romper nenhuma amarra social, de que vive o que deveria viver. No entanto, sua fala se profere pronta, como se fosse um clichê social. Amélia parece oscilar entre os pólos “racionais” e “emotivos”, embaraçando, assim, o senso comum de que a razão pertence ao masculino e a sentimentalidade ao feminino.

Qual, amiga! Isso tudo é científico. Com a minha experiência, minha índole, os meus antecedentes, riqueza e – em segredo a você digo – com o meu orgulho afianço-lhe uma cousa: Para Amélia Smith, só há um homem que lhe mereça tudo – seu marido. (TAUNAY, 1886. p. 66)

Amélia, mesmo proferindo esse discurso inflamado, tenta se convencer de que a mulher que assim o faz, sem se resignar com o destino, é a ideal, forte, poderosa, já que é capaz de resistir às paixões e ao entendimento da própria subjetividade. Tanto é forte que os sentimentos mais ardentes são vistos como insanidades mentais, distúrbios de comportamento comprovados pelo recente cientificismo e higienização propagados no século XIX. Ela deixa claro que, se é cercada de tudo o que possa satisfazê-la, bens materiais, luxo, festas, se todos os itens que compõe a vida urbana estiverem a seu dispor, não há porque ter sentimentos mais vibrantes.

Nesse diálogo com Julia, em que Amélia se mostra tão resoluta, tão sabedora, tão egoísta, é que se revela frágil e que propaga um discurso de autoridade que pensa ter em

relação a questões do mundo e da sociedade, mas não passa de ser prisioneira de seus próprios medos e anseios de viver. Ela expulsa a amiga Arminda de sua casa por esta ser adúltera, mas é para se manter resoluta frente a Jorge de Castro, seu futuro amante, que já lhe havia mandado uma carta. Amélia diz que Arminda “infelizmente parece que perdeu o juízo... as taes paixões!... pois eu a fazia simplesmente galhofeira... Engraçada, ella é... e muito... mas se ultrapassa certos limites... Enfim, até meu marido viu cousas...”. (TAUNAY, 1886. p. 71).

Amélia sabe que precisará de outro homem em quem possa confiar para guiar sua vida. Sozinha não conseguirá, pois sabe o que a sociedade faz com mulheres que primam pela liberdade. Tanto que aconselha a amiga Julia a não abusar da liberdade que o marido a concede. “Que Idea! Como é que nós, senhoras, podemos abusar da liberdade que nos concedem?... (TAUNAY, 1886. p. 64), diz Julia, mesmo querendo que isso não fosse verdade.

Mesmo sabendo do desprezo social para com as mulheres que demonstram os sentimentos, quando a praticidade das escolhas dá lugar ao sentimentalismo, Amélia sente inveja de quem consegue ultrapassar essa barreira. Tanta é sua inveja que ela fecha as portas de sua casa a Arminda Soares, uma boa amiga que vive seus romances, mesmo sendo casada.

Julia percebe que a sociedade quer guardar as aparências de uma organização harmoniosa e perfeita, mantendo as relações familiares no âmbito da vida privada, ao que Amélia responde – “Isto só não... Guarde-se a honra que nos foi confiada. (TAUNAY, 1886. p. 74).

Conforme Michaud (1991),

Em termos rigorosos, no entanto, poderá ainda chamar-se imagens aos modelos que a sociedade propõe às mulheres? Processou-se uma degradação que congela para sempre uma relação viva. A tirania que reduz o infinito da imagem a uma servidão de facto é tão brutal, o discurso que exalta as mulheres para melhor conquistar a sua submissão é tão cínico, que qualquer dinamismo se consome na equação irrisória imposta pela suficiência masculina: a mulher é madona, anjo ou demônio. (MICHAUD, 1991. p. 146)

Esse discurso masculino, proferido pelas mulheres, desmascara uma sociedade que se assegura na submissão feminina a seus prazeres. A peça escancara os valores burgueses do século XIX, em que a família é o pilar de sustentação de tudo, contanto que os homens a gerissem sem grandes envolvimento sentimentais, e que as mulheres seguissem regras claras e rígidas, trancafiadas em suas casas. Esse modelo de perfeição familiar, de ordem patriarcal burguesa, mantinha suas mulheres muito bem educadas, tratadas com carinho e respeito, mas com claros objetivos de mantê-las sob a tutela masculina. Elas, por sal

vez, não percebiam o estratagema, tornando-o como normal e ainda agradecendo pelo conforto e proteção.

Julia é uma personagem que apenas aparece no segundo ato da peça. Mostra-se mais perceptiva em relação à sociedade do que Amélia naquele momento. É como se ela conseguisse prever as mudanças sociais que viriam a acontecer no século seguinte. Essa mulher, mesmo colocando-se como uma pessoa justa e correta, entendendo que os amantes servem como oásis no meio de tanta coisa ruim que permeia a vida feminina da época, lisonjeia Amélia pela segurança, pelo discernimento do que é correto em relação aos sentimentos e do que se espera dela. Julia não julga, entende o que se passa nessas casas onde é tão difícil a convivência de pessoas estranhas que permanecem juntas para manter a honra de seus familiares, pelo dinheiro ou simplesmente por acordos que não lhes interessam. “Procuro ser justa... O que quero... e o que a sociedade deve querer, é que se salvem as apparencias”. (TAUNAY, 1886. p. 73).

Quando Amélia diz que somente a razão deve permear a vida das mulheres casadas, Julia a questiona: “Mas diga-me; é sempre possível que ella nos socorra e salve? Quanto a mim, acho que os homens são os culpados... Fizeram-nos, a nós, pobres mulheres, tal fama de leviandade, que, chegada a ocasião, a gente diz: ora, tinha de acontecer!” Amélia recrimina a amiga por ainda acreditar em paixões, pois os sentimentos são violentos e geram todos os conflitos, com “decepções amargas, lagrimas cruéis... quando não terríveis tragédias.” (TAUNAY, 1886. p. 73) . Julia chega a sentir medo das palavras da amiga, já que aquela recrimina veementemente os amores das mulheres casadas, comparando-os com a estrada do inferno que vem rodeada de flores.

Nesse momento, Amélia tenta atingir Jorge de Castro, mas se utiliza do argumento que Julia já havia repellido anteriormente: as mulheres são acusadas sempre, por homens e pelas próprias mulheres, de todos os acontecimentos ruins, que ferem a moral e os bons costumes sociais. Amélia castiga Arminda veementemente, sem restringir as palavras, o que a torna insensível, culpando as mulheres pelo fato de os homens ultrapassarem seus limites e, muitas vezes, fazerem declarações de amor a mulheres casadas como ela. A protagonista tenta fazer-se superior em vários momentos do drama. Outras mulheres a adjetivam dessa forma e ela, de certa maneira, é colocada assim pelo jeito como encara a situação em que vive, sendo rica, bonita, vivendo cercada de luxo, de festas, e tendo em John um marido delicado, como poucas o tinham na época, que a venerava, mesmo que não houvesse amor nessa relação. Por isso mesmo, como disse, admirado, Martin Pedro, criado branco de John – “... É um casal modelo...” (TAUNAY, 1886. p. 100).

Amélia poderia ter rompido com esse discurso masculino no decorrer da trama quando enfim se percebe na mesma situação de Arminda e de tantas outras mulheres. Diferentemente de Julia que é uma das personagens que perceber-se marginalizada pelos homens e tenta, mesmo que sutilmente, desconstruir esse discurso. Amélia defende-se proferindo um discurso inflamado e moralizante, principalmente por estar diante dos homens – John, Jorge de Castro e outros amigos – ao expulsar de sua casa Arminda, a quem julga tal qual o faria um tribunal.

Porque se a sociedade procedesse com mais cautela e buscasse castigar de qualquer modo aqueles que se esquecem dos seus deveres nós, senhoras, gozaríamos de mais consideração (*e voltando-se de todo para Jorge*) não estaríamos tão expostas a tentativas que ferem e escandalizam os nossos sentimentos de dignidade e delicadeza... (TAUNAY, 1886. p. 96)

Mesmo sendo amigas íntimas - assim Arminda se considera - Amélia age em prol de convicções sociais masculinas em que a culpa pelos acontecimentos é unicamente da mulher. Rompendo com Arminda, a jovem acredita que está se livrando de todos os sentimentos que possa vir a ter em relação aos homens, numa evidente tentativa de proteção.

No final da peça, a protagonista percebe o quanto foi rude com Arminda, o quanto a julgou sem necessidade, sem conhecer os verdadeiros motivos que a levavam a ter os relacionamentos fora do casamento e se desespera por ter cometido exatamente os mesmos atos. Meses depois, com a consciência de que suas atitudes foram injustas – já que agora vivia uma vida dupla - Amélia, desorientada pelos acontecimentos que a rodeiam, tendo a certeza de serem “restos de orgulho” (TAUNAY, 1886. p. 100), diz a Jorge de Castro

[...] quando me lembro do que fiz a pobre da Arminda ... aquella explosão de fingida severidade que toda queria referir-se a ti e que em sua manifestação pueril nada mais era do que homenagem ao teu poder... indo ferir a uma infeliz coitada... Oh! Não sei como não estalo de dor e de arrependimento... (TAUNAY, 1886. p. 110)

Nesse sentimento de arrependimento, ajuda Arminda, escondendo-a no próprio quarto para que o marido não a mate, depois de descobrir suas traições. Aqui se evidencia a faceta melodramática de Amélia, através de uma linguagem vitimizada, quase pueril, que pode tanto suscitar pena, como também chamar a atenção para a intensidade de suas emoções. Amélia se utiliza de uma linguagem hiperbólica para engrandecer a dor que sente: “Oh, quanto, quanto tenho sofrido!” – “... a vida é mais uma causa de terror e sofrimento.” – “Obrigada...doutor, obrigada. Compreendeu-me, é quanto basta!Compreendeu-me tambem o meu martyrio de tantos ... tantos annos!” (TAUNAY, 1886. p. 138- 139). Nessas falas,

Amélia demonstra a necessidade que tem de engrandecer tudo o que sente, se utilizando de uma linguagem exagerada, na maioria das vezes com frases terminadas com exclamações, ou iniciadas por Oh!, em forte apelo dramático.

Todas as personagens femininas da trama têm acontecimentos que se entrelaçam com a protagonista, ora estreitando laços, ora rompendo. A ruptura mais evidente acontece com a amiga Arminda, mais como forma de se defender de algo que Amélia já estava prevendo, ou seja, o relacionamento extraconjugal que teria com Jorge de Castro. Os laços afetivos que mantém com Mariúna e Julia são de autoconsciência de seus atos, como uma espécie de paralelo com a consciência de si mesma perante o mundo.

Arminda e Amélia são as duas personagens que subvertem os conceitos impostos pela burguesia em crescente ascensão. Elas desestabilizam o mundo habilmente criado para ser perfeito, o gênero feminino em conformidade com o masculino, harmonioso e feliz. Sobre Arminda se sabe pouco sobre seu casamento, já que suas paixões são o alvo da peça; já em Amélia se percebe que lhe foi imposto o matrimônio. Mesmo assim, ela se compadece da gentileza do marido e se sente culpada. Na subversão de ambas as personagens, não se leva em consideração o que pensam nem o que sentem em relação ao mundo que as cerca, confirmando a consciência de Julia sobre a sociedade: “e depois as culpas todas caem sobre nós mulheres!...” (TAUNAY, 1886. p. 73).

Os modelos de beleza feminina se modificaram ao longo da história, sem, contudo, deixar de consumir as mulheres em prol de um status social, principalmente se a dedicação à família for exclusiva. Amélia e Nora representam esse ideal do feminino, importante para a sociedade oitocentista e também para a contemporânea. Às mulheres então cabiam estarem casadas para então possuir o direito de serem possuídas por outrem, o que já lhes concedia mais representatividade social do que aquelas que não o eram. De certa forma, saíam da jurisdição do pai para a do marido. O espaço doméstico torna-se assim, com a inserção das mulheres na família, o seu “mundo” propriamente dito, sem que este possua a singularidade de si mesma e de seus desejos.

Para Giles Lipovetsky (2000),

Uma mulher pode sempre ser feliz com a condição que não haja um “indivíduo”, mas o ser adorável que vive fora dela e para os outros. Se o homem encarna a nova figura do indivíduo livre, solto, senhor de si, a mulher continua a ser pensada como um ser naturalmente dependente, vivendo para os outros, encaixada na ordem familiar. A ideologia da mulher no lar foi edificada na recusa de regularizar os princípios da sociedade individualista moderna. Identificada ao altruísmo e à comunidade familiar, a mulher não é do domínio da ordem contratualista da sociedade, mas do da ordem natural da família. Por essa razão a mulher será privada

dos direitos políticos assim como dos direitos à independência intelectual e econômica. (LIPOVETSKY, 2000. p. 209-210)

Dessa maneira, o casamento como instituição é fortemente estabelecido pela igreja como uma união perfeita, pois ameniza ou harmoniza os instintos sexuais de ambos, homens e mulheres que tem finalidade em si mesmo, enfim, o casamento é um vínculo entre duas pessoas. O vínculo é unicamente o conviver de duas pessoas tão diferentes entre si, com papéis específicos, unindo instinto e razão. “É essa relação entre natureza e razão que cria o espaço jurídico. A lei só intervém quando o casamento existe. Portanto, anteriormente a qualquer lei, a mulher submete-se ao homem por um acto de liberdade.” (FRAISSE, 1991. p. 61).

Em relação ao amor, Amélia sabe que não o sente, pois casou com John por conveniência e ou necessidade, e assim tem que aceitar a condição que este casamento lhe proporciona. Não que a vida ao lado do marido seja de todo ruim, no entanto ela não se sente confortável, ou realizada como indivíduo, como sujeito de sua própria vida, e filosofa sobre o amor como um sentimento reservado aos fracos e tolos, incompatível com o que era. Amélia, falando com a amiga Julia, explica como são seus sentimentos em relação a John:

Amo-o, como uma senhora deve amar a seu esposo... É um affecto profundo, calmo, honesto... diverso, decerto, dessas grandes paixões que aliás existirão sempre, mas que são filhas da educação e de organizações especiaes, nervosas e doentias. Dahi os arrebatamentos, que não recuam diante de cousa alguma ... até do crime e da infâmia ... Uma mulher bem equilibrada e cercada de tudo o que possa satisfazer-lhe os instintos nobres e sinceros, está para todo o sempre livre daquellas enfermidades moraes. Sim, legitimas enfermidades... (TAUNAY, 1886. p. 65-66)

Em relação a Jorge de Castro, Amélia diz: “Sei bem que é um ente superior... Sim, Jorge não é como os outros homens... Attenuante, de certo, mas basta?... Bastará?...Sinto... Conheço que me ama... será capaz de tudo... senão por amor... por cavalheirismo... (TAUNAY, 1886. p. 103). Esta confiança logo é quebrada pelo desequilíbrio emocional que Amélia sente em relação a si mesma e à vida dupla que leva, em consonância com a paixão que sente por Jorge, sentimento este que ela mesma dizia ser uma enfermidade moral.

Para Fraise (1991),

A separação da natureza em dois sexos lembra que o individuo (finito) está a serviço da espécie (infinita); esta separação participa de uma discussão filosófica mais alargada onde é a um tempo reconhecida como necessária à vida da natureza e apercebida como escandalosa pelo olhar idealista; daí o trabalho da dialética. A metafísica do século XIX nutre-se dos conceitos de dualidade, relação e unidade de pólos opostos, de que a diferença entre os sexos é uma das representações, ou mesmo, possivelmente, uma metáfora fundamental. (FRAISSE, 1991. p. 64-65)

Em consonância com a organização da sociedade se destaca mais uma característica do aburguesamento, a invenção da vida privada. Tanto que o drama burguês, teorizado por Szondi, é a representação da pequena família burguesa em seus conflitos dentro de casa. É certo que essas mudanças abalaram toda a vida social, uma vez que, permanecendo dentro de casa, a família se torna todo o núcleo de convivência, principalmente da mulher, pois a esta se restringe a vida pública, palco nato do masculino. A Igreja também incentiva essa conduta privada, enclausurando a mulher para que, assim, a função maternal e matrimonial esteja dentro dos padrões burgueses.

Concretamente falando, três temas servem de eixo à representação de uma mulher sujeito e permitem aos autores longos desenvolvimentos: em primeiro lugar a família, a família compreendida, por um lado como emanção do casamento e, por outro lado, como célula primeira da sociedade; em seguida a espécie, cuja perpetuação é concebida como finalidade da vida humana; e finalmente a propriedade, com os seus corolários, o trabalho e a liberdade. (FRAISSE, 1991. p. 60)

Então, os pilares que sustentavam a vida burguesa eram a família, através do masculino provedor e do feminino submisso e maternal, e a vida privada. Amélia quebra um deles a partir do momento que ama Jorge de Castro e foge dos padrões de conduta ética e moral que ela mesma acredita ter e fazia questão de dizer aos amigos. A jovem vive o romance e se depara com uma luta interna, pois quer acreditar que não é tão culpada assim, ao mesmo tempo em que sabe o que todos esperavam dela, principalmente por ter sido tão altiva e agressora em relação às outras mulheres. Em processo de resignação, Amélia continua a culpar o feminino:

Agora que sou obrigada a tanta perfidia, é que conheço o arsenal imenso, os recursos que toda a mulher tem em si ... armas tão complicadas e tão promptas!... O instinto do mal acordando ... crescendo... dominando tudo... esmagando sem compaixão todos os sentimentos nobres e puros que queiram reagir! Onde aprendi tanta cousa, na innocencia de minh'alma? (TAUNAY, 1886. p. 104)

Essa perplexidade é complementada pela certeza de que ela é uma pessoa egoísta e orgulhosa, já que se sente poderosa por ter Jorge de Castro, um homem por muitas mulheres desejado, como seu amante. Até mesmo no instante de decidir a fuga com seu grande amor, Amélia não aceita o fato de ter que viver às margens da sociedade – “Fugir? Fugir? E que ficarei sendo no mundo... perante a sociedade?” (TAUNAY, 1886. p. 111). Essa posição social que Amélia tenta manter, aquela para a qual foi educada é que a define e que delimita seu espaço dentro das convenções estabelecidas: mais vale ter um nome conhecido, ser vista e comentada, do que necessariamente a felicidade de amar e ser amada, já que Jorge de Castro

declara querer viver a vida inteira com ela, ainda mais com a vinda de uma criança. Mais uma vez, Amélia se mostra dramática, exagerando na evocação de seus sentimentos, como se fosse uma vítima dos atributos do feminino.

A decisão de Amélia de não fugir com Jorge de Castro se dá pelo medo que esta tem de ser mais uma na vida desse galanteador, então prefere se convencer de que John é o melhor. Assim, todos ficariam bem, e Amélia ainda se proporcionava a chance de ter um sentimento ameno pelo marido, aquele amor que se propagava ser o ideal.

Pensei muito... Tudo se liga, doutor...O meu casamento... foi demais precipitado. Levou-me ao altar só o orgulho, só a idéia de ser rica... Depois, as festas... a vida exterior não me deram tempo de conhecer o thesouro que eu possuía como esposo... De certo...estimava a John Smith... o considerava até... mas só, só nestes últimos annos de uma intimidade completa, verdadeira... quando, comtudo, o irremediável estava já entre nós e me curvava ao seu jugo de ferro... foi que conheci quanto elle vale... quanto é bom... quanta meiguice e elevação lhes são peculiares. (TAUNAY, 1886. p. 146)

Esse trecho revela a presença forte de um discurso pronto e enraizado nos preceitos católicos de que o amor é algo ameno, que somente se desenvolve com o tempo, com a convivência. Grandes paixões, sentimentos avassaladores devem ser ignorados porque trazem desgraças e permitem escolhas motivadas pelas emoções e não pela razão. Amélia, inclusive, fala que a paixão é tão avassaladora que chega a ser uma espécie de demência, tentado comprovar que esse sentimento provoca doenças mentais. Dessa forma, Amélia se arrepende ardentemente por amar Jorge de Castro e saber que é correspondida à altura. Ela passa a ter certeza de que agiu erroneamente na convivência com John e reconhece a segurança que este lhe concede de ser um homem nobre e que, como poucos, trata-a com carinho. Parece pouco se visto com olhos da contemporaneidade, no entanto esse tom de moralidade expresso no drama – todo ato contra o modelo familiar burguês será castigado – é o sinal de que algo está deixando a desejar, que as mulheres não mais aceitam com tamanha disposição a condição de subalternidade social a que estão camufladamente submetidas.

No entanto, quando se acredita que Amélia está realmente pensando em John, pelo carinho com que a trata, ela faz a seguinte declaração, provando, mais uma vez, que pensa apenas na posição social alcançada e mantida pelo casamento - “E meus paes? E o orgulho de minha raça! Oh, morreriam de dor, Jorge. Hoje, quem lhes mantém o gozo do luxo... quem lhes presta apoio... no descalabro de todos os seus bens... é John Smith....E eu lhe daria essa paga? (TAUNAY, 1886. p. 117).

Amélia oscila o tempo todo entre os sentimentos que tem em relação à situação em que se encontra. Por vezes, a personagem é dramática, falando que para a remissão do que fez - “Deve ser enxotada... expelida...suplicada.” (TAUNAY, 1886. p. 139). Outras, fala que vê “Flores por toda a parte exatamente como na estrada do inferno.” (TAUNAY, 1886. p. 73) – “Ah! eu quizera poder morrer!” (TAUNAY, 1886. p. 103) - Desta maneira Amélia demonstra ser passional e exagerada, tentando assim convencer que sofre muito por tudo o que vive, ao mesmo tempo que se mostra frágil e desamparada.

A maternidade é uma das situações de desespero vivida pela personagem Amélia. Não que o filho Amadeu não seja desejado, mas a falsa paternidade de John é um de seus maiores dilemas. A escolha que recai sobre Amélia é de revelar que o filho não é do marido – conclamando, assim, sua desgraça, já que passaria a uma condição de traidora – e salvar o filho que sofre de uma doença hereditária, ou não falar absolutamente nada e, de certa forma, permitir a morte do menino. Amélia opta pela segunda alternativa, revelando apenas ao médico quando não se podia mais salvar a vida de Amadeu. Ela opta por salvar-se a si mesma, em abnegação do filho, mostrando-se egoísta e mimada.

As relações afetivas de Amélia têm significados diferentes no drama. Com John ela precisa manter o casamento, já que existem relações sociais e familiares estabelecidas. Com os pais, Amélia é uma espécie de moeda de troca, pois se mantém casada para que eles se mantenham bem financeiramente. Jorge de Castro é o seu grande amor, porém ela desiste da fuga pela declaração de Arminda que também fora amante dele. E Amélia possui certo desprezo por Mariúna, sua ama-de-leite.

Mariúna é uma personagem que merece atenção. Não é a protagonista, porém é de uma representatividade que não se sabe até que ponto o teatrólogo quis que ela tivesse. Na comparação com as outras personagens, fica evidente a situação de opressão. Mesmo quando é tratada com respeito, ela é colocada na situação em que se apresenta na peça: negra, escrava, ama-de-leite, ou seja, pessoa que serve para servir.

Mariúna provavelmente não é nascida no Brasil e pertence a um engenho do interior do país, característica que se percebe pela sua fala truncada, na qual faltam palavras, conjunções, verbos de ligação. Isso não impede a grandeza de sentimentos que a ama demonstra constantemente. Todavia, John, o outro estrangeiro da peça, inglês, não é evidenciado dessa forma, pelo contrário, tem uma fala rebuscada, sem sotaques evidentes na escrita. Talvez essa não tenha sido a intenção do autor, porém, em outras peças do mesmo período os estrangeiros são apresentados, em questões relativas à fala, da mesma maneira, ou seja, não dominando totalmente a língua portuguesa.

Lucia Peres fica desolada com o carinho que Amélia tem por Mariúna, chegando a declarar que esta tratava-a bem demais para uma negra, quando havia cuidado da protagonista como a uma criança. “A culpa é tua ...Estragaste com teus mimos essa mulata. Se sabe ler e escrever! É toda pernóstica... alias meio doida... Muito atrevida commigo... e com todos...só houve a ti...” (TAUNAY, 1886. p. 33). Nessa fala evidencia-se que Mariúna sabia ler e escrever, tendo sido ensinada por Amélia. Mesmo assim, é tida como uma pessoa com problemas, como se fossem sobressaltos, uma pessoa com algum tipo de problema psicológico, tanto que Amélia logo em seguida fala: “Pobre Mariúna... ela me quer tanto, tanto! ... Com effeito as vezes me parece que tem uma aduela de menos.” (TAUNAY, 1886. p. 33). Talvez o fato que explica essa forma dos donos da casa verem Mariúna seja sua tristeza, seu hábito de se fechar em si mesma para poder suportar as próprias mazelas.

Mariúna cuida de Amélia como se cuidasse de uma criança. Esse apego excessivo aparece no fato de chamá-la de “Nênê”, todas as vezes que a ela se dirige, demonstrando que ainda se vê como a ama-de-leite, a pessoa que cuida, que, em verdade, mantém a vida da criança. Era comum, na sociedade oitocentista, dar às escravas os filhos para que fossem amamentados, questão cultural que gera toda a dor da velha ama. A escrava é simbolicamente a mãe de Amélia.

Mariúna se oferece – ato II – para ser a confidente de Amélia, mostrando-se confiável: “Tendo algum motivo de desgosto... olhe, conte, conte com a sua velha escrava, ouviu?... Para tudo!...” (TAUNAY, 1886. p. 61). Já em diálogo com Martim Pedro, criado branco de John, Mariúna faz um panorama da condição em que ambos estavam na sociedade do século XIX. “Ora...cousas de gente rica... Só nós Sr. Martim, nós os pobres e humildes, criados e escravos é que temos obrigação de andar sempre com o riso na cara e os dentes de fora...” (TAUNAY, 1886. p. 102).

Mariúna apresenta-se sempre como consciente do que diz, e, propositadamente, presta atenção a tudo que diz respeito à Amélia, cuidando-a como a uma filha. Em um dos episódios mais marcantes da peça, em meio ao tumultuado processo de decisão de Amélia entre ficar no casamento com John, ou seguir seu grande amor Jorge de Castro, a escrava consegue seu intento: dizer a Amélia o que sempre lhe afligiu.

Mas eu sempre de olho em Nêê... no mundo não tenho mais ninguém a quem amar... Quem foi que me tirou a felicidade... alegria...tudo? Não sabe? Pois bem... fique sabendo... Para eu lhe dar de mamar... minha filha deve de morrer... A Josepha...coitadinha! Era tão bonita... tão alvasinha! Mas era filha de escravos... Nêê nasceu... e a pobre mulata do engenho teve de vir para a cidade... deixando a Josepha... (TAUNAY, 1886. p.107)

Esse é o desabafo que Mariúna precisava fazer e que, pacientemente, esperou até o dia em que Amélia precisasse de alguém perto, de alguém que a ajudasse. Mariúna consegue dizer que substituiu a filha morta por Amélia, que não a matou como muitas escravas costumavam fazer com os filhos de seus senhores, mas que muitas vezes seu leite saiu amargo porque chorava por Josepha, o leite era dela, era para a filha. “Para eu lhe dar de mamar... minha filha teve de morrer... A Josepha... coitadinha! Era tão bonita... tão alvasinha!... mas era filha de escravos... Nêê nasceu ... e a pobre mulata do engenho teve de vir para a cidade... deixando Josepha.” E Mariúna continua:

Pobresinha da minha filha... não podia ter pae...não podia nem sequer ter mãe... Dous mezes depois morreu!... Se ninguém tratava della... Ninguém! (...) Resisti, porque me agarrei com a Virgem Santíssima, pedindo paciência!... Não quis... não... Coração de captivo é coração de dor!... Ah, Josepha! Josepha!... Cativoiro doe muito!... Assim foi melhor... escrava como devia ser... (TAUNAY, 1886. p. 108)

Mesmo assim, ou então por isso mesmo, por essa substituição da filha é que Mariúna, sabendo sobre Jorge de Castro, promete-lhe segredo. Amélia, angustiada com a história da tristeza da ama, ou por nem entender o que é a perda de um filho pela condição a que se está atrelado, diz a escrava que nada lhe faltou, nem comida nem atenção, ao que Mariúna de descontrola, “batendo nos peitos”, indignada com a resumida forma da burguesia ver a situação de escravidão, diz a Amélia:

Faltou minha filha! Fosse eu da sua raça, e hoje a minha vez tinha chegado... porque mulheres brancas gostam... de se vingar... não esquecem nunca. O que está feito... está feito... Hoje Nêê é Josepha... não tenho senão mecê... Olhe não chore tanto... Disfarce mais... Esse segredo é só meu... Tenho espreitado por toda a parte... Ninguém desconfia... Repararam só na sua tristeza.. (TAUNAY, 1886. p. 108)

Há uma característica predominante nas personagens negras do século XIX, apresentadas quase sempre com uma subserviência em relação ao branco que chega a causar constrangimento. Por mais que o teatro, assim como o romance, coloque na trama personagens negras, elas aparecem de certa forma dóceis, aceitando a condição que lhes é imposta.

A personagem negra, pois, foi usada pela dramaturgia brasileira do século XIX de duas formas bem definidas: como elemento característico da sociedade da época (comédias), ou como personagem representativa, às vezes simbólica, de um problema social (o cativoiro) que ia se tornando dia a dia mais crucificante (dramas); neste caso, sem história própria, pois o que o autor procurava realmente passar ao público, através dos infortúnios da personagem negra, era sempre algo ligado ao regime da escravidão. (MENDES, 1982. p. 198)

Mariúna poderia, nesse momento, agir de forma agressiva, egoísta, vingativa, no entanto, ela se conforta por poder ajudar a quem amamentou, aceitando a situação de cativa, e ainda se sentindo bem com isso, pois, a partir daquele instante ela poderia provar que tinha valor. Essa valorização que tanto Mariúna espera é o reconhecimento de Amélia pela sua lealdade, mais que uma amiga branca, pois não se vinga, e que a tinha como filha, No último ato, Amélia volta a falar de Mariúna, descrevendo quem ela era:

Quem de tudo sabia já desapareceu da terra! (Como que para si). Pobre Mariúna, quanta dedicação! Que nobreza de sentimentos! Nunca a menor referencia... Com enefável carinho rodeava-me a doçura da sua cumplicidade... Expirou nos meu braços e suas ultimas palavras ainda echoam na alma: “Não é exacto, Nêê, que eu soube guardar o meu segredo?... Era meu...só meu!” (TAUNAY, 1886. p. 149)

Mariúna já não tinha grandes esperanças na vida cativa que levava, mesmo assim, encontrou um consolo, guardar um segredo, postura pela qual Amélia poderia se orgulhar dela e estimá-la ainda mais.

As relações de classe e etnia presentes na peça envolvem o núcleo feminino, acentuando as diferenças entre as mulheres. O desfecho de cada uma delas no drama também esteve relacionado à condição social em que se encontravam. Se Amélia e a mãe, Lucia Ayres, se mantiveram nos padrões financeiros que as estabilizavam, coube a Mariúna se conformar com os pequenos zelos que recebia, mesmo sendo a que possuía o sentimento mais puro e desprendido de egoísmo em relação à Amélia.

As relações entre as personagens femininas da peça acontecem de várias maneiras por meio de laços e de rupturas. O núcleo dramático da peça é envolto pelas personagens femininas que rodeiam a vida da protagonista Amélia e cada uma delas se relaciona de forma diferentes com ela.

Lucia Ayres, a mãe de Amélia, é uma mulher que pensa a vida pelo lado prático. Aquele que traz conforto e segurança é sempre o melhor caminho. Com a filha, Lucia age de forma a manter a própria posição social, eximindo-se de qualquer culpa em relação aos sentimentos da jovem. Por isso mesmo a convence a casar-se usando de argumentos financeiros. Amélia é uma marionete nas mãos da mãe e não consegue se posicionar contra os desejos dela, assim como também acredita ser proveitoso manter uma vida de confortos. A relação afetiva das duas personagens é como uma moeda de troca, uma relação de interesses financeiros.

A outra personagem feminina da trama é Mariúna, escrava da casa, mas que proporciona um momento de grande impacto emocional, já que ela tem plena consciência de

sua relação com a sociedade do lugar que ocupa no mundo, valorizando o único espaço que a ela foi destinado: a casa de Amélia e o amor que tem por ela. Mariúna e Amélia rompem com os laços étnicos que as separam e convivem de forma carinhosa e respeitosa, sendo a escrava uma protetora, com um sentimento maternal. Amélia não se sente muito confortável com essa relação e prefere deixar a escrava no lugar que lhe pertence, mesmo assim esta guarda o segredo da traição da jovem, inclusive ajudando-a a se desviar dos olhares de desconfiança de John.

A relação de Amélia e Julia é de confiança, no entanto esta se mostra mais amadurecida nas questões de gênero e da situação real do feminino. Esse laço afetivo das personagens – principalmente no diálogo em que Julia é o fator de consciência de Amélia – não impediu os acontecimentos na casa dos Smith, mas contribuiu para que Amélia entendesse as relações de gênero no seu espaço, principalmente nas atitudes desta com Arminda.

Arminda é a que mais rompe com as estruturas burguesas da família, pois mantém uma vida afastada de todas essas prerrogativas e não se sente culpada. Tem consciência de seus atos, mas opta por viver seguindo seus instintos. Arminda é casada e mãe, no entanto, mantém relacionamentos extra-conjugais que são recriminados por todo o núcleo dramático, incluindo Amélia, talvez a mais veemente nas críticas, impedindo, inclusive que a amiga frequente a sua casa.

Ao longo de sua carreira como escritor, Taunay abordou temas que envolvessem o universo das mulheres, assim como construiu personagens femininas de destaque para o núcleo dramático. O romance *Inocência* (1872) obra-prima do escritor, retrata a vida de uma personagem-título destinada a se casar com um homem de estigma violento, porém conhecido e estimado pelo pai de Inocência. A protagonista é bela e delicada e se apaixona por um falso médico que se instala na casa, Cirino. O pai, descobrindo o romance entre eles, mata Cirino, e tem que enterrar a filha vítima de alguma doença.

A similaridade entre as duas protagonistas de Taunay, Amélia e Inocência, é justamente na impossibilidade de ambas de escolher seus maridos e as consequências que esse ato dos pais provocou nas vidas. A morte também se faz presente. À primeira coube presenciar e não se importar com a morte do filho para que não precisasse ser banida socialmente, e a segunda, para fazer jus à honra e à palavra do pai, ocasiona a própria morte, sem que assim se configure. À Inocência coube a revolta pela morte do homem que amava e a certeza que jamais se casaria com um homem rude, e até certo ponto violento, preferindo a

morte. À Amélia negou a si o direito de viver o único amor que havia sentindo por alguém, sendo obrigada, muito pela fama de galanteador de Jorge de Castro, a ficar casada.

Essas duas personagens de Taunay, opostas entre si, principalmente por onde foram ambientadas, uma na corte e outra no sertão do Mato Grosso, exprimem as realidades das mulheres brasileiras. Existem outras tantas personagens femininas, tão fortes quanto, tão persistentes quanto, e que também almejavam governar a própria vida.

5 HENRIK IBSEN FOTOGRAFA NORA HELMER

A indignação aumenta minhas forças. Se querem a guerra, seja: será feita. Minha intenção é de me fazer fotógrafo. Diante de minha objetiva farei posar meus contemporâneos um a um. Não pouparei nem a criança nas entranhas de sua mãe, nem um pensamento, nem uma intenção fugitiva, disfarçada pela palavra, cada vez que me encontrar em presença de uma alma que mereça reprodução.

Henrik Ibsen

Henrik Ibsen é um dos questionadores da tragédia clássica, assim como Lessing e Diderot, trazendo para o palco a visão intimista da sociedade. O drama burguês questionou as leis morais, atacando as instituições de sua época, como a família e o casamento, subvertendo as rígidas condições do privado que foram impostas pela classe ascendente. O dramaturgo explora a condição da mulher em *Casa de Bonecas*, de 1897, escandalizando a sociedade oitocentista, pois colocava no palco uma mulher que transgredia a ordem social.

A história de Nora, assim como a de Amélia, se passa numa casa confortável, mas sem luxo, onde vivia uma família que se intitulava feliz e amada. Torvald Helmer e Nora estavam casados havia oito anos e comemoravam o Natal daquele ano com maior entusiasmo, já que o marido conseguiria, logo no início do próximo ano, o emprego de diretor de banco, o que aumentaria o rendimento familiar; Helmer era advogado e sustentava a família com o salário ganho de suas defesas, todavia estas deveriam estar dentro da situação legal da moral e dos bons costumes. O casal tinha três filhos e uma babá, Anna Maria, que auxiliava nos cuidados com as crianças.

Aparentemente a peça não levaria a grandes acontecimentos até o momento em que uma amiga de Nora, Kristina, chamada de Senhorita Linde vem visitar o casal e, em confidência, fica sabendo que para salvar a vida de Helmer, a esposa tomara emprestado uma soma significativa de dinheiro junto a um agiota e, que para obtê-lo, falsificara a assinatura do pai moribundo. O casal viaja à Itália a fim de que o marido se cure, o que vem a acontecer, e o pai morre sem que saiba de nada, dessa maneira a Nora somente bastava pagar mensalmente o dinheiro.

A trama torna-se dramática a partir do momento em que o agiota, chamado Grostad, aparece e pede a Nora que interfira por ele no banco já que, com a vinda de Helmer, será demitido. Este fato é o que desencadeia a desestabilização do mundo de Nora e sua

mudança de perfil psicológico, pois, para ela, o ato de ter falsificado a assinatura do pai para salvar o marido era uma atitude nobre.

A peça *Casa de Bonecas* (1879) aparece como uma espécie de microsociedade, uma representação da estrutura centrada no masculino e fielmente seguida pelo feminino. A sociedade burguesa é o macro, aquilo que se estabiliza a partir da ordem estabelecida centrada na vida privada, na família e na moral. Nora é a subversão disso tudo, é uma heroína as avessas do que se espera que fossem suas atitudes diante da desestabilização do mundo burguês.

O mundo capitalista segue em marcha, sempre sustentado pelo individual acima de qualquer outra relação que se possa ter com a sociedade. Com isso, a promessa de igualdade, fraternidade e liberdade é o primeiro ideal do capital que cai, pois não abrangeu todos os segmentos sociais. Se um mundo é baseado na livre concorrência, na obtenção de lucros, na iniciativa privada, na liberdade de escolhas não tem como esse mesmo mundo ter suas bases no matrimônio que nega tudo isso e que cerceia à liberdade das mulheres.

Para Szondi (2001)

A par do presente temporal, a temática de Ibsen carece daquele presente requerido pelo drama. Embora ela provenha da relação intersubjetiva, vive somente, como reflexo dessa relação, no íntimo dos seres humanos solitários e alienados uns dos outros. Isso significa que sua dramática direta é absolutamente impossível. E ela requer a técnica analítica não só para obter uma maior densidade. Sendo na essência matéria de romance, ela só pode ganhar o palco graças a essa técnica. Mas mesmo assim ela permanece em última instância estranha a ele. Por mais que esteja atada a uma ação presente (no duplo sentido do termo), ela continua exilada no passado e na interioridade. Esse é o problema da forma dramática em Ibsen. (SZONDI, 2001. p. 44)

Para Otto Maria Carpeaux (2008), essa investigação do cotidiano da vida, do que há de dramático nos sujeitos “desdobra-se em inúmeras personagens que são, todas elas, partículas de sua própria alma e discutindo, deste modo consigo mesmo, em intermináveis diálogos interiores”.

Esse voltar-se para dentro exigiu um voltar-se para fora, uma necessidade de entender a sociedade em que se insere o pensamento moderno, salvaguardando todos que constituem o espaço histórico, todavia com uma releitura pertinente para o momento e condizente com as transformações sociais. As relações de poder exercidas entre os membros dessa mesma sociedade é que, de certa forma, estabelecem a quem a voz de autoridade será concedida a partir de quais critérios. O olhar que se lança sobre a peça de teatro de Ibsen, *Casa de Bonecas* (1879), busca perceber essas relações de poder que, de certa maneira, são

exercidas a partir de uma liberdade concedida e aceita, mas que, mesmo sendo velada, é exposta, permitindo a reação da personagem principal Nora.

Em *Amélia Smith* (1886) é possível perceber essas mesmas relações de poder que circundam a personagem Nora. Há uma tentativa de equivalência de valores morais a todas as mulheres das peças para que agissem e pensassem da mesma forma, evitando assim um desgaste social, além de evitar que os maridos sofressem represálias por não “dominar” suas esposas. Essas relações de poder que homogenizam são excludentes, pois tentam colocar na mesma fôrma pessoas que convivem em relacionamentos diferentes. Amélia até tentou usar do poder que Foucault chama de reivindicação da liberdade, mas não conseguiu enfrentar a família que exercia um poder mais efetivo. Se Amélia tivesse conseguido sair do espaço da casa que a aprisionava moralmente, talvez tivesse conseguido agir por si mesma

A peça *Casa de Bonecas* (1879) organiza-se em três atos, dia 24, 25 e 26 de dezembro, marcados pela transformação da personagem principal. No primeiro ato, Nora mostra-se uma mulher infantilizada, que vive como se fosse a boneca do marido; chega a bater palmas de felicidade quando agradada por alguém, como uma criança o faria para demonstrar sentimentos. Essa atitude é enfatizada pelo jeito com que o marido a chama por várias vezes durante a trama, sendo comparada a animais “graciosos” como: cotovia que gorjeia, a cotoviazinha de asa caída, o esquilinho que saltita, a ave canora que faz travessuras. No segundo, Nora está sendo chantageada e por causa disso está desesperada, ao mesmo tempo em que começa a ter consciência de que seus atos estão repercutindo na sua vida com Helmer. Já não age mais com tanta infantilidade e percebe que pode conduzir a cena. No terceiro e último ato, Nora consegue ter a clareza de tudo que a rodeia, de que vive para agradar aos outros, já não mais aceita ser tratada com palavras pueris e sai da vida daquela família.

O que mais chama a atenção é o jeito com que Helmer enfatiza que à esposa foi negada inteligência ou sabedoria para que pudesse viver por conta própria. Assim, constantemente, ele usa expressões que inferiorizam a esposa. “Nora, sempre com essa cabecinha de vento!” (IBSEN, 1879. p. 12) – “Só podia ser mulher!” (IBSEN, 1879. p. 09) - “Agora a minha cotovia está começando a falar como um ser racional.”(IBSEN, 1879. p. 83) - Helmer cuidava da esposa como se esta precisasse o tempo inteiro de amparo e atenção, precisasse mesmo ser guiada e orientada por um homem que, como Nora dizia, “era um ser superior”, em uma relação de gêneros em que o masculino é superior.

Em outras várias situações Helmer chama Nora de “mulherzinha” para deixar claro que a esposa não é uma mulher de verdade, é, sim, um ser inferiorizado pela submissão, pela falta de credibilidade e de ações realmente adultas. Os substantivos e adjetivos usados de forma diminutiva representam muito mais que uma forma de se expressar para amenizar uma palavra, aparecem também para inferiorizar algo ou alguém, diminuir o significado que a palavra realmente possui. A palavra “mulherzinha” é um signo social, já que é utilizada como forma de xingamento, se pronunciada de forma ríspida, e como forma de inferiorização de gênero, já que vem carregada de simbologia. Poucas vezes vem com o sentido que a etimologia prevê, uma pessoa pequena, mas como uma pessoa que possui poucos atributos adultos, pouca maturidade, com sentido realmente pueril e de futilidade.

O casal é tipicamente, e com certo exagero, a representação das relações de gênero com parâmetros essencialmente androcêntricos. Lauretis (1994) questiona que, a partir do momento que se tem um padrão social de comportamento dos gêneros, como estes poderão ser alterados, pois se as diferenças de gênero estão marcadas nas relações heterossexuais? Então, como Nora conseguiria ver outra forma de relacionamento se seu convívio social era restrito ao privado, se os amigos e as conversas eram limitados, se a educação dos filhos era seu único ideal na vida e se o marido a tratava como uma boneca, um objeto? Para Lauretis (1994) “a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (p. ex., o cinema) e discursos institucionais como poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e “implantar” representações de gênero.” Essas possibilidades de significações acontecem para cada sujeito, dependendo de seu engajamento social e de suas relações sociais de gênero, especificamente com a sexualidade.

E, embora não suficientemente desenvolvida, essa observação me sugere que o que eu estava tentando definir com o conceito de um complexo de hábito, associações, percepções e disposições que nos “engendram” como femininas – era na verdade a experiência do gênero, os efeitos de significado e as auto-representações produzidas no sujeito pelas práticas, discursos e instituições socioculturais dedicados à produção de homens e mulheres. (LAURETIS, 1994. p. 228-229)

Dessa maneira, o teatro também é uma das atividades culturais responsável por implantar, questionar e ou reproduzir as diferenças de gênero. O teatro de Ibsen, e neste caso por meio da peça *Casa de Bonecas* (1879), questiona os conceitos de fragilidade e do “belo sexo” ainda impregnados nas relações sociais que envolvem as mulheres.

A personagem Nora, além de aceitar o tratamento que o marido lhe concede, compactua com isso, referindo-se a si mesma como esquilhinho, cotovia, mulherzinha, em um

jogo de palavras como uma representação de uma brincadeira de crianças. Por isso se torna difícil acreditar em Nora e em suas capacidades, ainda mais por estar ali para realizar os desejos do marido, afirmando: - “Eu seria incapaz de fazer qualquer coisa que o desagradasse.” (IBSEN, 1879. p. 12) -, deixando em evidência que a submissão dela envolvia agradar sempre ao marido, fantasiar, de certa maneira, o ideal que este construiu do que vem a ser uma família perfeita para a sociedade: retrato de uma época em que o homem é o grande patriarca, provedor da casa e, a mulher, a doce esposa que cuida da harmonia do lar. Porém é difícil definir até que ponto Nora é ingênua ou se faz de ingênua, compactuando com o jogo erótico do marido.

Toda a relação dos dois tem solo firme no masculino branco burguês. O feminino aqui se constrói como o outro não masculino, em oposição a este, em nenhum momento como formador da própria subjetividade. A mulher não objetiva a igualdade de gêneros, não percebe que pode haver essa possibilidade. Ela constantemente busca a própria individualidade, querendo o respeito pela base comum de todos os seres humanos, num movimento de dentro para fora. A construção da imagem de Nora prioriza aspectos de autoimagem da mulher como gênero, enfatizando a submissão como fortalecimento do espaço social reservado ao gênero.

Mas o movimento para dentro e para fora do gênero como representação ideológica, que, conforme proponho, caracteriza o sujeito do feminismo, é um movimento de vaivém entre a representação do gênero (dentro do seu referencial androcêntrico) e o que essa representação exclui, ou, mais exatamente, torna irrepresentadas posições proporcionadas pelos discursos hegemônicos e o *space-off*, o outro lugar, desses discursos: esses outros espaços tanto sociais quanto discursivos, que existem, já que as práticas feministas os (re)construíram, nas margens dos discursos hegemônicos e nos interstícios das instituições, nas contrapráticas e novas formas de comunidade. Esses dois tipos de espaço não se opõem um ao outro, nem se seguem numa corrente de significação, mas coexistem concorrentemente e em contradição. (LAURETIS, 1994. p. 238)

Esse movimento então ocorre na tensão ocasionada pela contradição. O sujeito do feminismo habita outro lugar que não o masculino. Esse mover-se cria imagens para as representações sociais, tanto nos personagens, quanto nos espectadores/leitores. O feminino não consegue se representar por si mesmo, isoladamente, mas sempre em confronto com o androcêntrico, em um processo de exclusão ou da impossibilidade de representação.

A senhora Linde aparece na vida do casal logo no início do primeiro ato. Vem para uma visita informal, no entanto é nesse momento que ambas falam de suas vidas, ainda quando moravam com os pais. Linde percebe que Amélia continua uma mulher “gastadeira”, e a admira por ter tido uma vida tão boa e feliz. Nora conta da doença de Helmer e que tiveram que gastar muito dinheiro, empreendendo uma viagem para a Itália para que ele se

curasse. Porém, Nora diz que o dinheiro foi dado pelo seu pai, mentindo habilmente para a amiga, assim como o fizera anteriormente para o marido.

Para a modificação da condição de inércia da personagem é necessária a vinda da amiga. Com essa visita, Nora é transportada para um mundo no qual já não vivia, que já não lhe pertencia mais, a casa paterna. Linde pode ser uma metáfora da condição da personagem principal, já que a leva para as raízes, fazendo-a lembrar da infância, assim como possibilita o devaneio sobre a condição assumida no pós-casamento, servindo como uma espécie de psicóloga. Linde, através de suas experiências pessoais, torna-se uma pessoa mais digna aos olhos de Nora, pois é dona da própria vida, uma vez que trabalha para se sustentar.

Esse é o panorama da personalidade de Nora, uma mulher que é ingênua perante o mundo, por isso precisa viver subjugada ao marido que cria um mundo à parte, a casa, para que esta possa viver segura. Helmer é uma espécie de pai que cuida de uma criança desprotegida, incapaz de tomar decisões. No entanto, o submetido não reage, pelo contrário, aceita passivamente, vivendo em um mundo fantástico criado pelo marido.

A dívida é o ponto convergente da construção da identidade de Nora, já que é a partir dela que a personagem se percebe inserida em um mundo fantasioso, em um faz-de-conta não imaginário, pois era a própria vida que estava no jogo. A dívida contribuiu para a narrativa idealizante do casamento de Nora e Helmer. A partir do momento em que ela falsifica a assinatura do pai – ato que também seu próprio pai havia cometido, sendo defendido por Helmer no passado - reforça o que a protagonista idealiza no marido, o pai. Ela mesma diz; “Com Thorvald, é como um papai.” (IBSEN, 1879. p. 207). É em nome do pai que ela encena o seu casamento, já que é por meio da figura paterna que Nora encena o teatro da sua própria vida. O pai – que na peça é assim designado, não tem um nome próprio – é quem a constrange, pois a faz lembrar-se das faltas e do ressentimento em não se despedir dele. Nora optou por salvar o marido, não velando o próprio pai.

Posta a dívida como ponto gestacional da personagem, tem-se uma mudança profunda nas relações desta com o mundo, já que Nora precisou trabalhar para complementar o dinheiro que poupava dos gastos pessoais que fazia. Citando Nora: “Oh, eu estava tão fatigada, tão fatigada. Mas era muito divertido: trabalhar, ganhar dinheiro, quase como se eu fosse um homem”. (IBSEN, 1879. p. 183). Nora estava realmente à frente de seu tempo, pois estava exercendo uma atividade contrária a que se considerava válida para as ideologias dominantes no século XIX. Isso em acordo com os argumentos burgueses, pois para as mulheres operárias e trabalhadoras rurais o trabalho significava a própria sobrevivência.

Para Scott (1991),

No discurso da divisão sexual do trabalho, oposições marcadas entre mulheres e trabalho, reprodução e produção, domesticidade e trabalho remunerado faziam da própria mulher trabalhadora um problema. Isso desviou da discussão de soluções das condições do seu trabalho, dos seus baixos salários, da falta de apoio social a criação dos filhos, que eram todos considerados sintomas da violação da diferença funcional “natural” entre homens e mulheres mais do que como causa da miséria das trabalhadoras assalariadas. Isso teve o efeito de estabelecer um único objetivo desejável: afastar as mulheres, tanto quanto possível, do trabalho assalariado permanente ou a tempo inteiro. (SCOTT, 1991. p. 474)

O trabalho remunerado é produto da imagem significativa de Nora, já que a partir desse momento ela se sente parte da sociedade e consegue provar a si mesma que é capaz de ir adiante, sozinha. Nesse instante, a personagem se compara a “um homem”, pois a eles cabia o trabalho. Esse “homem” é a possibilidade de abertura de caminhos, de não ser mais a boneca dos homens que tem ao redor e, através disso, ela se equipara aos dois homens que são tão culpados quanto ela. Dessa forma, ela intervém na própria história, pois se percebe capaz, adquire novos conhecimentos e habilidades. A assinatura falsa, o nome do pai morto, é o interdito da personagem. Ela assume o nome, o caráter falsificador e o trabalho, e começa a pensar em si e na sua relação mulher-boneca dos homens.

Dessa maneira, às mulheres cabia a educação dos filhos, a vida doméstica e domesticada no núcleo familiar. Nora não fugia a essa norma, no entanto, mesmo sendo impelida ao trabalho produtivo, teve que fazê-lo por causa da dívida, sentindo o prazer econômico de ganhar dinheiro. O ganho tampouco representou o custeio da necessidade. Na verdade, foi como o signo da independência, da necessidade inerente ao ser humano de se sentir útil, de poder escrever a própria história. Esta nova forma de pensar o mundo feminino requereu uma série de questionamentos sobre o impacto do trabalho produtivo para as mulheres e que condições seriam necessárias para que isso acontecesse.

A partir do momento, ainda no primeiro ato, em que Nora conta a Senhora Linde o seu ardiloso plano para salvar o marido, as frases já demonstram discernimento da personagem, clareza na conduta dos fatos, mesmo alguma ingenuidade na execução. Nora age com precisão e confiança quando assim teve a oportunidade de decidir algo. A infantilidade que, insistentemente, todos a sua volta ressaltavam como característica sua, fica à margem no que é marcadamente importante para a personagem, como a vida do marido. Com a vinda da senhora Linde para a casa do casal e a possibilidade de a dívida de Nora ser revelada, percebe-se que a personagem sente orgulho de seu ato, já que pode dizer que teve alguma função importante na vida, sofreu por algo. Tanto que até mesmo a amiga considera Nora uma

criança, já que esta “conhece tão pouco as misérias e as contrariedades da vida” (IBSEN, 1879. p. 19).

Em virtude do empréstimo, Nora precisa mentir, fingir, esconder a verdade. Então, diante disso, o caráter da personagem é modificado, não permanecendo a certeza de que é tão ingênua e infantil quanto apresentada no primeiro ato. Para arranjar dinheiro, Nora disse a Helmer que faria ela mesma os enfeites de Natal do ano anterior, mas que ninguém poderia vê-los, já que seriam o presente dela para a família. Nora se tranca em um dos cômodos da casa e faz alguns trabalhos de reescritura de documentos, ganhando uma quantia desejável. No entanto, os enfeites para a festa foram poucos, o que coube a ela inventar uma história para que o marido não suspeitasse de nada. “Ah! Não comece a caçoar de mim novamente [*Helmer*] Acaso tive culpa se o gato entrou lá e deu cabo de tudo?” (IBSEN, 1879. p.13).

Por conseguinte, a dívida é a construção e o desmoronamento da casa de bonecas de Nora, uma ambiguidade que é marcada pela perda do pai e pela afirmação da personalidade de Nora. Como desdobramento da figura do pai tem-se Helmer de um lado, como a figura protetora e dominadora, e de outro, como signo do caráter do pai, tem-se o credor, Krogstad. É preciso se ater na configuração do caráter desse personagem que, mesmo aparecendo na cena poucas vezes, é o fio condutor do ato dramático.

Krogstad é um jurista, assim como Helmer. Estudaram juntos no passado, no entanto o primeiro cometeu um erro jurídico considerado crime: falsificou assinatura e documentos. Dessa maneira, perdeu o emprego e teve que se sustentar a si e aos filhos – já que era viúvo – fazendo agiotagem. Esse é o ponto de encontro entre ele e Nora, provocando todos os outros acontecimentos. Aí está o personagem que fecha o círculo, que se completa de certa maneira, pois ambos cometeram atos ilegais. Krogstad falsificou documentos e, através de falsos depoimentos e, escondendo-se da justiça, livrou-se da prisão. O pai de Nora também havia cometido o mesmo, livrando-se da prisão porque Helmer o defendeu – mesmo indo contra seus princípios de jurista comprometido com causas sérias. Como moeda de troca, tem Nora e se casa. A protagonista, por sua vez, falsificou a assinatura do pai, livrou-se da prisão porque o credor assim o fez para conseguir reconstruir a própria vida, através de um acordo de casamento com a Senhora Linde.

O credor configura-se como a figura do pai falecido. Reencarna esse signo que ainda está vivo na vida de Nora. Todavia, ele aparece como o articulador da desconstrução do universo afetivo da personagem, invadindo a casa, já que não faz parte do núcleo afetivo. Essa invasão faz Nora perceber a relação afetiva com o pai, de quem foi primeiramente a baneca.

A boneca na peça tem um sentido erótico e não apenas pueril, como a princípio pode parecer. Nora era a boneca do pai, e ele a tratava como tal, tanto que a personagem não queria lhe desagradar. Pensava, inclusive, como ele. “... quando eu estava em casa, papai me expunha as suas ideias, e eu as partilhava. Se acaso pensasse diferente, não o dizia, pois ele não teria gostado disso.” (IBSEN, 1879. p. 96). Nora era uma jovem com significações eróticas aos olhos do pai, e dessa maneira, por gostar de ser sua boneca, não contradizia o pai, mesmo que para isso não falasse o que pensava. Assim, a personagem exerce encantamento no pai que a via, inconscientemente, como uma fantasia sexual. “Chamava-me como sua bonequinha e brincava comigo, como eu com as minhas bonecas.” (IBSEN, 1879. p. 96). Esse desejo, inconsciente, do querer agradar, surge como uma necessidade de ser agradada, de agir conscientemente para sentir prazer. Mais tarde, com o marido, Nora continua a investir em suas relações pessoais da mesma maneira, tanto que diz a Helmer:

Olhando para trás, agora, parece-me que vivi aqui como vive a gente pobre, que mal consegue ganhar o seu sustento. Vivi das gracinhas que fazia para você, Torvald; mas era o que lhe convinha. Você e papai cometeram um grande crime contra mim. Se eu de nada sirvo, a culpa é de vocês. (IBSEN, 1879. p. 96)

Nora incorpora essa forma de ver e de sentir as relações que tem comportando-se tal qual uma criança. Bate palmas ao ser agradada, faz “gracinhas”, fala de uma forma pueril em uma manifestação de subserviência, brincando de fazer-de-conta também na fase adulta. O sentimento erótico é passado do pai para o marido, e a fantasia permanece a mesma, pois ambos se divertiam com Nora, com seus trejeitos pueris. Ao marido, o pai concedeu as mesmas fantasias da boneca com que, na infância da protagonista, ele brincava. Nora, no entanto, toma consciência do seu papel na vida dos dois homens:

Mas a nossa casa nunca passou de um quarto de brinquedos! Fui sua boneca-esposa, como fora boneca-filha na casa de meu pai. E os nossos filhos, por sua vez, têm sido as minhas bonecas. Eu achava engraçado quando você me levantava e brincava comigo, como eles acham engraçado que eu os levante e brinque com eles. Eis o que foi o nosso casamento, Torvald. (IBSEN, 1879. p. 96-97)

Esse é o mundo fantástico criado por Helmer engendrado a partir de uma gama de fatores que se entrecruzam num processo complexo de construção de uma realidade que se quer viver, não que necessariamente se viva. A representação é o eixo que centraliza as ações desse núcleo dramático, já que a família em si mesma vive como se estivesse seguindo uma lógica interna da vida privada, eximindo-se do contato com o público, ou não permitindo que houvesse essa interferência. Dessa maneira, Nora insiste que vive uma vida feliz, que tem filhinhos felizes, que a vida é perfeita. Tampouco sabe ela que fez da própria casa um palco

de representação. Essa certeza de felicidade Nora percebe, um pouco antes de deixar a casa em que nunca fora feliz: “era alegre, nada mais.” (IBSEN, 1879. p. 96).

O amor que, insistentemente, Nora diz ser a base do seu casamento também se torna a própria irrealidade na esperança que esta tem de que fosse assim. Lipovetsky teoriza sobre o amor feminino, inserido-o nas convenções sociais de gênero. A invenção ocidental do amor, atrelado ao jeito burguês de viver, trouxe a vida para o privado, mantendo a desigualdade de gênero, em que o masculino é dotado de liberdade, e o feminino deve ser punido por isso. Ao mesmo tempo, a mulher é vista como acometida de excessos e por isso mesmo o amor ocupa parte importante da vida, como algo de essência da natureza do ser. Sendo a mulher caótica, é predisposta a devaneios e a excessos.

Lipovetsky (2000) reescreve Rousseau

A divisão sexual dos papéis afetivos se enraíza em uma representação da feminilidade cuja essência é dar-se, existir para o outro, dedicar sua vida à felicidade do homem. Celebrando o poder de sentimento sobre a mulher, definindo-a pelo amor, os modernos legitimaram seu confinamento na esfera privada: a ideologia do amor contribuiu para reproduzir a representação social da mulher naturalmente dependente do homem, incapaz de chegar pela soberania de si. (LIPOVETSKY, 2000. p. 24)

Esse é um dos pontos principais da atuação de Nora em quase toda a peça: a submissão ocasionada pelo amor dedicado a Helmer e aos filhos. Excluindo-a de qualquer sentimento próprio, ela vivia para agradar aos outros. Quando Nora decide ir embora de casa, ela vai em busca de si mesma, permitindo também amar e quem sabe ser amada, pois o amor ocupa um lugar privilegiado na constituinte feminina, principalmente pelo destino do feminino de ser esposa, a inatividade profissional e o extravasamento da imaginação.

A liberação da necessidade de amar do feminino somente prevalece um século depois, quando as mulheres puderam escolher, enfim, seus caminhos, quando a atividade profissional passa a ser reconhecida e a não obrigatoriedade de ter filhos também liberta. O feminino sai do encerramento do doméstico para o público, porém as desigualdades ainda não findaram na contemporaneidade. Mesmo que o processo de busca de igualdade não cesse, a divisão sexual perdura e de forma consistente. Mesmo que tudo que envolva o amor sofra abalos significativos, “o que se observa na distribuição social dos papéis afetivos traduz mais o poder da continuidade secular do que uma ruptura histórica.” (LIPOVETSKY, 2000. p. 31).

A necessidade de amar é o que une as duas personagens aqui estudadas. Tanto Nora, quanto Amélia se voltam para a possibilidade de amar, de ter um relacionamento escolhido por elas, que as complete. Amélia vive o duplo, opta por ser a amante e vive um

grande amor; Nora prefere a separação para primeiro se encontrar, e se encontrando como mulher, estar disposta a amar. São caminhos por certo diferentes, mas que têm o mesmo intuito: realização pessoal em uma sociedade que privilegia o masculino. Ambas fogem do padrão imposto a elas, o que as faz personagens diferenciais.

Nora, antes de se perceber como constituinte de si mesma, quer, insistentemente, agradar ao marido, e, por vezes, este exige-lhe agrados; ela se utiliza de fantasias, dança, bate palmas, numa situação infantilizada, mas também erótica. A fantasia é algo que suscita a imaginação, o desejo. A percepção de que o outro não é mais o mesmo, se traveste de um outro e dessa maneira, pode ser possuído, dominado ou manipulado. A personagem tem um caixa de fantasias, algumas que o próprio marido comprara, como artifícios sensuais que ela usa para ir ao baile de fantasias no andar superior, e em outras ocasiões, muitas sem sair do espaço familiar, reafirmando o jogo erótico que possui com o marido.

O belo sexo, para a história do belo, divide-se na concepção tradicional - que vai até o século XVIII e que prima pela beleza física em consonância com atributos morais - e a concepção moderna sustentada pela beleza estritamente física, tendo valor estético e sexual. Lipovetsky contesta essa afirmativa, dizendo que, na era moderna, a mulher é cultuada “como encarnação suprema da beleza.” É através do belo que a mulher conseguiu encontrar espaço social e se apoderar dele. O belo se torna um espaço simbólico do segundo sexo, mesmo ainda persistindo a inferiorização das atividades feitas pelas mulheres, a beleza permite a ascensão, possuindo um poder especificamente feminino.

É claro que o triunfo estético do feminino não subverteu em nada as relações hierárquicas reais que subordinam o feminino ao masculino. Sob muitos aspectos, pode-se sustentar que contribui para reforçar o estereótipo da mulher frágil e passiva, da mulher inferior em espírito, condenada à dependência em relação aos homens. (LIPOVETSKY, 2000, p. 124)

O culto ao belo propagou uma mulher irreal, fictícia, mesmo assim, a beleza estética promove o enaltecimento da mulher. À Nora coube se valer da beleza de uma mulher madura, infantilizada em gestos para que, assim, pudesse agradar ao marido e, é claro, exercer algum poder sobre ele. Nora se traveste de menina, dança para excitar, antes o pai, agora o marido. As fantasias têm um apelo sexual forte, pois Helmer conta que sente prazer ao vê-la dançar e fantasia o tempo todo o ato sexual.

E ao nos retirarmos, quando pouso o xale nos seus delicados ombros juvenis, à volta da maravilhosa nuca, imagino que você é minha jovem noiva e que, terminada a festa, eu a conduzo pela primeira vez para casa, onde, enfim, vamos ficar a sós... vou ficar a sós com você, com sua jovem e palpitante graça. Durante toda a noite não

desejei senão isso. Quando a vi na tarantela, atraente e leve... senti ferver-me o sangue, não pude mais dominar-me, e foi por isso que a arrastei para baixo tão logo... (IBSEN, 1879. p. 84)

A vida de Nora ultrapassa o plano da realidade, tanto que a dívida é que a faz ter consciência sobre a degradação de sua existência. Além disso, é através da dívida que ela percebe que seus investimentos afetivos são pequenos, até porque ela mesma foi um dos fantoches da casa. Outro fato que a expõe para uma vida de aparências, longe da realidade concreta, é a sua espera ardorosa por um milagre, imaginando que apareceria um velho e lhe daria uma grande soma em dinheiro e, assim conseguiria saldar a sua dívida, ficando livre de Krogstad. Nora realmente acredita em contos de fada e em seus finais felizes para sempre.

Ainda dialogando com Kristina, a protagonista explica o que, na verdade, resume o espetacular que a faz viver, já que essa, até aquele momento, é a única concepção do mundo em que está inderida.

O velho não existia; era apenas uma idéia que sempre me aparecia quando não via mais meio de arrumar dinheiro. Além disso, agora tudo mudou. O velho enfadonho pode estar onde queira, não me importo mais com ele nem com o testamento, pois hoje estou sossegada. Oh! meu Deus! Que encanto Kristina! Tranqüila! Poder estar tranqüila, completamente tranqüila, brincar com meus filhos, ter uma casa bonita, com gosto, como Torvald a quer. Depois virá a primavera, o lindo céu azul! Talvez então possamos fazer uma viagemzinha. Tornar a ver o mar! Oh! como é adorável viver e ser feliz! (IBSEN, 1879. p.24)

Nora sabia que essa espécie de milagre não aconteceria, a não ser que se referisse ao amigo Rank, que estava muito doente e que possuía alguns bens. No entanto, a personagem acredita que o marido pudesse satisfazer os anseios de uma esposa, que fosse compreensivo e lhe perdoasse, além de lhe ajudar a reparar o erro cometido. Helmer, todavia, é arrogante e egoísta, pensa apenas que tentou salvar Nora do desequilíbrio moral herdado pelo pai, e que ela não soube dar valor a tudo que ele havia feito pela família.

As simbologias que se entrecruzam ao longo da trama atuam sobre o imaginário influenciando a linguagem. A obra de Ibsen é repleta de significados, como toda a arte. Boneca, brinquedo, casa de bonecas, boneca-filha, boneca-esposa são signos que desvelam todo um aparato de sentidos que completam a obra. A casa talvez seja o signo de maior relevância, pois a trama acontece nesse espaço, os encontros e desencontros das personagens, assim como a casa se torna o espaço imaginário de Nora, a criação real da sua psiquê. O espaço casa, para a personagem Nora, é subjetivo, já que ultrapassa o espaço físico, representando sentimentos e a forma com que ela enxerga o mundo.

Bachelard (1989) insere a imagem casa no arquétipo da primeira morada, o útero materno, a proteção, o recolhimento, o conforto, a primeira construção subjetiva do mundo. A casa é um arquétipo que evolui e que se transforma, além de ter o formato vertical que reflete a psicologia humana; o telhado reflete a consciência, o raciocínio, e o porão, que é a imagem do inconsciente, dos devaneios, dos desejos. “As lembranças do mundo exterior nunca hão de ter a mesma tonalidade das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, adicionamos valores de sonho.” (BACHELARD, 1989. p. 62).

Então tem-se uma comunhão entre a casa e o humano, entre o humano e o universo, relações que proporcionam ir muito além de meras formas geométricas. A casa vivida não é inerte, morta, ela representa o espaço em construção das identidades dos seus habitantes.

Através da casa, segundo Bachelard (1989), o humano se efetiva e se mescla com o espaço, imbricado de subjetividade e objetividade. A casa é o espaço que possibilita a criação de imagens que transcendem o desenvolvimento da subjetividade, relacionando-a com o mundo. Dependendo como a casa foi vivenciada na infância é que se estabelece a relação do indivíduo com os espaços que se depara. As imagens que se formam constituem a base para novas experiências, criando outros devaneios. A relação com a casa é o devaneio de um espaço próprio, o canto que se ocupa no mundo. A casa alimenta a imaginação.

A casa, então, já não é mais uma construção material de um espaço físico, torna-se parte, vivencia sentimentos humanos e torna-se tão humana quanto. A casa cria a imagem de segurança, pertencimento, pensamento. Por meio da casa se sente o mundo. Para Nora, a casa não é a materna, é a paterna, já que a mãe não é citada na obra. O pai tratava-a como boneca, “tu és minha boneca”, ou a “boneca de papai” encaminhou a filha a ser a representação de uma para seu marido e como consequência, viver numa casa de bonecas também. O fazer de conta de Nora tem origem na relação de brincar com o pai e, posteriormente, nas brincadeiras com seus filhinhos, sendo estas vistas como certo talento, uma condição da mulher.

Para ilustrar a metafísica da consciência, será preciso esperar as experiências em que o ser é atirado fora, ou seja, no estilo de imagens que estudávamos: expulso, posto fora de casa, circunstância em que se acumulam a hostilidade dos homens e a hostilidade do universo. Mas uma metafísica completa, que englobe a consciência e o inconsciente, deve deixar no *interior* o privilégio de seus valores. No interior do ser, no ser do interior, um calor acolhe o ser, envolve-o. O ser reina numa espécie de paraíso terrestre da matéria, fundido na doçura de uma matéria adequada. Parece que nesse paraíso material o ser mergulha no alimento, é cumulado de todos os bens essenciais. (BACHELARD, 1989. p. 27)

O “jogar fora” foi o ponto que culminou na evolução da personagem, o mero brinquedo à mulher que sai da casa, do conforto da casa de bonecas, cuidadosamente criada pelo marido, ao lançamento, sozinha, ao mundo inimaginável, sem a segurança objetiva e subjetiva do espaço.

Nora se identifica profundamente com o pai culpado, o pai que também infringe a lei, e ela sai dessa casa para viver em outra onde encontra a mesma forma de ver o mundo. No entanto, em razão da dívida que contrai ilegalmente, também tem que deixar a casa, como fala Bachelard (1989), para enfim se encontrar-se assim com o seu mundo.

O terceiro ato é o de emancipação da personagem Nora. Ali ela percebe o quanto tem sido manipulada por todos a sua volta. Mesmo tentando salvar o casamento ao esconder a carta de Krogstad que revelava a falsificação, comemorou com champagne a despedida da casa em que vivia. Esperou a reação do marido, que a insultou por tão grave ato imoral, e ouviu seus argumentos, principalmente que precisava ser afastada dos filhos pela má influência que poderia causar-lhes. Nora, então, passou a ver a dívida como a grande promotora da desconstrução de seu mundo imaginário, e tudo ficou às claras, revelando-se de forma aterradora.

A família Helmer é também a representação da burguesa oitocentista, dos valores sociais tão presentes nesse período. A religião, a moral, os bons costumes e os papéis tão bem definidos, os ideais de gênero apregoados por uma sociedade em processo de transformação, com o advento da Revolução Industrial e do jeito moderno, oriundo da urbanização. Nora representa a desarticulação desse discurso, na discussão com o marido, depois de anunciar a partida.

Helmer: Abandonar sua casa, seu marido e seus filhos. E você não pensa no que as pessoas vão dizer?

Nora: Não, nisso eu não penso de maneira nenhuma. Só sei que é preciso.

Helmer: É revoltante você ser capaz de abandonar assim seus deveres mais sagrados.

Nora: O que você considera meus deveres mais sagrado?

Helmer: Preciso dizer-lhe? Não são seus deveres para com seu marido e seus filhos?

Nora: Eu tenho outros deveres igualmente sagrados.

Helmer: Não tem não. Que deveres seriam esses?

Nora: Para comigo mesma. (IBSEN, 1879. p. 97)

Nora, friamente, consegue expor o que pensa sobre si mesma e como vê a sociedade que está fora da casa, o universo exterior. Mesmo questionada sobre os valores burgueses com que foi educada, com os preceitos da Igreja, ela já decidiu que vai em busca de si mesma. A Igreja tão bem falou em nome do sagrado, do que se quer efetivamente para a mulher digna, dos deveres com marido e filhos, jamais teorizando em nome do feminino e de

seus desejos, seus anseios, sua forma peculiar de ver e viver. Nora reclama que o pastor nunca a ouviu, apenas cobrou a conduta desejada pela sociedade.

Mais uma vez se mostra a separação dos gêneros e os estereótipos tão bem esculpidos socialmente. Em todo o drama, o masculino se mostra educado e gentil, no entanto, ele exerce um poder de dominação que recrimina, que pune, que não permite sequer comer bolinhos de amêndoas. Helmer sabia perfeitamente que estava enjaulando a esposa dentro de um aparato privado, mas o fez, o pior, quis fazê-lo. Para Lipovetsky “o compromisso feminino na esfera doméstica vai igualmente de par com formas de poder que, embora sejam privadas, não deixam de ter uma importância capital.” (LIPOVETSKY, 2000. p. 254).

Outro fator com que Helmer preocupa-se é a sociedade, como ela irá analisar a saída da esposa de casa, de uma casa tão feliz. Nora sabe que nunca foi feliz, apenas alegre, uma alegria que concedeu ao marido nas vezes em que dançava e se fantasiava, ou batia palmas, numa sociedade espetacular, colocando no palco a própria existência de uma mulher que não teve existência até aquele momento.

A cisão está justamente no que Nora insistentemente tentou ser, tentou sentir, tentou viver, e o que ela efetivamente era, sentia e vivia. A razão, por mais controlada, dominada, domesticada, não controla os sentimentos, e o comportamento humano é imune a preceitos externos, se assim o quiser que seja.

Nora reagiu a uma situação indesejada, porém não vista, não sentida, pois a transformação de suas fantasias em revolta demorou o tempo de reflexão sobre a sua condição social e familiar. Os valores da personagem estavam internalizados – tanto que ela deixa os filhos para que Helmer cuide – porém não estavam de acordo com a intimidade dela, com o seu subjetivo.

Segundo Zinani (2006), o amor é um fenômeno que respeita a autonomia dos sujeitos, reforçando a realidade vivida, através dos cuidados recíprocos, cada um cuidando do outro como cuida de si próprio, ou como gostaria de ser cuidado. Então, o amor se equilibra nos interesses e propósitos mútuos. “Como fenômeno humano, é objetivamente constatável e muito significativo para o equilíbrio da personalidade e a conservação da identidade.” (ZINANI, 2006. p. 107). O amor é fundamentado historicamente no feminino, como se este precisasse senti-lo para, enfim, ser mulher.

Para Zinani (2006)

Isso significa dizer que, na linha direta do passado histórico, o amor continua a ser uma peça constitutiva da identidade feminina. O avanço dos valores democráticos encetou uma reivindicação cada vez mais forte de apropriação de si em matéria de vida profissional, familiar e sexual, mas não aboliu, de modo algum a demanda passional, a qual significa, nesse plano, certo desejo de apropriação. De um lado, aumentam as exigências femininas de posse de si como sujeito social, do outro se reproduzem expectativas de “desapossamento” subjetivo em matéria de vida afetiva. O feminino se constrói, de agora em diante, na conjunção dos desejos de controle do destino individual e dos desejos de entrega emocional interpretados como estrada real rumo a uma vida rica e plena. (LIPOVETSKY, 2000. p. 32-33)

Nora é, por excelência, a representante desse ideário feminino que vem, no curso da história, se propagar como ideal da vida, bem mais tarde, mais comumente no século seguinte, e vigorosamente na contemporaneidade. Ela é uma mulher à frente de seu tempo, não é por acaso que a peça escandalizou a sociedade oitocentista. É até mesmo incrível imaginar como a personagem, em pleno século XIX, foi criada. A dissociação entre o casamento e a maternidade, e a felicidade do feminino, reforça as certezas de que o eu, enquanto constituinte da personalidade e responsável pela felicidade, coloca-se em primeiro lugar, advindo de um processo longo de desilusões, de sofrimentos, mas também de rompimento com figuras que pareciam tão estáticas socialmente. As mulheres perceberam que era possível serem agentes da suas próprias vidas, inerentes ao que se pregava.

Nora insistia, como uma forma de convencer-se a si mesma, que Torvald era seu provedor, seu protetor, numa espécie de relação paternal. Ela precisava convencer-se disso para que, assim, sua existência fosse menos analisada, pensada, vivida. Em vários diálogos, ora com Kristina, ora com Torvald, outras com Krogstad e também com Rank, todos pertencentes ao núcleo dramático, Nora expõe essa relação com o marido, sempre com expressões que demonstram pouco entendimento do mundo e a crença na felicidade e no amor em que baseia-se o casamento. “[...] estar sob as ordens de um homem superior e adquirir ainda mais experiência.” (IBSEN, 1879. p. 29).

Para Mauge, teorizando sobre as identidades sexuais em crise, o tema gênero não entusiasmava o século XIX, porém surge sempre a questão do direito que concede e nega. Os escritores colocam-se a serviço das minorias, dos excluídos e aí surgem as questões de gênero, e dentre estes tantos “outros”, aparece o Outro Mulher. As mulheres postas na literatura não aparecem livres, segundo o que abarca a palavra liberdade. Elas vem mutiladas, assexuadas, masculinizadas. Quando já não são vistas como mulheres, apresentam-se livres. Mesmo as que conseguiram exercer funções intelectuais e, de certo modo, vivenciar as próprias vidas, ficaram atreladas aos padrões de subalternidade. “Como poderia, de resto, ser de outro modo mergulhadas no meio familiar, social e cultural do século XIX, todas,

quaisquer que tenham sido depois as suas rupturas, tinham sido tocadas pelo modelo tradicional adquirido nos seus anos de formação” (MAUGUE, 1991. p. 582), e dentro disso “tornaram-se mulheres”. A Nova Eva é uma mulher que conquista algumas rupturas, porém fica atrelada ao modelo tradicional de maternidade e casamento. Então, essas mulheres veem-se as “qualidades masculinas” (a intelectualidade) e as “qualidades femininas” (a competência doméstica).

O masculino não é convidado a abdicar de seus desejos profissionais, sociais e intelectuais para cuidar, para viver no privado. Os cuidados domésticos ainda são a virtude feminina e não uma entre outras. Nesse cultivar a Nova Eva, como Maugue (1991) chama, permanece mulher, mantendo-se como complemento do masculino, indo além da “pequena diferença” biológica. A mulher não é ela mesma, é sempre o Outro em comparação constante com o masculino, assim como Beauvoir chama de o Segundo Sexo. Mas, por que as mulheres como Nora é negado o direito de domínio de si mesmas?

Mas é o dever que continua a ter prioridade, o dever que remete para a irrepreensível preocupação com o bem do outro. A identidade genérica herdada pelas mulheres não é simplesmente desfavorável à afirmação do eu feminino: fundada no esquecimento de si em benefício do outro, ela exclui essa afirmação, transformando-a no interdito supremo. (MAUGUE, 1991. p. 584)

A peça *Casa de Bonecas* vem na contramão da história. É escrita por um homem, que poderia ter todas as razões históricas e de gênero para descrever personagens femininas aquém da realidade. Contudo, Nora é o estopim de uma calorosa discussão acerca das mulheres. Showalter afirma que há a necessidade de uma literatura feita por mulheres para que assim se possa fazer uma crítica literária feminina, pois os escritos androcêntricos vêm sempre carregados de preconceitos sobre os gêneros que deixam a desejar. Os signos estão incorporados nas palavras, alterando nossa percepção sobre a realidade.

O que se questiona é até que ponto deva existir uma linguagem dominada somente pelas mulheres. O que se ganha efetivamente, em termos de reconhecimento social e de gênero com o domínio de uma linguagem que não seja a patriarcal. “As teorias linguísticas e textuais da escrita da mulher perguntam se os homens e as mulheres usam a língua de forma diferente; se as diferenças sexuais no uso da língua podem ser teorizadas em termos da biologia, da socialização ou da cultura;” (SHOWALTER, 1994. p. 35). Se é negado às mulheres uma linguagem própria, é permitido o domínio dentro do masculino, trabalhando para descaracterizá-lo como discurso dominante.

A tarefa apropriada para a crítica feminista, acredito eu, é concentrar-se no acesso das mulheres à língua, no campo lexical disponível a partir do qual as palavras podem ser selecionadas, nos determinantes de expressão ideológicos e culturais. O problema não é que a língua seja insuficiente para expressar a consciência das mulheres, mas é que foi-lhes negada a totalidade dos recursos da língua e elas foram forçadas ao silêncio, ao eufemismo ou ao circunlóquio. (SHOWALTER, 1994. p. 39)

Os diálogos, o pensamento, as mudanças de comportamento de Nora e de Amélia são vozes masculinas que ecoam nas peças. Contudo, não são vozes alienadas, subjugadas as demandas sociais. É certo que Nora tem mudanças mais profundas, pois decide não ser mais uma voz feminina silenciada. Ela busca o caminho mais doloroso, ao mesmo tempo em que é o mais gratificante, indo em busca de si mesma. Amélia sofre calada e aceita a situação como uma obra do destino, algo que aconteceu sem que ela previsse, e ainda se sente culpada por ter traído o marido, pagando uma penitência que acredita ser sua no decorrer da vida.

Nora talvez seja o limite do inverossímil, se os olhos fossem oitocentistas, pois ela abandona o marido e os três filhos sem um motivo claro, definido, como a traição ou um amante que a esperasse. Sabe que terá que procurar um emprego, como também sabe que não é qualificada para nada, sem formação. Esse dilaceramento da personagem expõe o lado escuso da sociedade que não quis ver as mulheres de seu tempo. “Nora parte em busca de si mesma, parte sem uma razão “razoável” para partir, salvo a de deixar de ser o joguete, a coisa, a criatura de outro, e esse outro, pai ou marido, é o homem.” (MAUGUE, 1991. p. 588)

É impossível, diz Nora, diz Ibsen, construir uma identidade autêntica sem romper com a identidade inculcada, a identidade genérica, que só define o eu feminino em relação ao outro, às suas necessidades e aos seus desejos, sem acabar em si mesma com a preocupação primeira do outro. A sua passagem ao ato, a sua inverossímil partida, simboliza esse corte necessário. Mas é esse mesmo passo que as mulheres na vida real não conseguem inteiramente dar ou representar. (MAUGUE, 1991. p. 588)

Para que a transformação social das questões de gênero realmente evoluísse, no real sentido da palavra, para que as mulheres pudessem ocupar outros espaços, para que as portas das casas se abrissem, era vital que elas, como Nora, não partissem apenas por partir. Mesmo as que ficaram, provocaram as suas mudanças, as suas catástrofes: trabalharam – e não importava no que -, estudaram – e seus diplomas não importam do que -, e leram – não importa o que. “Já perigosa, já culpada, aquela que rouba aos outros algumas parcelas do seu tempo e do seu eu, aquela que não se entrega inteiramente.” (MAUGUE, 1991. p. 589)

Esse desenraizamento provocado por Nora scandaliza, tanto que Helmer propõe que vivam, como último recurso, como amigos, ou irmãos. Mesmo assim, a ela cabe a liberdade.

NORA Seria preciso transformarmo-nos os dois a tal ponto... Ah, Torvald! Já não mais acredito em milagres.
HELMER Eu, porém, quero crer neles. Diga. Deveríamos nos transformar a tal ponto que...
NORA ...que a nossa união se transformasse num verdadeiro casamento. Adeus. (IBSEN, 1879. p. 207)

A crise de identidade advém de um processo doloroso e íntimo. Nora já havia se dilacerado, era uma Nova Eva a procura de caminhos que fossem os seus. Mesmo amando os filhos, afasta-se deles porque sabe que não tem como educá-los e sustentá-los. A Helmer, deixa a esperança de um recomeço não mais como a boneca, porque isso já não é mais possível, de repente, nesse novo casamento em que ambos se completam, ou sendo completos, ambos partilham.

Do outro lado, do lado das mulheres, não é tão fácil ver as coisas de um modo diferente. Essa parte delas mesmas que se recusa a dissolver-se na identidade genérica, de que referências dispõe para lhe dar consistência e conteúdo? A exemplo de Nora, lançam-se no desconhecido, viajantes sem bagagens nem caminhos previamente traçados. Sem modelo a seguir, salvo o único modelo de sujeito existente, o modelo masculino. (MAUGUE, 1991. p. 597)

Nora agora é uma mulher que se coloca na condição da não boneca, que se despe da fantasia para viver a realidade de quem abandona os “deveres” de esposa em uma sociedade burguesa. Abrir as portas dessas salas secretas deixa à mostra uma burguesia com todos os seus defeitos e seus preconceitos, permitindo que a catarse aristotélica aconteça com o público leitor e espectador da peça.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao teatro é permitida a expansão dos limites do imaginário tornado real perante o público. No palco a obra viva transcende as páginas e as letras. É claro que aqui as atenções estiveram voltadas ao texto, pensando nos efeitos provocados pelas palavras que ecoaram no século XIX e em como a contemporaneidade volta-lhe o olhar e percebe a obra.

As peças *Casa de Bonecas* (1879), de Ibsen, e *Amélia Smith* (1886), de Taunay suscitaram apego às duas personagens principais: Amélia e Nora, não somente porque se buscava personagens femininas para o estudo, mas sim porque o alvo era a transformação sofrida por essas figuras ao longo do enredo. Ambas têm caráter e personalidade diversas, porém condizentes com o período em que foram escritas e contemporâneas ao mesmo tempo. Esse transpor de séculos exigiu afincos para que Nora e Amélia também fossem compreendidas como mulheres de suas épocas, no entanto, com vivências que as inserem na modernidade, principalmente na forma como interagem com o mundo.

Após a delimitação do objeto de pesquisa, as personagens femininas foram o foco do trabalho, sem que se ignorasse todo o núcleo dramático e as relações emocionais que as envolviam.

Nessa perspectiva, havia a necessidade de entender a importância do teatro para o século XIX, sua abrangência em uma sociedade que firmava os preceitos burgueses além da contribuição que essa arte dava para a consolidação desses novos valores. O resgate histórico recuperou as possíveis expectativas do público, da vida privada e sua relação com os textos dramáticos e o contexto do surgimento da burguesia para a arte dos palcos. Os conflitos, antes mantidos no espaço privilegiado das casas, vêm à cena e são expostos. Histórias que se entrecruzam e, como toda a arte, provocam reações.

O gênero feminino, nas peças oitocentistas versa sobre sentimentos que invocam a divindade e suscitam o ódio, percorrendo caminhos que seguem os preceitos sociais. Assim seguem rotas aparentemente tranquilas, ora buscando irromper as amarras e viver por conta dos próprios sentimentos. As duas peças aqui estudadas são caracterizadas como dramas burgueses, pois colocam em cena problemas sociais para que sejam debatidos, sempre com um olhar crítico e buscando evidenciar a vida privada. O drama burguês vem para

desmascarar o lado negativo da sociedade, assim como desmistificar a família perfeitamente constituída nos alicerces do homem iluminista.

A família não é mais vista de fora, pois constitui, no drama, a realidade inteira. Esse processo de aburguesamento eleva os sentimentos comuns a patamares nobres, arrancando lágrimas de comoção ou compaixão tanto mais certas porque veem nelas o próprio caráter burguês enobrecido. Coloca-se em cena não a visão de uma nova camada social, mas uma alteração na forma de organização da sociedade.

Szondi (2001) afirma que o drama burguês é uma crítica ao que se estava vivenciando, por isso sobe aos palcos a própria tragédia privada em que o cotidiano é posto em cena. A vida das pessoas, através da sentimentalidade, torna-se tema central. Estudar o drama burguês requer não somente voltar-se ao texto literário, mas também aos processos sociais já que um é intermediário do outro. O próprio nome “burguês” já é social e vem carregado de simbologia.

Dessa forma, que pensamentos ou ações aproximam as personagens do caráter social burguês? Mais do que pertencerem à classe em questão, Nora e Amélia têm atitudes e decisões que as fazem pertencer a essa nova organização social, advinda do capitalismo. Ambas veem no casamento a modificação de suas vidas, ao mesmo tempo em que salvam seus familiares, e é justamente essa relação que desmascara os conflitos da pequena família burguesa, aparentemente tão perfeita no espaço privado. A situação do feminino é exposta de formas diferentes através do mesmo viés, o amor. Amélia busca o amor em Jorge de Castro, enquanto Nora busca em si mesma, porém é o mesmo sentimento que as move e que as desvirtua dos princípios burgueses. São expostos os conflitos cotidianos da família no espaço da casa, diferentemente da tragédia, onde são encenados os sentimentos da classe nobre, ou da comédia, que são as representações corriqueiras do povo.

Amélia Smith e Nora Helmer são mulheres de espaços geográficos e sociais diferentes, inseridas em contextos históricos que as distanciam na formação de suas personalidades. No entanto conduzem a vida de forma que também as distancie do que os outros personagens do drama esperavam delas. Amélia é proveniente de família burguesa, sem grande representatividade social, mas em decadência financeira. É mimada e quer manter o padrão social que teve até então. Nora vem do interior, não teve muitos luxos, nem antes nem depois do casamento. A mãe não é citada na peça de Ibsen e o pai é um criminoso, pois falsificou assinaturas. Ambas precisavam do casamento para se verem livres da situação em que se encontravam, mesmo sendo jovens e inexperientes. Essa era a única opção de que dispunham, casar para libertar a família. Amélia precisava manter o *status* social e Nora livrar

o pai da cadeia. Elas se casaram devendo favores que os futuros maridos aceitaram em troca da beleza e da juventude: o dinheiro de John e a defesa que Helmer faria ao pai de Nora na justiça. Esse é um ponto em que as duas personagens dialogam, pois o fator que as faz modificar o percurso, que para a sociedade oitocentista seria normal, é justamente o fato de terem sido levadas ao casamento; não que elas fossem inteiramente infelizes, ou maltratadas, o principal motivo é que ambas não desejavam um relacionamento da maneira como tinham. Amélia e Nora queriam ser amadas e amar, de certa maneira, queriam ser protagonistas da própria história.

A condução do relacionamento conjugal das duas personagens é divergente, por mais que tenha em seu início o mesmo objetivo. A decisão de se casar com Helmer une elementos: o amor e a liberdade e a moral do pai; já Amélia se casa por conveniência, por dinheiro e *status* social. No entanto, Nora e Amélia ficam presas ao destino que lhes cabe. Essa falta de escolha das personagens é o fio condutor de toda a trama, é o fator modificador, já que não amavam esses homens e deviam-lhes favores. Assim, elas se tornam o “Outro” da relação, o não-masculino.

Atualmente as mulheres, ou como tão bem intitula Lipovetsky (2000), a Terceira Mulher, já não é mais obrigada a se agregar ao homem, já se consolidou como ser provedor da própria história, ou pelo menos, já se tem mais opções além do casamento. As mulheres, ou Mulher deixaram a condição de objeto para tornar-se sujeito, largando uma tradição milenar do homem que busca a sobrevivência e da mulher que cuida da prole. Isso fica efetivado também no gesto de Nora que abandona uma casa confortável e os filhos para ir em busca de si mesma, para encontrar-se e ser a provedora de sua subsistência. Esse ato é o que marca a passagem da “Segunda Mulher” para a mulher contemporânea: ter a possibilidade de função remunerada, abrindo um leque de alternativas muito além do casamento. À Amélia coube a resignação, já que não conseguiu ir contra os pais, que necessitavam do dinheiro para manter os luxos, e contra o marido que possuía um bom caráter.

A relação que Nora tinha com o Dr. Rank era de amizade. O médico era uma pessoa que convivia com ela e o marido sem nunca levantar suspeitas, até o momento em que este diz que poderia fazer de tudo por ela, daria a própria vida. A declaração de amor do Dr. Rank poderia ter salvado Nora da situação em que se encontrava, no entanto, ela se comporta como ofendida, humilhada pelo amigo ter verbalizado seus sentimentos. Talvez Nora até gostasse de ser cortejada pelo médico, de ter mais um homem que a admirasse, mas a decisão foi de ir sozinha e sem ajuda. Para uma sociedade tradicional burguesa, o desfecho chocou tanto a ponto de o próprio Ibsen modificar o final, pois alguns diretores de teatro estavam

fazendo isso por conta própria, o que incomodou o dramaturgo. Na Alemanha, Nora caía aos pés de Helmer aceitando as desculpas e pedindo para ser perdoada.

Outro fator que merece destaque é o modo como as personagens divagam sobre a própria condição, imaginando um elemento mágico para a desconstrução do conflito. Esse elemento imaginativo liga-se aos contos de fada ou aos romances adocicados, típicos do período romântico, em que a mocinha era resgatada por um príncipe vindo a cavalo. Esse devaneio é a própria evasão dos sentimentos que as atrelava a um mundo que elas não desejavam, mas com o qual tinham que conviver. Nora imagina um homem galanteador que lhe ofereça dinheiro, sem lhe pedir nada em troca, ou que receba uma herança de algum desconhecido. Quando o devaneio se torna real, Nora não aceita a ajuda do Dr. Rank, mesmo sabendo que este está à beira da morte.

Amélia, por sua vez, já não conta mais com a ajuda do amante, pois não respondeu as cartas dele. A decisão é permanecer casada e criar o filho. Ela não espera ser salva da situação e também não a divide com ninguém, permanece culpando-se por ter sido fraca e frágil, o que a leva à beira da histeria. Este é o ponto que diferencia as duas personagens, Nora não tem um fim trágico e tampouco precisa conviver com a morte. Ela não sabe quem é quando atravessa a soleira da porta, mas está disposta a recriar-se. Já Amélia aceita o destino confirmando que o matrimônio é a base da sociedade e não adianta querer romper esse pilar.

Há uma identificação de ambas com a casa como lugar de segurança e de conflitos. Nora lembra que vive em uma casa de bonecas, fantasiada pelo marido e recriada por ela. A casa, enfeitada para o Natal, é a própria representação da situação do casal. Uma casa, ainda mais no século XIX, tem uma divisão precisa de espaço público e privado que carrega marcas de gênero. As mulheres ficavam no privado, e o público era essencialmente masculino. E mesmo dentro do espaço considerado feminino era o masculino que detinha o poder de decisão, não aceitando que as mulheres tivessem um gabinete ou escritório para desenvolver qualquer espécie de trabalho intelectual. Isso era reservado aos homens. É justamente a vida privada de dentro das casas que o drama burguês encena como o espaço em que as personagens sofrem mudanças profundas.

Virginia Woolf, em ensaio de 1928, escreve que o sonho de toda a mulher deveria ser ter dinheiro e um quarto, com chaves, todo dela, para que assim pudesse desenvolver as habilidades intelectuais e o domínio da escrita, como tão bem faziam os homens. As mulheres sonhavam com este espaço em que pudessem se livrar das amarras sociais, um espaço de

identificação, já que, de certa forma, existe uma relação dialética entre a casa e seu habitante. Nora sai da casa. Não é um abandono em si, é a própria rejeição do espaço que lhe foi negado.

Amélia, por conseguinte, mora em uma casa austera, muito bem mobiliada, cercada de luxos. A casa assim posta é uma metáfora da personagem, pois Amélia é austera em seus discursos, mesmo que se arrependa no final da peça, assim como é delicada e sabe se por diante do masculino, inclusive sendo ouvida pelos homens. Contudo, é neste mesmo espaço que a personagem vive situações que vão agregar à construção dela mesma, o matrimônio, a traição da amiga e ao marido, a maternidade e a morte do filho. É através da permanência na casa que Amélia se conforma com o destino.

Além da casa existem outros signos que caracterizam o feminino nas peças. Nora se identifica com a boneca, ora pueril ora fantasia sexual do pai e depois do marido; Amélia é a mulher ideal, defensora da moralidade e dos bons costumes. Estranhamente Nora, infantilizada na peça, consegue maximizar a reação a tudo que vive e pede a separação. Helmer, porém, não estava preocupado com a inferioridade de Nora e, sim, com sua própria superioridade. Assim, quando há a dissolução do problema da dívida, ele perdoa a esposa. Esse ato poderia ser visto como generosidade se não fosse o fato de Helmer querer unicamente mostrar o poder que detinha para com a esposa e a grande preocupação de que o privado se tornasse público. O que o marido não imagina é que Nora, como Woolf teorizou, queria um teto todo dela, e a história dessa mulher começa com o fechamento da porta da casa.

Já Amélia não consegue juntar elementos que a façam pensar em uma vida diferente resigna-se a fantasiar seu mundo e acreditando que o sofrimento é sua única opção. John, o marido, é alheio a todos os fatos, mas, diferentemente de Helmer, é um homem dedicado e carinhoso.

Nas duas peças percebe-se que as personagens conduzem ou são conduzidas de formas diferentes, principalmente em relação às próprias vidas. Amélia trai para que assim outro homem possa modificar a condição em que vive, ficando mais uma vez atrelada ao masculino. Esse talvez seja o ponto fundamental da condução do drama de Ibsen, pois Nora bate a porta da casa e sai sozinha, sem a necessidade de que alguém interceda pela vida dela. O desfecho das peças provoca o desencontro das duas personagens, principalmente pela falta de atitude de Amélia que, a princípio, parecia resignada pela morte do filho, como se a dor fosse uma penitência pela traição. Todavia, Amélia, por ser extremamente egoísta, opta pelo silêncio e permite que o filho morra sem atendimento médico adequado. Nora, que parece ser mais frágil que Amélia, consegue fazer uma leitura da própria condição e toma uma decisão

que fere a moral da família burguesa, mas não interfere na vida. Mesmo em desfechos diferentes, as personagens dialogam, pois fazem uma análise de suas condutas e o que as trouxe até aquele episódio. Amélia conversa com o médico, que a instrui a continuar mentindo, uma vez que não tem mais como salvar a vida do filho. Nora faz esta mesma análise com o marido. A diferença é que opta por não mais mentir.

As protagonistas se encontram na dissimulação, na falsidade. A mentira é um ponto de convergência, pois ambas mentem alimentadas pela ganância, pela disputa de dinheiro, pelo jogo do poder, pelos interesses que circundam suas casas. Ambas são dissimuladas, falsificam um mundo perfeito, ao mesmo tempo em que sabem de sua fragilidade. São mulheres fortes, isso é fato, conseguem encarar as adversidades, mas não desejavam desestabilizar o mundo em que vivem, embora o transgridam. Ambas são mulheres de caráter duvidoso, e por isso mesmo, fascinantes.

Historicamente o feminino sempre foi dominado, sempre foi o “Segundo Sexo”. A prerrogativa do saber e do poder teve parte fundamental nessa situação, já que a negação passou por esses conceitos. O saber gera dominação que, por sua vez, gera conhecimento e mais uma vez a dominação, em um círculo vicioso e interminável nas relações humanas, somente rompido com a agregação de novas práticas discursivas que proporcionam novas modalidades sociais, permitindo que o outro seja elemento constituinte do compromisso ideológico. Nas peças estudadas, os autores inserem o feminino como dominado nas relações pessoais e não no acesso ao trabalho remunerado, o que as impede de ter relações com outras pessoas que não o núcleo familiar, além de impedirem o seu desenvolvimento intelectual. Ibsen aborda a satisfação de Nora quando esta tem que trabalhar para saldar a dívida e quão prazeroso e gratificante é para ela se sentir útil. A preocupação de Helmer quando Nora decide sair de casa é quanto ao seu sustento, já que não sabe fazer nada além de ser esposa. Esses fatores atrelavam a mulher ao lar, criando um falso ar de liberdade e igualdade entre os gêneros. Quando Nora se percebe capaz de realizar um trabalho produtivo, modifica sua posição, assumindo o papel que lhe cabe como sujeito social, e se compromete com uma nova experiência do feminino: usufruir da liberdade.

Nas obras percebe-se o trabalho como detentor de diferentes funções entre as personagens femininas: Amélia não consegue sair do plano familiar e não busca alteração de sua condição, assim como a amiga Julia “opta” pela seguridade que a casa lhe oferece e se resigna na condição que o feminino está também domesticado. Mariúna não tem muitas opções dada a condição de escrava, mas realiza a tarefa de cuidar de Amélia muito bem, assumindo a função da mãe. Lucia sacrifica a filha para não ter que trabalhar. Nora e Kristina

são as que realmente se percebem capazes e vão em busca de seus destinos, a primeira por opção de vida, a segunda por necessidade.

A identidade é uma constituinte do gênero e vem como construção cultural que especifica atitudes e comportamentos do masculino e do feminino, questionando modelos e comportamentos sociais para que assim possa se estabelecer novos parâmetros. Esse processo é relevante para que, dessa forma, as sociedades possam ter suas bases mais aperfeiçoadas e conceitos diluídos no contexto das ações. O fazer-se mulher não acontece numa trajetória plana, sofre sobressaltos e aparece em momentos distintos, dependendo dos elementos de percepção. A construção da identidade promove novos olhares sobre o mundo e a modificação dos elementos que servem de referência ao todo que o envolve.

As peças de Ibsen e Taunay se inserem nesse elemento potencialmente formador de novos paradigmas, já que possibilitam perceber a formação do feminino sob conceitos que auxiliaram na formação das identidades contemporâneas. Tanto na identidade de gênero quanto na individual, os questionamentos sobre como a vida dessas mulheres era adaptada a vida do outro expandem horizontes, e se percebe o caminho percorrido, porém não deixado para trás na sua totalidade.

Na trajetória de Amélia e na de Nora aparecem questionamentos do discurso hegemônico no sofrimento das personagens proveniente de práticas sociais excludentes e assim abrindo possibilidades de romper com as barreiras da situação vivida pelas personagens. Através delas confronta-se o passado e o presente numa releitura do gênero. A literatura consegue fazer ligações significativas entre as características identitárias das personagens com as mulheres. Colocá-las no palco permitiu privilegiar o discurso do marginalizado, de quem é deixado à parte da sociedade.

Resta destacar que outros estudos sobre peças teatrais que envolvam as discussões de gênero possam ser realizadas, a fim de que se amplie esse debate. Espera-se que o presente estudo contribua para o aprimoramento dessas discussões, pois tanto Amélia quanto Nora tomam consciência da relação que elas têm com o mundo que as cerca. Mesmo não agindo de forma efetiva e transformadora conseguiram promover discussões acerca das desigualdade nas relações de gênero.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Tempos da literatura moderna**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

ARISTÓTELES. **Poética**. trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, G. A Casa natal e a casa onírica. In: - **A Terra e os Devaneios do Repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico crítico dos gregos à atualidade**. São Paulo: UNESP, 1995.

CARPEAUX, Otto Maria. Ensaio sobre Henrik Ibsen In Ibsen – Seis Dramas: São Paulo: Escala. 2008.

CASTELLO, Antonio Candido, José Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira: das origens ao Realismo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. Niterói: José Olympo, 1986.

FOCAULT, Michel. **A vontade de saber**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRAISSE, Geneviève. Da destinação ao destino: história filosófica da diferença entre os sexos. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. História das mulheres no ocidente: o século XIX. Porto: Edições Afrontamentos, 1991. V.4.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro: Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

FERREIRA, Holanda, AURÉLIO, Buarque. **Dicionário da língua portuguesa**. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/Genero>. Acesso em: 21 ago. 2010.

GÊNERO. In. DICIONÁRIO DOS DIREITOS HUMANOS. Disponível em: <http://www.esmpu.gov.br/dicionario/tiki-index.php?page=G%C3%AAnero>. Acesso em 21: ago. 2010.

IBSEN, Henrik. **Casa de Bonecas**. Trad. Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Veredas. 2007.

LAURETIS, Teresa de. A Tecnologia do Gênero. In. HOLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: permanência e revolução do feminino**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MAUGUE, Annelise. A nova Eva e o velho Adão: identidades sexuais em crise. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no ocidente**. O século XIX. Porto: Edições Afrontamentos, 1991. V.4.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro (entre 1838 e 1888)**. São Paulo: Ática, 1982.

MICHAUD, Stéphane. Idolatrias: representações artísticas e literárias. In: DUBY, Georges, PERROT, Michelle. **História das mulheres no ocidente: O século XIX**. Porto: Edições Afrontamentos, 1991.V.4.

NARVAZ, Martha; NARDI, Henrique Caetano. Problematizações feministas à obra de Michel Foucault. **Revista Mal-Estar Subjetivo**, Fortaleza, v.7, n.1, mar. 2007. Disponível em: http://pepsic.homolog.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S15186148200700010005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 04 : out. 2010.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio. (Org.) **A Personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro: 1570 a 1908**. São Paulo: Edusp, 2003.

_____. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2005.

SCHMIDT, Simone Pereira; RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Escritoras brasileiras do século XIX. **Estudos Feministas**. Rio de Janeiro, v.7, n.1.2, 1999. Disponível em http://www.litcult.net/revistamulheres_vol5.php?id=445. Acesso em: 22 mar. 2011.

SCOTT, Joan W. A mulher trabalhadora. In: DUBY, Georges, PERROT, Michelle. **História das mulheres no ocidente**. O século XIX. Porto: Edições Afrontamentos, 1991. V.4.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLANDA, Heloisa Buarque (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Burguês**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. **Teoria do Drama Moderno (1880- 1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAUNAY, Visconde de. **Amélia Smith**. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=43227. Acesso em 13 abr. 2009.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero**. a construção da identidade feminina. Caxias do Sul: Educs, 2006.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Disponível em: <http://brasil.indymedia.org/media/2007/11//402799.pdf>. Acesso em 03 fev. 2011.