

ELIANE DA SILVA GOMES

**DA CASA DE BONECAS, DE IBSEN AO *TEATRO DE BONECAS*, DE MILENA
FILÓCOMO E ADRIANO CYPRIANO: MEMÓRIAS DE NORA**

CURITIBA

2021

ELIANE DA SILVA GOMES

**DA CASA DE BONECAS, DE IBSEN AO *TEATRO DE BONECAS*, DE MILENA
FILÓCOMO E ADRIANO CYPRIANO: MEMÓRIAS DE NORA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves

CURITIBA

2021

TERMO DE APROVAÇÃO

ELIANE DA SILVA GOMES DE ALMEIDA

DA CASA DE BONECAS, DE IBSEN AO TEATRO DE BONECAS, DE MILENA FILÓCOMO E ADRIANO CYPRIANO: MEMÓRIAS DE NORA

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves (Orientadora – UNIANDRADE)



Profa. Dra. Roberta Cantarela (UnB)



Profa. Dra. Anna Stegh Camati (UNIANDRADE)

Curitiba, 15 de março de 2021

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela dádiva da vida e por me permitir realizar tantos sonhos nesta existência. Obrigado por me permitir errar, aprender e crescer, por sua eterna compreensão e tolerância, por seu infinito amor, pela sua voz “invisível” que não me permitiu desistir.

A Prof.^a Dra. Lourdes Kaminski Alves, pela orientação, partilha de conhecimentos, profissionalismo e dedicação. Pelo apoio fundamental durante o processo de leituras e produção escrita da pesquisa, sempre me orientando com muita atenção e carinho. Agradecimentos por ter me apresentado o texto teatral e o texto dramático de Milena Filócomo e por ter estabelecido contato com a autora que nos enviou material de apoio para as análises empreendidas nesta pesquisa. Obrigada por suas aulas durante todo o processo de orientação.

À equipe de Coordenação do Programa, às professoras e aos professores da Pós-graduação em Teoria Literária da UNIANDRADE, pelo acompanhamento e pelas contribuições com a minha formação acadêmica e profissional.

À pesquisadora, atriz, diretora e autora Milena Filócomo, por compartilhar materiais de seus acervos sobre a peça *Teatro de bonecas*, fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa.

À Thais Tedesco, do grupo Profissional de Artes Cênicas, da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, que prontamente respondeu à minha solicitação por informações e materiais sobre a peça *Casa de bonecas*, adaptação e direção de Felipe Hirsch, em que Thais atuou no Festival de Teatro de Curitiba, em 1997.

Aos membros da banca examinadora, Prof.^a Dra. Anna Stegh Camati e Prof.^a Dra. Roberta Cantarela pelo compartilhamento de bibliografias de apoio e pelas contribuições com esta pesquisa, desde a banca de qualificação da dissertação.

À Prof.^a Dra. Anna Stegh Camati, por suas maravilhosas aulas que me instigaram a buscar mais conhecimentos sobre a peça *Casa de Bonecas* e sobre Henrik Ibsen.

À minha mãe e ao meu pai, expressei meu agradecimento especial, por todas as lições de amor, companheirismo, amizade, caridade, dedicação, compreensão e orgulho que demonstram pela minha dedicação.

Ao meu filho por compreender que em inúmeras vezes quando me chamava eu respondia:

“Agora não posso, estou escrevendo, estou lendo”.

Ao meu marido por me apoiar em horas difíceis, quando eu me via confusa ele dizia: “é seu Mestrado, amor, é seu futuro”.

- Caricatura de Henrik Ibsen: Ilustração de Cássio Lored



Fonte: https://www.reddit.com/r/Caricatures/comments/5ecg1v/henrik_ibsen_by_cassio_loredano/

IRENE. Quando nós, os mortos, despertamos.
RUBEK. [...] E aí veremos o quê?
IRENE. Veremos que nunca vivemos.

(Henrik Ibsen, *Quando Nós, Os Mortos, Despertamos*)

SUMÁRIO

RESUMO	06
ABSTRACT	07
INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I - O PALCO COMO CENÁRIO DE DEBATES	16
1.1 TEMÁTICAS PRESENTES NO TEATRO DE HENRIK IBSEN	22
1.2 O SUJEITO MULHER NA OBRA DE IBSEN	30
1.3 REPRESENTAÇÕES DA PERSONAGEM FEMININA E DO DISCURSO PATRIARCAL EM <i>CASA DE BONECAS</i>	36
CAPTÍTULO II - REPERCUSSÕES DA DRAMATURGIA DE HENRIK IBSEN NO BRASIL	43
.....	
2.1 A TEMÁTICA DA EMANCIPAÇÃO FEMININA NO TEATRO BRASILEIRO	44
CAPÍTULO III - RELEITURAS DE CASA DE BONECAS NA CENA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: MEMÓRIAS DE NORA	55
3.1 O QUE PODE SER O TEATRO CONTEMPORÂNEO?	60
3.2 DA <i>CASA DE BONECAS</i> AO <i>TEATRO DE BONECAS</i> : ESCRITURAS DA MEMÓRIA.....	66
3.3 TRAÇOS DA DRAMATRUGIA CONTEMPORÂNEA EM <i>TEATRO DE BONECAS</i>	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	89
ANEXO I - <i>Teatro de bonecas</i>	96

RESUMO

Na segunda metade do século XIX, na contramão do espírito do Romantismo europeu, Henrik Ibsen (Noruega, 1828-1906) mostrou um lado da classe média que, até então, não era representado nos palcos. Uma de suas peças mais conhecida é *Casa de bonecas*. Esta peça abriu caminhos para a reflexão sobre a falta de liberdade de direitos da mulher no casamento e em outras instituições e espaços sociais, atraindo sobre si uma diversidade de estudos. Contudo, apesar de *Casa de bonecas* ter sido bastante estudada, as temáticas nela contidas continuam pertinentes para estudos na contemporaneidade. Esta pesquisa tem como proposta refletir sobre o alcance da visão do dramaturgo norueguês, para além do contexto de produção de suas peças, dado que releituras das mesmas continuam potentes na cena contemporânea, a exemplo da peça *Teatro de bonecas*, concepção de Milena Filócomo e direção de Adriano Cypriano (2014). A pesquisa apresenta um estudo crítico reflexivo do texto dramático *Teatro de bonecas* de M. Filócomo, em confluência com a peça *Casa de bonecas* de Henrik Ibsen, atentando-se para os elementos temáticos e estruturais que aproximam as obras e para o modo como a peça contemporânea atualiza a leitura da peça de Ibsen. O tema da liberdade da mulher e dos processos identitários em suas constantes mobilidades, construções e perdas pode ser estudado nas duas peças. Inserido no contexto da escrita teatral contemporânea, a peça *Teatro de bonecas* mescla longos monólogos com falas curtas, longas rubricas, com outras breves e sua estrutura fragmentária aponta para uma narrativa não linear. Ao aproximarmos o texto dramático com a sua encenação, procuramos, também, examinar outro elemento presente no teatro contemporâneo mais recente, o retorno do real, o narrar a si mesmo como tema e artifício memorialístico. Para isso, buscamos respaldo teórico-crítico em Maurice Halbwachs (1990), Teresa Menezes (2006), Stella Adler (2002), Stuart Hall (2004), Thomas Bonnici (2007), Jean-Pierre Sarrazac (2012), Hans-Thies Lehmann (2007), Jean-Pierre Ryngaert (1998) e outros.

Palavras-chave: Ibsen. *Casa de bonecas*. *Teatro de bonecas*. Milena Filócomo e Adriano Cypriano. Cena Contemporânea. Memória.

ABSTRACT

In the second half of the 19th century, against the spirit of European Romanticism, Henrik Ibsen (Norway, 1828-1906) showed a side of the middle class that, until then, was not represented on the stage. One of his best known pieces is *Dolls house*. This piece opened the way for reflection on the lack of freedom of women's rights in marriage and in other institutions and social spaces, attracting a diversity of studies. However, although the *Dolls house* has been extensively studied, the themes it contains are still relevant for contemporary studies. This research aims to reflect on the scope of the Norwegian dramatist's vision, beyond the context of the production of his plays, given that their reinterpretations are still potent in the contemporary scene, such as the play *Teatro de bonecas*, conceived by Milena Filócomo and direction by Adriano Cypriano (2014). The research presents a critical reflective study of the dramaturgical text *Teatro de Bonecas* by M. Filócomo, in confluence with the *Casa de Bonecas* by Henrik Ibsen, paying attention to the thematic and structural elements that bring the works together and the way the play contemporary updates the reading of Ibsen's play. The theme of women's freedom and identity processes in their constant mobility, constructions and losses can be studied in both pieces. Inserted in the context of contemporary theatrical writing, the play *Teatro de Bonecas* mixes long monologues with short lines, long rubrics, with other short ones and its fragmentary structure points to a non-linear narrative. As we approach the dramaturgical text with its staging, we also try to examine another element present in the most recent contemporary theater, the return of the real, the narration of oneself as a memorial theme and artifice. For this, we seek theoretical-critical support in Maurice Halbwachs (1990), Teresa Menezes (2006), Stella Adler (2002), Stuart Hall (2004), Thomas Bonnici (2007), Jean-Pierre Sarrazac (2012), Hans-Thies Lehmann (2007), Jean-Pierre Ryngaert (1998) and others.

Keywords: Ibsen. *Doll house*. *Doll's theater*. Milena Filócomo and Adriano Cypriano. Contemporary Scene. Memory.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como proposta, desenvolver um estudo crítico reflexivo do texto dramático *Teatro de bonecas* (2014), concepção de Milena Moreira Filócomo¹ e direção de Adriano Marcelo Cypriano² - em confluência com a peça *Casa de bonecas* (1879), de Henrik Ibsen, atentando-se para o tema que aproxima as obras e para o modo como a peça contemporânea atualiza a leitura da peça de Ibsen.

O estudo considera elementos contidos no texto de base que motivaram releituras da peça *Casa de bonecas* de Ibsen, ao longo da história, mais especificamente, a temática do feminino em suas relações com aspectos do discurso centrado no ideário patriarcal colonialista. A peça *Teatro de bonecas* problematiza o tema da liberdade da mulher e dos processos identitários em suas constantes mobilidades, construções e perdas.

Desta forma, o foco da pesquisa situa-se no estudo do texto dramático e nos elementos da encenação da peça *Teatro de bonecas* (2014), que se aproximam da peça *Casa de bonecas* (1879), de Ibsen, a partir das questões sobre inquietações do sujeito feminino em busca de liberdade no contexto das relações opressivas assentadas no discursos patriarcal.

Este recorte de pesquisa, nos instiga ao estudo sobre figurações do feminino nas peças de leitura decolonial, mais, especificamente, na cena brasileira contemporânea, a exemplo de *Teatro de bonecas*, de Milena Filócomo e Adriano Cypriano. Tivemos, primeiramente, acesso ao espetáculo de teatro e, posteriormente, demonstrando interesse de pesquisa, estabelecemos contato com Milena Filócomo, que nos enviou a produção textual que orienta o espetáculo.

Teatro de bonecas insere-se no contexto da escrita teatral contemporânea, na medida em que é permeado pela performatividade, em que os limites da teatralidade são explorados e, em algumas passagens, até mesmo colocados em xeque. Ao aproximarmos a produção textual com

¹ Atriz, dramaturga, diretora e professora de teatro. Mestrado em artes pela Unesp, pesquisa realizada "O encontro de duas ficções: alteridades trocadas". Organizadora do Núcleo de pesquisadores "Em Ensaio", integrado por artistas conectados ao pós moderno na arte e inspirados por conceitos como Palimpsestos (camadas) e Pentimentos (arrepentimentos). Direção e ou atuação teatral em: *Teatro de Bonecas* (2014); *Ensaio sobre o vento* (2013); *Ficção* (2013); *Pas de Deux* (2012); *A Viagem de Ultra-Violeta*. (2011); *Quem é bicho é bicho, quem é gente é gente* (2010); *As aventuras de Lêle* (2009); *Hércules* (2008); *Ridículos* (2007); *On the road Pé na estrada* (2007); *Você mesmo* (2007); *As Histórias de Lá* (2006); *As Mulheres de O Tempo e O Vento* (2005); *O que veio antes, o ovo ou a galinha* (2005), entre outros. (Fonte: currículo lattes, plataforma CNPq).

² Professor e diretor de teatro. Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo - Escola de Comunicações e Artes, pesquisa realizada: "Caminhos no Desconhecido". Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo - Escola de Comunicações e Artes, pesquisa realizada: "A Consciência Cênica no Pós-Moderno". Direção e atuação teatral em: *Ermo* (2019); *Pós-Rama ou para além do caminho daquele que satisfaz* (2018); *Mostra Mundana de Teatro do Fringe* (2017); *Teatro de Bonecas* (2014); *Pas de Deux* (2012); *Amor em Tempo de Morte* (2003); *A Bagagem*. (1999); *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* (1997); *O Urubu e o Sonho* (1990), entre outros. (Fonte: currículo lattes, plataforma CNPq).

a sua encenação, procuramos, também, examinar outro elemento presente no teatro contemporâneo mais recente, o retorno do real e o narrar a si mesmo como tema e artifício da escrita memorialística.

As perguntas que nos instigam para a pesquisa são:

- a) Como a obra dramaturgica lê a sociedade contemporânea com relação aos conflitos femininos? Quais temas são acionados como questões de debate nas peças *Casa de bonecas*, de Ibsen e *Teatro de bonecas*, de M. Filócomo?
- b) Em quais aspectos a peça contemporânea dialoga com o texto clássico de Ibsen? A partir de quais recursos da linguagem cênica?
- c) Em que medida, elementos de conteúdo e da forma se interligam para ampliar os sentidos dos textos dramaturgicos em estudo?

Estas e outras perguntas colocadas, a partir do *corpus* da pesquisa, nos motivam ao estudo das peças e das temáticas nelas contidas, com foco para os seguintes objetivos:

- a) Refletir sobre o modo como a peça *Teatro de bonecas* problematiza a questão da liberdade e dos processos identitários relativos ao feminino na sociedade contemporânea, ainda marcada pelos valores morais da sociedade burguesa e patriarcal, que foram, igualmente problematizados por Ibsen em *Casa de bonecas* (1879).
- b) Estudar elementos da encenação da peça *Teatro de bonecas* (2014), que se aproximam da peça *Casa de bonecas* (1879), a partir das questões sobre inquietações do sujeito feminino em busca de liberdade no contexto das relações opressivas assentadas no discursos patriarcal.
- c) Refletir sobre as repercussões da dramaturgia de Henrik Ibsen no Brasil, mais especificamente, no recorte das produções brasileiras que compreendem o período de 2002 a 2018, considerando-se produções dramaturgicas que se deslocam da *mise en scène* clássica para tratar da temática proposta por Ibsen.
- d) Refletir sobre os recursos cênicos memorialísticos presentes em *Teatro de bonecas* (2014), no cruzamento com elementos autobiográficos e traços memorialísticos presentes nas personagens que representam a personagem Nora de *Casa de bonecas* (1879).
- e) Verificar elementos presentes na linguagem do texto dramaturgico *Teatro de bonecas* (2014) que situam a peça no contexto da escrita teatral contemporânea.

- f) Refletir sobre a potencialidade crítica e criativa das obras estudadas, podendo ser lidas como uma ponte para reflexões históricas e filosóficas sobre o universo das relações humanas em uma sociedade de aparências.

Trata-se de estudo bibliográfico de caráter analítico, interpretativo da produção escrita de textos dramáticos e de elementos da encenação, com respaldo teórico-crítico em Peter Szondi (2011), Jean-Pierre Sarrazac (2012), Hans-Thies Lehmann (2007), Jean-Pierre Ryngaert (1998), Patrice Pavis (2010), entre outros estudiosos do texto dramático.

Considerando que a peça *Casa de bonecas* (1879) abriu caminho para a reflexão sobre a falta de liberdade de direitos da mulher, sendo um tema ainda pertinente para pesquisas no campo das humanidades no contexto contemporâneo, esta pesquisa ancora-se nos estudos sobre a dramaturgia de Ibsen e suas repercussões na cena brasileira, com destaque para representações do feminino em concepções dramáticas de autoria feminina, no teatro brasileiro contemporâneo, a exemplo dos estudos de Teresa Menezes (2006), Stella Adler³ (2002), Elza Cunha Vicenzo (1992), dentre outros.

As reflexões sobre memória e processos identitários encontram respaldo teórico em Paul Ricoeur (2007), Maurice Halbwachs (1990), Stuart Hall (2004), Thomas Bonnici (2007) e outros teóricos que abordam o tema das representações da identidade em textos artísticos. Dado a este enfoque, recorreremos ao suporte teórico contemplado nas abordagens críticas de base pós-colonial centrada nos estudos de literatura e outras artes e, também, em estudos sociocríticos sobre o sujeito mulher e descolonização epistêmica.

No estudo das peças, interessa-nos refletir sobre a relação entre temas sociais e políticos, contemporâneos a Henrik Ibsen, consubstanciados nas personagens femininas protagonistas levadas ao palco pelo dramaturgo e como essas personagens e conteúdo por elas representados são relidos na dramaturgia brasileira contemporânea, com especial atenção à personagem Nora da *Casa de bonecas* (1889). O estudo das personagens mostra como Ibsen descrevia as máscaras conjugais em suas peças e como sua produção dramática está relacionada a um compromisso ético e estético.

É interessante salientar que o olhar crítico sobre o papel ocupado pela mulher em uma relação abusiva vem, na história da dramaturgia, por meio do olhar masculino. Ibsen, assim, passa a ser o porta voz, uma vez que, na época, as mulheres não podiam expressar tudo o que o dramaturgo teve coragem de escrever e de colocar em cena.

³ Stella Adler foi atriz, professora e pesquisadora de teatro, chegando a criar um método próprio que mais tarde tornou-se o reconhecido “Stella Adler Studio of Acting” em New York. Seus estudos sobre Ibsen, Strindberg e Chekhov foram traduzidos no Brasil por Sonia Coutinho, publicados pela Bertrand Brasil e são citados em diversas escolas de teatro e em cursos de Dramaturgia no Brasil.

O feminismo visto pelo olhar masculino desperta interesse, levando-se em consideração que foi um homem quem colocou no palco as inquietações do feminino em relação opressiva, no contexto do casamento em uma sociedade marcada pelos valores burgueses e patriarcais.

Na época, o silêncio era essencial para uma “bela dama”, independente de classe social, mas, sobretudo, se casada ou se desejasse encontrar um “bom marido”. Depois de casada, com ou sem agressões deveria manter o sorriso nos lábios, discrição e disposição para cuidar da família e ter boa saúde, demonstrando felicidade.

Com o propósito de verificar sobre o que está sendo estudado na obra de Ibsen no Brasil e quais estudos já foram realizados sobre adaptações de Ibsen por dramaturgas brasileiras, realizamos um levantamento em bancos de Dissertações e Teses de Programas de Pós-graduação em Letras e áreas afins, considerando pesquisas realizadas no período compreendido entre 2016 e 2019.

No levantamento encontramos a Dissertação intitulada “Nora: do século XIX para uma jornada além do seu tempo: uma perspectiva artística-histórico-cultural para a personagem Nora em *Casa de bonecas* de Henrik Ibsen”, defendida no Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, por José Eduardo das Neves, em 2017. A pesquisa reflete sobre a personagem Nora Helmer da obra teatral *Casa de bonecas* de Henrik Ibsen, a partir de um ponto de vista artístico e histórico cultural, em um viés multidisciplinar. Neves (2017), chega à conclusão de que o desenvolvimento da personagem, na referida obra, aponta para um diálogo entre o Século XIX e a contemporaneidade, contribuindo na ilustração das ações das mulheres na construção de seu devir histórico.

Do Programa de Pós-graduação em Artes, da Escola de Comunicação e Artes da USP, citamos a Tese intitulada “Diálogos com Ibsen: uma investigação sobre as possibilidades de tradução cênica do último ciclo de Henrik Ibsen”, defendida por René Marcelo Piazzentin Amado, em 2016. A proposta da referida pesquisa é “apresentar uma proposição sobre as possibilidades cênicas das quatro peças que compõe o último ciclo da obra de Henrik Ibsen (*Solness, o Construtor, John Gabriel Borkman, O Pequeno Eyolf* e *Quando nós, os mortos, despertarmos*) para além dos limites normalmente estabelecidos pelo Realismo” (AMADO, 2016, p.4). Com relação às proposições cênicas, o pesquisador observa que “A questão da fidelidade ao texto é relativizada pela noção de ponto de vista que estabelece o diálogo com referências de outros criadores, circunscritos por um campo de coerência” (AMADO, 2016, p. 42).

Outro estudo que traz contribuições para esta pesquisa é a Dissertação de Helena Cecilia Staehler Carnieri, intitulada “*A Dama do Mar de Ibsen: uma recriação cênica por Bob Wilson no Brasil*”, defendida no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná em 2016. No referido estudo a autora apresenta reflexões sobre a montagem teatral realizada por Robert Wilson a partir do texto-fonte *A dama do mar* (1888), de Henrik Ibsen e de sua reescritura

por Susan Sontag (1997). O estudo analisa os mecanismos utilizados na transposição da obra original para a obra final, passando pela adaptação textual por Sontag, no contexto dos estudos da adaptação. “É analisado o processo como a peça é transformada a partir das escolhas de Sontag, como os monólogos de frente para a plateia e a inclusão de textos folclóricos, e da estética de Wilson, que potencializa o substrato simbólico da peça com seu cenário e iluminação, repletos de poesia, atuações que simulam o movimento de marionetes, gestual preciso e diálogos e movimentos propositalmente artificiais”. (CARNIERI, 2016, p. 06). A fundamentação teórica da pesquisa respalda-se nos estudos de Patrice Pavis, Linda Hutcheon, Robert Stam, Hans-Thies Lehmann, entre outros.

Citamos ainda, a tese de doutorado intitulada “Entre sujeito e objeto: representações femininas em Ibsen”, defendida por Vicentonio Regis do Nascimento Silva, no Programa de Pós-graduação em Letras da UEL, em 2017. Na tese, o autor reflete e destaca que, em sua maioria, as personagens femininas de Ibsen “são sujeitos (históricos e de direito) que se sobrepõem às mulheres (reais) do século XIX. A construção da imagem da mulher (silenciada por mecanismos de dominação simbólica, (re)transmitidos e (re)produzidos por meio da Igreja, da Educação e do Trabalho) e a concepção da mulher-sujeito ocorrem pela perspectiva de, entre outros, Michelle Perrot, Michel Foucault, Alain Touraine, Pierre Bourdieu e Simone de Beauvoir”. (SILVA, 2017, p. 06).

Apesar da peça *Casa de bonecas* estar contextualizada no século XIX, nos dias atuais, muitas mulheres ainda sofrem em silêncio diversos tipos de violência, sentindo vergonha da própria dor. O teatro de Ibsen tornou-se um ícone no contexto das reflexões sobre o feminismo.

Com base nessas considerações, a pesquisa se articula em três capítulos, a saber: 1 – **O Palco Como Cenário de Debates** 2 – **Repercussões da Dramaturgia de Henrik Ibsen no Brasil.** 3 – **Releituras de *Casa de Bonecas* na Cena Brasileira Contemporânea: Memórias de Nora.**

O teatro de Ibsen já foi muito estudado em áreas diversas do conhecimento, mas dado ao seu potencial ético e estético continua a atrair sobre si novos estudos, é nessa perspectiva que se intenta dialogar com parte de estudos já realizado e talvez, trazer um elemento novo que possa somar-se às reflexões aqui aventadas.

CAPÍTULO - I

O PALCO COMO CENÁRIO DE DEBATES

O inimigo mais perigoso da verdade é a enorme silenciosa maioria dos cidadãos. (IBSEN, 2001, p. 126)

Henrik Ibsen, considerado pelos historiadores do teatro no Ocidente, como o maior dramaturgo do Século XIX, nasceu em 1828, em Skien, na Noruega e veio a falecer em Oslo, então Cristiânia, em 1906. De acordo com o biógrafo de Ibsen, Michael Meyer (1985), o dramaturgo viveu quase 30 anos fora da Noruega, em Itália e na Alemanha, onde produziu grande parte da sua obra. Michael Meyer observa que o dramaturgo foi o primeiro, depois de Shakespeare a mostrar que a alta tragédia podia ser escrita sobre pessoas comuns e em uma linguagem quotidiana. Também, chama a atenção para a contribuição técnica de Ibsen ao teatro moderno, a exemplo da arte do diálogo, desenvolvendo-a em um nível de refinamento que nunca ultrapassado. Meyer (1985) destaca que a grandiosidade de Ibsen como dramaturgo deve-se à profundidade e à sutileza da sua compreensão do carácter humano (especialmente do carácter feminino) e das relações humanas.

Estudos correntes sobre o teatro de Ibsen⁴ apresentam sua obra dividida em três fases: peças históricas ou românticas, peças realistas ou naturalistas e peças simbolistas, no entanto Tereza Menezes no livro *Ibsen e o Novo Sujeito da Modernidade* (2006) questiona a validade desta divisão. Esclarecendo seu ponto de vista, a pesquisadora apresenta uma outra abordagem.

Sem qualquer pretensão de classificar sua obra em estilos, ou de atribuir as transformações na sua dramaturgia à obediência aos cânones de escolas literárias diferentes, vamos propor uma divisão baseada nas formas dramáticas e no foco de interesse do autor. Em cada uma das quatro “fases” que destacamos, sua escrita vai se definindo de modo a poder abordar, com a forma mais adequada, o tema em questão. (MENEZES, 2006, p. 54)

⁴ Escreveu 26 peças, tradicionalmente divididas em três períodos: o primeiro, de 1850-57, com seis peças inspiradas no período romântico da época (*Catiline*, *St. John's Night*, *Lady Inger at Ostertat*, *The Feast at Solhaug*, entre outras, nunca traduzidas para português); o segundo, de 1862-73, com peças escritas em verso e em prosa (*Love's Comedy*, *The Pretenders*, *Brand*, *Peer Gynt*, *Emperor and Galilean* e *The League of Youth*); e as 12 peças modernas em prosa, de 1877-99, onde se inclui *The Pillars of Society*, *Casa de Boneca*, que o internacionalizou, *Espectros*, *Inimigo do Povo*, *O Pato Selvagem*, *Rosmersholm*, *A Dama do Mar*, *Hedda Gabler*, e as quatro últimas *O Construtor Solness*, *O Pequeno Eyolf*, *John Gabriel Borkmann* e *Quando Nós, os Mortos, Despertarmos*. (MEYER, 1985)

A primeira fase denominada pela autora, são as “peças de juventude”, nas quais surgem histórias permeadas de temas folclóricos e outras que destacam o caráter histórico nacional da Noruega. Nesta fase estariam as peças *Os Guerreiros de Helgoland* (1857) e *Os Pretendentes à Coroa* (1863).

A partir desta fase, a autora fala da concepção de Ibsen sobre o homem não como um herói ou representante de um ser especial frente a um determinado momento histórico, mas como um indivíduo que se opõe ao mundo. Esta seria a característica da segunda fase do teatro de Ibsen: “[...] emerge um indivíduo isolado e absoluto que, para realizar sua vocação, se contrapõe a todos os outros por não aceitar qualquer tipo de limitação”. (MENEZES, 2006, p. 55)

Na terceira fase denominada “dramas realistas” surge o homem comum e como tal discute seus valores e seus desejos. É o momento de *Os Pilares da Sociedade* (1877), *Casa de bonecas* (1879), *Os Espectros* (1881) e *Um inimigo do povo* (1882).

Menezes (2006), observando como princípio temático, a entrada mais ampla no mundo interior, localiza o que seria a quarta fase, os “Dramas Interiores”, que apresentam indivíduos que negam ou desistem se seus desejos. Entre outras peças, a autora destaca *O Pato Selvagem* (1884), *A Dama do Mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890), *O Pequeno Eyolf* (1894).

Ao destacar aspectos como: a construção dos personagens, os embates, os questionamentos e situações vividas por estes, para a elaboração desta abordagem, Menezes escapa ao reducionismo da simples classificação das peças.

Neste sentido, recorremos a Anatol Rosenfeld (2006), que reflete sobre a existência de uma espécie de espírito unificador que impregna, de certa forma, os vários campos das artes e das ciências, na cultura ocidental, o *Zeitgeist*. É importante salientar que o processo criativo em Ibsen, como nos grandes autores, é mediado pelas contradições que se colocam para os homens de seu tempo.

Em um estudo bastante completo sobre a dramaturgia de Ibsen, a pesquisadora Jane Pessoa da Silva, em sua tese intitulada *Ibsen no Brasil: historiografia, seleção de textos críticos, e catálogo bibliográfico*, produção de 3 volumes, registra:

Seus vinte e seis peças, escritas ao longo de quase 50 anos, inauguraram uma nova era de experimentação teatral, sobretudo, no que diz respeito à dramaturgia, abandonando as velhas formas do teatro clássico e incorporando em sua fatura, os problemas de seu tempo. A nova forma de suas peças, que se diferenciava bastante do drama burguês – comédias realistas que apresentavam no palco os costumes e os valores morais da burguesia -, obrigou os artistas a repensar a concepção do fazer teatral, modificando a estrutura do palco, o trabalho do ator e a relação entre texto, autor e plateia. Além disso sua luta constante contra as convenções tacanhas e obsoletas da sociedade burguesa, tão evidente nos chamados “dramas sociais”, como *Os pilares da sociedade* (1877), *Casa de bonecas* (1879), *Os espectros* (1881) e *Um inimigo do povo* (1884), fizeram de Ibsen, um dos autores mais discutidos do século XIX [...] A partir de Ibsen, o teatro deixa de ser visto apenas como um entretenimento, passando a ser encarado

também como um instrumento de experiência social, que abriu o caminho para as novas teatrais do século XX. (SILVA, 2007, p. 15)

A obra de Ibsen passa por diversas tendências estéticas, contudo mantém no conjunto de sua produção, o tom de uma crítica moral da sociedade.

Teresa Menezes (2006), reflete sobre o movimento intelectual construído durante séculos e que se denominou sujeito moderno, situando a obra dramática de Henrik Ibsen, como aquela em que se reconhece no perfil das personagens e no discurso presente nas peças, um novo sujeito histórico marcado nas últimas três décadas do século XIX. A autora parte das personagens de Ibsen para refletir sobre a construção/constituição da subjetividade moderna. Na acepção da autora, nas últimas décadas do século XIX aparece “[...] um ser humano mais livre, que deseja conhecer o mundo externo que fervilha em transformações, bem como o seu mundo interno com seus quereres dissonantes”. (MENEZES, 2006, p. 29) Uma das grandes expressões deste momento é a peça *Peer Gynt*⁵ de Ibsen.

George Steiner sinaliza em seu livro *A morte da tragédia* (2006), que:

Depois de Woyzeck e Tristão e Isolda, as definições antigas do gênero trágico não mais são relevantes, e o caminho está aberto para Ibsen, Strindberg e Tchekhov. Estes dramaturgos não se perguntaram se estavam escrevendo tragédias em algum sentido tradicional ou formal. Suas obras não se apoiam sobre o conflito de ideias que dominaram a poética da tragédia desde o século XVII. Suas peças não pertencem nem à tradição clássica nem à shakespeariana e não tentam uni-las em alguma síntese. Com Ibsen, a história do drama começa novamente. Somente isso faz dele o dramaturgo mais importante depois de Shakespeare e Racine. (STEINER, 2006, p. 166)

Steiner reflete sobre não mais ser relevante, no século XIX, as antigas definições de gênero trágico, considerando o aparecimento de uma prosa dramática amadurecida e de formas operísticas com condições para conduzir a “ação complicada e séria”, antes tratadas dentro do modelo trágico antigo e, assim, Steiner introduz o teatro de Ibsen como um divisor entre o teatro clássico, o teatro shakespeariano e o teatro realista moderno.

O teatro moderno pode ser datado a partir de *Pilares da Sociedade* (1887). Mas como a maioria dos grandes artistas, Ibsen trabalhava no interior das convenções disponíveis. As quatro peças de sua maturidade precoce – *Pilares da Sociedade*, *Casa de Bonecas*, *Espectro* e *Um Inimigo do Povo* – são maravilhas da construção no modo prevalente da sala de estar do século XIX tardio. [...] Essas são as peças

⁵ Na cidade de Oslo, capital da Noruega, foi fundado um museu, para homenagear Henrik Ibsen. O 100º aniversário da morte de Ibsen em 2006 é conhecido como o "Ano Ibsen" na Noruega e em outros países. O "Peer Gynt Sculpture Park", em Oslo é um espaço em que o público acompanha peças do dramaturgo. Por ocasião da inauguração deste espaço, foi apresentado o drama de Peer Gynt. Em 23 de maio de 2006, o Museu Ibsen (Oslo) foi inaugurado, cidade em que Ibsen passou seus últimos 11 anos.

nas quais Ibsen é o dramaturgo que Shaw tentou fazer de si: o pedagogo mais forte de vontade e filosofia social explícita. (STEINER, 2006, p. 166)

Esta reflexão de Steiner é fundamentada para colocar a diferença no modo como os dilemas vividos pelas personagens de Ibsen são resolvidos, diferentemente da tonalidade trágica antiga, uma vez que as personagens ibsenianas tem respostas para os desastres que as abatem. De acordo com as reflexões de Steiner, o propósito de Ibsen é de nos fazer ver o modelo racional que leva as personagens ao desastre e nos obrigar a agir, no sentido de pensar sobre outras perspectivas.

Casa de Bonecas e *Fantasma* fundamentam-se na crença de que a sociedade pode mudar para uma concepção sã, adulta da vida sexual e que a mulher pode e precisa elevar-se à dignidade do homem. Pilares da Sociedade e Um Inimigo do Povo são denúncias das hipocrisias e opressões dissimuladas sob a máscara da gentileza da classe média. Elas nos falam do modo pelo qual os interesses monetários envenenam as molas da vida emocional e integridade intelectual. Elas clamam pelo radicalismo explícito e pela reforma. (STEINER, 2006, p. 166)

Dito isso, Steiner observa o deslocamento da emoção trágica para o lugar da “retórica dramática”, convidando à ação, por acreditar na possibilidade de mudança de conduta e de libertação da sociedade. Na aceção de Steiner essa perspectiva pragmática do teatro de Ibsen se estende até o “período médio” da dramaturgia ibseniana, que irá se aprofundar, a partir da peça *O Pato Selvagem* (1884). Ibsen liberta-se das limitações e da superficialidade da peça bem construída, buscando novas realizações estéticas.

Em *Rosmersholm*, *A Dama do Mar* e *Hedda Gabler*, Ibsen conseguiu realizar aquilo que todo dramaturgo maior tentara depois do final do século XVII e aquilo que até Goethe e Wagner não conseguiram realizar completamente: ele criou uma nova mitologia e convenções teatrais para expressá-la. Essa foi a maior realização do gênio de Ibsen em até agora, não é completamente compreendida. (STEINER, 2006, p. 167)

Steiner quer dizer que Ibsen percebeu que a moldura de referências do drama trágico não davam conta da visão moderna do mundo.

Ele teve que criar um contexto de sentido ideológico uma mitologia efetiva para suas peças, e teve de projetar os símbolos e convenções teatrais de modo a comunicar seu sentido a um público corrompido pelas virtudes fáceis da cena realista. Ele se encontrava na posição de um escritor que inventa uma nova linguagem e precisa então ensiná-la a seus leitores. [...]. (STEINER, 2006, p. 168)

Ibsen teria, então, optado por um teatro que iria mostrar a precariedade das crenças modernas e a ausência da ordem de um mundo imaginativo, contra quaisquer idealismos presentes nas personagens para lidarem com suas demandas emocionais e ou sociais. Então, o reconhecimento do valor e atualidade da obra dramaturgicamente de Ibsen.

Margot Berthold em *A história mundial do teatro*, também reconhece o lugar de Henrik Ibsen no teatro moderno. Para o autor Ibsen foi “o grande esteio do teatro naturalista”⁶ e em poucos anos, “sua peça *Espectros* havia atizado vivos debates acerca do drama moderno em toda a Europa”. (BERTHOLD, 2001, p. 453)

Ainda que tenha sido reconhecido como o grande nome do teatro realista moderno, a produção dramaturgical de Ibsen desenvolve-se em diferentes vertentes estéticas. De acordo com Berthold:

O naturalismo era um programa, mas não necessariamente uma limitação para a personalidade criativa. Ibsen viera de *Peer Gynt*, da atmosfera nacional do romantismo norueguês, onde estivera antes de escrever *Espectros* e *Casa de Bonecas*. Mais tarde, ele também deixou o naturalismo puro para trás e criou o misterioso simbolismo de *O Pato Selvagem*. (BERTHOLD, 2001, p. 460)

O trânsito por diferentes estéticas teatrais mostra que o dramaturgo não estava preocupado com modelos fechados, o que oportunizou-lhe importantes inovações, tendo suas peças dirigidas por diretores de renome da história do teatro mundial.

Em sua pesquisa de doutorado, Bruno Ricardo Ribeiro Henriques descreve:

Não seria um dislate chamar à dramaturgia realista ibseniana – de *Os Pilares da Sociedade* (1877) a *Quando Nós, Os Mortos, Despertarmos* (1899) – *post-mortem*. George Steiner, Erika Fischer-Lichte, entre tantos outros, afirmam, [...], que os textos escritos por Ibsen depois de 1877, dos quais se destacam *Casa de Bonecas* (1879), *O Pato Selvagem* (1884), *Hedda Gabler* (1890), *O Construtor Solness* (1892) e *John Gabriel Borkman* (1896), desempenharam um papel revolucionário na história da dramaturgia ocidental, soprando nova vida num gênero – o dramático – que tinha definhado. No entanto, mais do que o lugar do fim, os dramas realistas de Ibsen – resultando não só de uma tradição romântica e idealista, que viriam a rematar violentamente, mas também de um filão melodramático, comercial e leviano da *pièce bien faite*, que sublimaram – **ocupam, mais de um século depois da morte do dramaturgo norueguês, uma posição que veio a revelar-se medial e mediadora entre o passado e o futuro da dramaturgia e do teatro.** (HENRIQUES, 2018, p. 09, grifos nossos)

Com apoio em George Steiner, Erika Fischer-Lichte e outros estudiosos da obra ibseniana, o pesquisador destaca que os dramas realistas de Ibsen ganharam e continuam ganhando destaque na cena teatral, em diferentes contextos e temporalidades históricas.

Henrik Ibsen viveu em uma sociedade assentada em valores burgueses onde se primava pelas aparências e moralismos religiosos e a temática da hipocrisia das aparências sociais é uma constante em sua dramaturgia. As peças teatrais de Ibsen traziam à tona, “problemas” da sociedade, independente de classe social.

⁶ “O realismo (termo anglo-armoricano para aquilo que se chamava naturalismo na Europa”. (BERTHOLD, 2001, p. 460)

O pesquisador Ulrich Erik Schollhammer, em seu livro *Henrik Ibsen no Brasil* (2008) observa que:

Um dos maiores paradoxos da obra de Ibsen é que ele escreveu dramas com impacto em toda a Europa, precisamente no período em que o romance se impôs como o grande gênero literário. O desafio dramático de Ibsen consistiu em como, com uma temática sobre relações interpessoais resultantes de acontecimentos passados, se poderia apresentar uma forma em que a contemporaneidade do drama se tornasse pertinente. Ele criou personagens, cujos problemas existem dentro de si mesmos, e não como as exteriorizações emocionais características da declamação do drama clássico. Os personagens de Ibsen não existem em nenhum ambiente social próprio. Eles estão sós e são estranhos uns aos outros. A técnica analítica e retrospectiva não foi necessária para criar maior concentração. Era por isso que tal temática podia ser levada à cena, porque na realidade era material de um romance. Dessa forma, os dramas de Ibsen existem como histórias em que os personagens do drama relatam acontecimentos do passado que têm o seu epílogo nos conflitos do presente. (SCHOLLHAMMER, 2008, p.33)

A pessoa-indivíduo precisa aceitar que a ordem das coisas se altera, o modo de vida de cada ser é independente. Mesmo estando dentro de uma sociedade deve-se respeitar a liberdade de viver de acordo com regras que regem a sociedade, mas não se deve impor que a pessoa deixe seu lado emocional ser atingido para agradar outra pessoa ou outras pessoas, este é um aspecto presente nas personagens de Ibsen.

Segundo Schollhammer (2008, p.32), um dos temas centrais da literatura europeia do século XIX é a experiência da vida da burguesia europeia e da transformação das relações sociais e interpessoais impostas pela rápida modernização da sociedade. Ou seja, foram escancaradas as cortinas do teatro para que abrissem juntamente a mente humana. Como um grito à liberdade.

Ibsen fez parte da primeira modernidade, em sua obra é possível identificar características básicas desta fase, que são fundamentais para compreender o fundo histórico da dramaturgia do autor, tais como: a) o desenvolvimento dos estados nacionais, que são de natureza territorial resultando em fortes visões ideológicas e debates acerca da história; b) novas descobertas grandes avanços nas ciências naturais e assim a modernidade implicou em uma ascensão de um dinamismo industrial; c) - uma percepção científica do papel da razão e da racionalidade; d) desenvolvimento de uma sociedade capitalista baseada no trabalho salarial e na produção de mercadorias, resultando em divisões de classes criando indivíduos com grupos sociais distintos; e) o ser humano que encontrou todas as formas de limitações na sua existência passou a ser o ser livre da primeira modernidade; f) presença de uma atitude crítica em relação às convenções e instituições sociais, conflito entre amor e matrimônio.

Dado a estas características que se potencializam em cada nova leitura das peças de Ibsen, é possível verificar, mais próximo ao local de fala desta pesquisa, repercussões do teatro de Ibsen

no teatro brasileiro, sobretudo, com relação às temáticas relacionadas à tomada de decisões e mudança de mentalidade, por exemplo, as montagens de *Casa de Bonecas* na cena brasileira.

Com relação a Henrik Ibsen no Brasil, Schollhammer (2008) estabelece diferenças entre as peças e fases da modernidade. A partir desta leitura, construímos um fluxograma (ver anexo 2). São seis características, apresentando o ano de cada obra e os temas abordados pelas mesmas, o que mostra o poder da escrita teatral de Henrik Ibsen. Dramaturgo que mostrou-se atento e atualizado, preocupado em refletir sobre a realidade social, política e histórica de seu tempo.

1.1 TEMÁTICAS PRESENTES NO TEATRO DE HENRIK IBSEN

O debate acerca de valores sociais aparece sob o olhar crítico do dramaturgo na configuração de suas personagens e nos espaços da ambientação cênica, a exemplo de *A liga da juventude* (1869), *Casa de bonecas* (1879), *Espectros* (1881), *O pato selvagem* (1884), *Hedda Gabler* (1890), entre outras.

Entre os críticos de teatro havia polaridades com relação às produções de Ibsen, alguns reconheciam nela aspectos de valorização da dramaturgia em oposição ao teatro comercial e às chamadas “peças bem-feitas”, gerando polos de tensão entre os diretores da época, como observa Berthold.

[...] Os alvos favoritos de seus violentos ataques eram as peças ‘bem-feitas’, de problemática realista, de Pinero, cuja *The Second Mrs. Tanqueray* (*A Segunda Senhora Tanqueray*) teve casa cheia durante meses. [...] **Shaw media as qualidades dos diretores de companhia em Londres por sua relutância em encenar Ibsen.** (BERTHOLD, 2001, p. 459, grifos nossos)

Peças como *O pato selvagem* (1884) e *Hedda Gabler* (1890), retratam o suicídio de personagens femininas, em muitos casos tendo ocorrido por depressão em decorrência dos sofrimentos vividos pelas mulheres no contexto de uma sociedade opressiva para o sujeito mulher. Na época, meados do século XIX, a mulher não tinha o direito de se expressar livremente, também, não tinha o direito de escolher o marido, pois era obrigada a casar-se com quem seu pai ou familiares escolhessem.

As lutas e as vitórias, não somente das mulheres, mas do ser humano, esmiuçadas nas obras de Ibsen foram debatidas com sabedoria e arte, de modo que suas peças foram lidas e encenadas em diversos países, chegando a diferentes classes sociais.

Entre estas peças do dramaturgo, a mais conhecida parece ser *Casa de bonecas*, talvez, devido ao comportamento de ruptura de uma relação desrespeitosa, por uma mulher, a

personagem Nora. Gesto impensável para aquele contexto social. Ibsen coloca em cena a falta de respeito ao ser humano, em especial, com a mulher, a qual era tratada como um objeto de luxo e de prazer para servir ao marido. Na época, a mulher não podia votar, não tinha voz ativa, não poderia demonstrar seus sentimentos e deveria passar à sociedade a impressão de felicidade e família perfeita.

Casa de bonecas gerou impacto na sociedade da época e dividiu opiniões entre o público e passou a ser vista como norteadora da técnica analítica ibseniana de trazer o debate de temas sociais para o palco. De acordo com Berthold:

Para Shaw o teatro moderno havia começado no momento em que Ibsen escrevera *Casa de Bonecas*, e Nora convidava o marido para sentar-se e discutir seu casamento. Ele via a tarefa do drama realista (ou seja, naturalista) na discussão de conflitos psicológicos e convencionais. **O palco convertia-se em cenário de debates.** Em seus prefácios e indicações cênicas, Shaw desenvolvia o plano de fundo espiritual de suas peças - **as próprias interpretações do autor com base na técnica analítica da cena ibseniana.** (BERTHOLD, 2001, p. 460, grifos nossos)

O exemplo da técnica analítica da cena passou a ser seguido por outros dramaturgos posteriores, a exemplo de Eugene O'Neill, Arthur Miller, Graham Greene e Tennessee Williams.

Casa de bonecas despertou o sentimento de liberdade entre mulheres da época e ao mesmo tempo foi motivo de debates e controvérsias. A peça rendeu-lhe um convite para assumir a presidência do movimento feminista, ao qual Ibsen declarou “Devo declinar da honra de ter trabalhado em favor do movimento pelos Direitos da Mulher. Nem sei ao certo quais seriam. Para mim é uma questão de direitos humanos. (GUNTER, 2004, p. 548)

Na segunda metade do século XIX, o romantismo atrelado ao sentimentalismo e conformismo, foi “desmascarado” pelo dramaturgo, que mostrou um lado da classe média que, até então, não era representado nos palcos. Desvelou a mentira vital, a qual passava às pessoas e à sociedade a visão de uma família perfeita e de dependência feminina pelo masculino, as mulheres na época não tinham, praticamente, vida própria, as esposas não tinham de maneira nenhuma, pois não lhes era permitido legalmente, participarem de questões que envolvessem aspectos da vida financeira. Por exemplo, não lhes era permitido assinar duplicatas ou qualquer outro tipo de transação comercial ou empréstimos. Este é um dos aspectos marcantes na peça *Casa de bonecas*, pois Nora realiza em gesto impensado, um empréstimo, incorrendo no erro de imitar a assinatura do pai para obtenção do dinheiro, que ajudaria na recuperação da saúde do marido, vindo daí, seu desespero pelas complicações legais de tal gesto. A personagem, ao buscar agir com autonomia demonstra ingenuidade e fragilidade advinda da falta de educação financeira às mulheres de seu tempo, que deviam esperar o gesto de autonomia vinda do pai ou do marido.

Segundo Søren A. Kierkegaard (1813-1855), contemporâneo a Ibsen, existem dois tipos de desespero: “O desespero pelo fracasso em se tornar quem se é, e o desespero por se tornar de fato quem se é”. (KIERKEGAARD, 2013, p. 09)

A ideia de “desespero de tornar-se de fato quem se é” está relacionada a ideias e princípios preconizados por Ibsen, visto que na época eram desconsideradas as emoções individuais, obrigando-se as pessoas, sobretudo, as mulheres ao mundo das aparências, tão caro à sociedade burguesa.

Por meio de recursos da exposição retrospectiva rememorativa, Ibsen abordou temas como: a máscara da felicidade ilusória e a máscara da mulher ingênua, infantil, dócil, ignorante e dependente em tudo.

As peças *O pato selvagem* (1884) e *Hedda Gabler* (1890) retratam aspectos da violência doméstica, resultando, muitas vezes em suicídio, devido à depressão em decorrência dos sofrimentos vividos pelas mulheres naquela época. Pelos idos de meados do século XIX a mulher não tinha o direito de escolher quem seria seu marido, pois era obrigada a casar-se com quem seu pai ou familiares escolhessem.

No século XIX, com a mudança da cosmovisão, desenvolve-se uma nova compreensão do sujeito e da subjetividade. Stuart Hall em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2013) aborda sobre o tema da identidade e diferença, na perspectiva dos estudos culturais.

Em seu estudo, Stuart Hall reflete sobre mudanças ocorridas nos processos identitários na chamada modernidade tardia. Segundo o autor, o homem da sociedade moderna tinha uma identidade cultural definida, solidificada em algumas tradições. Porém, as velhas identidades vêm sendo fragmentadas, tanto nas questões de culturas de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, dando lugar a novas identidades culturais.

Stuart Hall apresenta três concepções de identidades, a saber, do sujeito do Iluminismo, do sujeito sociológico e do sujeito pós-moderno.

O sujeito do Iluminismo baseava-se na concepção de que o homem era um indivíduo unificado, centralizado. O centro essencial era a identidade do indivíduo, ou seja, era tomado como sujeito individualista.

O sujeito sociológico diferentemente do sujeito do iluminismo, tinha uma relação de interatividade com as outras pessoas, uma relação do “eu” com a sociedade, permitindo dessa forma um alinhamento dos seus sentimentos individuais aos objetivos da sociedade e da cultura. A identidade desta forma, estabiliza o sujeito e o mundo cultural ao qual eles habitam, tornando-os desta forma, unificados.

Com o passar do tempo e dentro de novos paradigmas, o sujeito considerado como unificado, postulado com uma identidade única está se fragmentando. Sua concepção é composta

não mais de uma única identidade, mas sim de várias, caracterizando, assim, o sujeito pós moderno.

O sujeito pós moderno é classificado, pois, como um sujeito de mudança, não tem uma identidade fixa. A identidade deste indivíduo torna-se adaptável, suscetível à mudança. “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente” (HALL, 2013, p. 13).

Pode-se dizer que um aspecto aceitável para entender essas transformações, essas mudanças de identidade, está relacionado à globalização e aos seus impactos sobre a identidade cultural. As sociedades neste contexto passam a ser definidas como sociedades de mudança, de modo que, os indivíduos nela inseridos passam a se adaptar, aderindo as mudanças que a sociedade possibilita.

A essas mudanças Stuart Hall denomina como o descentramento do sujeito e nos apresenta alguns avanços advindos da teoria social e das ciências humanas ocorridos no pensamento, no período da modernidade tardia, que contribuem para o entendimento desse descentramento.

A primeira “descentração” faz referência às tradições marxistas. Segundo Marx os homens fazem sua história, mas somente sob condições que lhe são dadas, ou seja, sempre utilizando recursos ou culturas fornecidos por outros, deslocando dessa forma uma ideia de individualismo.

O segundo descentramento viria, segundo Hall, com a teoria de Freud. A partir deste entendimento, as nossas identidades e tudo o mais que se refere a nossa sexualidade, nossos desejos, são formados com base em processos psíquicos e simbólicos que derivam do inconsciente. As identidades seriam então formadas ao longo do tempo por meio de processos inconscientes.

O terceiro descentramento está relacionado com o significado das palavras e à crise da representação. Saussure infere que não somos autores das afirmações linguísticas que fazemos. A língua segundo o autor, é um sistema social e não individual. Os significados das palavras não são fixos. As palavras carregam mais de um sentido, dependendo de onde e como são proferidas. O significado, portanto, é instável.

O quarto descentramento vem com os estudos de Foucault (1999), que destaca um novo tipo de poder, a qual chama de “poder disciplinar”. O poder disciplinar caracteriza-se por manter as atividades do homem, como trabalho, prazeres e ocupações, tudo sob controle e disciplina baseados no poder dos regimes administrativos, do conhecimento de profissionais especializados e no conhecimento fornecido pelas disciplinas de ciências sociais.

O quinto e último descentramento surge com o impacto do feminismo, com suas questões sociais, apelos de mudança e contestações políticas. Um movimento dirigido a questionamentos,

contestações voltadas a mudanças sociais que acabou se expandindo e favorecendo a formação das identidades sexuais de gênero.

Os conceitos de sujeito e de identidade sofreram algumas mudanças conceituais. Cabe agora buscar compreender como esse sujeito fragmentado é colocado em termos de suas identidades culturais, e de que modo a globalização pode afetá-las. Segundo Stuart Hall “no mundo moderno as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural”. (HALL, 2013, p.47). Para o autor, embora o indivíduo exista e atue como um ser autônomo, ele o faz somente porque pode antes de mais nada identificar-se a si mesmo como membro de uma sociedade, ou de um grupo.

As identidades de acordo com Hall não são coisas que já nascem com o indivíduo, elas são formadas de acordo com a vivência de cada um, e que sofrem influências do mundo externo, ou seja, há uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação para o sujeito, tornando assim as identidades mais diversas. O que na modernidade era mais sólido, mas fixo, na pós-modernidade se torna mais flexível, com possibilidades mais amplas, que podem provocar no indivíduo mudanças possíveis à uma crise de identidades.

Esse ideário funda novos modos de pensar o sujeito e suas relações sociais.

As reflexões apresentadas por Stuart Hall, sobre mudanças históricas nos modos de entender os processos identitários nos permite estudar personagens literárias ou dramáticas, que de algum modo, apresentam em suas constituições internas no texto, problemáticas identitárias, como é o caso da personagem Nora de *Casa de bonecas*, de Ibsen.

Neste contexto, situamos a obra de Ibsen, ao observarmos que o dramaturgo traz para a cena, um sujeito mulher com um perfil diferente do esperado para uma mulher casada na sua época. Ibsen queria demonstrar que toda e qualquer pessoa tinha o direito de viver suas escolhas, sem que precisasse fantasiar uma vida de mentiras perante à sociedade, retirando as máscaras fossem elas conjugam ou não.

Considerando as problematizações temáticas propostas pelo teatro de Henrik Ibsen, em especial, a peça *Casa de bonecas*, partimos de algumas leituras contextualizadoras sobre o dramaturgo.

Henrik Ibsen foi o criador da “peça problema”⁷ e “pai do teatro moderno”. É possível identificar na obra de Ibsen uma variedade de assuntos, envolvendo “problemas” da sociedade e angústias do ser humano, por isso algumas peças do dramaturgo foram denominadas de “Peças-problema”.

Ibsen iniciou escrevendo o que lhe pediam ou o que era apropriado para o tempo; os textos escritos denominados de “peça bem-feita”. Os seus primeiros dramas, no entanto, estão mais

⁷ A denominada “Peça problema” deriva de um tipo de teatro popular. Nessas peças a situação enfrentada pelo protagonista é apresentada pelo autor como um exemplo representativo de um problema social contemporâneo, de acordo com Frederick Boas (2014).

próximos do nacionalismo romântico europeu, estes tratavam de temas da história e da mitologia norueguesa. É a partir de *A comédia do amor* (1862), que o autor passa a instigar a sociedade com os assuntos de seu tempo.

A comédia citada tem o rigor da construção e da coerência lógica exigidas pela convenção e, uma das peças que teve sua representação vetada escrita pelo autor apresentou o tema dileto da burguesia que era o “amor”. Svanhild, personagem da peça *A comédia do amor*, ama o poeta Falk, mas entre o verdadeiro amor e a solidez de uma vida confortavelmente burguesa, a personagem escolhe a segunda opção, casando-se por conveniência com o rico comerciante Gustald. Essa peça foi motivo para escandalizar contemporâneos de Ibsen e a sociedade. Em sua peça *Peer Gynt* (1867), Ibsen construiu um personagem, cujo drama desenvolve-se à volta de um indivíduo que busca sua própria identidade.

Peer Gynt (1867) é considerada por muitos como sua obra prima. É um drama épico em versos e foi construída à imagem de um homem moderno esvaziado de conteúdo. O drama se desenvolve à volta de um personagem que busca a sua própria identidade. (SHOLLHAMMER, 2008. p. 34)

Outra peça, também, bastante conhecida é *Um Inimigo do Povo*. Esta foi publicada em Copenhague, em 1882 e foi apresentada em 1883, no Teatro Nacional em Oslo. A obra gerou grande repercussão e logo foi traduzida para dezenas de línguas e encenada em diversas partes da Europa.

É interessante observar o diálogo entre as personagens e verificar o embate sobre moralismo e corrupção política representado na peça *Um Inimigo do Povo*.

DR. STOCKMANN - Bobagem! Os moços precisam de alimento, de forças! São eles que vão enfrentar os desafios do futuro e construir algo novo!

PREFEITO - Poderia me dizer que desafios são esses?

DR. STOCKMANN - Pergunte aos jovens. Eles responderão quando o momento chegar. Vivemos tempos prodigiosos! De uma hora para outra podemos ver um mundo novo formar-se diante de nossos olhos!

PREFEITO - Você realmente acha isso?

DR. STOCKMANN - Sim, compreendo que não possa sentir como eu. Você passou toda a vida sem arrear pé daqui e isso amortece a sua sensibilidade. Mas eu, que tive de me isolar durante anos perto do Pólo Norte, num lugar ermo, na mais completa solidão, sem quase nunca ver uma cara nova, nem ouvir ninguém, eu tive os meus sentidos aguçados, e tenho a sensação de, repentinamente, estar no meio de uma grande cidade, trepidante de movimento e de ação. Catarina! Veio o carteiro?

SRA. STOCKMANN - Não. Ele não veio.

DR. STOCKMANN - E, além disso, Peter, já é alguma coisa ter assegurado o pão de cada dia! E isso, Peter, só nós, que vivemos tantas privações, podemos valorizar.

PREFEITO - De fato, mas...

DR. STOCKMANN - Pois é isso. Depois de tudo que passamos, agora podemos viver como fidalgos! Hoje, por exemplo, tivemos assado para o jantar. Que diz? Não quer provar um pedaço?

PREFEITO - Não, não. Não quero nada, absolutamente.

DR. STOCKMANN - Olha! Tudo isso é fruto das economias de Catarina. Não posso recusar o prazer de receber visitas em minha casa. Para mim, é uma necessidade orgânica, uma necessidade vital, por ter estado tantos anos longe do convívio dos homens, ver em torno de mim toda essa mocidade de espírito livre, audaz, ativa, empreendedora. Gostaria que você conhecesse melhor o Hovstad. (IBSEN, 2001, p. 08)

A temática central da peça gira em torno da contradição, entre ideais políticos e realidade, falsos moralismos e corrupção política.

Outra temática que sobressai é a ideia de um presente caótico e o pressentimento de um futuro decadente para a sociedade, tal como aparece no discurso da personagem do Dr. Stockmann.

Penso no pequeno grupo de indivíduos que estão sempre na linha de frente, longe da mesmice da maioria, lutando por novas verdades, demasiado novas para que a maioria as compreenda e as admita. Vou dedicar toda a minha energia e a minha vida a contestar a pseudoverdade de que a voz do povo é a voz da razão! Que sentido têm as verdades proclamadas pela massa, massa esta que é manobrada pelos jornais e pelos poderosos? São velhas e caducas. [...] Quais são, pois, essas verdades em torno às quais os homens comuns gostam de agrupar-se? São verdades tão velhas que já se acham próximas à decomposição. Mas quando uma verdade chega a esse ponto, ela também está em vésperas de se tornar uma mentira. (IBSEN, 2001, p. p. 128).

São temas atuais, o que denota que desde de a estreia dessa peça, assim como da *Casa de Bonecas*, estas vem recebendo montagens no mundo inteiro. A mais conhecida adaptação da peça *Um Inimigo do Povo* é a do dramaturgo americano Arthur Miller, datada de 1950, com o intuito de denunciar o período de "caça às bruxas" nos EUA, durante a Guerra Fria, época na qual os possíveis comunistas ou simpatizantes - artistas, cientistas, intelectuais e professores - foram inquiridos, perseguidos e humilhados.

Na década de 1980, a tradução do inglês Christopher Hampton retoma Ibsen. Desde então Henrik Ibsen já dava os primeiros sinais de um dramaturgo que iria revolucionar a literatura, problematizando questões sociais e políticas, assim como fez em *A casa de bonecas*, estimulando no público, reflexões sobre temas como o sujeito e o compromisso ético e relações de poder. De acordo com Bruno Ricardo Ribeiro Henriques:

É a representação deveras particular que Ibsen faz da burguesia que distingue a sua dramaturgia realista de grande parte da produção dramática dos seus contemporâneos. Nas doze peças finais, a burguesia é apresentada como um grupo particular que redefiniu de forma idiossincrática o rumo da história, distinto dos demais que ocuparam posições cimeiras noutras épocas. Ao explorar impiedosamente as contradições estruturantes e idiossincráticas da alma e do tempo burgueses, Ibsen transformou o palco do último quartel do século XIX numa estrema da tradição dramática ocidental e, muito embora as últimas doze peças possam ser o canto de cisne desta tradição, tornaram-se também e sobretudo o

acervo fundacional – a mitologia, se assim se quiser chamar (Steiner 1980, 293)
– da modernidade dramática e teatral. (HENRIQUES, 2018, p.11)

Considerado o criador do teatro realista moderno, Ibsen foi um dos maiores escritores de todos os tempos, exerceu e exerce influência sobre seus contemporâneos e sucessores. O dramaturgo é descrito por Stella Adler, (2002,p.16) como “o sonhador que vislumbra um conflito entre o sonho e a realidade”, ou seja, ele transformou a peça teatral “bem-feita” que mascarava a realidade, e mostrou o que realmente acontecia com as mulheres à época, sem distinção de classe social. Em suas obras, tinha como premissa sempre, retratar o indivíduo em conflito consigo ou com a sociedade, “preocupava-se com as dúvidas e angústias que os processos de transformação trouxeram, com a esperança de melhorar, por intervenções da ciência, o futuro da humanidade”. (CARPEAUX, s/d, p. 29)

Apesar de ter iniciativas para grandes transformações e mudanças, Ibsen encontrou muita resistência na Europa. Na Inglaterra, o grande obstáculo era a censura dramática, que dirigia e controlava o conteúdo das peças. Não foi nada fácil para ele, pois atores, diretores e dramaturgos relutavam em experimentar novos rumos, o que poderia ser financeiramente arriscado, persistindo nas peças “bem-feitas”, aquelas que traziam para o povo textos e histórias que gostavam de ouvir e um dos temas era a família perfeita. Tais fatores de resistência talvez ajudem a explicar a adaptação de *Casa de boneca* feita por Henry Arthur Jones e Henry Herman, que em 1884, adaptaram a peça com o título de *Breaking a butterfly*.

Nessa peça, a personagem Nora foi substituída por Flora (ou ‘Flossie’), uma mulher agitada, infantil e histérica, casada com Humphrey Goddard (ou ‘Humpy’), diretor de um Banco; Dr. Rank virou Dan Birdseye, homem apaixonado por Agnes, irmã de Humpy; Krogstad, o vilão da trama, ganhou o nome de Philip Dunkley. A Personagem Cristina Linde foi excluída do enredo e duas novas personagens, mãe e irmã de Flossie foram inseridas na história. Em linhas gerais, a intriga era a mesma da peça original, no entanto, os autores optaram pelo tradicional *happy end*.

No ato final, Humpy assume a culpa no lugar de Flora, mas quando ele está prestes a se entregar à polícia, é salvo por Grittle, um funcionário do Banco que, após ter sido enganado por Dunkley, decide se vingar. Essa cena, a mais fraca e inconvincente da peça, termina com Humpy emergindo como herói e Flora, agradecida pela decência do marido, permanece no lar para cumprir seu papel de mãe e esposa dedicada.

Segundo Jane Pessoa da Silva (2007), William Archer, Edward Aveling, Edmund Gosse e Bernard Shaw, críticos afinados com as ideias ibsenianas ficaram indignados com a adaptação. Archer chegou a declarar que era impossível a representação de Ibsen na Inglaterra e Edward Aveling, ao comparar *Breaking a butterfly* com *Casa de boneca*, acentuou a força do original, apontando algumas razões para a distorção feita no texto do dramaturgo, como, por exemplo, o

medo da rejeição do público e o receio de se revelar a verdadeira função do matrimônio na sociedade.

As obras de Ibsen foram traduzidas e apresentadas ao público em vários países, curiosamente, a maioria das obras citadas na nota de rodapé⁸, foram traduzidas por mulheres, o que reforça ainda mais a importância dos temas do feminismo presentes nas obras do dramaturgo.

1.2 O SUJEITO MULHER NA OBRA DE IBSEN

Os Estudos Pós-coloniais⁹, ao proporem reflexões sobre a fratura do sujeito cartesiano¹⁰ e sobre os discursos e representações da colonialidade do poder, contemplam estudos de gênero. No bojo desses estudos situam-se abordagens da crítica literária feminista que contribuem para se pensar sobre o sujeito mulher e relações sociais.

Pode-se, então, estabelecer uma relação entre os estudos pós-coloniais e o feminismo, quando se atenta para as dicotomias que estruturam suas respectivas preocupações: colonizador/colonizado e patriarcalismo/feminismo.

A teoria pós-colonial e os feminismos analisaram com muita propriedade e profundidade, embora, frequentemente, no viés apenas discursivo, os mecanismos, as causas, as consequências e os resíduos do colonialismo e do patriarcalismo. O ponto de aproximação entre as duas linhas teóricas pode ser resumido no fato de que ambas se voltam contra um opressor. Enquanto o pós-colonial questiona o sistema colonial imposto pelo “conquistador” europeu, o feminismo reflete sobre o sistema sexo/gênero existente na sociedade, materializado na subalternização das mulheres.

⁸ “Dikka Reque, Trois auteurs dramatiques scandinaves: Ibsen, Björnson, Strindberg, devant la critique française, 1889-1901, Paris, H. Champion, 1930, p. 14. 2 Henrik Ibsen, Letters of Henrik Ibsen, translated by Mary Morison and John Nilsen Laurvik, London, New York, Duffield, 1905; e Lettres de Henrik Ibsen a ses amis, traduit par Mme. Martine Rémusat, Paris, Perrin, 1906”. (CHAMPION, 1930, p. 128). Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-01112007-141703/publico/>. Acesso em 10 de Nov. 2020.

⁹ “[...] o ‘pós-colonial’ não sinaliza uma simples sucessão cronológica do tipo antes/depois. O movimento que vai da colonização aos tempos pós-coloniais não implica que os problemas do colonialismo foram resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos. Ao contrário, o ‘pós-colonial’ marca a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra. [...] No passado, eram articuladas como relações desiguais de poder e exploração entre as sociedades colonizadoras e as colonizadas. Atualmente, essas relações são deslocadas e reencenadas como lutas entre forças sociais [...] no interior da sociedade descolonizada, ou entre ela e o sistema global como um todo”. (HALL, 2003, p. 56)

¹⁰ “[...] Fraturado, o sujeito é móvel e se mostra exatamente pela posição que assume. [...] Por sua mobilidade, o sujeito fraturado é aquele capaz de ser visto a ocupar posições diversas no interior da sociedade” (LIMA, 2000, p. 274-277). Por conseguinte, “a possibilidade de uma nova posição do sujeito supõe a saída de si; não em favor de um ‘pensamento de fora’, mas, como vimos no último Foucault, em prol de um pensamento que se supunha na fronteira. [...] O sujeito fraturado é não só um sujeito que não unifica e comanda suas representações senão que é visto no exercício de uma dupla função: apresenta e recebe, produz e suplementa” (LIMA, 2000, p. 284-285).

Ainda neste sentido, a pesquisadora Deepika Bahri em seu artigo “Feminismo e/no pós-colonialismo”, complementa que:

A teoria feminista e a teoria pós-colonial se ocupam de temas semelhantes de representação, voz, marginalidade e da relação entre política e literatura. Visto que os dois projetos empregam perspectivas multidisciplinares, ambos estão atentos, pelo menos em princípio, ao contexto histórico e às coordenadas geopolíticas do tema em discussão. Se há pontos de harmonia e coincidência óbvios entre as duas projeções, tensão e divergência, entretanto, não são menos evidentes. Os estudos feministas e os estudos pós-coloniais às vezes se encontram em uma relação mutuamente investigativa e interativa entre si, especialmente quando se tornam muito específicos, por exemplo, quando as perspectivas feministas fecham os olhos a assuntos pertencentes ao colonialismo e à divisão internacional do trabalho e quando os estudos pós-coloniais ignoram a questão do gênero em sua análise. De um lado, então, as feministas por vezes reclamam que as análises de textos coloniais e pós-coloniais não consideram questões de gênero, omitindo-as para dar atenção a questões supostamente mais importantes, tais como a construção do império, a descolonização e a luta pela libertação (no contexto colonial), e a construção da nação (no contexto pós-colonial). (BAHRI, 2013, p. 1)

Em perspectivas de um pensamento hegemônico, "a mulher, assim como os negros e os índios, foi subjugada [...], daí, muitas vezes, os conceitos operatórios de pós-colonialismo, tais como linguagem, voz, silêncio, discurso, poder, entre outros, serem partilhados pelo feminismo" (ZOLIN, 2012, p. 53). Há uma aproximação confluyente entre o pós-colonialismo e o feminismo, que acontece na contemporaneidade, tendo em vista muitas temáticas afins, contudo, também há divergências¹¹.

A crítica indiana Gayatri Spivak em seu ensaio intitulado *Pode o subalterno falar?* desenvolve o conceito de “subalternidade”, refutando interpretações aligeiradas para o termo “subalterno”. Spivak define o sujeito subalterno como aquele que não pode ter sua voz ouvida: “O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à 'mulher' como um item respeitoso nas listas de prioridades globais.” (SPIVAK, 2014, p. 165). Este excerto ilustra a reflexão sobre a

¹¹ “Existem, assim, tensões entre feminismo e pós-colonialismo, e entre os feminismos “ocidental” e “pós-colonial”. (Na teoria feminista pós-colonial, existem inclusive suspeitas de racismo relativo e “colorismo” entre mulheres de cor.) As implicações dessas tensões são muitas. Uma posição feminista dentro do pós-colonialismo deve enfrentar o dilema de parecer divisionista enquanto os projetos de descolonização e de construção da nação ainda estiverem em curso. Fora dos estudos pós-coloniais, no âmbito mais amplo do feminismo predominante, as perspectivas pós-coloniais que enfocam a raça e a etnicidade podem ser percebidas como forças que fragmentam a aliança feminista mundial. Diferenças entre teóricas feministas pós-coloniais vêm, respectivamente, à tona à medida que a categoria das “mulheres de cor” se esfacela com a política da localização, o conflito entre comunidades minoritárias no Primeiro Mundo, as mulheres em comunidades diaspóricas e as mulheres no Terceiro Mundo. Teóricas que discutem gênero e raça estão por vezes suscetíveis à crítica interna e externa por se referirem insuficientemente à classe como um fator crucial nas relações entre pessoas, seja no relacionamento entre homens e mulheres, entre Norte e Sul, ou no interior de grupos que se bifurcaram não por gênero ou raça, mas por situação econômica. O feminismo pós-colonial toca em muitas dessas questões, sendo, assim, um campo discursivo dinâmico. Ele questiona as premissas do pós-colonialismo, bem como as do feminismo, complementando-os com suas próprias preocupações e perspectivas, tornando-se ao mesmo tempo seu objeto de crítica e revisão”. (BAHRI, 2013, p. 1)

impossibilidade de mulheres falarem por si mesmas, tal como Spivak problematiza em seu texto, pois, segundo a autora, ninguém pode falar pelo outro, uma vez que cada sujeito precisa falar por si mesmo, sem agenciamentos.

Nas décadas finais do século XIX, teve início a denominada onda feminista, a qual buscou os direitos das mulheres, muitas delas reuniram forças a partir da obra *Casa de bonecas* (1879), de Henrik Ibsen.

Nessa peça é mostrado o autoritarismo que atingia mulheres de diferentes classes sociais. As obras de Ibsen desnudam o fanatismo idealista escondido atrás das máscaras conjugais. Com isso ele retrata a falsa ilusão do ser feliz, desmascara a representação da família feliz e ideal ou do ser ideal.

A protagonista de *A casa de bonecas*, de Ibsen é apenas um objeto de propriedade e da decoração do marido Torvald, conforme o desejo deste, ou seja, Nora é uma boneca morando em uma casa de bonecas. A educação feminina era destinada apenas para fins familiares e não tinha valor para o mercado de trabalho no século XIX. Um exemplo desta situação, pode ser visto em *Casa de bonecas*, na cena em Nora afirma que trabalhava para conseguir dinheiro para ajudar o marido. “Quase me sinto um homem”. (IBSEN, p. 24, 2007). O trabalho estava associado ao perfil masculino. Portanto, é importante destacar que o fato de Nora desejar trabalhar prenuncia um ato de liberdade que logo segue um sentimento de estranheza. Ibsen

Muitas das hipocrisias que Ibsen combateu foram aos poucos sendo absorvidas por outras práticas culturais que acabaram por atestar uma mudança de mentalidade.

Nas décadas finais do século XIX, o ativismo literário deu margem ao que viria em breve, a luta pelo direito do voto feminino. De acordo com Thomas Bonicci:

Politicamente as mulheres eram consideradas cidadãs de segunda categoria. Elas não podiam votar, assumir cargos administrativos (exceção feita à rainha Vitória, a qual era antifeminista), trabalhar como advogadas ou médicas, nem sequer como secretárias nos escritórios. (BONICCI, 2007, p. 219)

Para a maioria das pessoas da sociedade da época, a peça *Casa de bonecas* foi naturalmente um grande problema, baseada na situação patriarcal em que se constituía.

Simone de Beauvoir (1970) abre o debate sobre o papel da mulher de seu tempo, suas atitudes submissas, seus medos, sua superficialidade forçada pela dominação masculina. Beauvoir coloca em pé de igualdade, homens e mulheres no tocante a seus papéis desempenhados em sociedade, chamando a atenção da mulher – e dos homens – para a tradição conformada de se deixar sujeitar.

Ora, a mulher sempre foi senão a escrava do homem ao menos sua vassala; os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições; e ainda hoje,

embora sua condição esteja evoluindo, a mulher arca com um pesado *handicap*. Em quase nenhum país, seu estatuto legal é idêntico ao do homem, e muitas vezes este último a prejudica consideravelmente. Mesmo quando os direitos lhe são abstratamente reconhecidos, um longo hábito impede que encontrem nos costumes sua expressão concreta. (BEAUVOIR, 1970, p. 14)

Beauvoir discute a tradição machista da sociedade patriarcal, muitas vezes endossada pelas próprias mulheres. Mesmo hoje, em pleno século XXI, depois de tantas décadas de reivindicações e lutas em prol de igualdade, equidade, alteridade, mudou pouco o panorama do papel da mulher em sociedade, haja vista a necessidade de cada vez mais mulheres levantarem a voz para lutar contra a opressão e a violência sofridas. Neste sentido, o apelo de Beauvoir ainda é pertinente e atualiza-se na paisagem cultural de nossa sociedade ainda patriarcal, conclamando a mulher a se colocar em seu lugar de fala, com seu corpo, com suas características próprias, com suas diferenças e aproximações com o Outro, o homem, o masculino.

A obra de Simone de Beauvoir localiza a questão feminista na história da mulher e do mundo, trazendo uma reflexão profunda sobre o papel da mesma em sociedade.

As mulheres no século XIX precisavam se comportar como bonecas, que mesmo estando em casa deveriam se apresentar bem vestidas e maquiadas como bonecas frágeis e submissas aos maridos.

Ibsen era a favor da independência feminina e, por consequência, era a favor da independência do ser humano independente do sexo, por isso problematizou o modo como as mulheres eram vistas, seres que obedeciam aos seus pais e conseqüentemente aos seus maridos. Na peça a personagem Nora é enganada pelo uso e por uma expressão “carinhosa” do marido.

De acordo com Maurício Godinho Delgado (2011, p.98), a educação feminina só começou a mudar quando em 1848 foi fundado em Londres um colégio de educação para mulheres. No início do século XX, a luta pela igualdade das mulheres intensificou-se. Como exemplo citamos Marie Curie, pioneira da Ciência.

Marie Sklodowska Curie foi uma pioneira, tanto por sua coragem e determinação como por suas descobertas científicas e foi reconhecida por isso, apesar de todos os preconceitos de uma sociedade machista e conservadora: ela não só foi a primeira mulher a ganhar um prêmio Nobel em Ciências, mas também a primeira pessoa a receber duas vezes essa condecoração. Nascida na Polônia em 1867, Marie estudou Química e Física na França.

Foi ela quem deu nome ao termo e descobriu dois novos elementos químicos: o rádio e o polônio. Seu primeiro prêmio Nobel – pelas pesquisas sobre radiação, em 1903 – foi dividido com seu marido Pierre Curie e o físico Henri Becquerel. O segundo, em Química, em 1911, deveu-se à descoberta do elemento rádio. Além disso, Marie encabeçou a implementação de um sistema de radiografia móvel durante a Primeira Guerra Mundial que ajudou no tratamento de milhões de

soldados. “Marie também contribuiu para a Ciência ao aprisionar o gás que emanava do elemento rádio e enviar os tubos para o tratamento do câncer em hospitais do mundo inteiro. [...]”¹²

Em 1903, Emmeline Pankhurst fundou a Associação Social e Política das Mulheres, como ponto central a luta pelo voto feminino. “Ficaram conhecidas como: as *suffragettes*, as *sufragistas* militantes, que se amarraram aos portões do Palácio de Buckingham, incendiavam recintos públicos, danificavam obras de artes, cortavam fios telefônicos e interrompiam debates do parlamento”. (BONNICI, 2007, p. 220)

No século XIX, uma mulher precisava enfrentar inúmeras dificuldades para correr atrás dos seus sonhos. Ao mesmo tempo que essas mulheres lutaram pelos direitos, extrapolaram em como demonstrar que tinham direitos e queriam que eles fossem concedidos. Muitas mulheres eram totalmente dependentes dos pais, maridos e não tinham como buscar sua independência pois não tinham formação profissional e muitas eram analfabetas. Virgínia Woolf (2014, p. 15) lembra que “[...] uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção”. Em conferência proferida para jovens estudantes (público feminino), em duas faculdades inglesas em 1928, Virginia Woolf (d)enuncia um não lugar social de expressão e inserção da mulher nos espaços de leitura e de produção literária, defendendo que a mulher deveria desenvolver uma consciência política, para sair de uma posição de marginalizada e inferiorizada em relação ao lugar social do homem.

A primeira onda feminista nos Estados Unidos foi em 1840, quando o crescimento do número de romances de autoria feminina cresceu indubitavelmente. Segundo Bonnici (2007), a luta pelo voto deu forças para as brasileiras lutarem contra o patriarcalismo. Após essa etapa, as feministas lutaram também pela proteção à maternidade, pelas diferenças salariais por sexo. Desde então, houve grandes conquistas, porém até hoje em algumas empresas ou cargos persistem diferenças apenas movidas pelo fator de gênero. E, infelizmente, na sociedade atual ainda se ouvem relatos de homicídios e suicídios cometidos devido ao fim de relacionamentos. E para além de violação à mulher nos relacionamentos conjugais, não podemos esquecer das várias lutas que a mulher precisou enfrentar ao longo da história, tal como apresenta Mary del Priore

Da variação salarial à intimidação física, da desqualificação intelectual ao assédio sexual, elas tiveram sempre de lutar contra inúmeros obstáculos para ingressar em um campo definido – pelos homens – como ‘naturalmente masculino’. (DEL PRIORE, 2011 p. 581)

Ainda que se possa verificar avanços acontecidos na direção de uma efetiva emancipação da mulher na grande maioria das sociedades contemporâneas, infelizmente a cada dia somos

¹²CAVALIERE, Irene. Marie Curie: pioneira da Ciência. Disponível em: <<http://www.invivo.fiocruz.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=1158&sid=7>> Acesso em 30 mar. 2020.

surpreendidas por notícias de violência sofrida pelas mulheres em diferentes estratos sociais e faixa etária.

Nesse sentido, destacamos aspectos relevantes do teatro de Ibsen que demonstram aflições e sofrimentos das mulheres, configurados em suas personagens em que o palco é tomado como um lugar privilegiado para o debate sobre questões contemporâneas.

O escritor e revolucionário do drama moderno, colocou no palco temas e assuntos não permitidos em sua época. Quebrou tabus e não se dobrou diante das reações adversas de crítica e de público. Retratou que o homem não pode sacrificar o dom da vida, ou seja, sobreviver ao invés de viver.

A reflexão feita pela pesquisadora Anna Stegh Camati no artigo intitulado “Questões de Gênero e Identidade na Época e Obra de Shakespeare” - é válida para pensar sobre a proposta ética e estética do teatro de Ibsen. Com relação à obra de Shakespeare, Camati assevera que:

Enquanto alguns críticos argumentam que Shakespeare foi feminista, outros acreditam que seria incorreto rotulá-lo como tal, mas a maioria é unânime em afirmar que seu extraordinário *insight* a respeito da condição humana contribuiu para que retratasse homens e mulheres com igual arte e perspicácia, evidenciando a capacidade da mulher de transcender os limites de sua condição dentro do sistema patriarcal. (CAMATI, 2014, p. 104)

Ibsen não era um feminista, mas um escritor dramaturgo sensível às demandas políticas, sociais e históricas de seu tempo, queria que as pessoas fossem tratadas da mesma forma, tanto homens quanto mulheres.

Hoje, ainda se faz necessário retomar as palavras de Simone de Beauvoir porque sobrevivem resquícios da opressão da mentalidade patriarcal, velada ou escancaradamente, tentando suprimir vozes femininas. É preciso retomar ainda as falas das primeiras feministas para identificar que os problemas enfrentados pelas mulheres no mundo todo são ainda os mesmos, apesar de todos os avanços. Carla Cristina Garcia na obra *Breve História do Feminismo* (2011), faz um apelo à todas as mulheres do mundo.

[...] quando são os olhos de uma mulher que olham para a história, esta não se parece nada com a oficial. Quando são os olhos de uma mulher que estudam a antropologia, as culturas mudam de sentido e de cor. Quando são os olhos de uma mulher que refazem as contas, a economia deixa de ser uma ciência exata e se assemelha a uma política de interesses. Quando são os olhos de uma mulher que rezam, a fé não se converte em véus ou mordanças. Quando as mulheres são as protagonistas, o mundo, o que cremos conhecer, é outro. (GARCIA, 2011, p. 110)

O olhar feminino para o mundo, obstruído pelo patriarcado, a voz feminina, silenciada quando pode, vê e fala um mundo diferente daquele reprimido pelos valores patriarcais.

Em nossa contemporaneidade, as igualdades ainda não estão totalmente conquistadas, mas Ibsen contribuiu para as mudanças, abrindo as cortinas não somente para um público específico, mas para todos que quisessem apreciar temas que até então não tinham sido mostrados.

Na esteira desse dramaturgo e suas lutas pelos direitos humanos, encontramos uma vasta produção de dramaturgas contemporâneos que escrevem e levam ao palco as questões levantadas por Ibsen, por meio de personagens que remetem a aspectos sociais que ainda demanda por reivindicações de voz.

1.3 REPRESENTAÇÕES DA PERSONAGEM FEMININA E DO DISCURSO PATRIARCAL EM *CASA DE BONECAS*

Em *Casa de bonecas*, Ibsen descreve a força da personagem feminina no final da peça. Nora era a 'esposa ideal' perante todos. Ela era uma esposa dedicada, que respondia ao marido sempre carinhosamente e fazia de tudo para vê-lo feliz. E para isso, ingenuamente, falsifica a assinatura de seu pai, para fazer um empréstimo para ajudar o marido a se recuperar de uma doença, sendo que para tal, o médico havia sugerido uma viagem. Nora então, toma emprestado um valor que lhe será cobrado com altos juros ao mês, tendo que pedir dinheiro ao marido para saldar o compromisso, sem que o mesmo desconfie. Na trama, a personagem torna-se vítima também de seu credor.

Em uma das cenas da peça, Nora diz que se sente como um homem quando trabalha à noite para ganhar dinheiro, ou seja, para as mulheres da época, trabalhar para ter algum reconhecimento era um sonho quase impossível a ser realizado, pois não tinham reconhecimento algum. Eram objetos de adorno que esperavam o marido para satisfazê-lo, procriar e cuidar dos filhos.

O marido Torvald trata Nora como propriedade sua, empregando diminutivos e humilhações disfarçadas ao se dirigir à mulher. Comparava-a ao pai, mas não com as boas qualidades, senão para ressaltar-lhe os defeitos. Nora respondia com respeito e medo, pedindo ao marido que não lhe falasse assim e o chamava de 'Meu bem'.

Porém, ao fim da peça a farsa é desmoronada, quando o dramaturgo muda o rumo da escrita e revoluciona teatro, abrindo caminhos para mostrar a realidade como de fato era para ser vivida e transformada.

Com o final revolucionário da peça *Casa de bonecas*, quando a personagem Nora sai de casa e bate a porta, deixando os filhos e dizendo tudo o que sempre teve vontade, inicia-se uma nova era para o teatro, do romantismo idealizado para o realismo dramático moderno. Ibsen

conseguiu atingir um grande público com suas ideias revolucionárias, tanto a plateia feminina quanto a masculina.

Segundo Stella Adler (2002, p. 76), o objetivo de Ibsen, destacados em seus personagens não é lidar com eventuais problemas sociais e sim retratar os estados de espírito e os destinos do ser humano, condicionados por situações sociais importantes. Ou seja, dependendo da situação e contexto o indivíduo apresenta-se aprisionado dentro de seu próprio ser. Para a autora:

[...] O herói é apanhado no mesmo aperto de todo mundo. Ele tem as mesmas ambições e desejos. Tem um tamanho médio. As gentis figuras de Chekhov estão dominadas pela apatia. Ibsen diz que as possibilidades humanas estão declinando, as pessoas estão em declínio. Trilham o caminho da mera sobrevivência. O homem moderno de Ibsen aparece numa variedade de atitudes e arquétipos dramáticos:

- Peças proféticas, com estrutura épica e cenas curtas, situadas num lugar não localizado, onírico. O herói está acima do meio ambiente; suas qualidades elevam-no acima do lugar comum. O aspecto épico de Ibsen envolve uma aristocracia do caráter, da vontade e da mente.

e uma linguagem de estilo elevado - prosa ou verso trabalhados.

- Peças de revolta social (épica e realista), como as de Synge, Dürren Matt, Odets, Miller, Osborne. O homem está em conflito com governo, família e sociedade. Essas peças sociais são escritas num estilo realista ou naturalista. A ação permite que as ideias apareçam. Não há maiores exemplos dos novos personagens do realismo do que as principais figuras de *Casa de Boneca* e *Inimigo do Povo*. (ADLLER, 2002, p.77)

Na acepção de Stella Adler, as personagens de Ibsen encenavam a realidade nua e crua, o que nos leva a pensar nas lutas das mulheres por respeito e reconhecimento, tema que foi em boa hora levado ao palco por Ibsen.

Segundo Telles, “tanto na vida quanto na arte, a mulher [...] aprendia a ser tola, a se adequar a um retrato do qual não era a autora”. (DEL PRIORE, 2011, p. 408). E Ibsen por meio de seu teatro propôs o debate em torno dessa farsa. Pois, até então as mulheres se calavam, fingiam estar bem quando na verdade o sofrimento emocional, interno não era estampado no rosto, e sim a figura de uma mulher feliz, sempre sorridente e dependente do amparo masculino, aspectos da sociedade patriarcal.

Na peça *Casa de bonecas*, Nora é obrigada a mentir, primeiro ao pai, depois, ao marido, que representam a mesma figura do poder sobre ela.

NORA: Primeiro por papai, e depois por você.

HELMER: O quê? Por nós dois? Mas quem é que a amava *tanto como nós*?

NORA; (*meneando a cabeça*) Vocês *já* me amaram. Apenas lhes era divertido se encantar comigo.

HELMER: Nora, o que você está dizendo?

NORA: É assim mesmo, Torvald; quando eu estava em casa papai me expunha as suas ideias, e eu as partilhava. Se acaso pensava diferente, não o dizia, pois ele não teria gostado disso. Chamava-me sua bonequinha e brincava comigo, como eu com as minhas bonecas. Depois vim morar na sua casa.

HELMER: Você emprega uma expressão singular para falar *do nosso casamento*. *Nora (imperturbável)* Quero dizer que *das mãos de papai* passei para as suas. Você arranhou tudo ao seu gosto, gosto que eu partilhava, ou fingia partilhar, não sei ao certo... talvez ambas as coisas, ora uma, ora outra. 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.

HELMER: Como você é injusta, Nora, e ingrata! Não foi feliz aqui?

NORA: Nunca. Julguei que sim, mas nunca fui.

NORA: Nunca; era alegre, nada mais. Você era tão amável comigo! 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.

HELMER: Descontando o exagero, há alguma verdade no que você diz. Mas para o futuro tudo mudará. O tempo de recreio passou, agora chegou o da educação

NORA: A educação de quem, a minha ou a das crianças?

HELMER: Uma e outra, querida Nora.

NORA: Ah, Torvald, não, você não é o homem indicado para me ensinar a ser uma verdadeira esposa.

HELMER: E é você quem diz isso?

NORA: E eu... de que maneira estaria preparada para educar meus filhos?

HELMER: Nora!

NORA: Não é o que você dizia ainda há pouco... que essa tarefa você não ousaria me confiar?

HELMER: Disse num momento de irritação. Você não deve dar atenção a isso. Nora Ah, mas você estava absolutamente certo. É uma tarefa superior às minhas forças. Primeiro quero cumprir uma outra. Devo tentar educar a mim mesma. E você não é o homem indicado para me ajudar nessa tarefa. E algo que eu devo empreender sozinha. E para isso eu vou deixá-lo. (IBSEN, 2007, p. 96).

Os discursos da personagem Nora mostram que sua consciência se abriu para uma nova pessoa, ou talvez para a pessoa “real” que existia dentro dela. Comparou o pai com o marido de uma forma que demonstrou ser de fato, somente uma boneca nas mãos dos dois, não por serem eles, mas pela sociedade da época ser uma sociedade que não aceitava a opinião feminina, não aceitava qualquer tipo de reação que contrariasse o que era estipulado pela sociedade e seus membros.

Não só as mulheres, mas os homens também agiam como fantoches para quem comandava na época. As pessoas deveriam se calar diante de corrupções, modos não compatíveis com o ser humano de bem. Nenhuma pessoa poderia ter opinião própria, a não ser que fizesse parte do governo. Com a peça *Casa de bonecas*, Ibsen escancarou as cortinas do teatro para uma nova realidade, fazendo com que muitas Noras saíssem de casa, fossem atrás de seus direitos para poderem ter um pensamento próprio.

Segundo Stella Adller (2002), as personagens femininas de Ibsen não viviam, apenas sobreviviam, por isso foram levadas a reagir contra as insubordinações masculinas, ora a figura paterna, ora a figura do marido.

No contexto social de produção das peças, muitas mulheres viviam com seus parceiros por obrigação, não poderiam jamais pedir a separação. Por esse motivo, a peça *Casa de bonecas* foi importante para que muitas mulheres tivessem a coragem de pedir por “socorro”, em outras palavras: muitas saíram de casa e clamaram por liberdade. O sufrágio foi conquistado pelas mulheres por meio de lutas e movimentos advindos logo após a revolução no teatro.

Em sua tese, Vicentônio Regis do Nascimento Silva lembra que:

A Primeira Onda ocorre entre o fim do Século XIX e o começo do XX, predominantemente nos Estados Unidos e no Reino Unido. Busca o direito ao sufrágio, a liberdade da mulher sobre seu patrimônio, a promoção de direitos contratuais e a livre escolha do eventual marido. A Segunda Onda (1960-1980) luta pela igualdade e o fim da discriminação e pela desestabilização das estruturas de poder sexistas. A Terceira Onda - iniciada nos anos 1990 - investe na micropolítica, pluralizando e horizontalizando as oportunidades não apenas para as brancas, mas para todas as mulheres. (SILVA, 2017, p.14)

Considerando a história de emancipação feminina e temas relativos no teatro, Silva observa, em seu estudo, que as personagens femininas de Ibsen “são sujeitos (históricos e de direito)” que se sobrepõem às mulheres (reais) do século XIX. Henrik Ibsen com certeza não foi apenas um feminista, no qual defendesse somente a mulher dentro de uma relação conjugal. Foi muito além disso. Ele defendeu o ser humano mulher em todas as suas inquietudes e foi a partir de suas perspectivas que criou cada personagem para cada assunto e “problema” dentro da sociedade escravocrata, feminista e machista.

A mulher do século XIX, como bem reflete Silva (2017), não tinha nenhuma autonomia, emancipação ou acesso à justiça contra maridos, filhos, pais, irmãos ou estranhos. Mesmo as mulheres letradas estavam estagnadas diante da vedação aos espaços públicos, aos trabalhos torturantes, aos bancos escolares e à liberdade de escolha, impedidas de se desviarem das diretrizes maritais. A mulher do século XIX não tem direito nem sobre seus filhos nem sobre seus bens em decorrência de sua incapacidade civil. A vida dessa mulher integra o patrimônio do marido que, sem interferência do Estado ou de terceiros, pode espancá-la por motivos irrelevantes ou abreviar-lhe os dias. A propriedade sobre o corpo e a vida integra o patrimônio do marido/sujeito/proprietário a quem cabe as decisões sobre a mulher/objeto/propriedade.

Na peça *Casa de bonecas*, a personagem Nora representa a dependência marital, o machismo e a máscara conjugal que o personagem Torvald exige de Nora:

Nora fecha a porta, e enquanto tira o chapéu e o sobretudo continua a rir alegremente. Puxando do bolso um saco de bolinhos de amêndoas, come dois ou três; depois encaminha-se na ponta dos pés até a porta do escritório do marido (pondo-se a escutar) Ah! está aqui. (Cantarola novamente, enquanto se dirige para a mesa do lado direito)

HELMER: (do escritório) E a minha cotovia que está gorjeando

lá fora?

NORA (desamarrando animadamente os pacotes) 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?

NORA: Mas, Torvald, este ano com certeza podemos gastar um pouco mais. É o primeiro Natal em que não somos obrigados a economizar. HELMER: Concordo, mas não devemos ser pródigos, sabe?

NORA: Só um bocadinho, Torvald, um bocadiquinho. Ainda mais agora que você vai ter um grande salário e finalmente há de ganhar muito, muito dinheiro.

HELMER: A partir do Ano Novo, sim, mas ainda falta um trimestre para que eu receba.

NORA: E que tem isso? Até lá podemos pedir emprestado.

HELMER: Nora! (Aproxima-se dela e peca-lhe uma orelha, brincando) Sempre com essa cabecinha nas nuvens! Suponha que eu peça hoje mil coroas e você gaste tudo com o Natal, depois, na véspera do Ano Novo me caia uma telha na cabeça, e...

NORA: (tapando-lhe a boca com a mão) Psss! Não diga essas coisas horríveis!

HELMER: Mas suponha que aconteça algo desse tipo...

NORA: Se uma coisa terrível assim acontecesse... não sei se me importaria em ter dívidas ou não.

HELMER: E as pessoas para quem eu estivesse devendo?

NORA: Essas pessoas... quem é que pensa nelas? são estranhos. HELMER: Nora, Nora! Só podia ser mulher! Falando sério, Nora, você conhece as minhas ideias a esse respeito. Nada de dívidas, nada de empréstimos! Algo como um constrangimento, um mal-estar sombrio se introduz em toda casa erigida sobre dívidas e empréstimos. Até hoje temos sabido nos equilibrar, e assim continuaremos durante o pouco tempo de provações que nos resta.

NORA: (aproximando-se da estufa) Está bem, Torvald; como você quiser.

HELMER: (seguindo-a) Então, então, não quero a minha cotoviazinha de asa caída. O esquilinho está amuado? (Abre a carteira) Nora, sabe o que tem aqui dentro?

NORA: (virando-se vivamente) Dinheiro!

HELMER: Tome. (Dá-lhe algumas notas) Compreendo que há muitas despesas numa casa, quando se está perto do Natal.

NORA: (contando) Dez, vinte, trinta, quarenta. Obrigada, Torvald, obrigada. Você vai ver o que isto rende.

HELMER: É preciso, mesmo. (IBSEN, 2007, p.9)

Mesmo com toda alegria que Nora demonstrou, pelo momento natalino, essa alegria é interrompido pelo marido que lhe chama de “cabeça de vento”, ou seja, a mulher naquela época não poderia expressar suas vontades e sentimentos, pois até em seus hábitos alimentares Nora escondia de seu marido o que estava comendo. Escondeu o que estava comendo porque até na alimentação é controlada para não engordar. Era submissa e deveria manter seu corpo como o marido desejasse e não como ela sentisse melhor. Logo em seguida, ele a atormenta, pressupondo a própria morte e “sugere” que Nora tenha cuidado porque se acaso ele se for, pelas palavras dele, a mulher, a cotovia, o esquilinho não teriam mais vida própria e não conseguiria

pagar suas dívidas, isso porque naquela época a mulher era totalmente dependente do marido.

Torvald se mostra preocupado com o que a sociedade iria pensar, mesmo ele estando morto caso ocorresse. Isso demonstra o quanto as pessoas se preocupavam com o que os outros iriam pensar, o que iriam dizer. E por fim, exige de Nora que não demonstre sua tristeza, mas a preocupação dele não era com ela, era com o que ela iria apresentar às pessoas, com isso lhe oferece dinheiro em troca de um sorriso. Nesse primeiro ato ele ainda consegue, mas nos próximos a máscara conjugal irá se desfazendo. Ibsen demonstra nesse primeiro ato que a mulher era dependente, era submissa e obedecia ao marido, por medo e para evitar problemas.

A chamada “Segunda Onda” feminista, (1960-1980), tem por bandeira a luta pela igualdade e o fim da discriminação e pela desestabilização das estruturas de poder sexistas. Este tema pode ser visto nas palavras de Nora na cena em que a personagem resolve assumir sua vida, ir em busca de sua liberdade e procurar um trabalho:

HELMER: Mas que loucura é essa?

NORA: Amanhã parto para casa... Quero dizer para o lugar onde nasci... Lá encontrarei mais facilmente algum trabalho.

HELMER: Oh, criatura cega e inexperiente!

NORA: Tenho que fazer o possível para adquirir experiência, Torvald.

HELMER: Abandonar o seu lar, seu marido, seus filhos! Você não pensa no que dirão as pessoas?

NORA: Não posso pensar nisso. Sei unicamente que para mim isso é indispensável

HELMER: Ah! É revoltante! Você seria capaz de negar a tal ponto seus deveres mais sagrados?

NORA: E quais são meus deveres mais sagrados no seu parecer?

HELMER: E sou eu quem precisa dizer isso? Não serão os que você tem para com seu marido e seus filhos?

NORA: Tenho outros tão sagrados como esses.

HELMER: Não tem. Quais poderiam ser?

NORA: Meus deveres para comigo mesma

HELMER: Antes de mais nada, você é esposa e mãe.

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. Sei que a maioria lhe darão razão, Torvald, e que essas ideias também estão impressas nos livros. Eu, porém, já não posso pensar pelo que diz a maioria nem pelo que se imprime nos livros. Preciso refletir sobre as coisas por mim mesma e tentar compreendê-las.

HELMER: É seu dever compreender em primeiro lugar o papel que você tem nesta casa. Você não tem um guia infalível nestas questões? Sua religião?

HELMER: O que você está dizendo?

NORA: Dela só conheço o que me ensinou o pastor Hansen ao preparar-me para a crisma. A religião é isso, é aquilo... Quando eu deixar tudo isso aqui e me encontrar só, quero pensar também sobre esse assunto. Saberei se o pastor Hansen dizia a verdade, ou, pelo menos, se o que disse é verdadeiro para mim.

HELMER: Ah, isso é inaudito, uma jovem mulher como você!

Mas se a religião não pode conduzi-la ao bom caminho, deixe-me sacudir a sua consciência. Você deve ter algum senso moral. Ou estou errado? Talvez você também não o tenha.

NORA: Talvez fosse melhor nem responder, Torvald. Nem saberia fazê-lo. Essas coisas estão confusas na minha cabeça. Só uma coisa sei: é que minhas ideias

divergem inteiramente das suas. Também fiquei sabendo que as leis não são o que eu julgava que fossem, mas que essas leis são justas, é algo de que ninguém me poderá convencer. Então, uma mulher não teria o direito de evitar um desgosto a seu velho pai moribundo ou de salvar a vida do marido! Eu não acredito nisso.

HELMER: Parece uma criança falando. Você não entende nada da sociedade de que faz parte.

NORA Não, nada entendo. Mas quero chegar a entender e certificar-me de qual de nós tem razão: se a sociedade ou se eu.

HELMER Você está doente, Nora, tem febre: quase me convenço de que perdeu o juízo.

NORA Sinto-me esta noite mais lúcida e mais segura de mim do que nunca. (IBSEN, 2007, p. 98)

Nesse trecho da obra de Ibsen fica evidente que a mulher, representada por Nora teria tido consciência do valor do ser humano, da pessoa em si, independente da sociedade nela inserida. A personagem de Nora passa a simbolizar a consciência do sujeito mulher em transformação. Ela reflete que o que viveu ou vivia era um conto de fadas imposto pela sociedade, Torvald representando o lado machista das outras pessoas, ainda no final sugeriu que Nora pudesse estar fora de si e sem condições de tomar decisões. Nora vai em busca de ser sujeito, agora e não mais objeto.

O tema da liberdade da mulher e as lutas por seus direitos, assim, como o tema da máscara social trabalhado por Ibsen em seu teatro, fará eco ao longo da história do teatro em muitos países da Europa, mas também, no Brasil, como passamos a estudar no próximo capítulo desta pesquisa.

CAPÍTULO II

REPERCUSSÕES DA DRAMATURGIA DE HENRIK IBSEN NO BRASIL

Na verdade a gente é um pontinho onde se cruzam duas linhas: a da História aí do mundo e a nossa própria história. (ASSUNÇÃO, 2010, p. 103)

O século XIX estava terminando e as modalidades mais apreciadas no Brasil eram operetas, melodramas, féeries¹ e revistas de ano. Também era apreciada a ópera, reduzida a um número de composições do realejo italiano, como *Rigolletto*, *Mannon e Mme, Butterfly*. A dramaturgia francesa de Augier, Dumas filho e Sardou, por exemplo, constituía esteio dos palcos.

De acordo com Karl e Erik Schollhammer (2008, p. 11), no Brasil, os críticos nutriam-se de obras tributárias de evolucionismos e do materialismo de Spencer, Haeckel e Comte; do idealismo e do esteticismo de Édouard Schuré e Camille Mauclair; da tendência analítica de Édouard Rod, um dos apreciadores das traduções francesas das peças de Ibsen; e da crítica conservadora de Francisque Sarcey, no que diz respeito especificamente aos espetáculos teatrais.

Notadamente, esse ambiente cultural vinha da influência francesa que tinha por costume apresentar ao público comédias realistas. Segundo Karl Erik Schollhamer durante a Primeira Guerra, as companhias estrangeiras, as que traziam novidades para o Brasil, deixaram de vir com frequência ao país. Com essa situação houve uma contribuição, ao menos em parte, para que os homens de teatro ficassem totalmente à margem da revolução cênica operada por Stanislavski, Gordon Craige Meyerhold, restando apenas "a prática do estrelismo". (SCHOLLHAMER, 2008, p. 16). A ausência do diretor, encarregado de coordenar o espetáculo em uma visão unitária, facilitava ainda mais o improviso dos efeitos cômicos, o gosto dos "cacos" e o desequilíbrio do conjunto, contribuindo para colocar sempre em primeiro plano o ator principal da companhia, caso de Leopoldo Fróes e de Procópio Ferreira, por exemplo, no Brasil.

De acordo com Schollhamer (2008), continuava, assim, a prevalecer no meio teatral brasileiro, a obra fácil e agradável, a obra de puro entretenimento, importando apenas a arte de produzir complicações, de atar e desatar nós, de preparar as reviravoltas da intriga e, sobretudo, de manter o suspense por meio de uma sequência de quiproquós, efeitos e golpes de teatro.

Nesse tempo, Ibsen já era considerado no mundo inteiro um clássico da literatura dramática moderna, sendo inclusive comparado a Sófocles e a Shakespeare. No Brasil, com

alcance e graus de refinamento diversos, Ibsen também passou a ser reconhecido como um "espírito original" e "diferente" ao mesmo tempo.

O crítico Décio de Almeida Prado ao refletir sobre o teatro realista no Brasil, parte da referência a Ibsen e a Tchekhov.

[...] Ibsen e Tchekhov, no final do século, tinham ensinado como se pode, sem quebrar a naturalidade do retrato, usar símbolos e discutir ideias, deixando transparecer por intermédio das próprias personagens, como maior ou menor discricção, o ponto de vista do escritor. (PRADO, 2001, p. 69)

De acordo com Prado, o intuito das peças realistas era ultrapassar a mera descrição de costumes sociais, desvendando a verdade profunda das infraestruturas econômicas e mentais. Ao tratar do teatro de Jorge Andrade, mais especificamente, ao se referir ao dramaturgo, enquanto homem, em luta contra preconceitos e obstáculos de toda espécie, o sujeito artista enquanto criador interrogando-se e interrogando o outro por meio de sua imaginação criativa assevera que:

[...] Nesse processo constante de autoanálise, que é por outro lado uma análise de pessoas e coletividades com que ele [Jorge Andrade] entrou em mais íntimo contato, **serviram-lhe de bússola algumas ideias, trabalhadas dramaticamente por O'Neill e Arthur Miller, mas originadas em Ibsen. Vem de *Os Espectros*, por exemplo, a tradição concebida como herança capaz de esmagar eventualmente os mais jovens, como decorre de *O Pato selvagem* a noção de "mentira vital", daquelas ilusões que, mascarando as realidades mais desagradáveis sobre nós mesmos ou sobre aqueles que amamos, ajudam-nos a suportar a existência.** No jogo entre vivos e mortos, mentiras e verdades, Jorge Andrade parece aprovar as personagens realistas, as que tem os pés fincados no chão: as mulheres em relação aos homens, os filhos em relação aos pais, como regra geral. (PRADO, 2001, p. 94, grifos nossos)

No entanto, não se pode dizer que Ibsen tenha se tornado um autor estimado dos críticos do teatro brasileiro moderno, mas menos popular, já que havia uma concordância generalizada de que sua obra trazia temas "obscuros", ou pelo menos para alguns era essa a visão que tinham de Ibsen.

2.1 A TEMÁTICA DA EMANCIPAÇÃO FEMININA NO TEATRO BRASILEIRO

Cláudia Braga em seu estudo reflete sobre a relação entre a personagem Nora e as questões de representação da temática da emancipação feminina no teatro brasileiro.

[...] recorrendo à eterna referência do teatro europeu e considerando-se que a estreia de *A Casa de Bonecas* (1879), de Henrik Ibsen, registra transformações da situação feminina e mudanças drásticas no relacionamento conjugal dentro da sociedade europeia, já no século XIX poderíamos talvez julgar nossos palcos um

pouco atrasados em relação à evolução do papel feminino, principalmente nas relações matrimoniais. Ocorre, entretanto, que era a sociedade brasileira que ainda não vivenciava as mesmas transformações que a europeia e não se deveria exigir que nosso teatro, novamente citando Machado de Assis, fosse obrigado “à reprodução improdutiva de concepções deslocadas de nossa civilização, que trouxessem em si o cunho de sociedades afastadas. A *Casa de Bonecas* é um reflexo de vivências daquela sociedade, naquele tempo e lugar. Se não apareceu uma “Nora” em nossa dramaturgia, foi exatamente porque não havia espaço para ela na sociedade geradora de nosso teatro, que, entre Luíças, Carlotas, Lúcias, Germanas e principalmente Elisas, cumpriu o seu papel de provocar a reflexão sobre problemas que a nós, e a nenhuma outra sociedade, eram pertinentes (BRAGA, 2003, p. 54- 5).

A autora toma como referência peças de Machado de Assis e de França Júnior, atentando-se para o perfil de personagens femininas representadas na época de produção das peças e faz uma análise de que, aquele teatro está de acordo com os parâmetros historiográficos nos quais se insere, ainda que apresentasse um tom moralista.

Décio de Almeida Prado (2001), observa que França Júnior tinha consciência da diacronia existente entre a ideologia de *As Doutoradas*¹³ (1889) e a sociedade brasileira da contemporaneidade, de modo a ressaltar que ainda demorariam alguns anos para que o Brasil pudesse ter as suas primeiras médicas e advogadas representadas na peça, pelas personagens Luísa e Carlota.

De acordo com Paulo Roberto Correia de Oliveira:

As Doutoradas (1889), aborda, de forma sólida, mas algo convencional, um tema palpitante no momento: o feminismo. O texto satiriza as pretensões femininas de ocupar um espaço no mercado de trabalho dominado pelos homens. Para o autor, o lugar adequado para a mulher é o lar, cuidando dos afazeres domésticos. As profissões liberais que fiquem reservadas aos homens, estes sim, incumbidos de sustentar a família. (OLIVEIRA, 1999, p. 12)

França Júnior referenda em *As Doutoradas* a manutenção do ideário colonialista vigente na sociedade brasileira do século XIX.

Na análise de Décio de Almeida Prado, ao olhar para *As Doutoradas*, de França Júnior e para *Casa de bonecas*, de Ibsen, é possível observar o atraso moral da sociedade brasileira em relação à Europa, tomando como parâmetro de aferição a causa feminista, uma das pontas de lança na marcha do espírito humano em busca da autoconsciência, segundo o crítico. *As Doutoradas*, na visão de Décio de Almeida Prado, representariam uma vergonha à dramaturgia nacional, no confronto com *Casa de bonecas*.

¹³ “[...] o autor já investiga, sob a faceta cômica, as relações de casais, que lhe inspirarão, mais adiante, a divertida sátira ao feminismo, em *As Doutoradas*. [...]”. (MAGALDI, 2001, p. 145)

De acordo com Décio de Almeida Prado (2003), a dramaturgia de Henrik Ibsen como detonadora de uma crise da forma dramática tradicional, fruto de uma discrepância existente entre essa forma e as novas temáticas advindas da modernidade não se restringiriam mais à esfera dos conflitos intersubjetivos inerentes ao drama.

O crítico teatral Sábato Magaldi observa que

Uma obra não existe isolada. Uma peça de Shakespeare é ela mesma e mais tudo o que se escreveu sobre ela [...]. Uma obra de arte acaba incorporando todos os reflexos que ela produziu através do tempo, e é esta uma das razões que justificam a crítica. Quando a crítica é aguda, atilada, honesta e sincera, ela está refletindo não apenas os valores do crítico, mas, na medida do possível, todos os componentes de uma sociedade pensante que, naquele momento, reflete sobre a arte e sobre o teatro em particular. (MAGALDI, 2008, p. 40.)

Tal como as próprias criações teatrais, também a crítica teatral é um espaço de debates, de lutas e mesmo da construção de uma memória e de uma narrativa histórica do teatro que nos permite refletir sobre a produção dramática e sua relação com temáticas históricas e sociais.

É difícil de crer, contudo, no Brasil, o êxito de Ibsen como um artista de gênio já foi considerado um estilo excêntrico e passageiro, por críticos que escreviam em colunas sobre o teatro brasileiro em jornais. Schollhamer lembra que se chegou ao ponto de um crítico do jornal *O Estado de São Paulo* escrever que “quando passasse a curiosidade, ninguém mais se interessaria pelas excentricidades do dramaturgo” (SCHOLLHAMER, 2008, p. 97), ou seja, para parte da crítica, era um escândalo que duraria pouco.

Os temas do teatro de Henrik Ibsen, causaram desconforto tanto na crítica teatral quanto no público de teatro no Brasil, tal como apresenta o estudo de Karl Erik Schollhammer na obra *Henrik Ibsen no Brasil* (2008).

Não escapou à reprovação a estrutura da peça, pois, além da temática Cientificista, a ação essencial de *Os espectros* nada mais era que a reconstituição do passado de Helena. Os críticos acostumados com o desenvolvimento crescente da ação - o esboço da intriga no primeiro ato, o alcance de um ponto mais impetuoso no segundo e a resolução dos conflitos no terceiro- consideraram o drama ‘mal apresentado e mal conduzido’, repleto de cenas pesadas e monótonas, que só conseguiam aborrecer a plateia. Para um crítico do jornal *O País*, assistindo-se à encenação de *Os espectros*, parecia-se estar diante de ‘um livro de medicina escrito sobre um caso especial de atavismo’. (SCHOLLHAMER, 2008, p.12).

O fato de a personagem Nora ter abandonado o lar, o marido e filhos foi a maior crítica recebida na obra *Casa de bonecas*. Logo após, Ibsen resolveu escrever outra peça que parece ser uma resposta ao julgamento da sociedade, a peça *Os Espectros* (1881). Esta mostra o que

poderia ter acontecido se Nora tivesse permanecido no lar. Por meio da peça *Os Espectros*¹⁴, Ibsen promove uma reflexão sobre a moralidade da sociedade norueguesa da época.

A protagonista é uma mulher que não abandona o seu casamento já acabado, unicamente porque se submete aos valores sociais da época. Tendo como vítima o seu filho, que herdou a doença sífilis, do pai, e acabou na loucura. Naquela época, com o surgimento do naturalismo e falando-se muito sobre a influência genética, foi natural que Ibsen fosse seduzido pelas ideias científicas e acreditava-se que a doença fosse transmitida por meio da hereditariedade. Por meio da leitura das peças de Ibsen, observa-se que o dramaturgo acreditava no compromisso que o ser humano tem com ele mesmo.

Destacamos a título de ilustração, o *fac-símile* abaixo. Trata-se de um texto escrito em 1937, publicado no livro *Henrik Ibsen no Brasil* (2008), o recorte se dá na medida em que ilustra o mal-estar que as peças de Ibsen provocavam na sociedade da época.

¹⁴ Uma viúva revela ao seu pastor que havia escondido os males de seu casamento para que perdurasse. O pastor a aconselhara a se casar com o noivo, apesar de sua promiscuidade, e ela aceitou na crença de que seu amor iria reformá-lo. Mas a promiscuidade continuou até a morte, com os seus vícios transmitidos ao filho em forma de sífilis. A menção da doença venérea, para mostrar como ela pode envenenar uma família respeitável, foi considerada intolerável.

Fac-símile de Careta de 25/12/1937

Careta

JORGE SCHMIDT
Fundador

ROBERTO SCHMIDT
Diretor responsável



QUANDO a famosa peça de Ibsen começou a ser representada no seu país de origem, desde logo entrou a suscitar comentários apaixonados e variados. O desenrolar da ação pareceu, a muita gente, que carecia de lógica, e o desfecho, esse então, houve quem o achasse imprevisível, absurdo, embora também houvesse pareceres diametralmente opostos — de que o drama estava habilmente urdido, terminando como não podia deixar de terminar.

Por toda parte se discutia a peça do grande dramaturgo norueguês, desde as camadas mais finamente intelectuais até a pequena burguesia, e mesmo o elemento popular.

Depois, a peça foi traduzida; e, uns países, que foram todos quantos se consideram civilizados, onde os teatros a exibiram, a mesma paixão empolgou as platéas. Essa diversidade de ângulos, segundo os quaes era vista a peça de Ibsen, não se podia, entretanto, dizer que proviesse da incompreensão da alma nórdica pelos outros espectadores europeus, pois que na própria Noruega as discussões eram infundáveis.

Foi mesmo a demasia dessas discussões que levou a sociedade norueguesa a tomar

uma providencia, na qual se percebe o frio bom senso daquela gente setentrional: nos teatros, nos restaurantes, nos cabarets, e até mesmo nas residencias familiares onde se realizavam recepções, eram afixados pequenos cartazes nos quaes cortezmente se pedia ás pessoas presentes o obsequio de não entreter discussões a respeito da "Casa de boneca".

No Brasil, que, como país novo, inexperiente e estouvado, póde até certo ponto ser comparado á "Casa de boneca", foi escrita uma notavel peça politica, cuja apreciação, si não chegou a variar de individuo a individuo, variou, pelo menos, de agrupamento a agrupamento. Vista por uns segundo o ângulo visual de interesse pessoal, por outros segundo idéas preconcebidas de organização social, por outros segundo uma concepção particular do caso brasileiro, o fato é que a peça determinou em alguns uma especie de sideração, em outros surpresa, em outros euforia.

Vasada em molde inteiramente novo para o nosso ambiente, a peça, no primeiro momento, quasi não poude ser discutida. A discussão dependia de certa coordenação de idéas, impossivel de improvisar-se.

E' melhor, entretanto, que as discussões sejam sobrias. As opiniões não devem preceder, e sim seguir-se á observação.

Façamos de conta que vemos por toda parte aquele pequeno cartaz onde se recomendava abstenção de discussões acerca da peça de Ibsen.

Looping
the Loop

"Casa de
boneca"

Mesmo diante da qualidade cênica das peças e da seriedade com que os temas eram apresentados, as pessoas, jornais, mídias em geral costumavam ser sarcásticas diante das apresentações, o que atesta o caráter retrógrado e colonialista da época.

O texto que se lê no *fac-símile* descreve traços da mentalidade corrente no contexto da época.

Em todos os lugares frequentados era ouvido falar sobre a peça *A casa de bonecas* de Ibsen. Havia quem achasse que faltou um outro final para a peça, pois nela Nora, personagem principal, deixa o marido e filhos para viver uma realidade diferente e retirar da máscara conjugal, para outros, o desfecho era totalmente adequado.

Indiferente da classe social, todos comentavam sobre a peça, na própria Noruega a discussão era infundável, visto que naquele tempo, quando a peça foi apresentada, no ano de 1879, a “rede social” era o “conversar nos cafés”, nas esquinas, nos restaurantes, nos cabarés e até mesmo em residências. Contudo, as mulheres eram quase que impedidas de discutirem o assunto.

A matéria ilustrada no *fac-símile* saiu em um dos trechos que cortesmente era pedido às pessoas, por meio de um cartaz que ficava pendurado nas paredes das casas e estabelecimentos comerciais, para que não entretessem com discussões voltadas ao teatro *Casa de bonecas*, isso na Noruega.

No Brasil foi escrita uma peça política vista por alguns como interesse pessoal e por outros como organização de um grupo social e até mesmo por uma concepção particular do caso brasileiro. Ainda com um tom de sarcasmo, mas autoritário dizia: “ façamos de conta que vemos por toda a parte aquele pequeno cartaz onde se recomendava abstenção de discussões acerca da peça de Ibsen”.

Schollhamer observa em seu estudo que:

Osvaldo, ao lado de sua meia-irmã Regina Ibsen, então, foi execrado pela crítica, sendo acusado de niilista, lascivo, advogado do amor livre, o principal responsável pela desestruturação da família e do matrimônio. Para Carlo Par. lagreco, escritor italiano que viera ao Brasil lecionar História da Arte na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, o dramaturgo era ‘um sociólogo minúsculo’ um ‘filósofo incompleto’ que só conseguira popularidade por causa dos assuntos escabrosos de suas peças. Para ele, Ibsen não fazia mais que repetir as ‘teorias e os achados alheios’ de Zola, sendo as ideias do autor escandinavo muito mais monstruosas, sobretudo por encorajar as mulheres a abandonar os seus lares. (SCHOLLHAMER, 2008, p.12)

Diante disso, justifica-se a consagração que Ibsen recebeu com título de “o dramaturgo que revolucionou o drama moderno”. Pois com a peça *Casa de Bonecas* ocorre uma revolução não somente pelo tema em si, que questionava o casamento de aparências, no qual a mulher era submissa, era a bonequinha perfeita que deveria manter o sorriso e receber as visitas em casa. A

personagem Nora insurge-se contra um discurso patriarcal sobre o sujeito mulher, na peça de Ibsen surge um novo discurso na boca da personagem feminina. Nora não aceita mais as decisões tomadas pelos homens sobre sua vida, primeiro o pai, depois o marido rebelando-se da situação a que era exposta no casamento.

De acordo com Schollhamer:

Não era somente a estrutura dramática de Ibsen que desagradava os nossos críticos. Sua obra, que assumia cada vez mais o cunho de crítica social, tratando de assuntos como a exclusão da mulher na sociedade e os interesses materiais em *Casa de boneca*; o casamento de conveniência em *Os espectros*, a corrupção e a hipocrisia em *Um inimigo do povo*; provocou muitas controvérsias. Para os mais conservadores, as concepções do dramaturgo acerca da sociedade, da moral e da família eram inadmissíveis. Era completamente absurdo em *Os espectros*, por exemplo, o dramaturgo fazer perpassar na mente de Helena Alving a felicidade do filho. (SCHOLLHAMER, 2008, p.12).

Pelo que se observa, a crítica no Brasil seguia o tom da controvérsia que também ocorria fora do país, sobre o teatro de Ibsen.

O jornalista Flexa Ribeiro dizia que Ibsen impressionaria os mais ou menos distraídos que eram atraídos por sua "dramaticidade cênica" e que viviam ainda só pelo sentimento". (RIBEIRO, 1928. p. 3)

Diante dessas circunstâncias, cabe destacar um ensaio de Antônio de Alcântara Machado, publicado no *Diário Nacional de São Paulo*, a propósito das comemorações do centenário de Ibsen. Com esse texto, escrito sob pseudônimo de J.J. de Sá, Alcântara Machado dá o primeiro passo para romper o ciclo, ou seja, tem-se aqui um crítico a favor de Ibsen em 1928, sob uma análise final do século XIX, ele faz uma reflexão voltando-se para o estudo da forma dramática de Ibsen. Alcântara Machado aponta com exatidão que esse assunto nunca antes tratado na imprensa, dava início a um novo conceito e isso causaria a "crise" do drama com as peças do norueguês, pois as peças de Ibsen marcam o início da denominada crise do drama, tal como apontam Peter Szondi (2011) e Jean-Pierre Sarrazac (2012).

Surgido da "crise" da forma do drama burguês, o drama moderno passa a incorporar recursos estilísticos de outros gêneros, destacando-se a tentativa, primeiramente, de salvar a forma dramática cerrada e, depois, a busca pela solução/superação de sua própria "crise", mediante a plasmação de uma nova forma, que ruma à epicização, resultado de uma "nova experiência em que **o centro não está mais no indivíduo**, mas no complexo das relações sociais" (COSTA 1998, p. 18, grifos da autora). Como tem sido corrente afirmar, não havendo mais como a forma do drama burguês representar os novos conteúdos, que não mais se vinculavam exclusivamente à representação da burguesia e de seus modos de vida, sempre tidos como pressupostos formais do drama, e com a emergência do cotidiano, por exemplo, das classes

subalternas, do operariado, dos movimentos e lutas pelos direitos humanos, enquanto objetos da representação, precipita-se uma nova forma que, pouco a pouco, adere ao monólogo interior, à redução para o ato único, à “narração” ou ao uso de ferramentas de encenação desenvolvidas com o Expressionismo (como som, luz, projeção), para resolver, assim, a ação que não mais cabia naquela forma tradicional.

Segundo Peter Szondi em sua obra *Teoria do drama moderno*, o “drama” – aqui entendido como “apenas uma determinada forma de literatura teatral” (SZONDI, 2011, p. 21) – enfrentou várias crises desde a instituição das três regras aristotélicas – espaço, tempo e ação – até o encontro de novas fórmulas, no teatro moderno, para escapar às amarras que essas leis impunham ao formato dramático e encontrar uma nova dialética entre forma e conteúdo. Como exemplo dessa trajetória, Szondi utiliza obras escritas por dramaturgos importantes na história da dramaturgia mundial como Ibsen, Tchekov, Strindberg, Maeterlink e Hauptmann, para nos dar um panorama de como essas transformações ocorreram e como desembocam nas novas buscas que surgiram a partir do início do século XX.

Com relação ao drama moderno, Peter Szondi aborda a existência de uma crise dramática, desde os textos de Henrik Ibsen no século XIX, evidenciada “[...] principalmente pela impossibilidade do diálogo e pela emersão do elemento épico”. (SZONDI, 2011, p.14)

Peter Szondi também compreende o drama a partir de uma tríade em torno de (a) um fato, ocorrido no (b) tempo presente e mediante (c) relações intersubjetivas. Verifica-se, todavia, que em autores da última metade do século XIX. Por exemplo, em Ibsen, o passado é dominante e, assim, o elemento intersubjetivo é substituído pelo de ordem intrasubjetiva; em Tchekhov, a vida “ativa” vai cedendo espaço ao “onírico” e o diálogo vai se transformando em um conjunto de reflexões monológicas; em Hauptmann, começam a aflorar questões de caráter extra-subjetivo, como as condições políticas e econômicas. Ou seja, a “crise” formal é verificável num movimento dialético em relação à transformação temático-conteudística, intimamente atrelado ao processo social em mutação.

Desta forma, a tríade inicial é modificada: (a) o fato torna-se acessório, (c) o diálogo é convertido em reflexões monológicas ou torna-se “improdutivo”, refletindo uma relação de ordem intrasubjetiva, e (b) o tempo se esgarça, desembocando passado e presente um sobre o outro, na medida em que o já acontecido continua a ter repercussão íntima sobre as personagens e suas ações, principalmente quando o presente evoca o passado recordado. Ou seja, os elementos de conteúdo e forma “em crise” trazem em si mesmos a superação de suas próprias contradições, consolidado em uma nova forma – a que se chama de drama moderno. Este processo Szondi expõe como uma “teoria da mudança estilística”. (SZONDI, 2011, p. 93)

Para tentar responder à modernização dramática, Jean-Pierre Sarrazac, em sua obra *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012), reflete que a crise que se instala na

dramaturgia do final do século XIX é uma “resposta à novas relações que o homem mantém com o mundo e a sociedade” (SARRAZAC, 2012, p. 16). E essas novas relações se instalam pelo signo da separação. O homem dividido, despedaçado e fragmentado de todas as instâncias que o envolvem socialmente. Uma separação moral, social, psicológica e metafísica que o faz estar “pregado num passado que o puxa para o fundo” (SARRAZAC, 2012, p. 16). A forma do drama, surgida no Renascimento, então, não responde mais ao mundo moderno e contemporâneo e os autores dramáticos precisam procurar novas saídas para confrontar este novo mundo que surge, buscando novas formas de engendrar o drama. As leis aristotélicas – ação, tempo e lugar – já não cabem mais para o novo drama que está surgindo e é preciso procurar uma nova interação entre sujeito o objeto.

Em *A comédia do amor*, Alcântara Machado assinala o desembaraço da ação e o interesse do dramaturgo pelas questões de seu tempo. A partir de *Os pilares da sociedade* (*Samfundets Støtter*), ele aponta a influência decisiva de Ibsen no desenvolvimento de uma nova realidade da ação dramática: o interesse do autor pelo passado das personagens, como forma de ampliar o mundo além do diálogo interindividual, à semelhança do que ocorria no romance.

A sequência formal, exigida na época que teria que começar no primeiro ato, atingir o seu maior grau de intensidade no segundo e acabar de qualquer maneira no terceiro" estava sendo criticada. A obra ibseniana abandonava de vez os cacoetes românticos, os versos e as situações apoteóticas, subvertendo tudo e alcançando a dramaturgia de outros países. Nesse caminho, Alcântara Machado traçou um panorama da recepção de Ibsen na Europa sem deixar de inferir uma crítica cortante às teorias francesas, responsáveis pela resistência de intelectuais, artistas e plateia ao teatro ibseniano: "o mau teatro francês, portanto, assimilava e igualava o teatro europeu então sinônimo de universal". (SCHOLLHAMMER, 2008, p.17)

Como se observa, a recepção de Henrik Ibsen no Brasil, foi em partes bem vinda e em outras, não muito querida pelos críticos de plantão.

O teatro brasileiro teve que esperar por algum tempo para que se pudesse vislumbrar uma dramaturgia em cena com debates sobre a emancipação da mulher, tanto dramaturgas, quanto personagens que evidenciassem em seu perfil tais debates, como aponta o estudo de Elza Cunha de Vicenzo, publicado no livro *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo* (1992).

Recorremos ao estudo de Vicenzo, por ponderarmos pertinente e elucidativa a pesquisa apresentada pela autora, sobre a dramaturgia brasileira de autoria feminina, mais especificamente pelo debate proposto pelo teatro sobre a condição da mulher na sociedade atual.

No referido estudo, merece atenção o trabalho de Leilah Assunção, na década de 1960, dramaturga que deu voz a personagens femininas no palco.

De acordo com Vicenzo:

Leilah Assumpção manifestou os pensamentos femininos em suas peças e tornou-se a porta-voz, rompendo paradigmas de uma época. Nasceu em Botucatu, interior de São Paulo e pouco mais de 20 anos depois começaria, de forma incansável, a levar as questões femininas para os palcos brasileiros. Um ato de coragem e ousadia, já que naquela época a repressão política e social calava as mulheres. No decorrer de seus 44 anos de carreira, a dramaturga e pedagoga tratou em suas obras os temas referentes à mulher e sua situação na sociedade sem disfarces. Hoje, é considerada um dos principais nomes da dramaturgia brasileira, assinando peças aplaudidas tanto pelo público quanto pela crítica. Com *Fala Baixo Senão eu Grito* e *Adorável Desgraçada* ela ganhou o prêmio Molière e da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT). (VICENZO, 1992, p.83)

A obra de Leilah Assunção marcou a dramaturgia nacional, expressando as questões femininas de sua época.

Elza Cunha de Vicenzo (1992), destaca ainda, em seu estudo, a obra dramaturgical de Consuelo de Castro. Autora mineira, radicada em São Paulo e que participou ativamente do movimento estudantil dos anos 1960, em que já mostrava descontentamento com o discurso de ordem patriarcal e com os rumos políticos do país, temáticas presentes em seu texto de estreia, *Prova de Fogo* (1968), obra proibida pela Censura.

Mais tarde, em 1974, a peça foi premiada pelo Serviço Nacional de Teatro, com o título *A Invasão dos Bárbaros*, mas só foi encenada em 1993, por Aimar Labaki. Seu segundo texto (o primeiro a ser encenado) é *À Flor da Pele* (1969), teve diversas montagens no Brasil e recebeu o Prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT). *À Flor da Pele* apresenta o embate entre uma jovem atriz e seu professor, com quem vive um romance, o que para a época era considerado fora dos padrões morais. A peça foi encenada no Teatro Paiol, em São Paulo, sob direção de Flávio Rangel.

Na acepção de Vicenzo:

[...] Consuelo de Castro dramatiza a situação da mulher fortemente dividida entre o apelo de uma atividade profissional, fundamental para ela enquanto ser humano e social, e o chamado de funções obrigatórias no mundo doméstico, funções que ela própria considera também fundamentais. Um conflito que jamais se coloca para o homem, cujo desempenho de papéis no espaço privado - como pai, filho, marido - não se opõe ao desempenho de outros papéis, os mais variados, no espaço público. VICENZO, 1992, p. 185)

Consuelo de Castro, assim como Leilah Assumpção, fez parte da geração de dramaturgos surgidos nos anos mais sombrios da ditadura civil militar e que tiveram que driblar em seus textos a censura da época. A dramaturga foi conhecida pelo humor sagaz presente em diálogos ágeis e repletos de espontaneidade de suas personagens, uma de suas marcas reconhecidas.

Fez parte do grupo de dramaturgos que ficou conhecido como “Geração de 1969”, ao lado de Antônio Bivar, Leilah Assumpção, José Vicente e Isabel Câmara, todos ícones do teatro em tempos nos tempos ditatoriais.

Entre as dramaturgas citadas no estudo de Vicenzo, está Adelaide Amaral, autora que representa a obra teatral brasileira mais contemporânea, que se inicia com a abertura política do país.

A primeira peça encenada de Maria Adelaide Amaral foi *Bodas de Papel*, em 1978, ainda no governo do General Ernesto Geisel, foi a época em que o país viveu o início dos anos da ditadura militar.

Nos primeiros meses de 1978, pelo menos desde maio, os jornais de São Paulo começam a referir-se a uma nova autora de teatro. Maria Adelaide Amaral, uma autora ainda não conhecida pela maior parte do público, apesar de ter sido a quarta colocada no Concurso Nacional de Dramaturgia do SNT em 77 com a peça *A Resistência*, apresenta na 24ª Feira de Opinião, a ser realizada no Teatro Ruth Escobar, uma peça de 15 minutos chamada *Cemitério sem Cruzes*. Posteriormente, no dia 5 de julho, sua peça *Bodas de Papel* já em fase de ensaios, estaria no Teatro Aliança Francesa. [...] Àquela altura, o espetáculo é ainda designado como 24ª Feira de Opinião, uma vez que fora inicialmente ideado na mesma linha da primeira que se chamara Feira Paulista, quando projetada por Boal, em 1968, dez anos antes. A de 1978, viria depois a chamar-se Feira Brasileira de Opinião, em vista de se ter decidido que se deveriam incluir autores de outros Estados. Mas a Feira Brasileira não viria a público a não ser somente através da edição dos textos. (VICENZO, 1992, p.187).

Maria Adelaide Amaral teve presença em "autorias" de diversas naturezas, como sua produção literária no gênero de romance, com quatro romances publicados e carreira consolidada e notória na teledramaturgia. Tal presença oportunizou que seu teatro ganhasse papel importante para uma reflexão sobre temáticas contemporâneas no contexto político das produções.

CAPÍTULO III

RELEITURAS DE CASA DE BONECAS NA CENA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Eu me interesso pela linguagem porque ela me fere ou me seduz. (BARTHES,1987 p. 51).

Considerando o lugar de fala da autora desta dissertação, iniciamos esta sessão, apresentando recortes históricos do Jornal *A Gazeta do povo*, 1997, imagens cedidas pela atriz que encenou Nora nos palcos em Curitiba, Thais Tedesco. A matéria é assinada por Humberto Slowlk.



Fonte: Acervo pessoal da atriz Thais Tedesco.

O recorte acima faz referência à encenação de *Casa de bonecas*, realizada no sexto Festival de Teatro de Curitiba, ano de 1997, com adaptação e direção de Felipe Hirsch¹⁵.

A matéria dá conta de que:

Em menos de um mês Curitiba será o grande palco do teatro brasileiro, com o início em 13 de fevereiro do sexto Festival de Teatro. O evento este ano vem com muitas estreias nacionais, entre elas uma montagem paranaense, Nora - Casa de Bonecas de Ibsen, com direção de Felipe Hirsch. [...] Escrito no final do século XIX. O texto do dramaturgo norueguês passou por alguns filtros para esta cocenação Felipe Hirsch partiu de uma tradução feita diretamente do original, mas também levou em consideração a adaptações criadas por Ingmar Bergman em suas montagens, para enfim fazer a sua leitura da peça: 'Estamos usando o filtro de Bergman, voltando ao texto de Ibsen e também passando por uma adaptação nossa, mas inteiramente compromissada com a obra original', explica Felipe. 'O tempo acaba afastando esse tipo de obra do público, e com esses filtros os centros de atenção da peça passam a ser bem mais nítidos', afirma o diretor, que ainda quer deixar os personagens de Ibsen mais próximos do público brasileiro - com menos neve e mais maresia a tratar o texto de maneira atemporal. (SLOWLK 1997, p. 5)

Pelo que se observa no texto da matéria jornalística, compromissado com a obra original, Felipe Hirsch adaptou a peça a seu modo, mas manteve o recado que Ibsen passou há décadas. Pois, a peça foi escrita em 1879, mas a realidade impera nos acontecimentos passados ao público.

Porém, a grande exceção a esta regra é Thais Tedesco. Com voz límpida e uma beleza inegável, a atriz faz do personagem título o grande veículo para mostrar todo o seu talento, que fica claro durante toda a peça. Numa interpretação delicada, cheia de nuances, Thais brilha intensamente, dando o tom certo a todas as palavras, sendo clara, sincera, meiga e dissimulada quando necessário e, de quebra, fazendo de sua Nora o verdadeiro espetáculo dentro do espetáculo Cheia de elegância, desenvoltura, profundidade dramática e magnetismo. Thais mostra as qualidades necessárias a uma atriz que queira interpretar figuras complexas, mulheres marcantes como esta de Ibsen. Ela é sensacional. No final das contas. Nora é espetáculo agradável que confirma o nascimento de uma grande atriz. O que, se formos analisar bem em meio à quantidade de besteiras perpetradas nos últimos tempos, já é mais do que provocam grandes amores. (SLOWLK 1997, p. 5)

Quanto aos personagens que participaram da peça dirigida por Felipe Hirsch, ganhou destaque a atuação de Thaís Tedesco, 27, protagonista de Nora (única produção de Curitiba presente no festival). A personagem Thais Tedesco teria encenado Nora com maestria. A atriz

¹⁵ "Felipe Hirsch (Rio de Janeiro, 1972) Diretor Artístico da Sutil Companhia durante vinte anos. Hirsch colecionou mais de 150 prêmios e indicações durante esse tempo. Criou, entre outros, os espetáculos *Avenida Dropsie* sobre a obra de Will Eisner, *Os Solitários* com Marco Nanini, Marieta Severo e Wagner Moura, *A Vida é Cheia de Som & Fúria* com Guilherme Weber e *Estou Te Escrevendo de um País Distante* (tese de doutorado na USP da Dra. Célia Arns de Miranda), além de muitos outros premiados espetáculos". (Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Felipe_Hirsch).

ganhou prêmios de melhor atriz coadjuvante nos festivais de São José do Rio Preto, Jacareí, Florianópolis e São José dos Campos.

Felipe mostra uma visão bem cuidada, mas extremamente linear e tradicional de uma obra que trata, entre outras coisas, de uma mulher com ideias avançadas dentro de uma sociedade conservadora, se utilizando de sua astúcia e poder de sedução para manipular as pessoas a sua volta, sempre com o intuito de conseguir o que quer. Figurinos, iluminação e trilha sonora, belos mas convencionais, são a moldura para o jogo de esconde-esconde. (SLOWLK 1997, p. 5)

Cuidadoso na escrita, com certa astúcia, essas foram as palavras escritas pelo colunista do jornal *A Gazeta do Povo*, com relação a montagem de Felipe Hirsch.

Uma adaptação nossa, mas inteiramente compromissada com a obra original, explica Felipe, 'O tempo acaba afastando esse tipo de obra do público, e com esses filtros os centros de atenção da peça passam a ser bem mais nítidos', afirma o diretor, que ainda quer deixar os personagens de Ibsen mais próximos do público brasileiro – 'com menos neve e mais maresia' - tratar o texto de maneira atemporal. [...] *Casa de Bonecas* é uma das peças mais conhecidas de Henrik Ibsen. Nos anos 60 e 70, era vista como uma espécie de libreto feminista, ficando ainda mais famosa depois de uma versão cinematográfica fic estrelada por Jane Fonda, David Warner e Trevor Howard, mas a montagem curitibana não pretende destacar a subtexto feminista. Ao invés de encarar a drama de Nora Helmer como uma metáfora da situação da mulher, o objetivo do diretor é ir fundo nos personagens como indivíduos. 'A gente quer falar sobre uma mulher, sobre um casamento', diz Hirsch. 'Ibsen tem uma nitidez com relação aos detalhes da alma humana: ele descreve como ninguém uma mulher, um homem, indivíduos'. (SLOWLK 1997, p. 5)

Felipe Hirsch teria ousado, mas com certa parcimônia, por assim dizer, fazendo transparecer valores que há muito tempo chocaram uma sociedade conservadora, não sendo diferente a reação dos espectadores brasileiros em fins de 1990.



Fonte: Acervo pessoal da atriz Thais Tedesco.

De acordo com o diretor e dramaturgo Felipe Hirsch, Ibsen representou a alma de personagens da comunidade e pessoas reais. Como se lê no recorte da *Gazeta do Povo* (18 de março de 1997), o diretor não teria ousado muito na sua adaptação, contudo, a atriz que representou Nora, teria usado de toda sua habilidade cênica para realizar a personagem feminina ibseniana. “[...] fazendo de sua Nora o verdadeiro espetáculo dentro do espetáculo. [...] Thais mostra as qualidades necessárias a uma atriz que queira interpretar figuras complexas, mulheres marcantes como esta de Ibsen”. (SLOWLK, 1997, p.5).

O destaque da crítica vai para a representação da atriz, com pouco enfoque na peça e nas temáticas por ela suscitada, contudo, a atriz faz valer no palco a voz feminina a ser ouvida, tal como Ibsen propôs em seu teatro.

Com relação à encenação de *Casa de bonecas* na cena brasileira, mais contemporânea, realizamos um levantamento de releituras da peça de Ibsen, no período de 2002 a 2018. Como resultado deste levantamento encontramos os seguintes trabalhos: *Casa de Boneca* (2002), direção de Bia Lessa; *Nossa Casa de Boneca* (2005), direção de José Fernando Peixoto de Azevedo; *E agora, Nora?* (2009), direção de Diogo Spinelli; *Teatro de Bonecas* (2014), texto e direção de Milena Filócomo e Adriano Cypriano; *A Fantástica Casa de Bonecas* (2016), direção de Clarisse Abujamra.

A peça *Casa de boneca* (2002), dirigida por Bia Lessa estreou no Teatro I do Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, em maio de 2002. A diretora definiu a montagem como um “filme-peça”. A proposta tem um caráter híbrido, saindo do modo convencional da encenação no palco, quase todo o espetáculo é apresentado em uma tela, somente na cena final a personagem Nora

aparece no palco. Participaram do elenco, Betty Gofman, José Mayer, Júlia Lemmertz, José Wilker, Cássio Gabus Mendes, Karine Teles e Arnaldo Antunes.

A peça *Nossa Casa de Boneca* (2005), dirigida por José Fernando Peixoto de Azevedo, produção do Teatro de Narradores de São Paulo Teatro. Teve sua estreia no Teatro Fábrica, São Paulo, em outubro de 2005, sendo reapresentada no mesmo teatro, em janeiro de 2006. No mesmo ano foi apresentada no Teatro Guairinha, no Festival de Teatro de Curitiba, tendo como elenco André Collazzi, Bárbara Araújo, Clayton Freitas, Paulo Barcellos e Teth Maiello.

A peça *E agora, Nora?* (2009), dirigida por Diogo Spinelli, foi encenada pela Cia. Temporária de Investigação Cênica de São Paulo. A peça contou com intervenções poéticas de Roberta Estrela D'Alva, orientação de Cibele Forjaz, desenho de Som de Pedro Semeghini, desenho de Luz de Sofia Boito, cenário e figurinos da Cia. Temporária de Investigação Cênica e vídeos realizados por Carolina Mendonça e Fernanda Gomes. Teve como elenco Joana Dória de Almeida, Júlia Novaes e Sofia Boito.

Por sua vez, a peça *Teatro de Bonecas* (2014), concepção de Milena Filócomo e direção de Adriano Cypriano estreou no Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo. Milena Filócomo e Adriano Cypriano descrevem a peça como uma proposta de análise crítico-visual. Participam do elenco Jackeline Stefanski e Milena Filócomo.

A peça *A Fantástica Casa de Bonecas* (2016), dirigida por Clarisse Abujamra estreou e permaneceu em cartaz no Teatro das Artes no Shopping Eldorado em São Paulo. Participaram do elenco Fernando Vigui, Lara Córdula, Giovanni Venturini, Verônica Ned, Lili Colonnese e Livia ZiZiotti.

Das peças mais recentes, citamos *Casa de Bonecas* (2018), dirigida por Diogo Rezende, produção do Grupo LAB, Tiradentes, Minas Gerais. A peça estreou no Centro Cultural Yves Alves, Tiradentes, em abril de 2018. Também foi encenada no Teatro do Paço, em Cambuí, Minas Gerais em agosto de 2018. Participaram do elenco Amanda Amaral, Kauê Rocha, Lucas Leigh, Robson Engelhardt.

Deste levantamento, considerando a proposta da pesquisa, destacamos a peça *Teatro de Bonecas* (2014)¹⁶, texto e concepção de Milena Filócomo e direção de Adriano Cypriano, considerando que a referida produção apresenta um nível maior de deslocamento tanto no nível do texto, quanto em relação aos recursos cênicos da peça de Ibsen. Estudo que apresentamos neste capítulo da dissertação, antes, contudo, faremos uma breve reflexão sobre aspectos do

¹⁶ FILÓCOMO, Milena Moreira. **Teatro de Bonecas**. Texto e concepção de Milena Filócomo (2014). [Texto não publicado, cedido pela autora para esta pesquisa. O texto da peça é tornado público no espetáculo **Teatro de Bonecas**, segunda temporada, encenado no Teatro Pequeno Ato em São Paulo, em 2014]. A autora também cedeu o videoarte com a gravação do espetáculo, para este estudo.

teatro pós moderno ou da cena contemporânea, posto que a proposta dramatúrgica de Milena Filócomo e de Adriano Cypriano nos leva para este espaço de reflexão.

3.1 O QUE PODE SER O TEATRO CONTEMPORÂNEO?

Nascida de uma proximidade com as artes visuais, mas com um caráter híbrido, que transita entre outras linguagens artísticas, a *performance*, cada vez mais, habita o campo do teatro. Segundo Josette Féral:

Se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia). (FÉRAL, 2009, p.198)

O desenvolvimento da *performance* enquanto linguagem abrangente, possibilita transformações fundamentais em todo o campo das artes e alcança também o teatro e conjunto de estéticas que nascem por meio desta renovação, o *teatro performativo*¹⁷.

Ainda sobre esta questão, Lehmann afirma:

Perante os distintos modos do teatro pós-dramático, surge a questão de como pode ganhar valor o enorme potencial (quase ilimitado) que possuem a língua, a fala, a poesia, a retórica, os mil jogos entre sentido e voz, entre vozes e outros sentidos, numa prática teatral que aboliu o papel do texto na hierarquia dos meios teatrais. Decerto, não é suficiente simplesmente evocar o 'prazer do texto'(Roland Barthes), como resposta; um prazer que também surge no texto em sua realidade sensorial como puro material acústico e espaço associativo. (LEHMANN, 2009, p. 91-92)

¹⁷ "Constata-se que a concepção da performance no teatro abriu um leque visual para o corpo, pois permite perceber o corpo e suas manifestações como marcas das identidades que o refletem, por isso os comportamentos diante de experiências, tanto no cotidiano ou nas artes são performáticas". (CANTARELA, 2017, p. 120)

[...]

Beth Lopes (2009, p. 142-143) define o teatro performativo a partir da ênfase no fazer de Schechner (2002, p. 4-5), e explica que ele é '[...] sobretudo um lugar de manifestos, testamentos, confissões, documentários, histórias de vida, de abertura das 'matrizes de si' dos artistas e conseqüentemente, do olhar do espectador. O corpo neste tipo de espetáculo torna-se carne com o engajamento físico do performer. Os performers falam como eles mesmos para o público e sobre aquilo que acreditam, sem marcas de representação. Os espetáculos levam o processo para a cena, do modo mais profundo que possa ser um processo e o que se improvisa é vivido como um momento único'. (SCHECHNER, 2002, p. 45-5 apud CANTARELA 2017, p. 121)

Essa desconstrução do texto pelo teatro pós-dramático da qual fala Lehmann é já pronunciada na dramaturgia de autores como Samuel Beckett e Heiner Müller, por exemplo. Um texto fragmentado para tratar de uma sociedade também fragmentada. Em cena, o *texto* ganha uma nova materialidade, novos signos e formas.

Na acepção de Jean-Pierre Sarrazac é fundamental para entender o pós-moderno, a característica de “uma crise sem fim”. Para o autor:

As decepções e ilusões da pós-modernidade – espaço dos ‘possíveis’ previamente repertoriados; espaço que pretende fechar esse lugar demasiado aberto, demasiado instável, demasiado ‘em crise’ e ‘crítico’ da modernidade – nos incitam, ao contrário, a manter esse conceito de crise em operação no seio da poética do drama. Substituindo, porém, a ideia de um processo dialético com início e, sobretudo, ‘fim’, pela ideia de uma crise sem fim, nos dois sentidos do vocábulo. De uma crise permanente, de uma crise sem solução, sem horizonte preestabelecido. De uma crise inteiramente em imprevisíveis linhas de fuga. (SARRAZAC, 2012, p.32)

No prólogo da obra *Teatro Pós-dramático* (2007), Lehmann faz uma afirmação curiosa: “O teatro não mais constitui um meio de comunicação de massa. Torna-se cada vez mais ridículo negar obstinadamente esse fato e mais urgente refletir sobre ele” (LEHMANN, 2007, p. 17). Talvez com essa afirmação, o autor quisesse falar sobre um teatro que entrou em decadência nos últimos anos, não atendendo mais os anseios do público e muito menos os avanços tecnológicos que a humanidade vislumbrava, diante de uma sociedade que consome cada vez mais passivamente imagens e ideias. E ainda no prólogo do referido livro, pergunta quais novas possibilidades de pensamento e representação para a encenação podem advir a partir de agora. E responde que é preciso “desenvolver uma lógica estética do novo teatro” (LEHMANN, 2007, p. 21). Perguntamos qual é ou o que pode ser este novo teatro?

Segundo o autor, o teatro denominado pós-dramático é

[...] um teatro que se vê impelido a atuar para além do drama, em um tempo ‘após’ a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. ‘Após’ o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro ‘normal’: como expectativa de grande parte do seu público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como norma quase automática de sua dramaturgia. (LEHMANN, 2007, p. 31 e 32)

Para Lehmann, uma das principais características do teatro pós-dramático ou teatro performativo, na nomenclatura de Josette Fèral (2009) está no desejo de imediatez da experiência compartilhada entre o artista e o espectador.

A proposição teórica de Josette Féral se aproxima do chamado teatro denominado “pós-dramático” proposto por Lehmann. A autora confirma:

Esse teatro, que chamarei de teatro performativo, existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005, ou como teatro pós-moderno. Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar este teatro de ‘performativo’, pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento. (FÉRAL, 2009, p. 197)

A partir de estudos de Peter Szondi, Jean-Pierre Sarrazac e Hans-Thies Lehmann, o teatro contemporâneo tem sido analisado à luz de conceitos como pós-dramático e performativo, cuja ênfase está no “fim da representação”, aspecto que possibilita o aparecimento do sujeito-ator, apontando para o seu caráter de experimentação, a intertextualidade com outros gêneros e hibridismo com as artes visuais, música e dança. Se dos anos de 1980 a meados de 1990 imperou o chamado teatro do encenador, com a primazia da cena sobre o texto teatral, mais recentemente o texto e o autor teatral vêm reafirmando seu espaço, embora, no caso do teatro de grupo, a escrita seja realizada de forma mais colaborativa.

Jean-Pierre Ryngaert (1998), em sua obra *Ler o teatro contemporâneo* (1998), nos ajuda a entender como se dá a escrita do texto teatral contemporâneo, com suas especificidades, moldadas às rupturas propostas pelo estilo. De acordo com o autor, os textos contemporâneos não se revelam facilmente ao ato de leitura, resistem ao resumo rápido e solicitam do leitor um exercício de cooperação para que o sentido possa emergir. Feito muito mais de imagens, símbolos e de lacunas, o texto contemporâneo se coloca num lugar de absorção, muito mais do que de compreensão, como um quebra-cabeças em que estão “obrigatoriamente”, segundo o autor, faltando peças. Seria, então, uma escrita que expõe suas ausências para criar sentidos, excitando o imaginário. “Na maior parte do tempo deveremos renunciar às macroestruturas que ajudam a compreender um texto, às vezes rápido demais, em sua totalidade e construir a partir do “quase nada” que nos é dado” (RYNGAERT, 1998, p. 28).

Discussões como a perda da narrativa unificadora e o gosto pelo fragmento, permeiam a dramaturgia contemporânea, revelando a quebra de paradigmas estabelecidos para o texto teatral desde a tragédia grega, permeando toda a história da dramaturgia até a chegada do movimento realista, que desemboca no movimento contemporâneo, onde as leis de ação, tempo e lugar – que, ademais, já vinham sendo quebradas ao longo da história da dramaturgia, por autores como Shakespeare, por exemplo – já não fazem mais sentido para uma dramaturgia do fragmento, do quadro, do subjetivo, da auto ficção, muito característicos do texto teatral contemporâneo.

Inserida no contexto da escrita teatral contemporânea, a peça *Teatro de Bonecas* mescla longos monólogos com falas curtas, longas rubricas, com outras breves; e sua estrutura fragmentária aponta para uma narrativa não linear. Ao cotejar-se o texto dramático com a sua

encenação, procura-se, também, examinar outro elemento presente no teatro contemporâneo mais recente, o retorno do real, do narrar-se a si mesmo, como tema e artifício memorialístico.

Se a memória não é mais tomada como o retorno do sujeito ao passado, e sim como a atualização do vivido no presente, pelas condições do presente, então o depoimento pessoal torna-se a história pessoal recriada e delineada pelas especificidades técnicas de cada processo de criação. (LEONARDELLI, 2008, p. 8)

Rememoração de um acontecimento passado alcança uma conexão com algum aspecto do momento presente, que nos leva, de algum modo, à lembrança do que está sendo narrado. Assim, o depoimento pessoal é construído pela memória criadora. De acordo com esta ideia, Leonardelli observa que: “É o próprio sujeito-artista que se desfaz e se reinventa na criação e estruturação do depoimento à cada apresentação”. (LEONARDELLI, 2008, p. 7). O ato de narrar carrega em si uma performatividade que alcança o leitor/espectador no sentido mesmo mudança de percepção.

Marvin Carlson, ao refletir sobre performance observa que:

o ‘papel’ que se espera da audiência muda de um processo hermenêutico passivo, de decodificação da articulação, incorporação ou desafio do material cultural particular do performer, para se tornar algo muito mais ativo, entrando numa práxis, contexto no qual os sentidos não são comunicados, mas criados, questionados ou negociados. **A ‘audiência’ é convidada e se espera que opere como cocriadora de quaisquer sentidos e experiências que o evento gere.** (CARLSON, 2010, p. 223, grifos nossos).

Entendemos, então que a performance é dinâmica de ação e sentidos inseparáveis do corpo e que a obra, seja o texto literário, ou outra linguagem artística somente existe enquanto ação e enquanto percepção.

Paul Zumthor (2014, p. 35), ressignifica o conceito de “performance”, ao estudar, no campo da literatura, a performance da poesia oral, apropriando-se desse conceito, a partir das pesquisas de etnógrafos como Dell Hymes, Ben Amos e Marcel Jousse. De acordo com Paul Zumthor, o corpo se torna “o lugar em que se articula a poeticidade” (ZUMTHOR, 2014, p. 80), assinalando assim inseparabilidade entre corporeidade, poeticidade, sentido e significado. Por sua vez, Erika Fischer-Lichte (2008, p.151), aborda a performance como poética artística contemporânea, como arte do corpo e da ação. “A estética do performativo focaliza poéticas que atravessam fronteiras. Ela tenta incansavelmente transcender fronteiras historicamente estabelecidas que se tornaram tão ossificadas que parecem naturais”. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 203). De modo que a compreensão contemporânea sobre arte e performatividade ultrapassa a antiga ideia de

representação e da *mise en scène* clássica, uma vez que a estética do performativo abarca um conjunto plural e polifônico de diversos outros conceitos do fazer artístico contemporâneo.

Graciela Ravetti (2002) assevera que o texto literário performático é uma interseção do pessoal com o coletivo. Tomamos aqui, esta referência, para pensar sobre o texto dramático performático. De acordo com Ravetti:

Escreve-se como performer quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entre mesclam com algo pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real 'indomável' convocando os agenciamentos coletivos, quando de repente se podem instalar diálogos perigosos sobre medos e desejos interculturais, identidades, fronteiras e responsabilidade ética nessa 'escura era da globalização' [...]. Escreve-se como performer quando a palavra consegue dar um salto a outras linguagens, a imagens geradas por outras leis e o diálogo que se instala faz uma alquimia que reforça os sentidos. Escreve-se como performer quando se encara e se persegue um momento, uma iluminação, um instante único, que vale por todos os tempos possíveis e que seguramente só pode aspirar uma dedução fugaz, já que o efeito de encontro que o texto convoca somente surtirá efeito se, e somente se, determinadas circunstâncias se reunirem, já que o escritor performer não pode ter mais aspirações que ao presente. [...] Escreve-se como performer quando a escrita se metamorfoseia ao fluxo do tempo e do espaço e as formas se deixam traspasar pelos desejos que flutuam no ambiente e, sobretudo, se impregnam das patologias culturais e das perturbações sociais. Escreve-se como performer quando se consegue subtrair da vida o que esta tem de jogo, macabro ou divertido, de nascimento ou de morte, de princípio ou de fim e lhe devolve outras versões desses jogos, outras iluminações. (RAVETTI, 2002, p.63-64)

A escrita ficcional torna-se performática quando esta retroalimenta-se na realidade e deixa transparecer em suas entrelinhas o real que conduz a criação artística. O escritor torna-se um *performer* a partir do momento em que entra no jogo da vida, dando-lhe outras regras, outras possibilidades para o real. A escrita de M. Filócomo, de acordo com a definição de Ravetti, é uma escrita performática.

O texto escrito por Milena Filócomo contém a matéria dramática de Ibsen, encontrando na personagem Nora, a figura feminina que se aproxima das personagens do espetáculo *Teatro de bonecas*. Memórias do sujeito-artista se conectam, no presente por uma lembrança do passado.

Milena Filócomo em entrevista para Miguel Arcanjo Prado (2014) observa que: "O projeto está em busca de uma encenação que não nega o teatral. Ao contrário, expõe a composição por meio da sua própria linguagem".

Na passagem de *Casa de bonecas* para peça *Teatro de bonecas*, de Milena Filócomo, observamos uma proposta de reinvenção que funde de modo heterogêneo, a literatura dramática, a *mise en scène* fragmentada, a dança coreografada, a fotografia, o jogo de projeção de imagens gravadas e usadas no espetáculo e o vídeo-teatro, poderíamos dizer assim, que o processo se realiza, por fim, no escopo da intermedialidade teatral.

O termo “intermedialidade”¹⁸ abrange, de acordo com Claus Clüver (2008, p. 18) toda a tradição dos estudos comparados das artes e também as relações com diferentes mídias. O conceito de intermedialidade pode conter tipos de intertextualidades. Há conceitos que não devem ser afastados de intermedialidade por exemplo, o de intermédio, (*medium*), ou seja, um canal de mediação da informação e entretenimento. É possível considerar, aqui, a arte como sendo esse canal, e o conceito de modalidade, (*modality*) observada e compreendida como um recurso semiótico que produza significados em algum contexto, seja ele verbal, visual, linguagem, imagem, música, sons, gestos, discurso, entre outros.

De acordo com esta reflexão, é possível ponderar que no momento da recepção de um texto, o leitor ativa a rede intertextual, que se refere às várias camadas de significado que a obra tem. Conforme Linda Hutcheon, “a intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto [...] por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o ‘locus’ do sentido textual dentro da história do próprio discurso”. (HUTCHEON, 1991, p.166)

Com relação ao caráter intertextual entre as obras, lembramos que é possível construir a intertextualidade de maneira implícita ou explícita. A intertextualidade explícita ocorre de maneira intencional e diz respeito às fontes nas quais o texto se baseou de maneira clara, enquanto a intertextualidade implícita não apresenta citação expressa da fonte, exigindo mais atenção e análise por parte do leitor/espectador.

Neste sentido, o teatro não é mais o campo do domínio da palavra, do sentido, do gesto somente. Mas antes responde a uma concepção integral, onde o texto é resultado da busca estética e não seu ponto de partida. Segundo Lehmann, o teatro pós-dramático é um teatro de estados e de composições cênicas dinâmicas, onde tem-se a impressão de que motivos foram suprimidos na ação central, como a narrativa fabuladora do mundo, a *mimese*.

Assim como o questionamento de Nora, em *Casa de bonecas*, de Ibsen, as personagens femininas da peça *Teatro de bonecas*, de Milena Filócomo se confrontam consigo mesmas, acionam memórias e descobertas de si que provocam leituras sempre em expansão. Essas considerações nos levam a uma ideia diversa de teatro que pressupõe uma arte feita da junção de outros meios.

¹⁸ “Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como ‘artes’ (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às ‘mídias’ e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. (CLÜVER, 2008, p. 18)

3.2 DA CASA DE BONECAS AO TEATRO DE BONECAS: ESCRITURAS DA MEMÓRIA

Roland Barthes no capítulo intitulado “Escrever a leitura”, texto que se encontra no livro *O rumor da Língua* (2004), pergunta ao leitor se este já teria experienciado o ato de ler que o levaria a interromper a leitura e interrogar o texto.

Barthes relata que a partir dessas perguntas, do ato da leitura do texto que inquieta, que ele se nutriu para escrever *S/Z*, narra ainda que foi preciso sistematizar todos momentos em que “levantou a cabeça” para que a leitura se tornasse “por sua vez objeto de uma nova leitura (a dos leitores de *S/Z*)” (2004, p. 26). Este ensaio nos leva a pensar sobre a potência criativa que teria Milena Filócomo experimentado nas diversas leituras de *Casa de bonecas* de Ibsen e da fricção deste texto com suas diversas encenações ao longo da história do teatro.

Barthes nos convoca a pensar:

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por afluxo de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça? É essa leitura, ao mesmo tempo irrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois que a ele volta e dele se nutre, que tentei escrever. Para escrevê-la, para que a minha leitura se torne por sua vez objeto de uma nova leitura [...] tive evidentemente de sistematizar todos esses momentos em que a gente ‘levanta a cabeça’.
(BARTHES, 2004, p. 26)

A potência criativa de um texto encontra-se na relação entre leitura e escritura. Partindo da acepção de Barthes, tomamos o excerto abaixo para pensar o quanto de outras leituras estão contidas em um texto contemporâneo que dialoga com um texto de uma tradição anterior a sua.

Quantas vezes a autora Milena Filócomo teria levantado a cabeça, pensando nas figuras femininas criadas pelo dramaturgo irlandês e no lugar do palco como debate de ideias, a ponto de desejar encenar a leitura, por meio da linguagem-corpo performatizado?

É, pois, a partir de leituras e de pulsões criativas que se constrói novas leituras em potentes processos de recriações e textualizações do texto para a corpo-palco-fotografia. Observamos no texto e no espetáculo *Teatro de bonecas* (2014), camadas textuais que se aproximam de *Casa de bonecas* (1989) de Ibsen, mas que se deslocam num contínuo e fragmentado jogo de refrações entre memórias de silenciamentos do feminino na História, entre instantes do real, da vivência das personagens colocadas no palco.

As imagens cênicas de *Teatro de bonecas* surgem tendo como base Henrik Ibsen, mas também do encontro com diversos textos, filmes, pinturas, espetáculos de dança, cuja temática sublinha tensões do universo feminino. Neste sentido, recorreremos a Maurice Halbwachs, para quem “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”. (HALBWACHS,

1990, p. 51). Nas confrontações entre a memória coletiva e a memória individual Maurice Halbwachs afirma que:

Fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar, o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos pareçam obscuras. Ora, a primeira testemunha, à qual podemos sempre apelar, é a nós próprios. (HALBWACHS, 1990, p. 25).

Nesse sentido, a retomada do passado não é tarefa fácil, e embora a origem da rememoração esteja no indivíduo, ela não se constitui unicamente do seu ponto de vista, pois:

Um homem para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. [...] Não é menos verdade que não nos lembramos senão do que vimos, fizemos, sentimos, pensamos num momento do tempo, isto é, que nossa memória não se confunde com a dos outros. Ela é limitada muito estreitamente no espaço e no tempo. A memória coletiva o é também: mas esses limites não são os mesmos. Eles podem ser mais restritos, bem mais remotos também. (HALBWACHS, 1990, p. 54)

Uma lembrança, resgate das experiências individuais, nem sempre chega ao indivíduo de forma pura, pois é marcada também por outras lembranças e pelo fluxo da rememoração.

Aqui recorremos à formulação de Henri Bergson (1990), sobre experiências vividas no passado e o modo como processos rememorativos reelaboram tais experiências no presente, uma vez que leituras do presente

De acordo com Bergson, o passado sobrevive de duas formas distintas: a) em mecanismos motores, b) em lembranças independentes.

Com isso, a operação prática, e conseqüentemente ordinária da memória, a utilização da experiência passada para a ação presente, o reconhecimento enfim, deve realizar de duas maneiras. Ora se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do mecanismo apropriado às circunstâncias; ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserirem na situação atual. (BERGSON, 1990, p. 59-60).

Na primeira formulação, a memória corresponde a um hábito: “A lembrança da lição, enquanto aprendida de cor, tem todas as características de um hábito”. (BERGSON, 1990, p. 61).

Na segunda, é constituída por lembranças independentes, a “[...] imagem imprimiu-se necessariamente de imediato na memória, já que outras leituras constituem, por definição, lembranças diferentes”. (BERGSON, 1990, p. 61)

Assim, a memória é marcada pela força da lembrança. Exemplificando a partir do processo da leitura e fixação do conhecimento sobre os dados da leitura. Bergson diz que:

A lembrança de uma determinada leitura é uma representação, e não mais que uma representação; [...] ao contrário a lembrança da lição aprendida, mesmo quando me limito a repetir essa lição interiormente, exige um tempo bem determinado, o mesmo que é necessário para desenvolver um a um, ainda que em imaginação, todos os movimentos de articulação requeridos; portanto não se trata mais de uma representação, trata-se de uma ação. (BERGSON, 1990, p. 62).

Dessas considerações Henri Bergson extrai os conceitos de memória, e a confirmação da existência de duas memórias independentes:

A primeira registraria, sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam; ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data. [...]. (A segunda) Mas toda percepção prolonga-se em ação nascente; e, a medida que as imagens, uma vez percebidas, se fixam e se alinham nessa memória, os movimentos que as continuam modificam o organismo, criam no corpo disposições novas para agir. [...] A bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente. (BERGSON, 1990, p. 62-63).

Nos dois tipos de memória, a forma de acesso é única: “Para evocar seu passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar”. (BERGSON, 1990, p.63 64). Pois, “[...] a imensa maioria de nossas lembranças tem por objeto os acontecimentos e detalhes de nossa vida, cuja essência é ter uma data e, conseqüentemente, não se reproduzir jamais”. (BERGSON, 1990, p. 64)

Bergson assevera que: “[...] o ato concreto pelo qual reavemos o passado é o reconhecimento” (BERGSON, 1990, p. 70), que se manifesta de diversos modos, de acordo com o processo da percepção presente. Procurando definir como se dá o reconhecimento e um sentimento de *dejá vu* nas imagens da memória, o filósofo afirma que: “Reconhecer seria (portanto) associar a uma percepção presente às imagens dadas outrora em contigüidade com ela”. (BERGSON, 1990, p. 70)

Tomamos aqui, as reflexões de Bergson, à medida em que observamos que o texto e o espetáculo *Teatro de bonecas* fundem imagens poéticas de uma temporalidade do presente que se potencializa na escavação da memória de outros textos do teatro, da dança, da fotografia, da música, fundo intertextual recriado por meio do fragmento e de jogos intertextuais, que remetem ao reconhecimento das imagens.

Julia Kristeva (2014), introduz o termo intertextualidade na literatura como sendo uma variante de interdiscursividade, um conjunto de relação explícitas ou implícitas que um texto possui com outros textos.

A autora define a intertextualidade, lembrando que:

[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2005, p. 68)

A noção de intertextualidade é sempre um duplo, ao remeter conjuntos temáticos e mediar a estrutura do texto e o contexto e, também, ao regular a sincronia e a diacronia significativa e significado. O jogo intertextual da citação de personagens, cenas, discursos, imagens poéticas permite uma suplementação entre textos e, ao mesmo tempo, conforme aborda Tiphaine Samoyault (2008), causa a descontinuidade. “Mesmo quando é absorvida pelo texto, a citação abre-o para a exterioridade, confronta-o com a alteridade que perturba sua unidade, coloca-o do lado do múltiplo e da dispersão”. (SAMOYAULT, 2008, p. 67)

Na dinâmica da intertextualidade, podem ocorrer processos diversos, incluindo o intratextual. O recurso da produção intratextual, quando ao autor faz retomadas a partir de suas próprias composições é considerado por Samoyault (2008) como uma condição de expressão, de um certo número de procedimentos de retomadas, a partir do imaginário que a própria ficção tem de si; é a intertextualidade e a memória textual, pelo resgate da própria arte, configurada pela presença de um texto anterior no texto atual, ou ainda, se poderia pensar no reconhecimento do passado em imagens do presente.

No caso dos processos rememorativos presentes na peça *Teatro de bonecas*, refletimos sobre qual é o lugar de onde ecoa a performance escrita e inscrita nos corpos que dançam, que encenam e que colocam em movimento as memórias de Nora?

Milena Filócomo, em seu estudo intitulado *O encontro de duas ficções: alteridades trocadas* (2013), apresenta um caminho possível para que pensemos a proposta estética de *Teatro de bonecas*, embora o referido estudo não seja, especificamente sobre a peça aqui selecionada para a presente pesquisa, contudo achamos pertinente o viés de análise que a autora usou e aprimorou para o estudo acerca dos processos de criação e encenação no teatro contemporâneo.

Dentre todos os aspectos e características significativas no tocante às citadas criações, serviram de base para a análise: **os atores e as atrizes, que se percebem narradores de si mesmos; o duplo, a transição entre a personagem e a não personagem; e, por fim, a metalinguagem e a teatralidade, um desnudamento dos expedientes constituintes da cena.** (FILÓCOMO, 2013, p. 05, grifos nossos)

Em uma entrevista com Miguel Arcanjo Prado em 06 de novembro de 2014, após a segunda temporada da peça *Teatro de bonecas*, no Teatro Pequeno Ato, São Paulo, Milena Filócomo fala sobre a potência criativa do espetáculo no encontro com a peça de Ibsen e com memórias pessoais e coletivas acionadas a partir desse encontro no palco e sobre a pesquisa envolvida no processo de leitura e de escritura da peça.

MIGUEL ARCANJO PRADO — Por que *Teatro de Bonecas*?

MILENA FILÓ — Porque é inspirado no texto *Casa de Bonecas*, do Ibsen, mas, principalmente, em uma fala da personagem Nora, quando ela diz para o marido: “Esta casa nunca passou de um teatro”. Ela diz isso quando está indo embora, porque ela quer dizer que nunca foi ela mesma lá, que sempre interpretou. Isso é a base, a camada principal da peça. A gente fala dessa relação, principalmente das atrizes, de viver interpretando, e quase nunca ser você mesmo. É uma dualidade. Muitas vezes em cena você é mais você do que na vida.

MIGUEL ARCANJO PRADO — A vida é um grande teatro?

MILENA FILÓ — Exatamente, trazemos esta questão para a peça. O quanto a gente ficcionaliza as nossas relações, os encontros, o quanto a gente cria uma ficção... A gente inventa coisas que não existiu no encontro para a história ficar melhor. Na busca de interpretar essa personagem, essas duas atrizes, eu e Jaqueline, acabamos nos identificando muito com as situações, como término de relacionamento, busca de espaço e de identidade. A gente coloca muito de nós duas na peça.

[...]

MIGUEL ARCANJO PRADO — Você fez um mestrado sobre a peça?

MILENA FILÓ — O meu mestrado, na Unesp, fala exatamente dessa questão de dualidade. Chama-se *Alteridade Trocadas – O Encontro de Duas Ficções*. É a mistura do que é real e do que é ficcional. Muitas vezes, o teatro se torna muito mais real do que qualquer realidade. A lupa dele torna tudo muito mais real. E no mestrado eu falo também de um termo das artes plásticas que se chama ‘pentimentos’, que significa arrependimento: é o traço que o pintor fez e passa uma tinta em cima e depois de muito tempo, esta vai se descascando e vemos o traço que ele se arrependeu. A peça traz esse inacabado para mostrar o processo. (PRADO, 2014)

A peça *Teatro de bonecas* mescla longos monólogos com falas curtas, longas rubricas, com outras breves; e sua estrutura fragmentária aponta para uma narrativa não linear. Ao cotejar-se o texto dramaturgico com a sua encenação, procura-se, também, examinar outro elemento presente no teatro contemporâneo mais recente, o retorno do real, o narrar a si mesmo como um recurso pautado nos processos de escrita, performances e memórias.

Segundo Jean Pierre Sarrazac, a “[...] crise do diálogo resume-se a um questionamento da relação interindividual entre os personagens” (SARRAZAC, 2012, p.69). O raciocínio do autor francês aponta para um regime introspectivo das imagens apresentadas para o público. Abre-se um espaço para que o monólogo ganhe uma nova dimensão e permita ao performer explorar a solidão de seu universo, narrar a si mesmo. Surge então um teatro que vai além do drama em seu pressuposto central de representação de fábulas e personagens. De acordo com Lehmann:

A locução do ator passa a ser acentuada como alocução ao público e seu discurso como discurso da pessoa real, de modo que a expressividade de seu discurso se revela mais como dimensão ‘emotiva’ da locução do ator do que como expressão da emoção do personagem representado por ele. Com isso atualiza-se uma cisão

latente do teatro: o discurso teatral desde sempre foi intracênico, dirigido de ator para ator, e extracênico, dirigido ao *théatron*. Dessa conhecida duplicidade de todo teatro, o teatro pós-dramático extraiu a consequência de que em princípio deve ser possível levar a primeira dimensão à beira do desaparecimento e ativar a segunda para lograr uma nova qualidade de teatro. (LEHMANN, 2007, p.211)

Hans-Thies Lehmann assevera que vários diretores transformam dramas clássicos e textos narrativos em monólogos; com o intuito de trazer à cena os questionamentos e reflexões de uma personagem ou mesmo do seu próprio intérprete.

Anne Ubersfeld (2005, p. 157) afirma que o discurso teatral é “o conjunto dos signos linguísticos produzidos por uma obra teatral”. Assim, a autora confirma o status do texto como ponto de partida da construção dramática, embora nem sempre se possa dizer isso dos textos contemporâneos, mas, via de regra, podemos aceitar que o texto escrito por um dramaturgo ou dramaturga seja o cerne do conjunto da obra a ser realizada. Anne Ubersfeld observa que o texto teatral, mais do que qualquer outro, é rigorosamente dependente de suas condições de enunciação, sendo o componente retórico decisivo para isto pois, fora da comunicação teatral, esta significação não existe. É a prática do teatro que confere à fala suas condições concretas de existência ou, como assegura a autora, “ler o discurso teatral é, à falta de representação, reconstruir imaginariamente as condições de enunciação, as únicas que permitem promover o sentido, tarefa ambígua, a rigor impossível de realizar”. (UBERSFELD, 2005, p. 158 e 159)

Para a autora, o discurso no teatro é o discurso, primeiramente, do autor/autora, depois o discurso do diretor/diretora, então o discurso do ator/atriz e só então o discurso do público.

Milena Filócomo em *Teatro de Bonecas* explora longas passagens de monólogos, abrindo espaço para que as atrizes explorem o próprio silêncio de narrarem a si mesmas. O texto pode ser lido, a partir da configuração em oito partes, que aparentemente, podem parecer desconexas, mas que vão construindo sentidos ao longo da peça.

Na parte denominada “Prólogo - Apresentação Entrevista Transcrita”, as atrizes fazem alternadamente uma apresentação uma da outra, atravessada por elementos autobiográficos e memorialísticos.

Milena (apresenta Jack) - Esta pessoa sentada ao meu lado esquerdo é a atriz Jackeline Stefanski. Jackeline com CK, não q, K. Jackeline decidiu ser atriz, pelo mesmo motivo de todas as atrizes que conhece, para poder ser tudo que quisesse numa vida só, claro, desde que fosse uma grande mentira. Jackeline não sabe mentir e não quer saber mentir. Ela não sabe chorar. Ela olha para baixo e lembra das mentiras que já ouviu. Ela queria mesmo ter nascido menino. Jackeline sempre foi obediente por isso não fez as personagens mais interessantes na infância, como por exemplo a She-Ha, pois a sua irmã mais velha sempre escolhia antes. Ela perguntava todos os dias: É hoje meu dia, é hoje? Não, ainda não! [...] Jackeline logo depois de assistir o filme **Persona, de Ingmar Bergman**, cortou seu cabelo curtinho, bem curtinho. [...] Ela entrelaça os dedos e lembra que não quer morrer, mas sim desaparecer. Ela lembra do **pai na Terceira Margem do Rio de Guimarães Rosa** e que poderia um dia, assim como ele, construir o seu barco e ir morar no meio do rio para sempre. [...] **Mas Jackeline decidiu terminar**

a peça antes dos dois filhos e antes mesmo que ela começasse, cruzou o palco lentamente, numa caminhada interminável, com movimentos meticulosamente calculados, como aquelas cenas de um diretor Bob Wilson. E de tão verdadeira que conseguiu ser, ela some, desaparece, vira vento. A Jackeline acha bonito quando alguém desaparece sem vestígios, sem rastro, sem sofrimento, sem rotina, sem morte, sem suicídio como poderia ter feito a escritora Virginia Woolf em 1970. Ela coça o nariz e lembra que tem rinite. Em seguida - BLACK OUT. Escuridão no palco. (FILÓCOMO, 2014, grifos nossos)

São diversas camadas de memórias de personagens que compõem o texto, em que aparecem vestígios do sujeito mulher, que encenam o sujeito performatizado atriz.

Desse modo, nos propomos a examinar a escrita dramática de *Teatro de bonecas* (2014), produzida por Milena Filócomo e encenada por Jackeline Stefanski e Milena Filócomo, que aborda o problema da liberdade feminina e dos processos identitários, mostrando suas incessantes mobilidades, construções e perdas e realizando paralelos com *Casa de bonecas* de Ibsen.

Jack (apresenta Milena) - Esta mulher sentada ao meu lado direito é a atriz Milena Filócomo, com assento no “o” Filóocomo, é um sobrenome grego. [...] A Milena faria teatro-dança em Wupertal na Alemanha e seria a Pina Bausch se tivesse nascido um pouco antes e não tivesse vivido tanto tempo no interior de São Paulo e dela mesma. **Ela imagina que um dia suas cenas, performances, sua vida e até mesmo suas contações de histórias sobre os dilemas do ovo e da galinha, ganham outro olhar e se tornam tão importantes a ponto de serem expostas em um Museu como o Moma, em Nova York, por exemplo. [...]** Milena entrelaça os dedos, torce a boca e sorri muito, com barulho. **O trabalho mais recente da Milena foi a performance que fez durante alguns anos, interpretando a personagem Nora, do texto Casa de Bonecas de Ibsen, uma mulher de aproximadamente 30 anos que, insatisfeita com ela mesma e com a imagem que os outros haviam criado dela, resolve abandonar seu marido e os filhos, em busca de aventura.** Milena teve um público seletivo de poucas pessoas, apresentando sete dias semanais sem pausas para férias, feriados ou retiros espirituais. Milena passa a mão nos cabelos puxando alguns fios e sorri de novo. **Ela interrompeu sua performance antes dos filhos e dos cabelos brancos, fazendo o que sempre quis: ela mudou seu nome, escreveu a sua própria peça em que a personagem se cala, como no filme Persona, de Ingmar Bergman e dança um solo interminável, o que talvez devesse ter feito a Madame Bovary ao invés do suicídio [...]. (FILÓCOMO, 2014, grifos nossos)**

A princípio, o espectador tem a impressão de estar frente a um diálogo, mas logo percebe que está diante de um longo monólogo e a *mise en scène* se dará por meio da narratividade construída pela imbricada relação palavra/corpo/imagem em performatividade.

Com relação à performatividade, Cantarella observa que:

Cada processo teatral vivido é singular pela improvisação do *performer* que habilita o espectador a perceber o ator em um fazer entre ações e linguagens. E esse fazer performático no teatro conceitua a performatividade enquanto ação,

pois o modo de como são realizadas é o seu ponto central. (CANTARELA, 2017, p. 120)

Aqui, ilustramos a primeira cena do espetáculo, em que o espectador vê no palco uma profusão de signos que remetem ao universo feminino e logo, se dará conta de que a imagem do corpo feminino em roupas íntimas, ao lado de dois vestidos brancos rendados, se coloca em campos opositivos, de um lado, o corpo livre, de outro, vestido branco, talvez, o símbolo do vestido de noiva, que remete ao sonho e ao mesmo tempo, o cerceamento da liberdade.

A princípio, o figurino das atrizes causa um estranhamento ao espectador. Este é o figurino das atrizes que encenam as memórias de Nora. É preciso despir este corpo escondido/silenciado pelos discursos sobre o lugar da mulher na sociedade patriarcal.

Imagem 1 - Cena da apresentação das atrizes e do espaço cênico



Fonte: Espetáculo *Casa de bonecas*

A partir do estranhamento da cena inicial, o palco vai sendo iluminado e então, o espectador vê as duas atrizes, com roupas íntimas, parecendo naturalmente descontraídas, como duas amigas conversando na intimidade de um quarto enquanto se vestem, mas logo, esta ideia será desconstruída. O espaço cênico mostra as duas atrizes de frente para o espectador e logo de início, na primeira cena, as atrizes anunciam que estão no teatro e que é um teatro dentro do teatro.

Mi – Boa noite!

Jack – Boa Noite!

Mi - Obrigada pela presença de todos! Obrigada! **Essa é uma peça de teatro, dentro de um teatro, com luzes, cenário, figurino, com atrizes.**

Jack - Apenas duas, não tem ninguém escondido na coxia e nem uma entrada surpresa de uma figura inesperada.

Mi - **Essa história já acabou. Apenas os arrependimentos ficaram no palco.**

Precisamos que vocês imaginem o que poderia ser. **Imaginem!**

Jack- **Eu começo imaginando para vocês...** Imaginem aqui, agora, um trem invade a cena, cruza o palco, e vocês ouvem seu apito. Uma luz azul se ascende nesse espaço e uma música suave, começa a tocar... e temos fumaça... **e temos**

duas mulheres... duas atrizes que resistem nesse palco... Imaginem, o que será, será. (FILÓCOMO, 2014, grifos nossos)

A cena inicial é interrompida e uma música toca, enquanto o palco vai sendo invadido por uma luz azul. Há diversos elementos na cena que rompem com a ilusão teatral, por exemplo, o próprio discurso das personagens, a fusão entre o sujeito mulher e o sujeito atriz, o corpo que aparece em cena vestido com roupas íntimas em diálogos que vão desnudando o sujeito mulher idealizado, na perspectiva do discurso patriarcal. “Essa história já acabou. Apenas os arrependimentos ficaram no palco”. (FILÓCOMO, 2014). A ideia do teatro dentro do teatro, o forte apelo ao elemento metateatral dará o tom do espetáculo. Ao recorrer ao recurso do metateatro¹⁹ fica claro, na fala das personagens, que o que se passa no palco é uma encenação, no tempo presente.

O elemento metateatral faz com que o público reconheça nas atrizes sua função de representar e se afastem da ilusão da personagem. É comum encontrarmos elementos do metateatro nas peças contemporâneas, onde os atores representam dentro da representação, assumindo o caráter teatral de suas intervenções e teatralizando suas ações dentro do que já é uma forma teatral.

O cenário é composto por dois vestidos brancos rendados, pendurados em cabides, como que esquecidos ali, contudo ainda presentes na história dessas mulheres, como se observa na pouca luz que recebem. Entre as duas cadeiras o espectador vê uma pequena boneca vestida de branco e iluminada por um foco de luz, ao lado de cada cadeira um pacote de compras e na boca do palco, um trilho e um trem de brinquedo. Nesta composição cênica, o espectador é chamado a imaginar uma histórica que foi contada no passado e que ainda ressoa no palco como “arrependimentos”. De quem? De mulheres que tiveram que abrir mão de seus sonhos, de uma identidade, da constituição de um sujeito com ideias próprias, capacidades, desejos, para serem objetos manipuláveis e atenderem o que a sociedade esperava delas. Mulheres silenciadas e arrependidas?

O espetáculo costura experiências acumuladas das atrizes, memórias pessoais, memórias coletivas, memórias de leituras, ideias e conceitos incorporados nos personagens que viveram, resultando em e uma leitura crítica de *Casa de bonecas* de Ibsen, com foco para as possíveis memórias da personagem Nora, seja das diversas vezes em que esta personagem foi representada nos palcos, seja um ideário que se consubstancia em torno da mesma.

¹⁹ “[...] Teatro cuja problemática é centrada no teatro que ‘fala’, portanto, de si mesmo, se ‘auto representa’.
1. Teatro Dentro do Teatro - Não é necessário - como par ao teatro dentro do teatro – que esses elementos teatrais formem uma peça interna contida na primeira. Basta que a realidade pintada apareça como já teatralizada: será o caso de peças onde a metáfora da vida como teatro constitui o tema principal. [...] Assim definido o metateatro torna-se uma forma de antiteatro onde a fronteira entre a obra e a vida se esfuma. [...]”. (PAVIS, 2008, p. 240)

Milena Filócomo (2013) emprega o termo “pentimento”, advindo das artes plásticas, que remete a camadas de tintas sobre tintas, imagens sobre imagens ao modo de um palimpsesto, o que pode ser um caminho possível para o estudo da escrita e da proposta cênica polifônica e heterogênea de *Teatro de bonecas*.

O termo pentimento permeou a construção dos monólogos pelo coletivo. Nas artes plásticas, é o nome empregado para o aparecimento, em telas, de pinturas ou desenhos feitos anteriormente sobre uma pintura em restauração. O pentimento é uma reflexão tardia no curso do trabalho que um artista coloca no lugar, mascarando a versão anterior que não está satisfeito. Essas mudanças são muitas vezes escondidas na pintura com várias camadas de cor, mas não é incomum aparecer visíveis a olho nu, por meio de sutis diferenças de tom, talvez devido ao tempo que torna a camada externa mais fina. Em outros casos, os pentimentos são visíveis em raios X. Além do interesse de reconstruir o processo criativo, o pentimento também é uma ferramenta fundamental para descobrir se uma obra é original ou não; somente um original tem “arrepentimentos”, nunca cópias. Mesmo na escultura é possível ter pentimentos, mas geralmente eles não deixam rastro. No teatro feito pela Companhia Hiato o essencial se mostra em deixar rastros, mostrar os “erros”, as camadas do processo palimpsesto, e a matéria de que são feitos. O interesse não está na obra perfeita e acabada, mas sim, nos momentos onde ela ainda não aconteceu, onde não houve a comunicação completa. (FILÓCOMO, 2013, p. 34-35)

Nesse sentido, as diversas camadas de textos que soam polifonicamente no interior da escritura de *Teatro de bonecas* e da cena no palco, em tensão com as experiências vivenciadas pelas atrizes Jackeline Stefanski e Milena Filócomo configuram-se como elementos esteticamente significantes para o processo criativo que tem como fundo a peça de Ibsen.

No excerto abaixo, passagem em que as duas atrizes representam Nora e Torvald da peça de Ibsen, há uma alusão ao diálogo entre as personagens de *Casa de bonecas*, cena final, em que Nora decide ir embora, contudo, o diálogo entre as atrizes de *Teatro de bonecas* ganha uma força polifônica, ao remeter a outros discursos opressores sobre o feminino. A tensão dramática da cena vem da dúvida entre ser Nora rompendo com a farsa do casamento, a personagem feminina que se “acomodou” aceitando a carga discursiva da “mulher feliz” casada e protegida pelo marido, sem vontade própria, ou a atriz que representou Nora por tantos anos e que vive o conflito com o personagem e com o texto que lhe foi dado a repetir ou ainda, a dúvida em como romper com o texto inscrito na memória coletiva.

N – Eu tô cansada. Eu preciso ir embora.

Jack – O que você falou?

Mi – Eu quero ir embora. é difícil começar.

T – Por que está fazendo isso agora? você está fugindo? O que você quer?

N – Está tudo fora do lugar, eu acho que eu errei feio, eu finjo o tempo todo... não é esta a primeira vez que conversamos a sério?

T – A sério? O que você quer dizer com isso?

N- Você arranjou tudo ao seu gosto, eu gostava ou fingia, eu não sei... talvez as duas coisas... essa casa nunca passou de um teatro...

T – Não foi feliz aqui?

N – Achei que sim, mas nunca fui... ou fui e agora não sou mais...
 T – Não foi... você tá decepcionada que as coisas não aconteceram tão rápido como você gostaria, você tá decepcionada comigo..
 N – É isso, eu não acredito em você... você não é nada do que eu imaginei... eu pensei em me matar, em te matar... eu pensei que você podia morrer.
 T – Isso só tem uma explicação possível, você não me ama mais!
 N – Eu preciso ter a minha casa. Eu sinto que está errado. Que este texto está errado. Que eu fiz tudo errado. A sensação que tenho é que como sempre interpretei, eu nunca fui de fato nada...
 T – Deve ser muito triste viver a vida desse jeito. (FILÓCOMO, 2014)

Entram em jogo diversas camadas de memórias de textos, leituras, encenações e memórias pessoais e coletivas. Paul Ricouer (2007) menciona uma diferenciação entre a memória do eu e a memória coletiva, e cita para essa composição, a teoria proposta por Maurice Halbwachs (1990). O autor ressalta a diferença entre a memória individual e a memória coletiva e propõe que as duas categorias se interpenetram.

Seria o caso, então, de distinguir duas memórias, que chamaríamos, se o quisermos, a um interior ou interna, a outra exterior; ou então a uma memória pessoal, a outra memória social. Diríamos mais exatamente ainda: memória autobiográfica e memória histórica. A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e mais denso. (HALBWACHS, 1990, p 39)

É nesta perspectiva que o espaço da memória é observado no processo criativo presente no *Teatro de bonecas*. A memória permite recuperar o passado porque ela se conserva no meio material que é o texto e o espetáculo.

Na peça *Teatro de bonecas* é possível verificar a presença de elementos do pós-dramático, a forma rapsódica, por exemplo para a qual contribuem os modos épico, lírico, performativo, metateatral e interativo, assim como recursos de composição dramatúrgica como a intermedialidade e a intertextualidade, elementos que colaboram para uma dissolução cada vez maior das fronteiras entre realidade e ficção.

É possível exemplificar como recurso rapsódico, a marcação de tempos fragmentados na peça *Teatro de bonecas* e que remetem-se a recortes da peça de Ibsen, atentamos para o calendário na abertura das falas das atrizes que narram as memórias de Nora. Observamos no excerto abaixo a marcação do **ano de 1879** (grifos nossos), que remete ao ano da peça *Casa de bonecas* de Ibsen.

Mi - **20 de outubro de 1879**. Ela entra pela porta da saleta cantarolando alegremente. Coloca a sacola com as compras em uma cadeira. Olha tudo que comprou animadamente. Puxa da sacola um saco de caramelos, come dois ou três. Guarda o saco de caramelos na sacola e limpa a boca. Caminha na ponta

dos pés até a porta do escritório do marido, põe-se a escutar. Ele está aqui.
 Jack - Querido, venha ver o que comprei. Meu amor, venha ver o que comprei.
 Venha ver a sua cotovia. Vou cantar pra você. Vou dançar pra você. [...]

[...] Nora/Mi – Não, eu preciso trabalhar muito pra pagar minhas contas sozinha!
 São muitas contas, e eu não tenho um marido para dividir, né. NORA/Jack - Ah!
 Não entendi isso agora. Eu faço muitas coisas também e eu economizo muito, eu
 sempre compro a lingerie mais barata e nem dá pra perceber, por que tudo fica
 tão bem em mim! Ah, eu posso te ajudar com isso!

Nora/Mi– Não precisa, eu sei me virar muito bem, aliás você não pode me ajudar.
 Você é uma criança!

Nora/Jack – Uma criança? Você acha? Deve ser por que eu pareço mais nova!

Nora/Mi– Não, é por que você conhece muito pouco as coisas da vida! Você fica
 aqui nessa sua casinha, com suas coisinhas, aposto que trocando os móveis de
 lugar todos os dias e pintando as paredes e...

Nora/Jack – Eu mudo os móveis sim, eu pinto as paredes sim, eu gosto de
 mudança, de movimento... (FILÓCOMO, 2014)

A dramaturga M. Filócomo adaptou a peça *Teatro de bonecas* de uma maneira diferente, mas com o mesmo propósito de Ibsen, que é o da conscientização sobre a liberdade da mulher. No excerto citado acima nota-se a inocência de Nora, interpretada por Jackeline. O trabalho dela é mudar os móveis de lugar, pintar as paredes para distração, ser um adorno da casa. Então, é chamada como “criança” devido a não conseguir ver que a vida para a mulher pode ser mais que arrumar os móveis da casa.

No excerto abaixo, que aparece no texto dramático com o título “Cena discussão Final”, podemos ver o mote da peça, tanto de Ibsen, quanto de M. Filócomo, a vida da mulher como representação/encenação, um teatro de aparências e máscaras sociais.

N- Você arranjou tudo ao seu gosto, eu gostava ou fingia, eu não sei... talvez as duas coisas... essa casa nunca passou de um teatro...

T – Não foi feliz aqui?

N – Achei que sim, mas nunca fui... ou fui e agora não sou mais...

T – Não foi... você tá decepcionada que as coisas não aconteceram tão rápido como você gostaria, você tá decepcionada comigo...

N – é isso, eu não acredito em você... você não é nada do que eu imaginei... eu pensei em me matar, em te matar... eu pensei que você podia morrer.

T – Isso só tem uma explicação possível, você não me ama mais!

N – Eu preciso ter a minha casa. Eu sinto que está errado. Que este texto está errado. Que eu fiz tudo errado. A sensação que tenho é que como sempre interpretei, eu nunca fui de fato nada...

T – Deve ser muito triste viver a vida desse jeito.

N - Eu me arrependo de não ter apresentado meu solo de dança aos 15 anos, aos 20 anos, aos 25 anos, aos 30 anos...eu não dancei aquela dança esperando a perfeição. Esperando que fosse belo, que as pessoas chorassem muito na plateia... que... até em sonho eu fico buscando imagens perfeitas, é um inferno isso, acordo cansada, fico corrigindo as situações passadas... e essa alergia tá acabando comigo...

T – Você quer o controle, você acha que controla tudo isso por que tá sempre interpretando e tem sempre uma plateia te observando, não é isso?... Precisa fazer tudo certo, no tempo certo... Eu me arrependo de não ter largado tudo e ido morar naquela cidadezinha no meio do nada da França e ser outra pessoa, com outra vida e eu poderia me chamar Jacó e usar as luvas de lã. Eu li uma vez num livro:

não é necessário viajar para conhecer novas paisagens, o seu olhar precisa mudar. Eu estou tentando me conformar ou penso assim?
 N – Não faz diferença... “tu não te moves de ti” ... eu vou tatuar aqui no braço... tu não te moves de ti... E é por essa razão que posso permanecer aqui... mas eu não quero... (FILÓCOMO, 2014)

Por meio do fragmento, da lembrança, do elemento metateatral, a dramaturga M. Filócomo apresenta a personagem Nora, que se desvela por meio da “técnica analítica” ibseniana, que teve uma vida de enganos, que viveu o plano que os outros tinham para ela, viveu um grande teatro. Estes recursos empregados, no plano da dramaturgia, não são novos. M. Berthold aponta que:

A ruptura dramática da ilusão teatral, a peça dentro da peça, a inserção do discurso direto ao público, o pronunciamento de sentenças críticas ou didáticas e canções sobre temas da época - todos são expedientes que o teatro conheceu e usou por milhares de anos, desde a *parabasis* da velha comédia ática à canção de Salomão em *A Ópera dos Três Vinténs*. Sob o signo da ironia romântica, o drama extraiu centelhas poéticas do salto entre o infinito e o finito e usou o teatro dentro do teatro para polemizar. (BERTHOLD, 2001, p. 510)

Recursos como a peça dentro da peça, cenas que chamam o público a interagir e a inserção de outros gêneros textuais e artísticos podem não serem novos, mas ainda guardam um potencial inventivo que desloca o público a pensar o que está sendo encenado. Berthold observa:

No limiar do moderno teatro, anti-ilusionista, encontramos Luigi Pirandello. Já em 1918, sua peça-parábola *Così e (se vi pare)* (*Assim É [se lhes Parece]*), levantou a questão basicamente insolúvel de ser e parecer. O problema da identidade fragmentada levou-o, do drama Eurico IV, à sua obra mais conhecida e de maior sucesso, *Sei Personaggi in cerca d'autore* (*Seis Personagens à Procura de um Autor*). (BERTHOLD, 2001, p. 511)

O autor mostra como o esquema formal de Pirandello, o de situar sua ação na moldura de um ensaio teatral difundiu-se ao longo da história do teatro. Para Berthold,

o teatro no teatro oferece uma oportunidade de apresentar dramaturgicamente o familiar como estranho, empurrando-o para a distância, na acepção brechtiana, dando-lhe uma refração irônica, interpretando-o ‘epicamente’ com o auxílio do diretor, locutor, narrador ou do coro. (BERTHOLD, 2001, p. 511)

Ao teorizar sobre os recursos que contribuem para a quebra da ilusão teatral, Berthold diz que Peter Weiss teria alcançado maior rigor que Brecht, ao preferir

um palco inteiramente despido de cenário, arranjando-se com uma mesa e algumas cadeiras [...]. O narrador explica a cena e os acontecimentos, apresenta as personagens coatuantes e interpreta os incidentes episódicos da vida real, para revelá-los como pequenas parábolas do grande curso de toda a existência. (BERTHOLD, 2001, p.511)

Com relação à ruptura dramatúrgica da ilusão teatral, o que importa saber é o modo como os recursos empregados pelos dramaturgos contemporâneos propiciam a reinvenção da cena ao promoverem a ruptura com a *mise en scène* clássica e o rompimento com uma hegemonia do fazer teatral dramático, aproximando-se do conceito de "pós-dramático" e especialmente, da ideia de uma performance ou de uma poética decolonial. É importante sinalizar que o pós-dramático, conforme reflexões de Hans-Thies Lehmann, inclui o dramático, ou seja, o pós-dramático pode contemplar o diálogo dramático pela incorporação do épico-narrativo.

A ideia da autorrepresentação, do rompimento com a *mise en scène* clássica pode ser vista em diversas passagens, tanto do texto, quanto da imagem cênica. Destacamos aqui a passagem da cena do afogamento das bonecas.

Jack - Comigo seria totalmente diferente, faria silêncio, eu adoro o silêncio... eu não usaria esse vestido... eu trabalharia muito, ganharia muito dinheiro e compraria várias casas próprias... em cada casa teria uma família com dois filhos, uma menina e um menino, o menino teria um quarto todo azul e a menina um quarto todo rosa e dentro desse quarto uma casa de bonecas, onde viveria uma família, com dois filhos, um menino e uma menina, o menino teria um quarto todo rosa, a menina um quarto todo azul e teria uma casa de bonecas com muitas bonecas, muitas bonecas e cada uma com um nome. Essa aqui por exemplo, se chama Virginia, **a Virginia adora mergulhar no rio e quando ela mergulha ela gosta de colocar pedrinhas no bolso pra afundar mais rápido, não é Virginia? Mergulha Virginia, mergulha...**

Mi – Essa é a Ema, a **Ema adora tomar chá com ervas diferentes, e ela toma muito chá, toma um chazinho Ema, mais chazinho, Ema?**

Jack – Essa é a Julieta, **a Julieta gosta de chazinho pra dormir, ela toma tanto chazinho pra dormir tanto, toma chazinho Julieta...**

Mi – Essa é a Ofélia, **a Ofélia adora nadar no rio no fim da tarde e ela se perde nadando nas águas do rio e nada, afunda e nada, afunda e nada, nada Ofélia...**

Jack – Essa é a Silvia, **ela se afogou, se afogou na cozinha...**

Mi – E essa é a Marilyn, **a Marilyn não gosta de chazinho, gosta de beber coisas mais fortes e mais fortes...** Sara, Ariclê, Janis, Florbela, Amy, Violeta, Cleópatra...

Mi – Jackeline! **Mergulha, Jackeline!** ai vem eles! aí vem eles! ah meus queridos, está vendo? não são umas gracinhas? ah que faces coradinhas, parecem maçãs ou rosas! então brincaram muito? mas isso é ótimo! sim, sim, a mamãe vai dançar com você. Ah um grande cão atrás de meus filhos? mas não mordida! não, os cães não mordem bonequinhos lindos e tão queridos! não abra os embrulhos! o que tem nesse aí? Você não pode saber! não, não é nada bonito. Uma história? Uma história, tá uma história... (pega a Barbie) **Era uma vez uma menina linda de cabelos longos... ela se apaixonou e foi raptada por seu príncipe... ela pintou todas as paredes de sua casa... uma parede de cada cor... ela pintou todos os moveis de sua casa... um de cada cor... ela pintou todas as portas e janelas de sua casa, uma de cada cor... ela pintou seu príncipe cada dia de uma cor... um dia ela arrumou suas malas e foi embora... ela virou andarilha e começou a ter ideias estranhas... ela ficou meio bipolar, meio esquizofrênica, meio paranoica... ela envelheceu, foi morar sozinha numa casa que cheira mal... e os seus cabelos começaram a cair... fim...** Ah, como é bom viver e ser feliz! Ah! (FILÓCOMO, 2014)

A cena envolve uma carga dramática forte, tanto pelo texto quanto pela imagem das bonecas (Barbies) sendo afogadas em gestos cênicos de ironia e raiva. Há a alusão ao fingimento de Nora no casamento “feliz” com as crianças e o abandono das mesmas.

É importante, além de outras simbologias presentes nesta cena, verificar que o fato de dar nomes às bonecas, remete à camadas de memória de personagens femininas no teatro e ao mesmo tempo à presentificação do tema do silenciamento e aviltamento do sujeito mulher. Então, as bonecas representam conteúdos vinculados aos nomes: Virginia, Ema, Julieta, Ofélia, Silvia, Marilyn, Sara, Ariclê, Janis, Florbela, Amy, Violeta, Cleópatra e tantas outras personagens dissidentes que ousaram desafiar a história, algumas escreveram, outras, cantaram, outras encenaram, outras pintaram, outras se insurgiram e governaram e outras se calaram, se suicidaram ou enlouqueceram.

Imagem 2- Cena: afogamento das bonecas



Fonte: Espetáculo *Teatro de Bonecas*

A história não pode mais ser repetida, então ela é reinventada, mas para isso é preciso desconstruir velhas imagens de “felicidade” feminina e de padrões de comportamento “aceitáveis”, com relação aos lugares ocupados, padrões de beleza, comportamentos, manutenção de um corpo objeto simbolizado pela boneca Barbie.

Imagem 3 – Cena do afogamento das bonecas



Fonte: Espetáculo *Teatro de bonecas*

A performance ²⁰do afogamento das bonecas remetem ao tema da peça, ao refletirmos que as mulheres são tratadas como bonecas, são diversas e de diversos nomes na história da mulher em diversas sociedades. As bonecas estão sem roupas e também remetem duplamente à ideias do desnudamento, por um lado a nudez opaca da falta de personalidade, da reiteração de uma identidade, por outro lado, remete à ideia do desnudamento necessário, das camadas de vestimentas que precisam ser descoladas do corpo feminino para que a mulher assuma seu papel social e encare seus medo para enfrentar o seu próprio Eu, que façam como Nora, a personagem de Ibsen, tornem-se sujeitos, deslocando-se da posição de objetos adornados.

3.3 TRAÇOS DA DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA EM *TEATRO DE BONECAS*

Na leitura contemporânea de *Casa de bonecas* de Ibsen, feita por M. Filócomo, com a peça *Teatro de bonecas*, a narrativa se dilui na ausência de encadeamentos dramáticos. Os devires que surgem na peça, as descrições, são feitas por imagens. As imagens em *Teatro de bonecas* são construídas através da palavra. O diálogo e o monólogo tomam o lugar da ação. As palavras suscitam o grito de liberdade, assim como as diferentes nuances da ironia do texto, a repulsa, a surpresa, a dúvida, a empatia, e, por fim, o reconhecimento com as personagens femininas que agem por meio da fala.

²⁰ “Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são — comportamentos restaurados, — comportamentos duas vezes experienciado, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam”. (SCHECHNER, 2006, p. 28)

Contudo, *Teatro de bonecas* não é uma peça de teatro para mostrar ao modo panfletário o real. “O texto para o teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção para ela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena”. (RYNGAERT, 2013, p. 5). Com relação à dramaturgia contemporânea, Ryngaert observa que para o público, “compreender uma composição dramática ainda significa — compreender a história e resumir a narrativa (RYNGAERT, 2013, p.7), residindo, aí, os primeiros mal-entendidos na leitura de obras contemporânea, pois os dramaturgos contemporâneos possuem uma relação diversa com o enredo, “eles se colocam menos como contadores de histórias e mais como escritores que recorrem a toda a densidade da escrita” (RYNGAERT, 2013, p.7). O texto dramático da contemporaneidade não mais preza por seu enredo, mas sua força está na sua linguagem. Estas lacunas no enredo “deixadas pelo autor devem ser preenchidas pelo leitor, dado que o trabalho de leitura consiste, com a menor dose de a priori possível, em entrar no jogo do texto e medir sua resistência”. (RYNGAERT, 2013, p.9)

Não se pode olhar da mesma maneira para *Casa de bonecas* de Ibsen e para *Teatro de bonecas* de M. Filócomo, pois, apesar de ambas se aproximarem pelo conteúdo temático, a construção das personagens, a contextualização da cena é feita de formas diversas. As obras possuem construções distintas, únicas e não é possível dar uma fórmula de leitura, mas apenas indicações que orientem minimamente estudo dos textos.

Uma das características elencadas por Ryngaert para o teatro contemporâneo que pode ser atribuída à peça *Teatro de bonecas* é a perda da narrativa, mas talvez não acompanhada da perda de sentido como posto pelo teórico francês, somente se se pensar sobre o sentido construído por meio das regras aristotélicas. Sobre esta fragmentação do texto, Ryngaert diz:

A escrita dramática descontínua por fragmentos dotados de título é uma tendência arquitetural das obras contemporâneas, ainda que a intenção brechtiana tenha sido frequentemente dissolvida na relação com o enredo [...]. Estes efeitos de justaposição das partes são buscados por autores muito diferentes que os denominam cenas, fragmentos, partes, movimentos, referindo-se explicitamente, como faz Vinaver, a uma composição musical, ou mais implicitamente, como outros autores, a efeitos de caleidoscópio ou de prisma. A atenção recai, pois, sobre os nós entre as partes, como destaca Brecht, ou, podemos dizer, sobre as arestas vivas que marcam as separações e entalham o relato com vazios narrativos preenchidos à sua maneira pelo efeito de montagem que propõe uma ordenação ou que, ao contrário, revela as fendas, produz um efeito de quebra-cabeça ou de caos cuja eventual reconstituição é deixada em parte à iniciativa do leitor. (RYNGAERT, 2013, p.86).

Sobre a perda da narrativa, Jean-Pierre Sarrazac (2012), reporta-se também, à crise da Fábula como uma das crises próprias da cena contemporânea:

A desconstrução, a decomposição da forma dramática, já em vigor no Iluminismo, aceleram-se a partir dos anos 1880 (encruzilhada naturalista-simbolista), e poderíamos dizer em inúmeras peças contemporâneas – de Beckett, Vinaver, Bernhard, Sarraute etc. – a fábula torna-se praticamente ausente. Pelo menos não constitui mais, no processo de elaboração da peça, um pré-requisito. Nessas novas escritas – que seríamos tentados a chamar de ‘teatros da fala’ –, há certamente ainda algo de fábula, como ainda há algo de personagem; entretanto, o ponto de partida – a base principal – não é mais nem uma fábula constituída a priori nem um personagem prontamente identificável, mas a explicitação de um estado (micro) conflituoso diretamente presente na linguagem. (SARRAZAC, 2012, p. 80)

No excerto acima, a respeito da crise da Fábula, pode-se compreender mais duas —crises presentes na peça *Teatro de bonecas*: a crise da Personagem e a crise do Diálogo, sendo que esta última nos remete a outra característica apontada tanto em Sarrazac quanto em Ryngaert: a tendência ao uso do monólogo.

Os monólogos e a crise na construção das personagens são outros traços que determinam a contemporaneidade da peça de M. Filócomo. As duas personagens femininas apenas travam diálogos muitas vezes sem sentido, que mais parece uma sucessão de monólogos. É aí, que a personagem Nora (referência à personagem de Ibsen) se redefine e talvez se reconstrua, no desvão entre a voz que fala e os discursos que a ela se remetem, tal como explica Sarrazac, quando fala sobre “a dialética cada vez mais complexa entre uma identidade que vem a faltar e falas de origens diversas, no seio de um teatro que não é mais narrativo, mas que participa do comentário, da autobiografia, da reiteração, do fluxo das vozes que se cruzam na encenação da fala. (SARRAZAC, 2012, p. 137).

Quanto ao monólogo, este não mais tem a função de comentário da ação, pois esta já não é a protagonista do teatro contemporâneo, — “ele se torna uma fala desarticulada, fragmentária e convulsiva, na qual se desvela a psique daqueles que permanecem solitários com seus problemas e angústias”. (SARRAZAC, 2012, p.116)

Assim as personagens de *Teatro de bonecas* são construídas, por meio de seus monólogos (que algumas vezes são diálogos com personagens invisíveis), exemplo da cena do afogamento das bonecas.

As crises sobre as quais as personagens se assentam revelam que o teatro clássico não mais tem o poder de representar o indivíduo contemporâneo. O teatro contemporâneo, mesmo não mais primando pela mimese aristotélica, simboliza o homem na sua estrutura fraturada, monológica, que se constrói não mais pela ação, mas pela palavra.

A encenação no palco, do enforcamento simbólico das bonecas, o estetizar as consequências dos discursos opressivos vividos pelas mulheres na peça de M. Filócomo para a cena, chama nos a atenção sobre questões identitárias e subjetividades silenciadas histórica e

culturalmente, este poderia ser um dos efeitos esperados de um espetáculo teatral que carrega esta carga de crítica quanto ao mundo contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro e Ibsen motivou ao longo do tempo um vasto número de estudos em áreas diversas do conhecimento, mas dado ao seu potencial ético e estético continua a atrair sobre si novos estudos e criações cênicas. Nessa perspectiva, a presente pesquisa se propôs a dialogar com parte de estudos já realizados sobre a peça de Ibsen e talvez, apresentar elementos novos que possam somar-se às reflexões aqui aventadas.

Dado ao estudo até aqui realizado, observa-se que a peça *Teatro de bonecas* insere-se no contexto da escrita teatral contemporânea, na medida em que é permeado pela performatividade, em que os limites da teatralidade são explorados e, em algumas passagens, até mesmo colocados em xeque.

Ao aproximarmos a produção textual com a sua encenação, procuramos, também, examinar outro elemento presente no teatro contemporâneo mais recente, o retorno do real e o narrar a si mesmo como tema e artifício da escrita memorialística. Neste sentido memórias de Nora e as tantas memórias do feminino que se apresentam na peça *Teatro de bonecas* confluem para a compreensão dos silêncios da história do feminino na sociedade patriarcal e modo como o teatro pode oportunizar o exercício da reflexividade e da criticidade do espectador/leitor. Exercício ampliado no cotejamento entre as peças e suas temporalidades históricas.

O cotejamento entre as peças *Casa de bonecas* e *Teatro de bonecas*, desenvolvido a partir do estudo sobre recursos expressivos presentes nos processos de rememoração - fragmentos do texto clássico no interior do texto contemporâneo, cruzamentos da linguagem autobiográfica e elementos da *mise en scène*: corpos performados, figurino, jogo de luz, presença de objetos cênicos no palco, cartas, música, coreografia - compõem o caráter da sobreposição de tempo e espaço da memória na montagem contemporânea.

Um dos aspectos fundamentais da obra de Ibsen é ter criado o drama que se colocou como referência para o teatro moderno e contemporâneo, focando-se no indivíduo. O dramaturgo problematizou por meio da linguagem dramaturgica, o papel que a educação, a economia, a política e a cultura desempenham na vida social e como estes níveis invadem a esfera privada. Assim, como Shakespeare, Ibsen criou papéis femininos memoráveis, tratando da injustiça estrutural nas relações entre homens e mulheres, a exemplo da opressão masculina exercida sobre o feminino. Um traço único de Ibsen e bastante citado nas leituras que realizamos para esta pesquisa é a forma como o dramaturgo criou as personagens femininas como Nora, de *Casa de boneca* e Hedda, de *Hedda Gabler*, por exemplo, personagens femininas que pensam e que agem pela liberdade. Ibsen chocou o público com Nora da *Casa de bonecas*, ao colocar em cena a mulher que se separa do marido, mas não é esta a grande questão da peça, é mais que isso, Nora simboliza o funcionamento da vida em sociedade e a forma como dado conjunto de valores

sociais e morais limitam a liberdade individual, sendo, então reconhecido como o dramaturgo da análise profunda dos problemas do mundo burguês na modernidade, contudo, os temas que apresentou no palco por meio do debate e da técnica analítica presente em seu teatro ainda é atual. Dessa forma, a peça *Casa de bonecas* conduziu o público a reflexões sobre temas tabus, confirmando Ibsen como o dramaturgo revolucionário do teatro moderno, considerando-se o modo como Ibsen tratou de temáticas relacionadas ao contexto social, a partir de recursos como o debate no palco.

Considera-se que a peça *Casa de bonecas* abriu caminho para a reflexão sobre a falta de liberdade de direitos da mulher, sendo um tema ainda pertinente para pesquisas no campo das humanidades no contexto contemporâneo, dado que se mostra também em como Ibsen tem sido encenado ao longo do teatro moderno e contemporâneo, no exterior e no Brasil, tal como elencamos algumas peças para ilustrar a produtividade dessas leituras contemporâneas de Ibsen no Brasil.

Para este estudo, destacamos o texto dramaturgico e o texto teatral *Teatro de bonecas* (2014), concepção de Milena Moreira Filócomo e direção de Adriano Marcelo Cypriano para a leitura em confluência com a peça *Casa de bonecas* (1879), de Henrik Ibsen, devido ao tema que aproxima as obras e ao modo como a peça contemporânea atualiza a leitura da peça de Ibsen.

No cotejamento entre as peças, observamos que o propósito do debate em torno das questões de identidade, subjetividade e opressão da liberdade feminina se assemelham entre as peças, contudo o modo como a peça contemporânea realiza este propósito se dará por meio de recursos próprios do teatro contemporâneo.

M. Filócomo debruça-se sobre um debate emergente à matéria representada (bandeiras de lutas do feminino decolonial contemporâneo), que não “cabe” na forma canônica do drama, assumindo o engendramento do monólogo, do fragmento, da rapsódia e do metateatro para tratar da mulher como sujeito da própria história, relacionada fora de cena e apenas presente nos diálogos entre as personagens que, em cena, tratam de seus conflitos familiares, pessoais e de escolhas do universo feminino suas demandas no mundo contemporâneo.

Na dramaturgia contemporânea, esta representação estará cada vez mais associada aos temas que passam pela reflexão das identidades fronteiriças, das subjetividades e alteridades, das minorias étnicas e de gênero. O teatro brasileiro contemporâneo torna-se cada vez mais próximo do teatro pós-dramático ao enfrentar a anti-representação e ganhar em expansão ética e estética da cena, a exemplo de *Teatro de bonecas* de M. Filócomo. O texto de Ibsen é sempre um pretexto para um novo texto na urgência do debate ele proposto, a exemplo das cenas-chaves que as atrizes recuperam de Ibsen e as fazem funcionar no contexto das demandas contemporâneas e ao modo das personagens femininas de Ibsen, em que as mulheres não são mais vistas como vítimas, mas representada como mulheres fortes.

M. Filócomo atualiza a leitura de Ibsen e de outras leituras, a exemplo dos elementos intertextuais que aparecem na sua escritura performática e avança na escrita com as inovações de Ibsen. M. Filócomo mostra, tal como Ibsen que o novo drama não cabe mais na estrutura - ação-diálogo-imitação ilusionista, o palco será o lugar para o debate com a exposição, desenvolvimento, discussão e final aberto.

Este resultado da pesquisa até aqui realizado, dado ao limite de tempo e de compreensão das noções conceituais com a quais analisam as peças é apenas um começo, certamente, a dramaturgia de Ibsen e a produção de M. Filócomo exigiria um longo caminho ainda a ser percorrido. O *corpus*, tanto o artístico quanto o teórico reflexivo, aqui analisado é uma pequena amostra do que foi possível pensar e sistematizar, para tornar possível, em outros projetos de formação, a continuidade desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

ADLER, Stella. **Stella Adler Sobre Ibsen, Strindberg e Chekhov**. Trad. Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

AMADO, René Marcelo Piazzentin. **Diálogos com Ibsen**: uma investigação sobre as possibilidades de tradução cênica do último ciclo de Henrik Ibsen. Tese defendida no Programa de Pós-graduação em Artes, da Escola de Comunicação e Artes da USP, 2016. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/USP_7797828709b7ea4e07a3f6dcaf5c30bc. Acesso em 10 de agosto de 2020.

ASSUMPÇÃO, Leilah. **Onze peças de Leilah Assumpção**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **O rumor da língua**. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAHRI, Deepika. Feminismo e/no pós-colonialismo. In: **Revista Estudos Feministas**. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2013000200018. Acesso em 04 de Fevereiro de 2021.

BEAUVIOR, Simone de. **O segundo sexo**. Vol. 1 – Fatos e Mitos e Vol. 2 – A experiência vivida. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula Zurawski. J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clovis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BITTENCOURT, Naiara Andreoli. Movimentos Feministas. **Revista InSURgencia**. Brasília. 2015. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/insurgencia/article/viewFile/16758/1189>. Acesso em: 13 de Fevereiro de 2021.

BOAS, Frederick. **Who Was Who, A & C Black, an imprint of Bloomsbury Publishing plc, 1920–2016**. Oxford University Press, 2014. Disponível em: <https://www.wook.pt/autor/michael-dummett/77724>. Acesso em 24 de outubro de 2020.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista**: conceitos e tendências. Maringá: Eduem, 2007.

BRAGA, Claudia. Em Busca da Brasilidade: Teatro Brasileiro na Primeira República. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig; Brasília: CNPq, 2003.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Trad. Thais Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARNIERI, Staehler, Helena Cecilia. **A Dama do Mar de Ibsen**: uma recriação cênica por Bob Wilson no Brasil. Dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, 2016. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/45496>. Acesso em 10 de agosto de 2020.

CARPEAUX, Otto. Maria. Ensaio sobre Henrik Ibsen. In: IBSEN, Henrik. **Seis dramas** – Parte 1. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Escala, s/d. pp. 33-60.

CASTRO, Luís de Castro. Um grande exercício de atriz. In: **Gazeta do Povo**, 18 de março, 1997.

CAMATI, Anna Stegh. Questões de Gênero e Identidade na Época e Obra de Shakespeare”. In: **Scripta Uniandrade**, n. 2 (2014). Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/523/340>. Acesso em: 20 de agosto de 2020.

CANTARELA, Roberta. **A Antígona Errante**: Judith Malina e a Vida Como Performance. Tese defendida no Programa de Pós-graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina, 2017.

CHAMPION. Paris, H. **Trois auteurs dramatiques scandinaves**. França, 1930. Disponível em: encurtador.com.br/bciuX. Acesso em: 10 de agosto de 2020.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade e Estudos Interartes. In: NITRINI, Sandra; PEREIRA, et alli (Org.). **Literatura, artes, saberes**. São Paulo: Hucitec, 2008. p. 209 – 232.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DELGADO, Maurício Godinho; PORTO, Lorena Vasconcelos. **O Estado de bem-estar social no século XXI**. São Paulo: LTR, 2011.

DEL PRIORE, Mary. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. Coordenação de textos de Carla Bassanesi. São Paulo: Contexto, 1997.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade**: o teatro performativo. Sala Preta, v.8, p. 197-210, 15 abr. 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370/60352>. Acesso em: 11 de agosto. 2020.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**: a new aesthetics. Translated by Saskya Iris Jain. London; New York: Routledge, 2008.

FILÓCOMO, Milena Moreira. **O encontro de duas ficções**: alteridades trocadas. 2013. 122 f. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/108926>. Acesso em 10 de agosto de 2020.

_____. **Teatro de bonecas**. Texto e concepção de Milena Filócomo. 2014. [Texto não publicado, cedido pela autora para esta pesquisa. O texto da peça é tornado público no espetáculo **Teatro de bonecas**, segunda temporada, encenado no Teatro Pequeno Ato em São Paulo, em 2014].

FILHO, Luís Guimarães. **A notícia**, Rio de Janeiro, 1899. In: SILVA, Jane Pessoa da. **Ibsen no Brasil**: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico, 2007.

- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GARCIA, Carla Cristina. **Breve História do Feminismo**. São Paulo: Claridade, 2011.
- GUNTER, Klaus. **Teoria da Argumentação no Direito e na Moral: Justificação e aplicação**. São Paulo: Landy, 2004.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A; 2005.
- _____. **Da Diáspora: identidade e mediações culturais**. (Org). Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003
- HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. Trad. Laurent Leon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HENRIQUES, Bruno Ricardo Ribeiro. **Entre o que Foi e Há-de Ser: O Teatro de Ibsen como um Problema de Memórias**. Tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura e de Cultura, na especialidade de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras, da Universidade de Lisboa, 2018. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/32655/1/ulfl242726_td.pdf. Acesso em junho de 2020.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo-História, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IBSEN, HENRIK. **A dama do mar/ Solness, o construtor**. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Editora Escala, 1984.
- _____. **Casa de bonecas**. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2007.
- _____. **Espectros. Um inimigo do povo. Hedda Gabler. Solness, o construtor**. Trad. Leonardo Pinto Silva. São Paulo: Carambaia, 2020.
- _____. **Hedda Gabler**. Trad. Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004.
- _____. **Love's Comedy**. Benediction Books, 2009.
- _____. **O pato selvagem**. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo: Editora Escala, 1984.
- _____. **Quando despertarmos de entre os mortos**. Trad. Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- _____. Samfundets Stotter (Os pilares da Sociedade). Copenhague: Ed Gyldendalske Boghandels Forlag, 1877. In: SILVA, Jane Pessoa da. **Ibsen no Brasil: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico**, 2007.
- _____. **Um inimigo do povo**. Trad. Pedro Mantiqueira. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- LEHMANN, Hans-Thies. Apontamentos sobre o texto no teatro pós-dramático. In: MOSTAÇO, Edélcio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLAÇO, Vera (Orgs). **Sobre Performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p. 87-100.
- _____. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEONARDELLI, Patrícia. **A memória como recriação do vivido: um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal**. 2008.

Tese de Doutorado apresentada no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-07052009-143057/pt-br.php> Acesso em: 04 de agosto de 2020.

KIERKEGAARD, Sören. **Pós-escrito conclusivo não científico às Migalhas filosóficas**: Coletânea mímico-patético-dialética. Vol 1. Trad. Johannes Climacus. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

LOPES, Beth. A performance da memória. In: **Sala Preta, Revista de Artes Cênicas**, v. 9, n. 1 2009. p. 135-145.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

_____. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela (Orgs.). **A história invade a cena**. São Paulo: HUCITEC, 2008.

MACHADO, Antônio de Alcântara. Henrik Ibsen. In: Diário Nacional, São Paulo, 12 de abr. 1928. In: SILVA, Jane Pessoa da. **Ibsen no Brasil**: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico, 2007.

MEYER, Michael. 1985. **Ibsen. A Biography by Michael Meyer**. Abridged by the author. Middlesex: Penguin Books Ltd, 1985.

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

NEVES, José Eduardo das. **Nora**: do século XIX para uma jornada além do seu tempo: uma perspectiva artística-histórico-cultural para a personagem Nora em *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen. Dissertação defendida no Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2017. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UPM_c68d03f770835e96f9a07f389d0a2f/Details. Acesso em 10 de junho de 2020.

OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. **Aspectos do teatro brasileiro**. Curitiba: Juruá, 1999.

PAVIS. Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PROZOR, Conde. Prefácio. In: IBSEN, Henrik. **O Pato Selvagem**. Trad. Vidal e Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1984.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. IN: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (Org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002.

- RIBEIRO, Flexa. No centenário de Ibsen. Correio Paulistano, São Paulo, 1928. In: SILVA, Jane Pessoa da. **Ibsen no Brasil: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico**, 2007.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.
- _____. **A memória, a história e o esquecimento**. Trad. Alain François et al. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andréa Stahel M. Da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. Tradução Ana Letícia de Fiori. **Cadernos de Campo**, São Paulo, n. 20, p.213-236, 2011.
- _____. **O que é performance?** [Trad. R.L. Almeida]. Publicado sob licença creative commons, classe3. Abril de 2011. Do original em inglês Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, 2002. p. 28-51. Disponível em: <http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original_O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf>. Acesso em 10 de fevereiro de 2021.
- _____. **O que é performance?** Tradução R. L Almeida. IN: _____. Performance studies: An Introduction. New York/London: Routledge, 2006.
- SCHOLLHAMMER, Ulrich Beck Erik. **Henrik Ibsen no Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- SILVA, Jane Pessoa da. **Ibsen no Brasil: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico**. Tese de Doutorado apresentada no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-01112007-141703/pt-br.php>. Acesso em: 10 de abril de 2020.
- SILVA, Vicentonio Regis do Nascimento. **Entre sujeito e objeto: representações femininas em Ibsen**. Tese defendida no Programa de Pós-graduação em Letras da UEL, 2017. Disponível em: https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UEL_8d53d35914f29a1e0e732f2cd431810a. Acesso em 18 de agosto de 2020.
- SLOWLICK, Humberto. Um grande exercício de atriz. In: **Gazeta do Povo**, 18 de março de 1997.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra R. Goulart Almeida; Marcos Feitosa; André Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VINCENZO, Elza Cunha de. **Um teatro da mulher**: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 1992.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZOLIN, Lúcia Osana. Pós-Colonialismo, Feminismo e Construção de Identidades na Ficção Brasileira Contemporânea Escrita por Mulheres. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.21, p. 51-70, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2014.

Espetáculo teatral

Teatro de bonecas. Concepção de Milena Filócomo e Direção de Adriano Cypriano Elenco: Jackeline Stefanski e Milena Filócomo. 2014. Arquivo digital.

Sites citados

A fantástica casa de bonecas. Disponível em: <https://mail.cityportal.com.br/todas-as-categorias/65-colunistas/fabio-da-silva-crochik/3860-a-fantastica-casa-de-bonecas>. Acesso em: 10 de outubro de 2020.

E agora Nora?. Disponível em: <http://www.jornaljovem.com.br/edicao16/teatro37.php>. Acesso em 10 de outubro de 2020.

FERNANDES, Michel. **Farrapos de memórias imaginadas é epicentro de Teatro de Bonecas**. Disponível em: <https://aplausobrasil.com.br/farrapos-de-memorias-imaginadas-e-epicentro-de-teatro-de-bonecas/>. Acesso em 10 de outubro de 2020.

FELIPE HIRSCH. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Felipe_Hirsch. Acesso em 1º de outubro de 2020.

Nota sobre tradução das obras de Ibsen. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-01112007-141703/publico/>. Acesso em 10 de novembro de 2020.

PRADO, Miguel Arcanjo. **Entrevista de Quinta**: “Muitas vezes em cena você é mais você do que na vida”, diz atriz Milena Filó. <https://www.blogdoarcanjo.com/2014/11/06/entrevista-de-quinta-muitas-vezes-em-cena-voce-e-mais-voce-do-que-na-vida-diz-atriz-milena-filo/>. Acesso em 10 de outubro de 2020.

Releitura do clássico 'Casa de Bonecas' une dramaturgia e dança: 'Teatro de Bonecas' traz novo olhar sobre a obra de Henrik Ibsen. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/2014/01/releitura-do-classico-casa-de-bonecas-une-dramaturgia-e-danca.html>. Acesso em 10 de outubro de 2020.

Retrato caricatura de Henrik Ibsen. Disponível em:
Fonte: https://www.reddit.com/r/Caricatures/comments/5ecg1v/henrik_ibsen_by_cassio_loredano.
Acesso em: 12 de fevereiro de 2021.

'Teatro de bonecas' – uma proposta de análise crítico-visual (a fotografia como documento).
Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/teatro-de-bonecas-uma-proposta-de-analise-critico-visual-a-fotografia-como-documento/>. Acesso em 10 de outubro de 2020.

Teatro de Bonecas: uma adaptação de Milena Filócomo. Disponível em: <https://www.saopaulo.com.br/teatro-de-bonecas-uma-adaptacao-de-milena-filocomo/>. Acesso em 10 de outubro de 2020.

ANEXO 1 – *Teatro de bonecas*

Texto e concepção de Milena Filócomo.

Obs.: Este anexo contém recortes do texto dramático *Teatro de bonecas*. O texto original não está dividido em unidades, o mesmo foi subdividido, para o estudo realizado nesta pesquisa.

Parte I –

Mi – Boa noite!

Jack – Boa Noite!

Mi - Obrigada pela presença de todos! Obrigada! **Essa é uma peça de teatro, dentro de um teatro, com luzes, cenário, figurino, com atrizes.**

Jack - Apenas duas, não tem ninguém escondido na coxia e nem uma entrada surpresa de uma figura inesperada.

Mi - **Essa história já acabou. Apenas os arrependimentos ficaram no palco.**

Precisamos que vocês imaginem o que poderia ser. Imaginem!

Jack- Eu começo imaginando para vocês... Imaginem aqui, agora, um trem invade a cena, cruza o palco, e vocês ouvem seu apito. Uma luz azul se ascende nesse espaço e uma música suave, começa a tocar... e temos fumaça... **e temos duas mulheres... duas atrizes que resistem nesse palco...** Imaginem, o que será, será. (FILÓCOMO, 2014, grifos nossos)

Esta parte é interrompida por uma música.

“Música Que será será (dança)”

Parte II

[...]

“Prólogo

Apresentação Entrevista Transcrita”.

Milena (apresenta Jack) - Esta pessoa sentada ao meu lado esquerdo é a atriz Jackeline Stefanski. Jackeline com CK, não q, K. Jackeline decidiu ser atriz, pelo mesmo motivo de todas as atrizes que conhece, para poder ser tudo que quisesse numa vida só, claro, desde que fosse uma grande mentira. Jackeline não sabe mentir e não quer saber mentir. Ela não sabe chorar. Ela olha para baixo e lembra das mentiras que já ouviu. Ela queria mesmo ter nascido menino. Jackeline sempre foi obediente por isso não fez as personagens mais interessantes na infância, como por exemplo a She-Ha, pois a sua irmã mais velha sempre escolhia antes. Ela perguntava todos os dias: É hoje meu dia, é hoje? Não, ainda não! [...] Jackeline logo depois de assistir o filme *Persona*, de Ingmar Bergman, cortou seu cabelo curtinho, bem curtinho. [...] Ela entrelaça os dedos e lembra que não quer morrer, mas sim desaparecer. Ela lembra do pai na Terceira Margem do Rio de Guimarães Rosa e que poderia um dia, assim como ele, construir o seu barco e ir morar no meio do rio para sempre. [...] Mas Jackeline decidiu terminar a peça antes dos dois filhos e antes mesmo que ela começasse, cruzou o palco lentamente, numa caminhada interminável, com movimentos meticulosamente calculados, como aquelas cenas de um diretor Bob Wilson. E de tão verdadeira que conseguiu ser, ela some, desaparece, vira vento. A Jackeline acha bonito quando alguém desaparece sem vestígios, sem rastro, sem sofrimento, sem rotina, sem morte, sem

suicídio como poderia ter feito a escritora Virginia Woolf em 1970. Ela coça o nariz e lembra que tem rinite. Em seguida - BLACK OUT. Escuridão no palco. (FILÓCOMO, 2014

[...]

Jack (apresenta Milena) - Esta mulher sentada ao meu lado direito é a atriz Milena Filócomo, com assento no “o” Filóoocomo, é um sobrenome grego. [...] A Milena faria teatro-dança em Wupertal na Alemanha e seria a Pina Bausch se tivesse nascido um pouco antes e não tivesse vivido tanto tempo no interior de São Paulo e dela mesma. **Ela imagina que um dia suas cenas, performances, sua vida e até mesmo suas contações de histórias sobre os dilemas do ovo e da galinha, ganham outro olhar e se tornam tão importantes a ponto de serem expostas em um Museu como o Moma, em Nova York, por exemplo.** [...] Milena entrelaça os dedos, torce a boca e sorri muito, com barulho. **O trabalho mais recente da Milena foi a performance que fez durante alguns anos, interpretando a personagem Nora, do texto Casa de Bonecas de Ibsen, uma mulher de aproximadamente 30 anos que, insatisfeita com ela mesma e com a imagem que os outros haviam criado dela, resolve abandonar seu marido e os filhos, em busca de aventura.** Milena teve um público seletivo de poucas pessoas, apresentando sete dias semanais sem pausas para férias, feriados ou retiros espirituais. Milena passa a mão nos cabelos puxando alguns fios e sorri de novo. **Ela interrompeu sua performance antes dos filhos e dos cabelos brancos, fazendo o que sempre quis: ela mudou seu nome, escreveu a sua própria peça em que a personagem se cala, como no filme Persona, de Ingmar Bergman e dança um solo interminável, o que talvez devesse ter feito a Madame Bovary ao invés do suicídio [...].** (FILÓCOMO, 2014, grifos nossos)

[...]

Parte III

Cena Descrição das Casas.

(As atrizes marcam o chão com fita crepe, delimitando o espaço da casa.)

[...]

Parte IV

Cena Agua com Açúcar

Milena - 04 de maio de 1890

Nora/Jack – Aceita um chazinho?

Nora/Mi – Um pouquinho!

Nora/Jack - Ah, como é bom viver e ser feliz! Como estou insuportável hoje! Ah, se você soubesse como eu sou feliz! Ah, como me sinto feliz e de coração leve! Ah, que lindas viagens que eu fiz! Fui pra França, peguei um trem naquela cidadezinha, ah que encanto, só eu e meu marido. Uma delícia! ah, mas você está um pouco pálida e mais magra. Um pouquinho envelhecida, e esse cabelo?! Ah! perdoe-me. Deve ser o divórcio, né. Sozinha no mundo. Como deve ser difícil! ah, como estou insuportável hoje! Açúcar?

Nora/Mi – Isso deve ser por que eu tenho trabalhado muito, sabe. Contação de história pra crianças, teatro para crianças, aula para crianças... enfim, deve ser por isso que ainda não tenho filhos!

Nora/Jack – Ah, mas as crianças enchem a casa de alegria, elas deixam os brinquedos jogados e correm de um lado para o outro eu quero pelo menos 3!!

Nora/Mi – Ah, mas eu tenho um cachorro!

NORA/Jack – Um cachorro? E qual o nome dele?

Nora/Mi – Schewbacca!

Nora/Jack – Schewbacca! E como está o Schewbacca?

Nora/Mi – Com tédio.

Nora/Jack – Tédio?

Nora/Mi – Ele morde a patinha, uma graça.

Nora/Jack – Ah, mas assim, você e o cachorro podem viajar e descansar um pouco. Tirar umas férias!

Nora/Mi – Não, eu preciso trabalhar muito pra pagar minhas contas sozinha! São muitas contas, e eu não tenho um marido para dividir, né.

NORA/Jack - Ah! Não entendi isso agora. Eu faço muitas coisas também e eu economizo muito, eu sempre compro a lingerie mais barata e nem dá pra perceber, por que tudo fica tão bem em mim! Ah, eu posso te ajudar com isso!

Nora/Mi– Não precisa, eu sei me virar muito bem, aliás você não pode me ajudar. Você é uma criança!

Nora/Jack – Uma criança? Você acha? Deve ser por que eu pareço mais nova!

Nora/Mi– Não, é por que você conhece muito pouco as coisas da vida! Você fica aqui nessa sua casinha, com suas coisinhas, aposto que trocando os moveis de lugar todos os dias e pintando as paredes e...

Nora/Jack – Eu mudo os móveis sim, eu pinto as paredes sim, eu gosto de mudança, de movimento...

Nora/Mi – Mas que mudança, não existe nada aqui, nenhum problema, nenhum conflito, nada, nada...

Nora/Jack – Que absurdo! Você acha que não sirvo para nada... que não tenho nenhuma experiência do lado difícil da vida... Você não sabe nada da minha vida...

Nora/Mi – Mas, você mesma acabou de me descrever todas as suas dificuldades... e não existem! Você não tem nenhuma dificuldade! A não ser comprar a calcinha mais barata!!

Nora/Jack – Ah, existem sim, eu tenho muitos problemas, muitos, muitos... NÃO LHE CONTEI nada. Agora vou lhe contar uma coisa. Eu tenho um problema, eu tenho um segredo, eu tenho um segredo!

Nora/Mi – O que é? Me conta! (cochicho)

Jack – 04 de agosto de 1990 ... é hoje meu dia, é hoje? (FILÓCOMO, 2014)

[...]

Parte V

Cena Trem

(As atrizes vão até o trilho do trem na boca de cena e deitam-se observando ele andar no trilho. Trem descarrilha.)

[...]

Parte VI

Cena Bala de Caramelo

(Música *lo che amo* - versão Kika)

...

Mi - 24 de dezembro de 1890

(Jack e Milena colocam os vestidos, pegam suas sacolas com as caixinhas e se preparam para começar a cena. Liga metrônomo. Cada uma se coloca numa posição e começam a cantarolar a música italiana. Quando esconde o saquinho de caramelo, corte seco da música)

[...]

Parte VII

Cena Cabelos

[...]

Parte VIII

Cena Velho Rico e Afogamento das Bonecas

[...]

Parte IX

Cena Discussão Final

Mi - Ela olha para o lado e imagina agora que é um homem.

Jack - (diz a data do dia atual) Nas paredes, quadros com imagens coloridas de árvores e dois pássaros. A porta da sala está aberta. Escuta-se música vinda do andar de cima. Eles entram em cena. Silêncio.

[...]

N – Eu to cansada. Eu preciso ir embora.

Jack – O que você falou?

Mi – Eu quero ir embora. é difícil começar.

T – Por que está fazendo isso agora? você está fugindo? O que você quer?

N – Está tudo fora do lugar, eu acho que eu errei feio, eu finjo o tempo todo... não é esta a primeira vez que conversamos a sério?

T – a sério? O que você quer dizer com isso?

N- Você arranjou tudo ao seu gosto, eu gostava ou fingia, eu não sei... talvez as duas coisas... essa casa nunca passou de um teatro...

T – Não foi feliz aqui?

N – Achei que sim, mas nunca fui... ou fui e agora não sou mais...

T – Não foi... você tá decepcionada que as coisas não aconteceram tão rápido como você gostaria, você tá decepcionada comigo...

N – É isso, eu não acredito em você... você não é nada do que eu imaginei... eu pensei em me matar, em te matar... eu pensei que você podia morrer.

T – Isso só tem uma explicação possível, você não me ama mais!

N – Eu preciso ter a minha casa. Eu sinto que está errado. Que este texto está errado. Que eu fiz tudo errado. A sensação que tenho é que como sempre interpretei, eu nunca fui de fato nada...

T – Deve ser muito triste viver a vida desse jeito.

N - Eu me arrependo de não ter apresentado meu solo de dança aos 15 anos, aos 20 anos, aos 25 anos, aos 30 anos...eu não dancei aquela dança esperando a perfeição... esperando que fosse belo... que as pessoas chorassem muito na plateia... que... até em sonho eu fico buscando

imagens perfeitas, é um inferno isso, acordo cansada, fico corrigindo as situações passadas... e essa alergia tá acabando comigo...

T – Você quer o controle, você acha que controla tudo isso por que tá sempre interpretando e tem sempre uma plateia te observando, não é isso?... Precisa fazer tudo certo, no tempo certo... Eu me arrependo de não ter largado tudo e ido morar naquela cidadezinha no meio do nada da França e ser outra pessoa, com outra vida e eu poderia me chamar Jacó e usar as luvas de lã. eu li uma vez num livro: não é necessário viajar para conhecer novas paisagens, o seu olhar precisa mudar. Eu estou tentando me conformar ou penso assim?

N – Não faz diferença... “tu não te moves de ti”... eu vou tatuar aqui no braço.. tu não te moves de ti... E é por essa razão que posso permanecer aqui..., mas eu não quero...

T – Como eu perdi o seu amor?

N – Sabe o pai.. da terceira margem do rio? Eu quero ser aquele pai.. você acha o que dele?

– Eu acho bonito quando alguém desaparece sem vestígios, sem rastro, sem sofrimento, sem rotina, sem morte... o que a Virginia Wolf deveria ter feito ao invés do suicídio... acho que o pai foi atrás dele mesmo... o filho é que permanece apegado.

N - O filho o chama pra trocar de lugar com ele no final.. o pai vem e o filho tem medo... desiste..

T – ...é como se ele falasse para o filho.. você está pronto venha...

N - Mas o filho não está né?... não está...

T – dá medo, não é? Eu tenho medo de ser esse filho... todo mundo vai embora e eu ficar. Essa imagem de alguém que fica...fica ali...

N – Acabou... eu não te conheço mais... e ontem eu sabia, eu conhecia cada pinta do seu corpo... agora você é um estranho... nem vou continuar falando para não ter que lembrar disso... Tenho vontade de partir-me mil pedaços. Eu preciso ir embora. (volta ao controle)

T – Eu não sei o que dizer. Me leva junto? assim, ultrapassamos isso agora... essa distância...

N – Não dá...você quer as coisas para ontem... tem que acabar... não existe nada aqui... Eu queria, sei lá, ir pro Japão, estudar Butô... e você? o que você quer?

T - Eu queria emagrecer tanto até desaparecer, até a carne sumir, os pelos, a pele, chegando nos ossos e evaporando os ossos de uma hora para outra até virar pó e depois de pó, vento. Eu não quero morrer, mas sim desaparecer. Tenho 29 anos e estou aquém de outras mulheres... eu deveria ter casado?

N – Eu deveria ter me casado? Eu estou cansada... cansada dos dilemas do ovo e da galinha... Eu tenho 33 anos e estou aquém de outras mulheres... eu. Não vai dar tempo de fazer tudo que tinha planejado...

T – Esses quadros? O que é?... esses dois pássaros... essa árvore...

N – esses pássaros... O círculo do destino... é a história de um pássaro que fica muito comovido com um outro pássaro que vai morrer... ele leva o pássaro bem longe, longe, longe para evitar isso.... mas, não consegue... O que você quer?

T – Não sei, um milagre?

N - Quando eu era pequena eu me escondia por horas e eu imaginava que era uma super-heroína que se chamava Violeta e sabia voar e fazer milagres... Eu não acredito em milagres mas eu sempre fico esperando por eles...

T – Eu me sinto tão longe aqui... você, a casa, a plateia são quadros de imagens que eu não consigo tocar...

N - Você tem que puxar a plateia mais para perto, deixar um pouco menos distante... Se você está longe, vê a perfeição, se estiver perto, vê os defeitos...

T – é um desejo simples, um sonho, voltar a determinado ponto da sua vida, num arrependimento.... e poder tomar um rumo completamente diferente daquele que fez de nós quem somos...

N – e depois... o que pode, o que deve ser feito com todo o tempo que temos pela frente... como Ibsen fez com a Nora... depois que vai embora... o que faz... o que será?...

T – Eu não sei, ninguém sabe, é só uma escolha... eu não quero ficar aqui esperando, eu já contei muitas mentiras, já ouvi muitas mentiras... Minha mãe na gestação achava que eu era menino, nasci assim, por isso sempre fui obediente e perguntava todos os dias é hoje meu dia, é hoje?

N – Não, ainda não. De onde é que vem tanta culpa? a gente precisa terminar isso agora, voltar... fazer um arrependimento, um só... Eu fiz a Nora durante sete anos sem saber que era ela e pinteí todas as paredes da minha casa... Eu pinteí aquela de vermelho, me arrependi, pinteí aquela de azul, me arrependi, pinteí aquela de laranja, me arrependi... eu deveria ter aprendido com meu primo Daniel sobre os silêncios e me calado mais, ao invés do falatório, dos choros, das cenas intermináveis... o que deveria ter feito a Madame Bovary ao invés do suicídio...A gente precisa terminar isso agora!

T- Quando eu respiro fundo eu lembro que este ar que entra pode ter sido o mesmo ar que entrou nos pulmões de Xerxes quando ele gritou na Pérsia. Eu bebo água e lembro que uma dessas gotas de água pode ter chovido sobre a cabeça de Jacó, enquanto lutava com Deus.

N – Eu tô cansada. Eu preciso ir embora... essa casa nunca passou de um teatro...

Eu sou aquele pai!

T – Eu sou aquele pai!

N – Eu sou aquele pai!

[...]

Parte X

Cena Final

(Jack coloca o vestido e Milena coloca o vestido)

Mi – 10 de janeiro de 2002... Ela imagina que com 22 anos foi para Paris e teve um romance ao pôr-do-sol. E ela ouvia de longe aquela música... “Que será, será... *wherever will be will be... the future not ours to see...*”. 18 de agosto de 1996... Ela imagina que com 15 anos, vê a plateia lotada. Ela vai fazer o seu primeiro solo.

(pausa)

Jack – 20 de junho de 2011... Ela imagina que com 30 anos o amor da sua vida entra pela porta da sua casa cantando aquela música “*lo che amo solo te...*”

Mi – 20 de junho de 2041... Ela imagina que com 60 anos, o amor da sua vida ainda repete essa cena... 20 de junho de 2071 ela imagina que com 90 anos ele repete essa cena.

Jack – (diz a data atual) Ela imagina que está com as luvas de lã naquela cidadezinha na França parada naquela estação de trem... Lembrando do seu solo interminável com o vestido branco... “E hoje meu dia, é hoje?”

Jack – Imaginem... Essa história já acabou, com a morte. Mas primeiro tem a vida. Precisamos que vocês imaginem o que poderia ser. Estamos no teatro, imaginem! Eu começo imaginando para vocês... Imaginem aqui, agora, um trem invade a cena, cruza o palco, e vocês ouvem seu apito. Uma luz azul se ascende nesse espaço e uma música suave, não essa exatamente a que vocês ouvem agora, começa a tocar... e temos fumaça... e temos duas mulheres... duas mulheres, duas atrizes que resistem nesse palco... O resto fica por conta de vocês, essa história já acabou, apenas os arrependimentos ficaram no palco - o falatório, as emoções, os sentimentos, os silêncios, enfim, as cenas. A história já acabou e não sabemos o que será, no fundo é só uma ilusão. Imaginem, o que será, será. (Cruza o palco e some na penumbra)

Mi – (Dança sem parar ao som da música “IO CHE AMO SOLO TE” . Luz vai diminuindo até B.O)

FIM ou COMEÇO