

★ BONECAS DESOBEDIENTES CRISE DO DRAMA. CRISE DO SER HUMANO

Carolina Lobo

Professora de redação e cineasta. Mestranda em Artes da Cena na Escola Superior de Artes Célia Helena, sob orientação da Profa. Dra. Giuliana Simões. Especialista em Cultura, Mídia e Informação pela Universidade de São Paulo (2013). Graduada em Letras-Português/Literaturas pela UNITAU (2006).

Palavras-chave

Caça às bruxas.
Modernidade.
Drama moderno.
Casa de bonecas.
Feminismo.

Resumo: Este artigo discute como a forma e o conteúdo do drama moderno – com base na peça “Casa de Bonecas”, de Henrik Ibsen – podem subverter não apenas a estrutura dramática, mas também qualquer sistema disciplinador e castrador. Através de uma breve viagem do Renascimento à Modernidade, passando pelo nascimento do biopoder e pela caça às bruxas, as reflexões propostas reencontram uma das tarefas mais importantes da arte: a geração de demandas de desejo e olhares diversos para o mundo.

Keywords

Witch hunts.
Modernity.
Modern Drama.
Dollhouse.
Feminism.

Abstract: This article discusses how the form and the content of modern drama – based on Henrik Ibsen’s play “Dollhouse” – can subvert not only the dramatic structure, but also any disciplinary and castrating system. Through a brief journey from Renaissance to Modernity, passing by the birth of Biopower and the Witch hunts, the proposed they rediscover one of the most important tasks of art: the generation of demands for desire and different looks at the world.

Introdução

NORA

(...) Ele é tão rigoroso nesse ponto!...

E depois, eu feriria seu amor-próprio de homem!

Que humilhação saber que me devia alguma coisa!

Isso teria modificado toda a nossa relação, e o nosso adorável lar nunca mais seria o mesmo.

Henrik Ibsen

Por que estudar gêneros em Artes da Cena? Diante dessa pergunta aparentemente simples, o tema deste artigo revelou-se instigante e significativo. Afinal, como já afirmou Roland Barthes, em “Escritos sobre o teatro” (2007), o artesanato dramático também é engajado, pois representa uma atitude em face do mundo. Assim, escrever sobre gêneros é estudar

como se conta e como se lê o mundo. E isso pode ser revelador de lógicas e estruturas cristalizadas de poder que se perpetuam na sociedade e nas artes.

Com isso em mente, a partir da leitura de “Casa de bonecas”, de Henrik Ibsen, iniciei instigantes reflexões acerca da “crise do drama”, a partir principalmente dos estudos de Peter Szondi e Jean-Pierre Sarrazac. Dessa forma, rupturas com elementos fundamentais na estrutura do drama ganham evidência: O encadeamento, por exemplo – com o qual o dramaturgo oferece ao espectador a cena e o efeito esperados – é subvertido e preenchido por lacunas,

Si lên ci os

Além disso, há a fusão de traços épicos e líricos, permitindo que vários elementos estranhos ao

drama clássico venham à tona: Passado e futuro. Social e pessoal. Rompe-se, então, com o tipo de visão de mundo cristalizada nas formas estruturais das obras, e também com o fundamental tempo presente, o que ressalta o drama moderno como “o teatro da renúncia”, apontado por Szondi.

Isto posto, meu objetivo principal é compreender as relações de forma e conteúdo em “Casa de Bonecas” e como isso influenciou na mudança do “motor” dramático, não apenas como escolha estética, mas também como representação de um discurso político que dirá respeito às possibilidades de resistência, de desobediência e de forças de contrapoder na Arte, principalmente no que diz respeito à questão de gênero.

Para tanto, estudo o conceito tradicional de drama, bem como sua crise no final do século XIX, a partir de “Teoria do drama moderno: (1880 - 1950)” (2011), de Peter Szondi, e de “Poética do drama moderno” (2017), de Jean-Pierre Sarrazac. O contexto histórico-cultural do Renascimento ao século XIX é fundamentado em estudos da filósofa Silvia Federici sobre a condição da mulher na Europa, a partir do século XVI, presentes nos livros *Calibã e a bruxa* (2017), *Mulheres e caça às bruxas* (2019) e *O ponto zero da revolução* (2019).

Ademais, por meio de um olhar crítico sobre *Casa de bonecas* e com base no livro *Ibsen e o novo sujeito da modernidade* (2006), de Tereza Menezes, analiso as novas experiências artísticas e as novas subjetividades afloradas pelo encontro e confronto do Eu com o mundo, tema fundante de muitas peças de Ibsen, com o qual seus personagens apropriam-se do livre-arbítrio e questionam-se enquanto corpo cultural e político.

Conflito

NORA (acercando-se da mesa à direita)
Eu seria incapaz de fazer qualquer coisa que lhe desagradasse.
Henrik Ibsen

1. O drama e os corpos obedientes

Pureza. Encadeamento. Estrutura ortodoxa. Presente absoluto. Passividade total do público. Poderia ser a enumeração das características de um governo autoritário, mas não é (ou é?). Essas são as características fundamentais do drama a partir do Renascimento, quando prólogo, coro e epílogo são suprimidos da peça teatral e, segundo Peter Szondi (2011, p. 30), o diálogo se torna, “talvez pela primeira vez na história, o único componente da textura dramática”.

No ensaio “Biopolítica e Teatro Contemporâneo” (in *Teatralidade do humano*, 2011, p. 141) o teórico José da Costa comenta sobre o sistema de controle horizontal da forma dramática. Logo:

a própria arte e suas dinâmicas institucionalizadas e estabelecidas, seus consensos a propósito do que se entende como uma qualidade técnica adequada, como uma funcionalidade de um tipo tal ou qual na relação com o público, como uma suposta eficiência comunicativa são aspectos que integram igualmente as tramas reticulares do aprisionamento. Esse aprisionamento reticular atinge não só as formas artísticas, mas também os modos de subjetivação que elas ensinam (visões de mundo, sentimento de identidade individual e coletiva etc.). (COSTA, 2011, p. 141)

De acordo com Tereza Menezes (2006, p. 3), esse modelo dramático “puro” se desenvolveu na Inglaterra Elisabetana e, fundamentalmente, se estabeleceu no século XVII francês, reproduzindo o parâmetro da visão burguesa de mundo e sobrevivendo até o século XIX – apesar das mudanças sociais, filosóficas e artísticas dos séculos seguintes.

Assim, Menezes (2006, p.3) discorre que o Renascimento, do ponto de vista dramático,

(...) é o momento que surge o drama como gênero, no sentido lato da palavra. O drama coloca o homem se relacionando com o próprio homem e não mais com Deus. O eixo muda da vertical para a horizon-

tal. Sendo absolutamente relacional, o drama não depende de nada fora dele, sua expressão máxima é o diálogo e seu tempo é o presente.

Então é por meio do domínio absoluto do diálogo que o drama se dá de forma intersubjetiva, sem qualquer possibilidade de narração. Ou seja, o dramaturgo está ausente, criando apenas as possibilidades de comunicação e, para que essa nova estrutura fosse colocada em prática, conforme explicou Peter Szondi (2011, p. 30), “Ele não fala; ele institui a conversação. O drama não é escrito, mas posto. As palavras pronunciadas no drama (...) de forma alguma devem ser concebidas como provenientes do autor.”

Mediante o exposto, é possível afirmar que essa forma de organização do texto teatral é uma tentativa, como já explicou o dramaturgo e ensaísta David Mamet em “Três usos da faca” (2001, p. 72), de “codificação orgânica do mecanismo humano de ordenar informações” em um todo compreensível sob as normas do drama. Da perspectiva de Mamet, a estrutura dramática não é arbitrária e a “essência de sua forma” – ao longo do período em que está sendo encenada e por meio das reversões que causa – é que a plateia seja “seduzida, desapontada, tranquilizada, assustada e finalmente libertada” (MAMET, 2001, p. 60)

Ao ler essas considerações, imediatamente sou arrebatada por questionamentos: Todo esse controle da forma leva à libertação de qual plateia? Esse drama “puro” do Renascimento representa quais e é representado para quais pessoas? Uma vez que a estrutura é ortodoxa e o conteúdo espelha uma visão de mundo burguesa-patriarcal, a ação dramática é sobre quem e para quem? Afinal, nessa mesma época de “iluminação” do ser humano – séculos XVI e XVII – pessoas estavam sendo escravizadas e colonizadas. Muitas mulheres (focos deste estudo) estavam sendo estigmatizadas, silenciadas e caçadas como bruxas na Europa.

Esses fatos para a filósofa Silvia Federici, em “Mulheres e caça às bruxas” (2019b, p. 40), se

colocam “na encruzilhada de um aglomerado de processos sociais que preparam o caminho para o surgimento do mundo capitalista moderno.” Federici utiliza o conceito de cercamento, além das consequências do capitalismo agrário e de multicausas socioculturais, para explicar como se deram as acusações e a perseguição institucionalizada às mulheres na época.

Na figura da bruxa as autoridades puniam, ao mesmo tempo, a investida contra a propriedade privada, a insubordinação social, a propagação de crenças mágicas, que pressupunham a presença de poderes que não podiam controlar, e o desvio da norma sexual que, naquele momento, colocava o comportamento e a procriação sob domínio do Estado. (FEDERICI, 2019b, p. 54)

Ademais, o auge da crise demográfica europeia, nas décadas de 1620 e 1630, gerou a possibilidade de que a nova economia em desenvolvimento entrasse em colapso. A “Crise Geral”, de acordo com Federici, em *O calibã e a bruxa* (2017, p. 169-170), “transformou a reprodução e o crescimento populacional em assuntos de Estado e objetos principais do discurso intelectual” e originou também os métodos disciplinares que o Estado usou para “regular a procriação e quebrar o controle das mulheres sobre a reprodução”. Para Foucault, em “História da Sexualidade, Volume I: A vontade de saber”¹ (1978), é a partir desse momento que se cria o regime de biopoder.

2. De bruxas queimadas em fogueiras a bonecas “brincando” de casinha

Paradoxalmente, então, o “novo homem” passou a olhar para si mesmo com mais profundidade ao mesmo tempo em que aniquilava tudo aquilo que representasse uma ameaça às suas conquistas. É um olhar unidirecional, focado em estratégias de manutenção do também novo sistema que se fortalecia. Para tanto, a domesticação das mulheres para comporem uma força de reprodução e manutenção do status quo foi fundamental, ou seja,

(...) o que o capitalismo reintegrou na esfera do comportamento social aceitável para as mulheres foi uma forma de sexualidade dócil, domesticada, instrumental para a reprodução da força de trabalho e a pacificação da mão de obra. No capitalismo, o sexo só pode existir como força produtiva a serviço da procriação e da regeneração do trabalhador assalariado/masculino e como meio de pacificação e compensação social pela miséria da existência cotidiana. (FEDERICI, 2019b, p. 68)

Fora desses parâmetros, pontua Federici (2019b, p. 69), a mulher era considerada um perigo social, “ameaça à disciplina do trabalho, poder sobre as outras pessoas e obstáculo à manutenção das hierarquias sociais e às relações de classe.” Dessa forma, a fim de não serem caçadas, torturadas e mortas nesse regime de terror – tendo em vista que as fogueiras e as câmaras de torturas “foram um laboratório onde tomou forma e sentido a disciplina social” (FEDERICI, 2017, p. 262) – muitas mulheres optaram pela obediência, resignadas “à subordinação ao mundo masculino, aceitando como natural o confinamento a uma esfera de atividades que foram completamente depreciadas no capitalismo”. (FEDERICI, 2017, p. 262)

A teórica Verónica Gago, em “A potência feminista” (2019, p. 77), explica que, a partir dessa derrota, os corpos femininos tornaram-se colônias – propriedades – do Estado e de seus maridos. Surgiu, então, “um novo modelo de feminilidade: a mulher e esposa ideal – passiva, obediente, parcimoniosa, casta, de poucas palavras e sempre ocupada com suas tarefas.” (FEDERICI, 2017, p. 205)

As que se rebelaram ficaram

à margem.

As mulheres assim privatizadas, como prêmio de guerra do início do capitalismo, foram as que se refugiaram em matrimônios burgueses, enquanto as que ficavam à intempérie se converteram em classe servil (de donas de casa a empregadas domésticas ou prostitutas). (GAGO, 2019, p. 77)

Dentre outros meios comunicacionais e artísticos fundamentais para a opressão dos corpos femininos, o drama contribuiu para a culpabilização bem como para o controle das subjetividades e dos modos de subjetivação femininas – cristalizando o conteúdo e a forma estrategicamente ortodoxos no que tange aos diálogos e à construção dos personagens e da ação – o que fortaleceu uma transformação disciplinar radical da mulher.

Nesse sentido, Silvia Federici (2017, p. 202-203) analisa que “do púlpito ou por meio da escrita”, humanistas, intelectuais e dramaturgos “cooperaram constante e obsessivamente com o aviltamento das mulheres”. Desse modo, ajudaram a manter estável a ordem vigente por meio da organização interna da obra dramática paradigmática e por meio de temas fundantes da ideia de humanidade em que muitos acreditam até hoje, expressando “um projeto político preciso com o objetivo de deixar as mulheres sem autonomia nem poder social” (FEDERICI, 2017, p. 202), um projeto de expropriação.

(...) a principal vilã era a esposa desobediente, que, ao lado da ‘desbocada’, da ‘bruxa’ e da ‘puta’, era o alvo favorito de dramaturgos, escritores populares e moralistas. Nesse sentido, ‘A megera domada’ (1593) de Shakespeare era um manifesto da época. O castigo da insubordinação feminina à autoridade patriarcal foi evocado e celebrado em inúmeras obras de teatro e panfletos. A literatura inglesa dos períodos de Elizabeth I e de Jaime I fez a festa com esses temas. Obra típica do gênero é ‘Tis a Pity She ‘s a Whore’ (1633) [Pena que ela é uma prostituta], de John Ford, que termina com o assassinato, a execução e o homicídio didáticos de três das quatro personagens femininas. (FEDERICI, 2017, p. 202)

Houve, portanto, uma opressão simbólica na forma como as mulheres eram representadas, a partir de um olhar artístico marcadamente masculino, que se propagou no nosso inconsciente coletivo ocidental. Com ela, educou-se um imagi-

nário popular, deixando “marcas indelévels em sua psique coletiva e em seu senso de possibilidades” (FEDERICI, 2017, p. 203), visto que essas obras desempenharam um papel contundente na construção social do gênero.

Todo esse processo histórico-cultural, segundo Silvia Federici, disciplinou os corpos, para que se tornassem corpos produtivos, e libertou o capital,

na mesma medida em que a terra estava agora ‘livre’ para funcionar como meio de acumulação e exploração, e não mais como meio de subsistência. Libertados foram os proprietários de terra, que agora podiam despejar sobre os trabalhadores a maior parte do custo de sua reprodução, dando-lhes acesso a alguns meios de subsistência apenas quando estavam diretamente empregados. (FEDERICI, 2017, p. 146)

Da plateia, libertou-se esse tipo de homem. Apenas.

Clímax

NORA

Já não creio nisso. Creio que antes de mais nada sou um ser humano, tanto quanto você... ou pelo menos devo tentar vir a sê-lo.

Henrik Ibsen

1. O drama e os corpos desobedientes

Eis que – após três séculos de guerra ao corpo da mulher e da criação de um regime de biopoder, o qual, de acordo com Foucault (apud FEDERICI, 2019a, p. 246), é a grande estratégia política de controle do proletariado, erradicando “qualquer comportamento que não conduzisse à imposição de uma disciplina mais estrita de trabalho” – na segunda metade do século XIX, o trabalhador já entende seu corpo como capital e é “moderado, prudente, responsável, orgulhoso de possuir um relógio”, além de considerar “as condições impostas

pelo modo de produção capitalista como ‘leis da natureza.’” (FEDERICI, 2019a, p. 245).

Inclusive, a caça às bruxas acabou, no século XVIII, justamente porque a classe dominante “desfrutava de uma crescente sensação de segurança com relação ao seu poder – e não porque uma visão mais ilustrada do mundo tivesse surgido.” (FEDERICI, 2017, p. 365). A partir de então as mulheres já estão domesticadas e o cânone foi invertido, ao passo que “na nova família burguesa, o marido tornou-se o representante do Estado, o encarregado de disciplinar e supervisionar as ‘classes subordinadas’, uma categoria que, para os teóricos políticos, incluía a esposa e os filhos. Daí a identificação da família como um ‘microestado’ ou uma ‘microigreja.’” (FEDERICI, 2017, p. 193-194).

Em contraposição à ordem estabelecida, havia uma nova transformação econômica, política e ideológica. Segundo o teórico Marshall Berman, no livro “Tudo que é sólido desmancha no ar” (1987), as pessoas eram movidas pelo desejo de mudança, de transformação do mundo em redor e, simultaneamente, pelo terror da desorientação, pela desarmonia, pela perda da noção do todo da realidade, o que as envolveu em um “redemoinho de permanente mudança e renovação, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (BERMAN, 1987, p. 15).

É interessante, por isso, entendermos a dupla revolução que estabelece o início do mundo moderno. De acordo com Eric Hobsbawm, em “A era das revoluções” (2019), a Revolução Industrial – de ordem econômica – é um marco do capitalismo, pois acelerou o crescimento das cidades, o consumo, o entretenimento de massa, enfim o ritmo de vida das pessoas e o desejo coletivo de progresso.

No campo da política, data da Revolução Francesa o caminho para a modernidade, inspirada pelos ideais iluministas, representado pelo lema “Liberdade, Igualdade, Fraternidade”, que ecoou em todo o mundo. Assim, os primeiros indícios do movimento feminista ocorrem durante a Revolução, por meio da publicação do livro

“Reivindicação dos Direitos da Mulher” (2016), de Mary Wollstonecraft, no qual reivindicava a ampliação e a legitimação dos direitos políticos das mulheres.

Contudo, se de um lado o progresso favorecia uma parcela da população e abria caminho para a formação de centros fabris e urbanos bem como para um grande desenvolvimento das ciências, da filosofia, da religião e das artes, de outra parte, a miséria, a domesticação dos corpos femininos e o descontentamento ampliavam-se, realçando o aspecto desigual dessa sociedade de conquistas e exclusões. Quanto a essa desigualdade, Federici (2017, p. 234) enfatiza:

(...) a diferença de poder entre mulheres e homens e ocultamento do trabalho não remunerado das mulheres por trás do disfarce da inferioridade natural permitiram ao capitalismo ampliar imensamente ‘a parte não remunerada do dia de trabalho’ e usar o salário (masculino) para acumular trabalho feminino. (...) Dessa forma a acumulação primitiva foi, sobretudo, uma acumulação de diferenças, desigualdades, hierarquias e divisões que separaram os trabalhadores entre si e, inclusive, alienaram a eles mesmos.

2. Crise do drama. Crise do ser humano

A crise do drama, portanto, é reflexo do espelho rachado da crise da Modernidade, como enfatiza Tereza Menezes, em “Ibsen e o Novo Sujeito da Modernidade” (2006, p. 2). Para a teórica, “essa vivência de diversidade e ruptura já acompanhava o homem há vários séculos, mas intensificou-se mais do que nunca a partir dos anos 1870.” Assim, a época de Ibsen é o momento “das certezas cindidas”. Logo,

Henrik Ibsen é o dramaturgo que vai evidenciar esta mudança de foco do olhar humano sobre si mesmo. Ele é o autor do “novo drama”, é aquele que redimensionou as conquistas do romantismo com uma nova subjetividade que, diferente da romântica, não buscava expressar a si mesma, mas pretendia ser uma

forma de conhecimento, uma abordagem do mundo exterior a partir da experiência interior. Buscava a verdade no real, mas tinha consciência de que ele é, em grande parte, incognoscível. Mudou a forma e o conteúdo das *pièce bien faite* ao introduzir a dúvida e a ambiguidade. (MENEZES, 2006, p. 2)

Com base em estudos sobre “Casa de Bonecas”, de 1879, é possível afirmar de forma geral que Ibsen não apenas desconstrói o conteúdo do drama clássico, como também sua forma, uma vez que apresenta elementos epicizantes ao colocar a ação e o conflito decisivo da peça no passado – sendo que esse passado não está em função do presente, ou seja, “tudo escapa ao presente dramático. Pois só pode ser presentificado, no sentido da atualização dramática, um fragmento do tempo, não o próprio tempo”. (SZONDI, 2011, p. 43).

Para Sarrazac (2017, p. 255), trata-se de um drama que abriu sua forma canônica com uma forma “rapsódica, que pratica a alternância dos modos dramático, épico e lírico, permitindo ao drama retomar contato com o mundo.” Portanto, há nesse novo drama uma estrutura que não trabalha a favor de sua narrativa mas contra, uma vez que formas diferentes são utilizadas para se dar conta de um material narrativo mais amplo, que começava a criar espaço para a realidade interior.

“É o drama interno do personagem situado dentro do drama da peça”. (MENEZES, 2006, p. 32). O modelo clássico, então, é dissolvido intencionalmente por Henrik Ibsen, visto sua convicção pessoal de que “a civilização não poderia ser livre enquanto metade do gênero humano permanecia submetida a uma servidão legal”. (MENEZES, 2006, p. 46)

Para tanto, compreendo que, em “Casa de Bonecas”, Ibsen constrói duas camadas de forma e conteúdo que se alternam até o clímax. Uma camada obediente – que apresenta o padrão da vida burguesa e o padrão da forma dramática “sob forma de intriga” – e uma camada desobediente – a qual expõe a hipocrisia em que a sociedade da época vive

e subverte as regras impostas pelo drama clássico.

Com isso, tudo aquilo que é apresentado como a base da família burguesa, em uma camada, vai sendo desmanchado gradativamente na outra, até que ambas as camadas se encontram para a dissolução das certezas e das lógicas meticulosamente construídas (e impostas) em três séculos.

Jean-Pierre Sarrazac, em “Sobre a fábula e o desvio” (2013, p. 75), ressalta essa dissolução como “(...) a definitiva não semelhança da fábula com o ‘belo animal’ aristotélico, é o questionamento da unidade de ação, é o desenvolvimento errático, até mesmo anárquico e, em certa medida, teratológico da fábula – ou do que resta dela.” Portanto há, sim, uma fábula, contudo ela é desenvolvida de outro modo, substituindo o “drama na vida” pelo “drama da vida”, de acordo com Sarrazac.

Assim, “Casa de Bonecas” começa nos apresentando o status quo do “drama da vida”: A família tradicional burguesa em suas relações artificiais por meio de diálogos cristalizados na forma clássica do drama. Tomando como base “O ponto zero da revolução” (FEDERICI, 2019a, p. 44-45): Nora é a dona de casa que serve física, emocional e sexualmente “o trabalhador do sexo masculino, para criar seus filhos, remendar suas meias, cuidar de seu ego quando ele estiver destruído por causa do trabalho e das (solitárias) relações sociais que o capital lhe reservou.” Logo de início, esse perfil de mulher é bem definido por Ibsen:

HELMER (do escritório) É a minha cotovia que está gorjeando aí fora?

NORA (desamarrando animadamente os pacotes) É sim.

HELMER Quem está saltitando aí é o meu esquilo?
NORA É!

HELMER E quando regressou o esquilinho?

NORA: Agora mesmo. (Guarda o saco de bolinhos de amêndoas no bolso e limpa a boca) Venha cá, Torvald, venha ver o que eu comprei.

HELMER Estou ocupado. (Um momento após abre a porta e, de pena na mão, percorre a sala com

a vista) Você diz que comprou tudo isso? Então a minha cabecinha de vento encontrou mais uma ocasião de esbanjar bastante dinheiro? (IBSEN, 2002, p. 8)

Essa fraude que se esconde sob o nome de casamento é caracterizada aqui pela aparente submissão de Nora – a esposa – diante de Helmer, a autoridade da casa – o marido. Henrik Ibsen é preciso ao utilizar palavras que animalizam, objetificam e infantilizam Nora, todas ditas no diminutivo justamente para enfatizar a estrutura asfixiante (da casa e da forma dramática) em que a esposa é uma propriedade do seu marido. Um mero objeto. Uma boneca dócil brincando de casinha.

Quanto a essa estrutura de poder tão valorizada no século XIX, Federici (2019a, p. 45-46) ressalta que “a casa de um homem é seu castelo, e sua esposa tem que aprender a esperar em silêncio quando ele está de mau humor, a recompor os pedaços quando ele estiver quebrado e praguejar contra o mundo, a se virar na cama quando ele disser ‘estou muito cansado esta noite.’”

Entretanto, o que pode escapar ao olhar menos atento ou menos sensível do espectador, nessa primeira cena, é que Nora, desde o primeiro instante, já age como uma personagem deslocada e desobediente: Ela dissimula boa parte do tempo e praticamente nada do que diz é realmente o que quer dizer. Isso pode ser compreendido, logo nas cenas seguintes, quando nos damos conta de que Helmer a proibiu de comer doces:

NORA (...) Quer um pouco de bolinho de amêndoas, doutor?

RANK: Quê? Bolinho de amêndoas?! Julgava que isso fosse proibido nesta casa.

NORA E é, mas foram trazidos por Kristina.

SENHORA LINDE: Eu?!...

NORA Não precisa se assustar. Você não podia adivinhar que Torvald as tinha proibido. Sabe por quê? Porque receia que me estraguem os dentes. (...) (IBSEN, 2002, p. 28)

Todavia, na cena inicial, Nora estava comendo bolinhos de amêndoas e os guardou imediatamente antes de o marido sair do escritório. É uma ação simples e corriqueira: Guardar o saco com bolinhos de amêndoas para o marido não ver. Porém é com esse não dito, com essa ação assistida pelo público e não pelo marido – é exatamente no entre – que a teatralidade acontece, Nora se revela e nos leva a experimentar o deslocamento dos limites, ou seja, o deslocamento das regras impostas pelo patriarcado e pelo drama. Nora não obedece, de fato, Helmer. Ela finge. É apenas por meio da reflexão interna da personagem que se realiza a síntese que o autor não realizou.

O fingimento de Nora só pode ser percebido por meio da camada desobediente da obra, que é evocada pela linguagem através da intersubjetividade com outras personagens. Isso porque, entre Nora e Helmer, o diálogo é pautado em trivialidades e artificialidades, prejudicando a verossimilhança do desfecho da peça. Isso quebrou as expectativas e a identificação do público da época, atento apenas ao tradicional encadeamento superficial do drama.

Então, é apenas através dos diálogos às escondidas com outros personagens, como com a Senhora Linde e com Krogstad, que conhecemos traços da autenticidade de Nora, sua insubordinação, seus conflitos internos e o grande conflito da história: O empréstimo realizado, em segredo, por Nora com o advogado Krogstad, a fim de viajar para a Itália com o marido doente e salvar-lhe a vida. Esse conflito fundamental acontece no passado e só é atualizado em uma conversa com a Senhora Linde, recém-chegada à cidade:

NORA Papai não nos deu sequer um centavo. Eu é que arranjei o dinheiro.

SENHORA LINDE Uma quantia dessas?... Você?...

NORA Mil e duzentos táleres. Quatro mil e oitocentas coroas. Que lhe parece?

SENHORA LINDE Mas, Nora, como você fez isso?... Ganhou a sorte grande?

NORA (em tom de desprezo) A sorte grande... (com

um jeito de desdém) Que mérito haveria nisso?

SENHORA LINDE Nesse caso, onde foi buscar?

NORA (sorrindo misteriosamente e cantarolando)

Hum! trá-lá-lá

SENHORA LINDE Pedi-lo emprestado você não poderia.

NORA Por que não?

SENHORA LINDE Porque uma mulher casada não pode contrair empréstimo sem o consentimento do marido. (IBSEN, 2002, p. 22).

Portanto é possível afirmar que a verdade, em “Casa de Bonecas”, é da interioridade. Como enfatizou Peter Szondi (2011, p. 44), “é nela que se baseiam os motivos das decisões manifestadas, é nela que se oculta o efeito traumático das decisões, sobrevivendo a toda modificação externa. (...) Embora ela provenha da relação intersubjetiva, vive somente como reflexo dessa relação, no íntimo dos seres humanos solitários e alienados uns dos outros.” Assim, a representação dramática direta, ideal do drama clássico, é impossível, pois, por mais que esteja atualizada numa ação presente (como vimos no diálogo entre Norma e Senhora Linde), “continua exilada no passado e na interioridade”. (SZONDI, 2011, p. 44).

Nesse sentido, eis para Szondi o triunfo das peças de Ibsen: O exílio na interioridade permite a existência de personagens complexas e nada óbvias, posto que, para Henrik Ibsen “o parâmetro não é das regras socialmente estabelecidas e aceitas, mas justamente o contrário, o da possibilidade de contestá-las e do indivíduo perceber e afirmar sua vontade pessoal.” (MENEZES, 2006, p. 70).

É por tudo isso que o final da peça é uma potente revolução – não apenas do conteúdo, mas também da forma: Após receber uma carta de Krogstad denunciando o empréstimo indevido de Nora, Helmer não a apoia. Pelo contrário, a humilha mesmo sabendo que ela tentara salvar sua vida, definindo-a como “uma hipócrita, uma impostora... pior ainda, uma criminosa!” (IBSEN, 2002, p. 91). Ao descobrir, porém, que Krogstad iria reaver

o ocorrido, Helmer imediatamente muda o discurso e tenta restabelecer a relação com a esposa, evidenciando sua preocupação apenas com as aparências. A hipocrisia social é, então, definitivamente desnudada.

Conforme explicado, o contexto e a lógica social da época moldaram um imaginário, por isso a expectativa do público era de que Nora se submetesse ao controle do marido e mantivesse o cânone de boneca-esposa. Porém, trata-se de uma protagonista com uma trajetória interna profunda, permeada de significativas desobediências, das quais ela se orgulha em diversas passagens. Dessa forma, a sua lógica interna não segue as estruturas de poder vigentes, o que a leva a abandonar o marido e os filhos em um ato de emancipação individual. Ouvimos somente o bater do portão – a fronteira entre domesticação e liberdade. De Nora e da plateia.

NORA (...) Ah, Torvald! Já não acredito mais 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. (sai pela porta da sala) (IBSEN, 2002, p. 103)

A subversão do desfecho leva a uma inovação que Bernard Shaw (apud MENEZES, 2006, p. 57) chamou de “discussão”: O terceiro ato não apresenta um desfecho mas sim uma discussão entre a esposa e o marido, ponto nevrálgico da peça, em que Nora discute o relacionamento com Helmer e, a partir disso, expõe a si mesma, ao marido e ao público tudo aquilo que efervescia em seu interior: Ela não é uma boneca – o esperado corpo dócil – mas sim um corpo protagonista de sua própria história.

Ela é uma mulher que não negocia a sua realidade.

Ela não é um corpo-propriedade.

Ela é um corpo desobediente.

Da perspectiva de Verónica Gago (2020, p.

128), não ser um corpo-propriedade é ser um “corpo-território”, pois

O corpo que se torna território é a espacialidade contraposta ao confinamento doméstico. Porque o corpo que se torna território é o que foge do contorno individual (e, portanto, como laço político privilegiado), da cidadania sempre escamoteada, da exploração sempre oculta como serviço natural. Por isso, o corpo-território impulsiona a intervenção de outros ‘territórios existenciais’. (GAGO, 2020, p. 128).

Nora é um corpo-território. E sua existência ficcional impulsiona mais mulheres reais a serem existências livres.

Desfecho ?

Ouve-se, vindo de baixo, o bater do portão
Henrik Ibsen

Com todas essas transgressões de conteúdo e forma, “Casa de Bonecas” gerou, na época, uma experiência estética desorganizadora. Isso porque a obra desestruturou os juízos do público, obrigando-o a reformular os julgamentos e os conceitos que tinha construído social e esteticamente, podendo levar, inclusive, a novas organizações psíquicas e a novos significados para a sua vida. Tereza Menezes (2006, p. 115-116) enfatiza que, a partir dessas inovações, Ibsen cria um novo sujeito em suas obras, bem como em seu público:

Não se tratava mais de levar o público a assistir o extravasamento de ‘sentimentos genuínos’, mas sim de chamá-lo a discutir sua intimidade e a romper a barreira do falso comedimento, questionando os valores sociais que foram internalizados, mas não assumidos intimamente. Ibsen queria que as pessoas pudessem fazer por si mesmas aquilo que, até então, o teatro estava fazendo por elas. (MENEZES, 2006, p. 115-116)

Há nitidamente, portanto, uma crise de va-

lores, de lógicas, de sistemas. Sarrazac, no livro “Poética do drama moderno” (2017, p. 331) explica que o conceito de “drama da vida” é precisamente o de abraçar esse trabalho constante de emancipação de uma forma dramática sempre pronto a se liberar dos constrangimentos do ‘drama na vida.’ Logo, a crise do drama é a crise do ser humano e, para Jean-Pierre Sarrazac “o drama da vida é o drama do homem”.

Assim, Szondi aponta para uma crise do elemento dramático e para a morte do drama como uma estrutura fechada em si mesma, enquanto Sarrazac, dando sequência à discussão provocada pelo teórico húngaro, deseja acolher a desordem e pensar em um transbordamento do drama, visto que é justamente a desordem e o caos em que o ser

humano se encontrava (e ainda se encontra) que minam as regras e promovem o deslocamento dos limites, a fim de que o ser humano exerça a sua liberdade. Para Sarrazac, “encontrar uma forma que acomode o caos” é atualmente a missão do artista.

Acredito que apenas desobedecendo as ordens canônicas e expandindo as possibilidades dramáticas – como feito em “Casa de Bonecas” e em tantas outras poéticas dramatúrgicas modernas e contemporâneas – conseguiremos suspender o estabelecido, desestabilizar as identificações hegemônicas e, de fato, promover uma das tarefas mais importantes da arte: a geração de demandas de desejo e olhares diversos para o mundo e a emancipação do vivo. ☆

Referências

- BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti e Marcelo Macca. São Paulo: Schwarcz Ltda, 1987.
- COSTA, José da. **Biopolítica e teatro contemporâneo**. In PARDO, Ana Lúcia (Org.). **A teatralidade do humano**. São Paulo: Sesc, 2011, p. 140-149.
- FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Sílvia. **O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**. Trad. Coletivo Syncorax. São Paulo: Elefante, 2019a.
- FEDERICI, Sílvia. **Mulheres e caça às bruxas**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019b.
- GAGO, Verônica. **A potência feminista**. Trad. Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.
- HOBSBAWN, Eric J. **A era das revoluções. Europa 1789-1848**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- IBSEN, Henrik. **Casa de bonecas**. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2007.
- MAMET, David. **Três usos da faca. Sobre a natureza e a finalidade do drama**. Trad. Paulo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- MENEZES, Tereza. **Ibsen e o novo sujeito da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SARRAZAC, Jean Pierre. **Sobre a fábula e o desvio**. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- SARRAZAC, Jean Pierre. **Poética do Drama Moderno. De Ibsen a Koltès**. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2011.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos da mulher**. Trad. Ivania Pocinho Motta. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

Nota

1 O foco deste Artigo são os estudos de Sílvia Federici e não os do teórico Michel Foucault, uma vez que a filósofa acredita ter sido a crise populacional dos séculos XVI e XVII e não a fome na Europa no século XVIII, como afirma Foucault, o motivo central que transformou a reprodução e o crescimento populacional como assuntos de Estado. Dessa forma, Foucault não desenvolve um estudo sobre o controle dos corpos femininos, enquanto Federici afirma que a caça às bruxas e o controle do corpo da mulher constituíram os principais objetivos para a consolidação das técnicas de poder.