

SERIA NORA UMA FEMINISTA? UM OLHAR SOBRE A PERSONAGEM DA
OBRA *CASA DE BONECAS*, DE IBSEN, E A CONDIÇÃO FEMININA NO SÉCULO

XIX

*WAS NORA A FEMINIST? A GLANCE OVER THE CHARACTER FROM A CASA
DE BONECAS, BY IBSEN, AND WOMEN'S CONDITION IN THE NINETEENTH
CENTURY*

Dirceli Adornes Palma de Lima¹

RESUMO: O presente artigo propõe uma análise da peça naturalista *Casa de Bonecas* do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828 — 1906). Tal apreciação tem como intuito verificar como o autor apresenta, por intermédio da personagem Nora, traços de emancipação feminina e crítica aos padrões burgueses vigentes no século XIX, principalmente no que diz respeito ao papel de submissão da mulher.

Palavras-chave: Ibsen; *Casa de Bonecas*; condição feminina.

ABSTRACT: The present paper presents an analysis of the naturalist play *A Doll's House* of Norwegian playwright Henrik Ibsen (1828 — 1906). Such study aims at verifying how the author presents, through the character Nora, traces of the emancipation of women and criticizes the bourgeois standards found in the nineteenth century, especially those related to female submission.

Keywords: Ibsen; *A Doll's House*; woman status.

O presente artigo tem como intuito propor uma análise da obra *Casa de Bonecas*² (no original: *Et Dukkehjem*), escrita pelo dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828 —

¹ Mestranda em Estudos Literários, UFPR.

² O texto utilizado nesse artigo tem como referência a versão em inglês, do ano de 2001, disponível em domínio público (<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu002542.pdf>), acesso em 19 de agosto de 2013. As citações da peça no artigo são de livre tradução da autora.

1906) em 1879. A peça conta com nove personagens, sendo os principais: Nora, protagonista e esposa de Torvald Helmer; Dr. Rank, médico e amigo da família; Sra. Linde e o advogado Nils Krogstad. O cenário da peça é a casa da família Helmer e os diálogos ocorrem no período das festividades natalinas.

A escolha temporal do enredo de Ibsen pelo período do Natal, durante o século XIX, não parece ter sido despropositada. Assim como o título *Casa de Bonecas* convoca o leitor a penetrar em um mundo fictício “cor-de-rosa”, a escolha da árvore de Natal como componente cenográfico também atua como símbolo da crítica que Ibsen sustentará no decorrer do texto dramatúrgico. Nessa peça, assim como em *Os Pilares da Sociedade* (1877), Ibsen propõe “crítica e desmascaramento da sociedade burguesa.” (ROSENFELD, 2011, p. 84). E a árvore de Natal, assim como a celebração natalina, simboliza o ápice da “ilusão de uma alegria harmoniosa e hierárquica” presente na família pequeno-burguesa (HOBBSAWM, 1996, p. 322).

Sendo assim, o título e a árvore de Natal (cuja rubrica indica que se encontra montada para a festa de Natal e, após a festa, desmontada) enunciam o tom irônico conferido pela crítica de Ibsen. Ambos os objetos atuam como formas de garantir a ilusão de alegria da família Helmer, que representa uma família tipicamente burguesa³, cuja preocupação consiste apenas em manter as aparências e adquirir posses, ancorada pelo matrimônio e pelo dinheiro.

Nora, a protagonista, atua como objeto de decoração e propriedade do marido Helmer. É submissa aos seus anseios, ou seja, uma boneca, morando em uma casa de brinquedo, ironicamente perfeita, tal como se prostrava diante do pai. E a árvore

³ Segundo Eric Hobsbawm (1996), a definição de burguesia é “notoriamente difícil” (p. 264), porém é resumida como a classe social característica da economia capitalista, cuja ideologia é demarcada pelo liberalismo. Refere-se à classe média em ascensão, cuja expansão econômica foi facilitada pela expansão econômica. O autor situa que a ascensão do estilo de vida burguês ocorreu entre os anos de 1875 até a eclosão da 1ª Guerra Mundial, em 1914. A classe abarca principalmente “homens de negócios, as profissões liberais ou os mais altos escalões do serviço público” (HOBBSAWM, 1996, p. 258). Comida e bebidas abundantes, casa e jardim suburbanos são padrões da família tipicamente burguesa.

esconde segredos que “serão revelados quando a árvore fosse acesa” (IBSEN, 2001, p. 6), como se o papel dourado que encobre o embrulho escondesse o segredo da protagonista Nora (ou sua verdadeira essência).

Isto posto, o enredo da peça centra-se sobre o segredo que Nora, esposa de Torvald Helmer, esconde do marido. Nora emprestou dinheiro do advogado Krogstad para realizar uma viagem para a Itália que “salvaria” a vida do marido e restabeleceria sua saúde, já que ele se encontrava doente. Krogstad se utiliza desse empréstimo para chantagear Nora com o objetivo de não ser demitido do banco presidido por Helmer. Porém, Krogstad conta a Helmer que Nora fez um empréstimo sem sua permissão, que falsificou a assinatura do pai falecido na promissória e ameaça levar tal fato a público, o que pode ocasionar um entrave na reputação de Helmer.

Na leitura do texto, observa-se que Nora tinha como expectativa que seu marido, quando soubesse do caso, interviesse em sua defesa. Entretanto, Helmer preocupa-se com “o que as pessoas iriam pensar” se soubessem do ato que Nora cometeu. Com a expectativa frustrada, Nora decide ir embora, abandonando seu marido e seus três filhos, afirmando que ela, durante oito anos de casamento foi sua “esposa boneca, assim como era a criança boneca na casa de papai” (IBSEN, 2001, p. 66) e que agora ela precisava educar a si mesma. A cena final culmina com Nora indo embora do lar.

Segundo Marilyn Yalom (2002), a peça recebeu diversas críticas, principalmente devido ao desfecho apresentado por Ibsen. A partir da polêmica em torno desse final, a autora afirma ainda que pediram ao dramaturgo que alterasse o final da peça quando esta foi encenada na Alemanha. Nessa versão, o desenlace culmina com Helmer obrigando Nora a ficar e ela afirmando que não pode abandonar o marido e os filhos.

Ibsen se baseou no caso “Laura Kieler” para escrever a trajetória de Nora (RODRIGUES & RAPUCCI, 2009). Laura Kieler, assim como Nora, falsificou a assinatura de uma letra de câmbio para pagar uma viagem que o marido necessitava fazer para tratamento da tuberculose. Porém, ao ser descoberta, o marido pediu a separação e

seus filhos foram retirados de seus cuidados. Devido a estes acontecimentos, Laura Kieler precisou ser internada em um hospital psiquiátrico. A forma como Laura Kieler foi tratada pelo marido denota a estrutura patriarcal e a subordinação da mulher presente na sociedade burguesa. Ibsen (2001), por sua vez, propõe um tom progressista ao papel que confere à Nora, conferindo-lhe uma emancipação não condizente com a época.

Com isso, observa-se que, apesar da peça ter sido escrita no período de início da “emancipação feminina” (HOBBSAWM, 1988, p. 272), sua receptividade e a polêmica em torno da mesma demonstram o quanto a atitude de Nora retrata algo impensável na sociedade burguesa do final do século XIX. Nesse sentido, Ibsen transgride as convenções dessa sociedade e situa na personagem a representação de uma crítica aos valores morais da época. A peça de Ibsen denuncia “o cerceamento da liberdade e dos direitos das mulheres, por meio da representação de seu confinamento diante da estrutura patriarcal” (SILVA *apud* RODRIGUES & RAPUCCI, 2009, p. 127).

Durante os diálogos, constata-se que o marido de Nora, Helmer, trata-lhe como uma criança, incapaz de ter decisões próprias. Isso fica evidente pela forma infantilizada com que se dirige à protagonista, chamando-a, por exemplo, de “meu esquilinho”, “doce cotovia”, “minha menina perdulária”, “meu passarinho gastador”. Essa forma de tratamento representa a forma como a mulher era vista na sociedade do século XIX, um ser inferior, sem autonomia, da mesma forma que uma criança. Eric Hobsbawm (1996) salienta a dominação do homem sobre a mulher e a função da mulher na sociedade burguesa, caracterizada como uma “escrava atraente, ignorante e tola.” (HOBBSAWM, 1996, p. 361). A dominação possível conferida à mulher era a exercida sobre os criados, sendo que o fato de estarem cercados de serviçais distinguia os burgueses das outras classes inferiores (*op. cit.*).

Além disso, o discurso de Helmer aponta para a função da mulher na sociedade, responsável por cuidar da casa e dos filhos: “Antes de tudo, você é esposa e mãe”

(IBSEN, 2001, p. 67). Em vários momentos do texto Nora parece aceitar plenamente essa função social, apreciando, inclusive, os valores burgueses de manter as aparências vestindo-se bem, mantendo a casa “linda e bem arrumada” e escondendo do marido que emprestou dinheiro para auxiliar a saúde dele porque tal fato poderia humilhar sua “virilidade” (IBSEN, 2001, p. 13).

Em oposição a isso, nota-se também que em alguns momentos Nora já fornece indícios de que deseja transgredir as normas. Quando o advogado Krogstad a pressiona, alertando-a de que não irá devolver-lhe a promissória e sugere que ela possa estar pensando em fugir de casa, Nora afirma que pensou mesmo em fugir (IBSEN, 2001, p. 43), mas concorda com o advogado que não teria coragem para isso. A personagem também afirma para o Dr. Rank e para a Sra. Linde que adoraria dizer que está “danada” (ou condenada)⁴ (IBSEN, 2001, p. 17). Nora ainda faz insinuações para o Dr. Rank, mostrando-lhe as meias que irá usar no baile e pede que ele imagine que ela estará dançando para ele também, além de para o marido (IBSEN, 2001, p. 39), cena na qual se verifica uma alusão ao adultério, comportamento facilitado pelo “aumento da autoconfiança feminina.” (HOBBSAWM, 1996, p. 318).

Apesar disso, ao acompanhar os diálogos da peça, parece que Nora é realmente uma “cabecinha de vento”, como denomina seu marido Helmer, vivendo em sua casa de bonecas, sob o véu de uma ilusão de felicidade, já que ela afirma que após Helmer ter sido curado, sente-se alegre e feliz. Entretanto, ao nos apresentar o segredo que a protagonista esconde do marido, Ibsen (2001) nos fornece sua crítica, na qual o matrimônio se sustenta por essa ilusão de felicidade, onde as mulheres são submissas e, no caso da peça, também artefatos de decoração de seus maridos.

⁴ A tradução dessa passagem para o português, presente no texto de Karl Erik Schollhammer e Aderbal Freire-Filho ([19---]), apresenta-se como: “Eu tenho uma vontade doida de gritar: estou com o diabo no corpo!” (SCHOLLHAMMER; FREIRE-FILHO, [19---], p. 15). O termo danada ou condenada nesse caso pode se referir aos desejos de pecar de Nora, em oposição aos valores morais e religiosos, em consonância com a tradução dos autores citados.

Élisabeth Sledziewski (1991) afirma que a Revolução Francesa possibilitou algumas alterações na condição das mulheres desse período, uma vez que a “Revolução deu às mulheres a ideia de que não eram crianças. Reconheceu-lhes uma personalidade civil que o Antigo Regime lhes negava e elas tornaram-se seres humanos completos [...]” (SLEDZIEWSKI, 1991, p. 44). Tal fato contribuiu para que as mulheres se sentissem parte da sociedade civil e refletissem sobre a igualdade do seu lugar na cidade e na sociedade política, como afirma a autora. Porém, como ocorre em todas as mudanças sociais, os ecos de tais alterações foram paulatinos, surtindo efeito no decorrer dos séculos XIX e XX.

Eric Hobsbawm (1988) aponta algumas circunstâncias que contribuíram para o status da “nova mulher”, durante a final do século XIX e início do século XX, pois a “emancipação feminina” ficou restrita aos estratos médio e superior da sociedade. O autor cita o controle da natalidade como um dos fatores. A necessidade de manter um padrão de vida mais alto nas cidades e o fato de que ter mais filhos acarretava em maiores gastos, possibilitou que esse controle se concretizasse.

O autor refere-se ainda à inserção da mulher no mercado de trabalho, de modo que sua ocupação não se restringia apenas ao trabalho doméstico, o qual inclusive não era nem considerado como ocupação. Porém, a função primordial da mulher mantinha-se relacionada à gerência doméstica e as mulheres que trabalhavam o faziam para complementar a renda do marido, responsável pelo sustento familiar. Logo, por se tratar apenas de um complemento, era “natural” a remuneração da mulher ser menor e sua ocupação ser considerada inferior.

Outra questão cultural imersa nesse contexto refere-se ao fato do casamento concretizar-se como um investimento financeiro para a mulher. Em Ibsen (2001), é a Sra. Linde que traduz o matrimônio como sinônimo de recurso financeiro. Ao ser questionada por Nora sobre o motivo pelo qual se casou, ela afirma que não podia recusar a proposta com a mãe doente e os irmãos pequenos. Segundo Eric Hobsbawm

(1988), cabia à mulher “ligar-se a um homem capaz de os [rendimentos] ganhar, uma vez que as próprias chances de conseguir tal subsistência costumavam ser mínimas” (HOBBSAWM, 1988, p. 280). Sendo assim, o casamento constituía-se como ilustração das posses da família, uma vez que a mulher que não precisasse trabalhar fora tinha a seu lado um bom homem, capaz de sustentar a família sem seu auxílio, demonstrando para a sociedade que “a família não estava pauperizada” (*op. cit.*, p. 280), o que contribuía para a dependência econômica da mulher casada.

Além disso, devido ao fato do trabalho feminino ser inferior, considerado apenas como mero complemento financeiro, o trabalho, reconhecido como tal, era essencialmente masculino. Mulheres não atuavam em assuntos de negócios, bem como não participavam das decisões políticas, sendo a política considerada “assunto de homem.” (HOBBSAWM, 1988, p. 282). Em razão de estarem à margem da economia oficial e do contexto político, reforçava ainda mais a crença da mulher ser alguém de “segunda classe” (*op. cit.*, p.282), uma vez que não tinha direitos de cidadania e estavam submetidas ao poder dominante do homem.

Com isso, salienta-se que o discurso de Nora condiz com o panorama sobre o contexto do século XIX traçado por Hobsbawm (1988, 1996). O fato de a protagonista temer que o marido descubra que ela conseguiu obter dinheiro por si mesma, para arcar com a viagem, faz com que Nora pense que Helmer possa sentir-se ferido em sua virilidade, o que poderia prejudicar a relação do casal ao destituir o marido do lugar de provedor.

Nora afirma à Sra. Linde que quando trabalhou para conseguir o dinheiro para efetuar o pagamento das promissórias, sentiu-se “como um homem.” (IBSEN, 2001, p. 14). Nessa passagem fica claro o quanto o trabalho era considerado uma ocupação masculina. Nora também afirma que esse segredo é sua alegria e seu orgulho, pois, apesar de não ficar claro no enredo, parece ser talvez o único momento em que Nora pôde decidir por si mesma como resolver um problema. O que a atormenta é o fato de

não conseguir ter recursos para quitar a dívida sem que o marido descubra e não ter meios para lidar com a chantagem de Krogstad. Dessa forma, a personagem continua submetida ao domínio masculino, mesmo após ter conseguido trabalhar.

Na peça, Nora também se situa como a responsável por gastar o dinheiro do marido, o que lhe proporcionava um caráter de leviana aos olhos de Helmer. Apesar da preocupação de Nora em pegar o dinheiro com Helmer estar ligada ao pagamento da dívida, e não aos gastos fúteis como Helmer imagina, o fato dela ser a responsável pelas compras da casa está diretamente ligado ao poder de compra adquirido pelas damas burguesas.

As mulheres ganharam notoriedade da sociedade capitalista no que diz respeito ao consumo, pois eram responsáveis pelo orçamento doméstico e também tinham a possibilidade de ter renda própria, que poderia ser utilizada para a compra. Todavia, mesmo esse direcionamento do mercado não alterou o *status* da mulher, como salienta Hobsbawm (1988, p. 286), mas “originou um número substancial de novos empregos para profissionais do sexo feminino.” (HOBBSAWM, 1988, p. 286). Tal contexto possibilitou novas aspirações para as mulheres, sendo uma delas a expansão da educação secundária para meninas.

Hobsbawm (1988) também cita como uma das mudanças a maior liberdade de movimentos das mulheres nos meios sociais, mudanças nas vestimentas e prática de esportes. As mulheres circulavam com maior desprendimento em bailes e eventos sociais. Isso é evidente no caso de Nora, que inclusive treina a *tarantella* para poder dançar no baile no qual acompanha o marido. Porém, Nora não tem liberdade para decidir sobre o baile em si, uma vez que se vê forçada a retornar para casa no horário determinado pelo marido, o qual, segundo indicação na rubrica de Ibsen (2001, p. 54), traz a personagem quase com força à antessala. Nessa passagem, observa-se uma das críticas de Ibsen, ou seja, mesmo podendo dançar fantasiada, Nora deve se comportar e obedecer às imposições do marido, representado pelo gesto de Helmer.

Na cena que apresenta o retorno do casal do baile, Ibsen situa Nora como o objeto de decoração comandado por Helmer. Ao adentrar a sala da residência, Helmer se vangloria para Sra. Linde que Nora está maravilhosa e que ela fez sucesso ao dançar a *tarantella*.

(...) Eu peguei minha maravilhosa garota de Capri — minha caprichosa garota de Capri, eu poderia dizer — dei o braço a ela, demos uma volta rápida ao redor da sala, uma reverência para cada lado, e, como se diz nos romances, a bela aparição desapareceu. A saída deve ser sempre efetiva, Sra. Linde; mas é isso que eu não consigo fazer Nora entender (...). (IBSEN, 2001, p. 55).

Após essa passagem, o discurso de Nora começa a mudar. Sra. Linde fala que conversou com Krogstad e que Nora não precisa temê-lo, mas deve contar a verdade ao marido. A partir desse momento, nota-se uma mudança na protagonista. Helmer tenta seduzi-la e ela o repele. Ele então questiona: “O que é isso? Você está brincando, minha pequena Nora! Você não vai? Eu não sou seu marido?” (IBSEN, 2001, p. 57), que pode ser lido como uma ilustração do fato da mulher ter obrigações conjugais para com o marido. Helmer é então interrompido por uma batida na porta.

Em seguida, Helmer recebe a carta na qual Krogstad denuncia Nora e ela já faz menção de sair, o que prenuncia o que está por vir. Helmer exige então explicações da esposa. Nesse momento, Nora responde que agora está começando a entender “exaustivamente.” (IBSEN, 2001, p. 62). Parece que a personagem adquire consciência da visão que o marido tem dela. Nessa passagem, observa-se o clímax da peça, recurso dramático presente no gênero dramático. Quando responde a Helmer, parece que ela esperava por esse momento, como uma desculpa para sair de casa. Helmer então diz que Nora é mentirosa igual a seu pai, humilha-a, alegando que ela herdou a falta de princípios do pai, que ela não tem “nenhuma religião, nenhuma moral, nenhum sentimento de dever.” (IBSEN, 2001, p. 62). Aqui, Ibsen propõe a oposição do antigo, representado pela figura de Helmer, frente ao novo, representado por Nora, visto que

a sociedade burguesa caminhava para uma crescente laicização, anticlericalismo e descrença em Deus (HOBBSAWM, 1996).

Helmer preocupa-se com a repercussão do caso, sustentando que este deve ser “abafado a qualquer custo” (IBSEN, 2001, p. 63), que tudo deve permanecer como antes, aos olhos dos outros, e o que importa é “salvar os destroços”. Helmer diz ainda que não irá confiar as crianças à Nora. Ao reler a carta, Helmer verifica que Krogstad devolve a promissória e que se arrepende do que fez. Helmer comemora, alegando que está salvo, e absolve a mulher. Helmer sente pena de Nora pelo que ela passou de tormento, afirmando que ela o amou, como “uma mulher deve amar o marido” (IBSEN, 2001, p. 63), mas sem saber os meios adequados de fazê-lo.

Helmer afirma ainda que esse “desamparo feminino” é o que o atrai enquanto homem. Esse discurso pode ser associado ao que Annelise Mauge (1991) afirma quando diz que o imaginário masculino busca na mulher a figura mãe-amante que é devotada e abnegada, cuja responsabilidade é cuidar dos seus. Sendo assim, a capacidade feminina é considerada como quase nula, destinada somente a fins específicos. Evoca-se ainda o fato que a fala de Helmer sugere que cabe ao homem proteger e instruir as mulheres.

A autora afirma que o devotamento ilimitado é contíguo ao “desejo de domínio absoluto, perceptível, entre outras coisas, através de uma curiosa obsessão pedagógica.” (MAUGUE, 1991, p. 590). Cabe ao homem instruir sua esposa, atuando como esposo, amigo, irmão, pai e padre. Este último, Mauge (1991) faz referência à necessidade de controlar também o espírito da mulher.

Por fim, seguindo o enredo, Helmer acaba por perdoar Nora e retorna à ilusão da “casa de bonecas”, dizendo à esposa que o que foi vivenciado irá passar e tudo será como antes. Nora então diz a Helmer o que parecia “engasgado” ou inconsciente para ela: que o lar é um quarto de brinquedos, que eles nunca conversaram sobre coisas

sérias, que ela deixou de ser a boneca do pai para ser a boneca do marido e que está disposta a entender a sociedade para educar a si mesma.

Nesse momento, Nora assume sua própria identidade, abrindo mão de ocupar o papel da boneca para assumir-se como mulher enquanto ser humano, dotada de ambições e desejos próprios, destituindo-se da obrigação social imposta de que a mulher deve ser mãe e esposa devotada para estar no mundo, com vistas a construir sua própria subjetividade. E é esse desfecho que confere à Nora *status* de emancipada. Com essa atitude, a protagonista quebra os padrões impostos pela sociedade a qual pertence e rompe com a função social que lhe cabia, de modo a questionar e refletir sobre essas questões.

Com isso, apesar de algumas mudanças ocorridas nesse período proporcionarem à mulher novas perspectivas, é evidente a presença da supremacia masculina, representada na peça de Ibsen pela figura de Helmer — e a maneira como ele se refere à Nora — pela chantagem de Krogstad e pelos discursos da Sra. Linde. Esta última articula algumas afirmações conservadoras, nas quais confere à esposa o *status* da mulher submissa como, por exemplo, quando afirma que “uma mulher casada não pode fazer empréstimos sem o consentimento do marido.” (IBSEN, 2001, p. 12). Esta personagem também representa a obscuridade da identidade feminina, denotando conformidade à condição de mulher imposta pelos padrões vigentes.

Porém, com a figura de Nora, Ibsen rompe com essas prerrogativas que cercam a sociedade ao seu redor e atua como defensor da liberdade, principalmente da liberdade feminina, representação esta prestativa ao processo de emancipação e suas reivindicações. Talvez por isso a peça tenha sido tão aclamada e tão polêmica, ao mesmo tempo. Nora representa anseios que mulheres na vida real não conseguiam realizar.

Annelise Maugue (1991) afirma que a contribuição da *Casa de Bonecas* diz respeito ao final inverossímil e inesperado proposto pelo dramaturgo. Nora abandona

o lar devido a um objetivo singular, de modo que sua partida adquire um caráter de ausência de razoabilidade, visto que “nenhum amante a espera, deixa atrás de si três filhos que ama” (MAUGUE, 1991, p. 588) e para sobreviver terá que trabalhar, abdicando do conforto material oferecido pelo marido Helmer.

Segundo a autora, a abstração de Ibsen se insere a partir da eliminação dessas questões pautadas pelo cotidiano concreto, para dar lugar ao “ponto central que as mil e uma peripécias do cotidiano refletiam e escondiam ao mesmo tempo.” (MAUGUE, 1991, p. 588). Nesse sentido, o cotidiano era representado pela Nora boneca, cuja identidade era genérica, subordinada à figura masculina do pai e do marido. Para poder construir sua identidade autêntica, é necessário romper com essa “identidade inculcada, [...], 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.” (MAUGUE, 1991, p. 588).

A abstração da atitude de Nora pode também representar o rompimento do próprio Ibsen com relação aos moldes do drama burguês. Segundo Peter Szondi (2011), Ibsen é conhecido por sua maestria dramaturgica, a qual esconde uma crise interna do drama. O dramaturgo apresenta no texto a típica curva de ação da peça aristotélica: apresentação das circunstâncias, instauração do conflito, desenvolvimento do conflito, clímax e desenlace.

Tal proposta condiz com as convenções da peça “bem-feita” do drama burguês. Segundo Patrice Pavis (2011), a peça bem-feita burguesa “descreve um protótipo de dramaturgia pós-aristotélica que leva o drama de volta à estrutura fechada.” (PAVIS, 2011, p. 281). Ao compor peças desse gênero, cabe ao dramaturgo não desenvolver temas problemáticos, “nem propor ao público uma filosofia que lhe seja estranha.” (PAVIS, 2011, p. 282). Dessa forma, as características de identificação e verossimilhança são regras essenciais a serem seguidas para a composição dramática, no mundo burguês.

A partir dessa exposição, é possível observar que Ibsen transpõe a identificação, de modo que não defende no palco a ideologia do drama burguês, uma vez que a atitude de Nora não representa a mulher desse contexto. Nesse sentido, *Casa de Bonecas* remete-se ao que Pavis (2011) denominou de Teatro de Tese, o qual apresenta uma tese através da peça. O objetivo consistia em convocar o público a uma reflexão sobre a sociedade, fato este que possibilita observar na peça de Ibsen tendências ao épico. Apesar de Ibsen manter a estrutura fechada do drama, conforme mencionado acima, a temática proposta é divergente, visto que o final da peça apresenta-se de forma surpreendente para o público da época.

Anatol Rosenfeld (2011) afirma que há ainda outra característica que confere ao drama de Ibsen traços épicos. O autor refere-se ao fato de que a ação e o conflito decisivo da peça ocorrem no passado, através de uma ação acessória que se apresenta na breve atualidade de dois dias, sendo que no drama o presente é o único tempo possível. Rosenfeld afirma que as peças de Ibsen são peças de “recordação”:

(...) os personagens vivem quase totalmente no passado, como que fechados na intimidade lembrada que os isola dos outros personagens. Só graças a um golpe de força se torna possível o diálogo inter-humano que deverá revelar este passado imenso que pesa sobre suas vidas. (ROSENFELD, 2011, p. 85).

Dessa forma, a ação e o conflito da protagonista se concentram na rememoração do acontecimento passado que a atormenta. Observa-se, assim, que Ibsen torna tema o próprio tempo, qualidade esta essencialmente do domínio épico. O essencial da peça não é o que ocorre aos olhos do espectador, como exige o tipo de tempo presente pelo drama, e sim o que está “por trás” e “entre” os acontecimentos (SZONDI, 2011). Sendo assim, a maestria de Ibsen consiste em encobrir o tema épico através da estrutura dramática.

REFERÊNCIAS

IBSEN, H.. *A Doll's House*. 11. ed. Arquivo Digital, 2011. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu002542.pdf>>. Acesso em 19 de agosto de 2013.

_____. Tradução de: SCHOLLHAMMER, K.; FREIRE-FILHO, A.. *Casa de Boneca*. [19---]. Arquivo Impresso.

HOBSBAWM, E.. *A era do capital, 1848-1875*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *A era dos impérios, 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

MAUGUE, A.. A nova Eva e o velho Adão: identidades sexuais em crise. In: DUBY, G.; PERROT, M.. *História das mulheres no ocidente*. Porto: Afrontamento, 1991, v. 4.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RODRIGUES, T. A.; RAPUCCI, C.. A frágil realidade de plástico: um estudo comparativo da imagem "Casa de Bonecas" em Henrik Ibsen e Katherine Mansfield. *Acta Scientiarum. Language and Culture*. Maringá, v. 32, n. 1, Pp. 125-132, 2009.

ROSENFELD, A.. *O Teatro Épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SLEDZIEWSKI, É.. Revolução Francesa. A viragem. In: DUBY, G.; PERROT, M.. *História das mulhes no ocidente*. Porto: Afrontamento, 1991, v. 4.

SZONDI, P.. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. 2. ed. São Paulo: CosacNaify, 2011.

YALOM, M.. *A história da esposa: da Virgem Maria a Madonna — o papel da mulher casada dos tempos bíblicos até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

Submetido em: 10/03/2015

Aceito em: 03/04/2015