



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Ivanildo José da Silva

**O teatro como arena de luta de gênero: estudo comparado entre
Casa de boneca, de Ibsen e *A dança final*, de Plínio Marcos**

São José do Rio Preto
2019

Ivanildo José da Silva

**O teatro como arena de luta de gênero: estudo comparado entre
Casa de boneca, de Ibsen e *A dança final*, de Plínio Marcos**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria

São José do Rio Preto
2019

S586t

Silva, Ivanildo José da

O teatro como arena de luta de gênero: estudo comparado entre Casa de boneca, de Ibsen e A dança final, de Plínio Marcos / Ivanildo José da Silva. -- São José do Rio Preto, 2019

128 p.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientador: Gentil Luiz de Faria

1. Dramaturgia. 2. Gênero. 3. Literatura comparada. 4. Casa de boneca. 5. A dança final. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Ivanildo José da Silva

**O teatro como arena de luta de gênero: estudo comparado entre
Casa de boneca, de Ibsen e *A dança final*, de Plínio Marcos**

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Titulares

Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof^a. Dr^a. Lúcia Granja
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Regina Zilberman
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^a. Dr^a. Susanna Busato
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino
UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

São José do Rio Preto
29 de novembro de 2019

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, que foram o melhor livro de dramaturgia para mim, e a partir deles, pude compreender e assistir ao melhor espetáculo teatral que é a vida professoral.

- Minha Mãe, Maria Eulália de Jesus, Dona de casa, que me abriu as portas para o mundo literário;
- Meu Pai, José Firmino da Silva (*in memoriam*), que do trabalho apaixonado e exaustivo com a extração de areia, possibilitou-me estudar e ver que a vida estava dentro da literatura.

AGRADECIMENTOS

Ao admirável intelectual, Professor Doutor Gentil Luiz de Faria, pela confiança e dedicação incansável na orientação, e por me proporcionar um voo nas asas de Ibsen e de Plínio Marcos;

Ao memorável Professor Doutor Wagner Corsino Enedino, em forma de homenagem e gratidão, por me apresentar as teorias teatrais, a literatura “do limbo e do gueto”, de Plínio Marcos e a dramaturgia de grande fôlego de Ibsen;

À Nora, Helmer, Lisa e Menezes pelos profícuos diálogos e convivência durante esses quatro anos;

À minha família pelo apoio incondicional e por compreender esse período de ausências;

Aos meus amigos que tanto me auxiliaram nesse momento de pesquisa;

À Universidade Federal de Mato Grosso do Sul;

À Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto.

“O homem mais forte do mundo é o mais solitário.”
Henrik Ibsen

“Não faço teatro para o povo, mas o faço em favor do povo.
Faço teatro para incomodar os que estão sossegados. Só para
isso faço teatro.”

Plínio Marcos

RESUMO

Esta tese tem como *corpus* de análise, dentro de uma perspectiva teórico-comparatista, as peças de teatro *Casa de boneca* (1879), de Ibsen e *A dança final* (1993), de Plínio Marcos. Em linhas gerais, foi proposto um estudo e interpretação das peças a fim de estabelecer relações entre as marcas discursivas e jogos de poder que permeiam as personagens femininas e masculinas. O objetivo da pesquisa foi realizar, por meio de uma abordagem comparatista, uma investigação para elucidar a aproximação entre os autores, as peças de teatro e as personagens, com a finalidade de examinar como a temática do feminino está configurada no campo da dramaturgia. Ao ancorar a pesquisa nos textos teatrais como possibilidade de análise, verificou-se a relevância no estudo da dramaturgia ibseniana e pliniana por trazerem arraigadas no interstício textual uma autorização discursiva que permite refletir o teatro como lugar possível para discutir questões de gênero, principalmente na viabilidade de (re) pensar a condição da mulher no âmbito familiar e social no sentido de equiparar diferenças. Importa ressaltar que, como resultado, a comparação foi salutar por observar o momento histórico de produção das peças teatrais, a linguagem empregada pelos autores, a forma literária específica, as ideologias encravadas nas didascálias, o discurso das personagens, dentre outros elementos que contribuem para o processo de análise estrutural de uma peça de teatro, uma vez que a arte (como performance do imaginário) em diálogo com a realidade, proporciona novos olhares para a construção de sentidos e mudanças significativas no modo de pensar de uma sociedade.

Palavras - chave: Dramaturgia. Gênero. Literatura comparada. Casa de boneca. A dança final.

ABSTRACT

This thesis has as its corpus of analysis, from a theoretical-comparative perspective, the plays *Casa de boneca* (1879), by Ibsen and Plínio Marcos' *A dança final* (1993). In general terms, it was proposed a study and interpretation of the plays to establish relations between the discursive marks and power games that permeate the female and male characters. The research aimed to conduct, through a comparative approach, an investigation to elucidate the approximation between the authors, the plays and the characters, for the purpose to examine how the feminine theme is configured in the field of dramaturgy. By anchoring the research in theatrical texts as a possibility of analysis, it was verified the relevance in the study of the Ibsenian and Plinian dramaturgy for bringing rooted in the textual interstice a discursive authorization that allows to reflect the theater as a possible place to discuss gender issues, especially in the viability to (re) think about the condition of women in the family and social context in in terms of equating differences. It is important to emphasize that, as a result, the comparison was salutary for observing the historical moment of production of the plays, the language employed by the authors, the specific literary form, the ideologies embedded in the rubrics, the discourse of the characters, amongst other elements that contribute to the process of structural analysis of a play, given that art (as performance of the imaginary) in dialogue with reality, offers new perspectives for the construction of meanings and significant changes in the way of thinking of a society.

Keywords: Dramaturgy. Gender. Comparative literature. *Casa de boneca*. *A dança final*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	A BIOS, O CENÁRIO HISTÓRICO E A PRODUÇÃO DRAMATURGICA DE IBSEN E PLÍNIO MARCOS	14
2.1	Recepção literária de Ibsen no Brasil	14
2.2	A literatura dramática de Plínio Marcos	30
3	SOB O SIGNO TEATRAL: EM CENA, CASA DE BONECA	44
3.1	A construção textual	44
3.2	O espetáculo textual de <i>Casa de boneca</i>	54
4	EM CENA, O SIGNO TEXTUAL DE A DANÇA FINAL	72
4.1	O texto teatral e as representações	72
4.2	A escritura dramática de <i>A dança final</i>	76
5	EM TORNO DA COMPARAÇÃO: RELAÇÕES DE GÊNERO E PODER	85
5.1	Teatro comparado: aproximações entre <i>Casa de boneca</i> e <i>A dança final</i>	86
5.1.1	Vigiar e punir: a transgressão de Nora	103
5.1.2	Poder e repressão: a regulação em Lisa	108
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
	REFERÊNCIAS	122

1 INTRODUÇÃO

Desde os primórdios, o teatro representa para a sociedade uma forma de vida e, conseqüentemente, retrata como se comporta a própria sociedade. No processo de criação artística, o teatro desafia o leitor/espectador a pensar sobre as imagens que povoam a mente do autor de uma peça para a concepção do texto ou de um artista que se desdobra em cena num processo de metamorfose para a composição de sua personagem. Ler uma peça de teatro é buscar expansão aos campos de ideias, ir ao teatro é viver, junto com os artistas, outras vidas sem abrir mão da sua. É assim que, no palco, atores e atrizes dão vida a personagens que fazem o público rir, chorar e se emocionar e, tomados por essas emoções, esse mesmo público viaja pelo presente, passado, futuro e até mesmo em outros mundos sem sequer sair do lugar. E, dessa feita, nota-se que o teatro não se serve somente do entretenimento, para deleite e prazer, mas como força capaz de fazer ruir as bases do conhecimento já adquirido e, nesse processo de fruição, proporcionar novas possibilidades de pensamento por ser um espaço de reflexão, debate e compromisso social.

Eis que a investigação está alicerçada na análise das peças teatrais *Casa de boneca* (1879), do norueguês Henrik Ibsen e *A dança final* (1993), do brasileiro Plínio Marcos. A dramaturgia apresenta-se como um campo teórico possível para debater e refletir a condição feminina e a opressão masculina diante das relações de poder no casamento, presentes no interstício das peças supracitadas, que ainda hoje assombram as mulheres. Para Carvalhal (2006), a literatura comparada é compreendida de forma plural por confrontar duas ou mais literaturas que, de maneira teórica, atuam num vasto campo de exploração no terreno da aproximação, sejam por meio de autores, de temas, diversidade de literaturas, processos de estruturação e demais maneiras de cotejar uma obra com a outra, de modo que se chega à conclusão de que “comparar é um procedimento que faz parte da estrutura do pensamento do homem e da organização da cultura” (p. 6). A atividade comparatista é uma experiência que permite examinar diferentes literaturas e ter uma leitura contrastiva não só da produção de um determinado autor. A perspectiva do comparativismo é ver o autor além de seu universo em relação com outros autores e literaturas. Por assim entender, uma das características elementares dos estudos comparados como atividade interdisciplinar é ampliar as perspectivas das disciplinas e estabelecer relações e agregar especialistas de diferentes áreas do conhecimento.

É desse modo que se deseja situar a investigação: perceber o teatro em uma perspectiva comparada para explorar o fato de ela promover, dentre tantos temas, a da “luta de gênero”. Por isso pensá-lo como espaço de discussão como uma “arena de luta de gênero” a fim de refletir sobre os modos e comportamentos oriundos de determinada sociedade acerca das relações de poder, lutas ideológicas e de representação social. É nesse sentido que, comparativamente, carregados de um ranço do passado, os espectros de *Casa de boneca* e a valsa da vida de *A dança final* trazem a vivacidade de diferenças entre homens e mulheres que perturbam não só as personagens principais Nora e a Lisa, mas também a outras mulheres brancas, negras, indígenas, ricas, pobres, trans, periféricas etc. que atravessam gerações no engodo e na luta feminina em suas várias Ondas. As diferentes vertentes feministas vêm se debruçando em estudos teóricos com aplicação na prática para re (colocar) a mulher no rol de discussão e participação cultural, econômica, política e social que, sem memória, foram deixadas aquém dos registros históricos.

Dentro de um *locus* degradante como o de Nora e Lisa, a subordinação no casamento, advinda de atitudes impostas pelo companheiro, exemplifica o tratamento machista como caráter natural. Sob a égide do pensamento de Foucault, nas peças há discursos potentes que, como na vida real, produzem seus efeitos dimanados de uma política que passa pelo corpo, de maneira que esse mesmo corpo faz-se um território político de lutas discursivas “[d]o singular imperativo, que impõe a cada um fazer de sua sexualidade um discurso permante [...]” (1988, p. 34) ao compreender que ainda há um grande embate quando, politicamente, se pensa nas disparidades baseadas nos sexos conforme discursos das personagens ao expor suas subjetividades. A força das relações sociais estabelecidas entre os sexos ressignifica as relações de poder petrificadas na sociedade. É perceptível que, na maior parte das vezes, a história falou sobre o homem patriarca, chefe de família, branco, religioso, dominador. Mas, onde estão as mulheres na literatura, sobretudo, na dramaturgia?

Nessa perspectiva, a presente pesquisa se justifica por distintos critérios: o caráter social das ficções nas peças teatrais, a universalidade do tema, a dimensão existencial e a força expressiva do discurso das personagens atravessada pela ideologia e pela história. As relações de poder perpassam as realizações sociais e este é exercido como instrumento de uma prática social construída historicamente. Permitem-se, aqui, formulações discursivas ao examinar o feminino, diferente da prática de tempos passados, em que os grupos de minorias eram deixados à deriva e rechaçados. Nessa conformidade, “vivemos em uma sociedade que em grande parte marcha ‘ao compasso da verdade’ – ou seja, que produz e faz circular

discursos que funcionam como verdade, que passam por tal e que detêm por este motivo poderes específicos” (Foucault, 1979, p. 231).

Esta tese está estruturada em cinco capítulos. O primeiro é uma apresentação da *bios* e da recepção literária da dramaturgia de Ibsen e Plínio Marcos no Brasil. Em princípio, apresenta um panorama da produção teatral do norueguês em terras brasileiras, sendo necessário ir ao final do século 19 e ter como ponto de partida os primeiros documentos de consulta que pulularam em solo brasileiro. Foi empreendido um delineamento dos escritores que “evangelizaram” e “impingiram” a emblemática dramaturgia ibseniana em nossa literatura, bem como as primeiras encenações; do mesmo modo os críticos e produtores culturais da atualidade que fazem jus à presença de Ibsen ao acentuar a relevância de lê-lo, encená-lo e estudá-lo na contemporaneidade. Em conformidade com Ibsen, fez-se também um percurso literário sobre o legado dramático de Plínio Marcos, com a produção de um teatro com viés subversivo e altamente politizado e sua repercussão internacional. Para tanto, a escolha dos referidos dramaturgos parece justificada quando se percebe a vitalidade que deram à literatura dramática no Brasil para o advento de mudanças sociais e por isso mesmo, em última instância, de mudanças culturais e políticas com o uso da arte teatral.

O segundo e terceiro capítulos, ancorado nas noções que constituem o discurso teatral, privilegia uma investigação intrínseca das duas peças (*Casa de boneca* e *A dança final*, respectivamente) e também a recepção das encenações por parte da crítica e do público leitor/espectador no cenário brasileiro. Sob o prisma da análise estrutural da narrativa teatral, traçou-se o perfil das personagens e seus discursos, ressaltando as ligações entre os artifícios artístico-discursivos e a ideologia dos autores subjacente no interstício dos textos. A partir da observação dos signos teatrais permitiu-se destrinchar os elementos constitutivos do texto teatral como a diégese, o conflito dramático, as didascálias e as regras das três unidades (espaço, tempo e lugar). Para isso, as discussões foram irrigadas com as contribuições teóricas de Pallottini (1988), Pavis (2011), Roubine (2003), Ubersfeld (2005), dentre outros.

O quarto capítulo, por meio de interpretação e contornos identitários, analisa as vozes das personagens femininas e masculinas, tal como as relações de poder, marcas discursivas e ideologias encravadas nas tessituras dramáticas. A personagem Nora, por exemplo, por abrir mão de um casamento do qual não queria mais participar, é punida por transpor os limites do “não permitido”, como sair das barreiras do lar e conquistar sua liberdade, nessa conformidade sua independência se justifica por meio da transgressão, que frente às relações de poder, é vigiada por uma sociedade completamente machista e moralista. Do mesmo modo ocorre com a personagem Lisa, configurada como um corpo político, é controlada por uma

sociedade que culturalmente traz enraizado um ranço sexista, que oprime e regula a sexualidade feminina, afastando-a dos afetos, desejos e prazeres. Ancorado nos postulados teóricos de Foucault, verificaram-se os embates ideológicos e relações de poder entre as personagens que, marcados em seus discursos, permitiu entender o poder como um mecanismo que atua como uma força que coage, controla e disciplina os indivíduos, principalmente quando é exercido sobre as personagens femininas.

Dessa feita, a dramaturgia ibseniana se configura da mesma maneira na pliniana. São dramas que atravessam séculos, povos, culturas e continuam atuais e merecem escuta. Algumas lacunas ainda precisam ser preenchidas: Por que Plínio Marcos parte da mesma premissa do norueguês sobre o papel da mulher aqui no Brasil? Qual o motivo de as peças serem tão lidas e encenadas? O porquê da culpabilidade recair sobre as personagens femininas? Que teatro é esse que postula a mulher como protagonista? Por que em pleno século 21 ainda recebem tantas críticas?

Enquanto buscam-se respostas, continuemos a ouvir os balbucios dessas questionadas peças. E, como se percebe, vale acrescentar e começar a explicitar o caráter social dessas ficções, a universalidade do tema, a dimensão existencial e a força expressiva do discurso das personagens que são atravessados pela ideologia e pela história. Como se percebe, as relações de poder perpassam as realizações sociais. O poder é exercido como instrumento de uma prática social construído historicamente. E, as formulações discursivas permitem examinar o feminino, diferente da prática de tempos passados, onde os grupos de minorias eram deixados à deriva e rechaçados. É a partir desse seguimento que Foucault em seu *Midrofísica do poder* (1979) exprime que “vivemos em uma sociedade que em grande parte marcha ‘ao compasso da verdade’ – ou seja, que produz e faz circular discursos que funcionam como verdade, que passam por tal e que detêm por este motivo poderes específicos” (p. 231).

É por isso que os enunciados ganham envergadura no sentido de reivindicação, sem serem obras panfletárias, pois Ibsen e Plínio Marcos construíram um teatro com um viés particular e singular, de modo que são universais, pois retrataram com volúpia a sociedade ao criar peças com teor de vingança social de outra maneira, ou seja, a figura feminina toma a palavra. As obras literárias, - como os textos teatrais – “[...] são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo; e como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a ‘mentalidade social’ ou ideologia de uma época” (Eagleton, 1994, p. 19).

Por esses motivos, cada vez mais se vivem enfrentamentos excludentes que agem como operadores de hierarquias, principalmente quando se esbarra em questões tão singulares

de grupos que “não influem no resultado”, como afirma Plínio Marcos (*Site* oficial de Plínio Marcos). Progressivamente vê-se, como em *Casa de boneca* e *A dança final*, uma efervescência perigosa contra as discussões sobre a mulher e demais abordagens que são advindas e aliadas de um fundamentalismo conservador em forma de Igreja, de Estado, de sociedade, etc. que massacra a “marginália”, principalmente hoje – em tempos de ódio – causam uma barbárie e, conseqüente, linchamento nos inúmeros espetáculos midiáticos que, diariamente, transbordam pela *internet*. Todavia, percebe-se ainda um grande ranço ao tocar em temas “tão conflituosos” como gênero, sexualidade, mulher, matrimônio e atitude libertária. Mesmo assim, o teatro e os demais constructos artísticos chegam à sociedade como um campo de batalha para ajudar nessa luta tão árdua que perdura hodiernamente. Realmente, se vive num campo eivado de poder!

2 A BIOS, O CENÁRIO HISTÓRICO E A PRODUÇÃO DRAMATURGICA DE IBSEN E PLÍNIO MARCOS

2.1 Recepção literária de Ibsen no Brasil

“Eu olho para dentro de mim: ali é o campo de batalha onde sou ora vencedor ora vencido.”

(Ibsen)

Inicia-se aqui a rota quase espectral de Ibsen no Brasil. A tentativa é de pegar a lupa e visualizar os caminhos engendrados sobre o norueguês e perfazer um mapeamento dos precursores que anunciaram a sua chegada. Faz-se um esforço na escrita sobre o dramaturgo, do mesmo modo que José Veríssimo (1963), quando delineia tão bem a verve do teatro e da literatura dramática no país a partir da era do “descobrimento”. São muitas pegadas de Ibsen – não no sentido de pisar em terra firme, pois aqui não esteve – mas de inquietações que a sua dramaturgia causou nessas paragens, aculturando o povo que aqui estava/chegava, na certeza das trocas que revitalizaram a forma de ler e fazer teatro. Hoje, a devolutiva é visivelmente circunscrita na engenhosidade da dramaturgia de Plínio Marcos, que soube apreender Ibsen e deixar uma literatura teatral com originalidade e caráter nacional.

Henrik Johan Ibsen (1828-1906) é considerado um dos mais importantes escritores da literatura dramática do século 19. O seu trabalho nas artes cênicas se destaca por postular um teatro com uma densidade épica, histórica, psicológica, filosófica e social. É por meio de uma obra poética que a herança teatral ibseniana está reunida num compêndio de vinte e cinco dramas demarcados pelo colorido histórico da sociedade de sua época em uma trajetória de atividade literária que perpassa um período de 50 anos de intensa produção. A singularidade dessa enciclopédia artística no Brasil causou grande impacto e alteração no modo de ler e produzir teatro, principalmente pelas marcas peculiares advindas da modernidade também presentes nos textos dramatúrgicos.

Indubitavelmente caracterizado como crítico implacável e um dos pioneiros da dramaturgia moderna, o poeta das artes cênicas deixou um legado que perpassa fronteiras

além-mar, de modo que o conteúdo denso e a arquitetura das peças modificaram a literatura dramática mundial. Conforme afirmações de Brito Broca, “o autor da *Casa de bonecas* começava a ser discutidíssimo em Paris; não podia deixar de sê-lo também no Brasil” (1991, p. 284). Nessa expansão territorial, aqui também presenciou-se a vitalidade e os laivos intelectuais do poeta que transcendeu e renovou a linguagem teatral.

Em solo brasileiro, muita coisa mudou com a chegada das peças de Ibsen, pois com o advento da moderna dramaturgia foi alterada a concepção teatral e ampliadas as possibilidades de encenação. Passados séculos, ainda hoje suscitam dilacerados questionamentos e infindáveis debates sobre os temas polêmicos presentes nas peças e a vivacidade do artista.

Os primeiros críticos

Adentrar o universo teatral de Ibsen é imergir num campo dramático profícuo que tem muito a ser dissecado, principalmente pela qualidade de textos deixados por autores como Nestor Vitor, Araripe Júnior, Vidal de Oliveira, Otto Maria Carpeaux, Moritz Prozor e Anatol Rosenfeld. De forma magistral, souberam lapidar as palavras a partir dos dramas do norueguês e dar continuidade ao sonho escandinavo, além de contribuir com o pensamento crítico no campo da literatura dramática e fazer Ibsen ser “tão de casa” e muito conhecido.

O primeiro grande trabalho da historiografia literária a desbravar a dramaturgia brasileira sobre a figura de Ibsen é *Obra crítica de Araripe Júnior*, onde Araripe Júnior, no período de 1895 a 1909, realizou nove publicações sobre a dramaturgia ibseniana no *Jornal do Comércio* e, no ano de 1911, reuniu os volumes e editou no formato de livro. O compêndio acresce de um estudo de Ésquilo e Shakespeare para chegar a Ibsen, a fim de tecer considerações sobre seus dramas. A parte dedicada ao norueguês intitulada *Ibsen*, se subdivide em *Ibsen e o espírito da tragédia*, *Ibsen e o misticismo*, *Ibsen e o sortilégio*, *Ibsen e o simbolismo* e *a Moral de Ibsen*.

Nesses ensaios, publicados em momentos diferentes, discorre sobre a consciência literária enfeixada nos dramas de Ibsen e se detém num exame minucioso da tragédia, identificando o sentimento trágico que perdura dos gregos a Shakespeare, sendo possível constatar que “[...] a tragédia nunca deixou de existir na arte, desenvolveu-se modernamente

em Shakespeare, criando um mundo novo, e por que caminhos ou em virtude de [que] leis esse mundo pode a distância de trezentos anos produzir uma poderosa filiação na alma artística do século XIX [...]” (Araripe Jr., 1970, p. 34), de sorte que permanece na arte teatral e adentra os textos de Ibsen, pois entende-se que nas peças, a tragédia se instaura no ambiente da alma. O destino trágico está vivo nos abismos do ser humano, nos silêncios e claustros do pensamento: “A tragédia existe em nós, latente, amorfa, em potência” (p. 99).

Outro grande expoente para a divulgação e expansão de Ibsen no país é *A hora*¹, de Nestor Vitor, publicada em 1901. São registros de longas páginas que inscrevem traços biográficos e dados minuciosos de peças consagradas mundialmente como *Catilina* (1850), *João Gabriel Borkman* (1896), *Pretendentes à Coroa* (1863), *A comédia do Amor* (1862), *Peer Gynt* (1867), *Brand* (1866), *Imperador e Galileu* (1873), *A união da mocidade* (1869), *Os apoios da sociedade* (1877), *A casa de boneca* (1879) e *Os espectros* (1881).

O paranaense Nestor Vitor, ainda com um olhar *lá* no mundo europeu, nos mostra *cá* nos 14 capítulos dedicados a Ibsen como seus dramas foram admitidos na Europa. Nas peças citadas, descreve o período histórico, as mudanças estéticas, as ideias de construção, o perfil das personagens e ainda traduz longos trechos para o português. Com um viés metaforicamente simbolista, afirma que a dramaturgia ibseniana tem notável linguagem e exímio processo de criação que vem carregado de conteúdo humano, alto nível linguístico e eloquência poética. Com efeito, caracteriza Ibsen como um dramaturgo multifacetado que demonstra de diferentes maneiras os rasgos de uma escrita teatral que exprime, por meio de uma crença árdua e dolorosa, o sabor agridoce da vida compactada em arte. Como grande poeta dramático, exerceu funções intelectuais – via artes – foi e é devidamente reconhecido internacionalmente.

É a dor cruel e precisa de um homem para quem a vida foi desde muito cedo amarga, o rancor violento de um infeliz contra uma sociedade em que lhe parece que suas faculdades lhe dariam o direito de representar um brilhante papel, mas de que é excluído por uma estapida fatalidade (Vitor, 1901, p. 141).

A fatalidade, que o excluía, fora a profunda compreensão da vida: uma infância na abastança nos primeiros anos e, depois, a ruína e falência financeira da família. A prosperidade vira sinônimo de pobreza! Essa experiência marca profundamente o burguês e o

deixa ressentido para sempre e, guardadas as proporções, tal rancor transformou momentos de sua época em arte.

Tão sobrecarregado de ideias, Ibsen ficou conhecido no Brasil como poeta incomensurável por ter a forma por excelência, artista que soube lidar com o jogo de frases em estado poético. Autor de muita imaginação e de recursos linguísticos diversos que impressionam o público quando se veem as cortinas do teatro subir e começar a saga da vida fatiada em atos. De jeito latente, seus dramas descortinam a vida das pessoas comuns e, ao representá-las, cada leitor/espectador se reconhece no interior das falas. É notável a diligência do dramaturgo na concepção das peças, uma vez que uma obra [...] “é toda a vida profunda de um homem” (Vitor, 1901, p. 193).

É também notável uma coletânea de peças de Ibsen no livro *Seis dramas* (1944), uma das principais fontes de consulta e fortuna crítica sobre o autor no Brasil. Conforme o título, são seis peças traduzidas e que estão em dois volumes, respectivamente: *Um inimigo do povo* (1882), *O pato selvagem* (1844), *Rosmersholm* (1886), *A dama do mar* (1888), *Solness, o construtor* (1892) e *Quando despertamos de entre os mortos* (1899). Além do mais, inclui uma biografia tracejada por Vidal de Oliveira, de um ensaio de Otto Maria Carpeaux e, para a leitura de cada peça, têm-se prefácios de Moritz Prozor, amigo pessoal de Ibsen e tradutor de suas obras.

O norueguês Henrik Ibsen pode ser considerado o grande dramaturgo de todas as relações possíveis do ser humano consigo mesmo e com o mundo que o cerca. Em suas peças, Ibsen explora temas históricos, penetra nos questionamentos filosóficos que o homem se propõe, descreve os dramas sociais e familiares, percorre os meandros da individualidade humana, confrontando-os com as realidades exteriores e com as angústias íntimas (Ibsen, 2006, [Contracapa]).

De acordo com a citação que sintetiza o memorável Ibsen e, na certeza de deixar uma marca indelével da ancestralidade artística e intelectual do norueguês, Vidal fez um esboço biográfico para apresentar e revelar o universo artístico de Ibsen no Brasil. E, ao imprimir uma interconexão entre vida e arte, nos diz de forma eloquente que a primeira peça do autor foi *Catilina*, escrita no período de 1848 a 1849, quando tinha vinte e um anos de idade. Admirável pela produção artística e convicção sobre a capacidade de criação teatral, a arte

não foi para ele um divertimento, mas um trabalho áspero e indispensável na composição de cada peça, tornando-se um artista de muito apreço e talento. “E assim sendo, tanto mais admirável é o dramaturgo pela honestidade, cuidado e estudo com que compunha todas as obras, que, passados tantos anos, são consideradas definitivamente verdadeiras obras-primas” (Ibsen, 2006, p. 29).

Enveredado ainda numa concepção cronológica, propaga que fora preciso em meados de 1940 vir para cá o austríaco Otto Maria Carpeaux para revivificar as discussões e atualidade de Ibsen no panorama teatral moderno com apresentações de palestras, conferências, publicando ensaios e artigos sobre o dramaturgo, revelando-se verdadeira autoridade ibseniana em terras brasileiras. No “Ensaio sobre Henrik Ibsen” legitima que o norueguês é o maior dramaturgo do século 19, “é também um grande técnico, talvez o maior que o palco já viu, mestre incomparável da exposição lenta e segura, das complicações inesperadas, dos apogeuos emocionantes, das soluções engenhosas” (Ibsen, 2006, p. 33). As peças, quando encenadas, em poucas horas de representação realizam “o sonho do século”, tanto as personagens quanto o próprio Ibsen atingem alturas shakespereanas, tanto é que, “Por volta de 1885, Ibsen era o dramaturgo mais representado e mais festejado do mundo inteiro” (p. 47), e como escuta da literatura mundial, foi assim que o Brasil também o recebeu em festejos, passado um pouco mais de uma década dessa grande repercussão.

Nesse universo de *personas* formidáveis e encantadas com o trabalho do norueguês, encontra-se força expressiva na tradução dos dramas a pessoa de Moritz Prozor, que a cargo e pelas funções de Ministro da Rússia, viveu no Rio de Janeiro e, como exímio tradutor de Ibsen para o francês, morando no Brasil, foi um grande divulgador das obras e da vida do dramaturgo, já que Ibsen era seu autor teatral preferido: “A primeira vez que o vi - foi em Munich em 1890 – Ibsen deu-me um estudo muito consciencioso sobre sua obra e personalidade [...]” (Ibsen, 2006, p. 63). Para Prozor, o ideal de Ibsen era reformar a sociedade pelo teatro e justificar o seu estado de alma. No *Seis dramas* prefacia as peças com comentários importantes que ajudam conhecê-las em profundidade, pois dá uma visão panorâmica das personagens, dos ambientes e do período historiográfico, auxiliando e preparando o leitor para os atos.

Duas décadas depois, Anatol Rosenfeld publica *O teatro épico*, em 1965. E, mais uma vez, a imagem de Ibsen é realçada. Dentre outras vertentes dramáticas, sobressaem peças de cunho e tendência épica, com uma dramaturgia baseada numa narrativa rigorosa, de grande fôlego artístico e rigor clássico. Para Rosenfeld, no ensaio “Ibsen e o tempo passado”, em alguns dramas de Ibsen a ação decisiva não se desenrola na atualidade, mas no passado, nessa

conformidade, as personagens rememoram e fazem a própria análise da situação por meio de arquivos memorialísticos que se encerram na subjetividade. Nas peças, o tempo é predominante epopeico, no entanto, tem um toque característico de decursos temporais como nos romances de temas burgueses. “Nisso se manifesta a arte de Ibsen que consegue com maestria encobrir o tema épico pela estrutura dramática, através de uma ação acessória que se desenvolve na breve atualidade de um ou dois dias” (Rosenfeld, 1985, p. 85). Assim, há a configuração cênica de um imenso passado representado em poucas horas de exposição, prova disso é o drama *Espectros* (1881). No entanto, muita coisa do passado permanece nas peças de Ibsen como uma constante: “o que move a ação são sempre acontecimentos já passados, que voltam a agir e a pesar na vida e na interrelação dos personagens, provocando novos conflitos, consequências, de atos ou ações passadas; é o recurso, quase épico, vigente em toda dramaturgia ibseniana” (Peixoto, 1989, p. 52-53).

Por fim, não se sabe ao certo o ano das anotações, mas alguns apontamentos delineiam a rapidez e a leveza de Brito Broca em não mais que uma lauda sobre Ibsen em *Papéis de Alceste* (1991). São apontamentos ligeiros de suas impressões sobre *A hora*, de Nestor Vitor, *Ibsen*, de Araripe Júnior e também reflexos da presença de Ibsen no Brasil no drama *Malazarte*, de Graça Aranha. A data da feitura não é precisa, pois são documentos variados, reunidos de anotações diversas que foram publicados *in memoriam*.

As primeiras encenações

Como marco histórico foi entre o final do século 19 e início do 20 que as companhias teatrais estrangeiras, principalmente de Portugal, da França e da Itália, começaram a ganhar espaço e ter presença marcante em solo brasileiro, o que possibilitou inúmeras apresentações de peças de renomados dramaturgos e começou-se a discutir o novo formato da literatura dramática moderna que estava sendo produzida no país.

Nesse repertório de peças e com a chegada de produtores, aparecem as primeiras encenações de Ibsen. O dramaturgo ao ficar conhecido no Brasil, é enaltecido como revolucionário e, por causa de todo alarde, é também rechaçado por críticos, artistas e plateias da época como ininteligível. É caracterizado como autor que não fazia uso das convenções teatrais e que desconhecia certas regras da dramaturgia. Ademais possuía uma teatralidade

inconsistente e não tinha domínio da arte dramática de um modo geral. Também houve muitas críticas sobre as temáticas das peças, que acreditavam serem carregadas de conteúdos obscenos. Mas, para a defesa dessas afirmações apelativas, o crítico teatral Anatol Rosenfeld advogou que, “[...] embora Ibsen tenha sido taxado de imoral e até pornográfico, suas peças têm na verdade um caráter moralizante” (Rosenfeld, 2008, p. 24).

Pelo fato de os brasileiros não conhecerem seus dramas e sua forma de criação, inicialmente foi execrado por ser e construir personagens degenerados, por levar os espectadores à degradação. Assim, as peças deveriam ser somente lidas e não encenadas, conforme argumentos de seus detratores. Mesmo diante da aspereza nas palavras de alguns críticos, houve também a singularidade de quem o defendeu.

Luiz Guimarães Filho, (1899), refere-se à falsidade da educação feminina em *A casa de boneca*, no jornal *A notícia*. Sua percepção crítica é baseada na alienação da sociedade mediante a mulher que, desde os tempos imemoriais, é tratada de forma inferior e não respeitada intelectualmente. “Submissa, escravizada, sem poder conquistar o ideal de verdade e o ideal da ciência, o ideal da filosofia, a mulher vai atravessando os séculos, vítima sempre, escrava eterna, fazendo-se bela para agradar o homem, inventando elegâncias e ensinando seduções” (Guimarães Filho, 1899, p. 2). A peça é uma reação ao modo de agir da sociedade que não compreende a diferença de privilégios entre os sexos e a necessária participação ativa da mulher nos problemas sociais, artísticos e filosóficos da mesma maneira que os homens. É assim que define essa mulher “que raciocina, que sente vigorosamente individual, que quer despedaçar as algemas e os grilhões, arrancar os degraus do falso trono em que a colocaram, para surgir triunfante forte e maravilhosa, alumada pela lâmpada do progresso e fortalecida pelos esplendores da liberdade (p. 2).

Tanto no Brasil como nas demais partes do mundo, as representações de *Casa de boneca* causaram grande repulsa da crítica e do público por conta do desfecho “vergonhoso” que Ibsen escrevera, mas também muitos aplausos por explorar uma temática até então silenciada pela sociedade. Segundo o crítico, a culpa é da humanidade, visto que Ibsen fez de Nora uma mulher ingênua, de natureza doentia no início da peça, mas que se transforma epicamente e fica consciente na última cena, deixando o marido bestificado. Nora é uma heroína, resolveu seu conflito sozinha. Para Helmer, Nora é um objeto e esse pensamento advém de um tempo em que a mulher tinha um dono: ou era do pai, ou do marido. Não cabia à mulher tomar as decisões, principalmente aquelas destinadas a bordar, pintar, tocar piano e outros afazeres de casa. As que iam além, as que possuíam no âmago uma vontade a mais, que despertavam um cabedal de conhecimento diferenciado, eram vulgares e muito abrasivas

para a época. Nora sabia que sua transgressão teria um caminho espinhoso demais. Em todas as partes do mundo onde essa peça é encenada, propaga-se uma inquietação pelo poder da arte como forma de expressão e transformação, de modo que, o texto produz infinitas discussões e garante uma devolutiva libertária às mulheres.

João Roberto Faria, em seu *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil* (2001), reúne importantes documentos acerca do ambiente cênico no Brasil e contribui com importantes registros sobre a historiografia do teatro brasileiro, principalmente sobre a presença de Ibsen e das peças encenada como *Casa de boneca* e *Os espectros*. Nesse feixe, traz cinco matérias de jornais como *A notícia* e *Gazeta de notícias*, escritas em 1899, respectivamente, por Artur de Azevedo e Luís de Castro, no ensaio *Entre Sarcey e Ibsen 1899*, onde tecem entre os meses de maio a junho, entre outros assuntos, comentários sobre a peça *Casa de boneca* que à época tinha somente dezenove anos de escrita e já alçava voos pelo mundo, sobretudo lida e encenada no Brasil.

Artur de Azevedo critica os moldes de construção das peças de Ibsen e não lhe atribui o brilho e o talento de autor revolucionário da dramaturgia, pois, para ele, esse bastão é dado para os autores franceses, de onde Ibsen inspirou-se para escrever *Casa de boneca*. Castro refuta a afirmação e diz que Ibsen jamais leu uma peça sequer desses autores: “A verdade é que não foi Ibsen quem se inspirou no teatro francês; foram, pelo contrário, os nossos autores franceses que beberam à fonte ibseniana” (Faria, 2001, p. 646), e rebate na defesa de “[...] que Ibsen continuará a ser admirado pelo mundo inteiro” (p. 647).

Azevedo argumenta que Ibsen fez um final belíssimo para a peça, apesar de não preparar o leitor/espectador. Para ele, o que deixa a desejar é a arquitetura dos primeiros atos atrelados ao terceiro resultando em nada convincente: “Aquela Nora dos dois primeiros atos, frívola, tola, inconsciente, glutona, ignorante, mentirosa, dissimulada, sem nenhuma moral, [...] (p. 650) “[...] não poderia tornar-se no terceiro ato tão vidente, tão atilada, tão judiciosa, tão compenetrada da sua ridícula e mesquinha situação doméstica, tão convencida do egoísmo do seu esposo, tão revoltada contra a educação que lhe deram” (p. 650). Em resposta, Castro contesta essa análise sobre a moral de Nora e diz que “[...] assim era preciso para mostrar que a educação de Nora foi falsa e que sobre ela não se pode lançar a culpa dos erros cometidos” (p. 654).

O programa do espetáculo, *Casa de bonecas ou sociedade de bonecos* (Peixoto, 1989, p. 51), evidencia Nora como uma boneca da casa em que vive, e as pessoas, de um modo geral, como bonecos de uma sociedade que os diminuem enquanto indivíduos. O documento captura o teatro de Ibsen como uma produção realista que se compacta como um recorte da

sociedade, aproximando-se de uma fotografia, quiçá, uma radiografia social que faz a sociedade burguesa da época passar diante de sua lente dramática. “Seus dramas realistas, análise impiedosa da sociedade burguesa, desmistificam seus fundamentos éticos e morais, combatendo com indignação todos os valores falsos e mentirosos” (p. 52). De acordo com essa publicação para o espetáculo de 1971, as peças de Ibsen são “um estudo agudo do homem enquadrado num esquema social [...]” (p. 52) acerca dos sentimentos mais profundos e secretos da alma.

Esse “esquema social” é a crítica da sociedade por não aceitar e, por isso, confirmar as convenções e modelos sociais vigentes à época que pediam para modificar o final. Assim como *Casa de boneca*, outros dramas também sofreram recusas por macular os princípios de uma instituição familiar e sociedade perfeitas, de modo que são: “Textos densos, perfeitos quanto à intriga e desenvolvimento, carregados de verdade humana reconhecível e irrecusável” (p. 52). Uma arquitetura dramática e muito poética se revela em todas as peças de Ibsen. No entanto, as garras da emancipação das mulheres são cravadas justamente nessa peça onde ocorre o abandono e a recusa de Nora. Sob esse prisma, Ibsen consagra seus personagens como elementos importantes para a compreensão paternalista de sua época. “Nora é um personagem reprimido e castrado por uma união baseada num paternalismo imbecil que parece consagrar uns, no caso o marido, o poder absoluto de dominar e decidir o destino dos demais” (Peixoto, p. 53).

Nesse encrudescimento paternal, Helmer, esposo de Nora, representa as beldades ideológicas da classe à qual pertence ao, sorrateiramente, diminuir a esposa com a superioridade masculina como elemento compensatório para se manter no poder:

Nora é um objeto: foi uma boneca para seu pai, é agora uma boneca para seu marido. Boneca sem vontade própria, soterrada pela superioridade masculina e pelos valores vigentes do esquema social em que sobrevive. E o marido, Helmer, na peça, é mais que um caráter psicológico e vivo: é resumo de toda uma ideologia (p. 53).

Num posicionamento divergente sobre o papel da mulher, Otto Maria Carpeaux (1973), ao escrever no Programa de *Casa de boneca* (direção de Cecil Thiré), realça que o problema mais obsoleto da peça é compreender que Nora fora educada para viver na ignorância e que essa peça não é a proclamação do feminismo e a conquista da liberdade.

Carpeaux questiona que a encenação distancia-se de quase um século da escrita do texto, e que a interpretação da peça é outra, não é o feminismo. A revolta da personagem “é a conquista da consciência de que ela não tem liberdade”, um problema que ainda é atualíssimo. Num posicionamento filosófico fala sobre a conquista das mulheres do direito ao voto e de poder trabalhar em todas as profissões, mas indaga sobre a pseudo “liberdade” das mulheres e também dos homens. Finaliza a matéria afirmando que não somos livres, que mulheres e homens podem ser manipulados como bonecas, mas que poucos terão a coragem de Nora.

Sobre o mesmo espetáculo, Sábado Magaldi em *A velha casa de bonecas, renovada por Tônia Carreiro* (11 de setembro de 1973), aborda no *Jornal da tarde* a atualidade de Ibsen na encenação moderna da Cia de Tônia Carrero, dirigida por Cecil Thiré; e frisa que a peça “denuncia as bases do casamento patriarcal” existente até hoje, de modo que, a façanha da liberdade de Nora é a causa de todas essas revoluções. Essa e demais temáticas conflituosas percorrem outras peças e parecem vir atreladas às personagens ibsenianas que, como a “cotovia” de Torvald, “[...] Ibsen enovela as personagens, criando uma vida subterrânea que flui de uma para outra e torna todos os destinos interdependentes” (Magaldi, 1973).

Nesse período da história do teatro, a dramaturgia de Ibsen lança mão a um teatro diferenciado no Brasil com encenações de *Os espectros* em 1895 e *Casa de boneca* em 1899. Segundo Vanessa Monteiro (2009), a imprensa jornalística fluminense, por meio dos jornais *O país*, *Jornal do Comércio* e *Gazeta de Notícias*, contribuiu grandemente para a repercussão dessas representações, sobretudo por divulgar o trabalho de companhias estrangeiras que estavam em *tournee* pela América do Sul e por propagar os grupos de teatro do Brasil.

Conforme mencionado, o crítico dramático Artur Azevedo vê as peças de Ibsen como um texto teatral extraído de um livro de medicina, por conta da questão da doença hereditária abordada em vários dramas e que ganha ênfase em *Os espectros*. Já o poeta Olavo Bilac não dispensou elogios e confere grandiosidade às peças de Ibsen que estavam sendo encenadas pela primeira vez no Brasil e afirma que Ibsen rasga um novo horizonte à arte dramática e mostra ao espectador um admirável estudo da miséria humana através do teatro. Como marco histórico, *Os espectros* foi encenado pela primeira vez no Brasil no dia 15 de junho de 1895, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro pela Companhia Dramática Italiana de Ermete Novelli.

No mesmo direcionamento de dramas formidáveis, o segundo a ser encenado foi *Casa de boneca*, que gerou bastante polêmica por ser um gênero diferenciado do costumeiro nos palcos brasileiros. A peça foi a público em maio de 1899, no Teatro Santana (RJ) pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões e Cristiano de Souza. As discussões

foram intensas sobre a representação que debatia a emancipação feminina, pois a protagonista resolve deixar o esposo e a família para viver plenamente as suas vontades enquanto mulher. Não faltaram críticas ao texto, como as de Oscar Guanabary, cronista do jornal *O país*, que não a considerou fruto de uma genialidade diferenciada. Para o crítico, é uma peça que empolga o espectador, mas o homem de talento não traz inovações e não difere do que já existe. Por outro lado, Castro - crítico teatral e musical -, denota características importantes e inovadoras sobre a construção, a técnica e o sentido profundo da obra, bem como a abordagem da crise psicológica e moral acerca da independência feminina que saíra dos livros e saltara para os palcos.

Atualidade de Ibsen

Percebe-se, cada vez mais, uma crescente propagação dos dramas de Ibsen no país. Há um considerável número de artistas brasileiros que montam espetáculos, fazem adaptações, transposições e traduções das peças nos últimos tempos. Para citar uma pequena fatia de cada década, vê-se: *Casa de boneca* para a *TV Vanguarda* em 1950, *Um inimigo do povo* (adaptação para a *TV Globo*, intitulada *Por amor a minha cidade*) em 1965, *Solsness o construtor* para a *TV Cultura* em 1976, *Hedda Gabler*, direção de Gilles Gwizdeck em 1982, *Quando nós os mortos despertamos*, produzido por *As produções artísticas, Teatro do Pequeno Gesto* em 1991 e *Peer Gynt*, direção e adaptação de Gabriel Villela em 2017. Hodiernamente há um *boom* de textos de Ibsen que iluminam cada vez mais os palcos e dialogam com as produções culturais de um modo geral no país. Assim como em outras partes do mundo, as obras de maior popularidade de Ibsen foram traduzidas para o português em coletâneas como *Seis dramas*, publicada em 1944 e *Caixa Henrik Ibsen* publicada nos anos de 2018, por Leonardo Pinto Silva, que traduziu diretamente do norueguês para o português, pela editora Caramambaia, as quatro principais peças do dramaturgo: *Espectros* (1881), *Um inimigo do povo* (1882), *Hedda Gabler* (1890) e *Solness, o construtor* (1892), conforme matéria de Antonio Gonçalves no *O Estado de S. Paulo* de 20 de janeiro de 2018.

Por esse crivo, sobre as peças traduzidas de Ibsen no país, autor de grande relevo intelectual do momento que proporciona nova vida à dramaturgia de Ibsen no Brasil é Karl Schøllhammer. Professor, autor e tradutor que abriu as cortinas para a realização da primeira

tradução de Ibsen do original norueguês para a língua portuguesa com a peça *Casa de boneca*, dado que anteriormente as traduções em português eram feitas a partir do francês e do inglês. Schøllhammer fez inúmeros trabalhos sobre o teatro ibseniano e há uma década organizou o livro *Henrik Ibsen no Brasil* (2008), que constitui importante fonte de pesquisa dada às condições de informações a respeito do autor e constante crescimento de trabalhos acerca de suas obras no país.

O livro é a reunião de ensaios feitos por oito autores brasileiros e um norueguês, que demonstram grande empenho na produção cultural de Ibsen. A junção desse extenso e importante material se deve às comemorações do centenário do dramaturgo em 2006, que culminou em reflexões e interpretações acerca do emblemático Ibsen no contexto brasileiro. Segundo o crítico Schøllhammer, os cem anos foram festejados com “Montagens de peças, novas traduções, festivais, leituras dramáticas e muita discussão em torno da atualidade de Ibsen marcaram o ano e confirmaram a importância da obra de Ibsen para o teatro brasileiro (Schøllhammer, 2008, p. 7).

Nesse mesmo ano, Tereza Menezes lança *Ibsen e o sujeito da modernidade* (2006), uma longa pesquisa sobre Ibsen e coloca-se lado a lado do autor para discutir questões elementares do indivíduo e a interiorização do sujeito na modernidade. Para a autora, “A obra de Ibsen possui uma inegável unidade. Em todas as suas peças os personagens estão em busca de si mesmos, enquanto sujeitos autônomos e fiéis às suas próprias características” (p. 53). Averigua que o olhar de Ibsen passa pela permanente investigação do mundo exterior e, o torna latente em forma de escrita ao passar para o papel a subjetivação e a experiência interior mediante uma constante descoberta de si. Como clássico do teatro universal é um grande expoente da dramaturgia em decorrência da linguagem poética expressiva no interstício da escrita. “Ibsen é, antes de tudo, poeta. Com ou sem versos, suas obras contêm a poética do autor na sua busca árdua em fazer de cada peça uma experiência sensível e racional” (p. 63). Foi pela poesia que o autor enveredou todo o trajeto artístico na busca profunda do sentido polifônico da vida.

Pertence também ao garimpo de Ibsen em terras brasileiras o trabalho *Ibsen no Brasil: Historiografia, Seleção de textos críticos e Catálogo Bibliográfico* (2007), de Jane Pessoa. A autora mapeia um vasto material bibliográfico sobre Ibsen, como as traduções das peças para o português, livros, artigos, ensaios, matérias de jornais, fotografias de encenações e registros documentais de espetáculos apresentados no Brasil. Uma pesquisa sobre a modernidade teatral cunhada por Ibsen que está dividida em três tomos e disponível *on-line* para consulta, que auxilia e serve de referência para estudiosos do teatro ibseniano.

Ainda sobre o teatrólogo e sua produção vista hoje, Karin Volobuef em *Ibsen: clássico e contemporâneo* (2008) outorga aos dramas de Ibsen a técnica da tragédia antiga com traços da tragédia atual, de forma que, o ideal trágico da contemporaneidade é uma constante luta do indivíduo e sua relação com o meio social. Na atualidade, Ibsen é considerado um verdadeiro clássico da modernidade teatral, artista catalizador das concepções mais inovadoras de sua época e que as transpôs para os dramas. Segundo Volobuef, “Ibsen desenvolveu uma arte que conjuga variados perfis estéticos, visto que foi essencialmente inovadora e questionadora” (p. 140). Por todos os propósitos estéticos do novo drama, retrata toda uma sociedade nas peças e isso o consagra como um dos importantes nomes da dramaturgia mundial.

Dessa feita, há uma constante vivacidade no modo de fazer, ler e pensar o teatro de Ibsen no Brasil, principalmente com *Casa de boneca*, que se fez bandeira máxima. Cada vez mais existe uma crescente propagação, via *internet* e mídia de uma maneira em geral, de convites para assistir aos espetáculos de textos de Ibsen nos palcos de todo país. Sem sombra de dúvida, há ainda um grande trabalho a ser feito acerca da dramaturgia desse artista que atravessa gerações, pois a maioria das peças ainda não foi traduzida para o português.

Traduções de *Casa de boneca*

É de grande valia dizer que muitos estudiosos, desde a primeira encenação em 1899 no Brasil, já ousaram traduzir *Et dukkehjem* (nome original da peça em norueguês) para o português. As publicações desses textos em língua portuguesa foram intituladas como *Casa de boneca*, *Casa de bonecas*, *Uma casa de boneca*, *Nossa casa de bonecas*, *Uma fantástica casa de bonecas* e outras infinidades de nomenclaturas que proporcionaram aos novos textos outras interpretações. Nesses trabalhos de tradução, os novos textos trouxeram várias possibilidades de compreensão para a peça ao dar enfoque a temas centrais como desejo de liberdade, dinheiro, matrimônio infeliz, ideal e realidade, utopia estética, relações interpessoais de acontecimentos passados etc.

No Brasil, Otto Maria Carpeaux fez um trabalho brilhante sobre a dramaturgia de Ibsen ao traduzir seis peças para o português no seu *Seis dramas* (1944), mas infelizmente a peça mais encenada no país ficara de fora. Nessa seara, outros fizeram esse trabalho

minucioso, como Cecil Thiré, Conde Prozor, Daniel Veronese, Dib Caneiro Neto, Emília de Araújo Pereira, Gabor Aranyi, José Almino e Lyad de Almeida.

A tradução mais recente, realizada por Schøllhammer e Aderbal Filho, foi feita em 2004, em parceria, durante os ensaios com os atores do grupo para a montagem de um espetáculo. Com experiência de outras traduções dos dramas de Ibsen, esse foi mais um desafio de captar a linguagem ibseniana e dispor a peça de outra perspectiva, a começar pelo título não considerado adequado, pois as traduções anteriores sempre vinham do francês (*Maison de poupée*) ou do inglês (*A doll's house*). Pela primeira vez, houve uma tradução do original norueguês para o português, o que pode ter maior precisão e nova compreensão do texto teatral, sendo então, literalmente traduzido como *Casa de boneca*. Segundo Schøllhammer (2008), em “*Et Dukkehjem*, modificamos o título juntamente com Aderbal Freire Filho, porque não consideramos adequado o título literal *Uma casa de bonecas*, nem o plural de “bonecas”, que em português contemporâneo tem associações infelizes como *Gaiola das loucas*, entre outras” (Schollhammer, p. 111).

Representações de *Casa de boneca* no Brasil

Ao longo do tempo, *Casa de boneca* tem sido representada em inúmeros teatros do Brasil, ganhou novas concepções e suscitou calorosos debates acerca da personagem Nora que, entre tantas atrizes famosas, fora interpretada por Tônia Carreiro. Na análise crítica da representação de 1973, por exemplo, Sábado Magaldi (2004) fala sobre o desenvolvimento da atriz Tônia Carreiro para a composição da personagem: “A princípio, parece que Tônia vai permitir que Nora se perca nas frivolidades convencionais de boneca. Basta ela aflorar o drama para adquirir uma autenticidade indiscutível” (p. 308). E ainda faz atributo à estrela sobre a firmeza na composição de Nora e sobre a voz grave e poderosa no palco, de sorte que “Tônia transmite à tomada de consciência de Nora um cunho de lucidez, de inteligência de conhecimento fundo da realidade, que subtrai da peça qualquer ranço do passado e a faz profundamente atual” (p. 308). Assim, elencam-se de maneira cronológica (a maioria catalogadas por Pessoa, 2008), importantes representações de *Casa de boneca*, desde as primeiras montagens até os dias atuais.

Casa de boneca. Rio de Janeiro, 1899. Produção: Companhia Dramática Portuguesa de Teatro Moderno de Lucinda Simões e Cristiano de Souza. Direção: Lucinda Simões.

Casa di bambola. São Paulo, 1899. Produção: Companhia Italiana Clara Della Guardia. Direção: Cav. Andrea maggi.

Casa de boneca. Rio de Janeiro, 1900. Produção: Companhia Dramática Portuguesa de Teatro Moderno de Lucinda Simões e Cristiano de Souza.

Maison de poupée. São Paulo, 1906. Produção: Companhia Dramática Francesa. Direção: Henry Burguet.

Casa de boneca. [S.1], [entre 1940 e 1960]. Produção: Teatro do CRAC. Direção: Luiz Silveira. Tradução: [Emília de Araújo Pereira?].

Maison de poupée. São Paulo, 1944. Produção: N. Viggiani. Direção: Maurice Castel e Rahel Bérendt. Tradução: Conde Prozor.

Casa de boneca. Rio de Janeiro, 1945. Produção: Teatro Anchieta. Direção: Renato Viana. Tradução: Emília de Araújo Pereira.

Casa de boneca. Porto Alegre, 1952. Produção: Teatro 5 de Setembro do Departamento Dramático do Orfeão Rio-grandense. Direção: Oto Pedro. Tradução: Emília de Araújo Pereira.

Uma casa de bonecas. São Paulo, 1956. Produção: Teatro Paulista. Direção: Vicente Eduardo Scrivano. Tradução: Emília de Araújo Pereira.

Casa de boneca. Campos dos Goytacazes, 1964. Produção: Grêmio teatral de Amadores Casimiro Cunha. Direção: Octávio Chrisóstomo de Oliveira. Tradução e adaptação: Lyad de Almeida.

Casa de bonecas. Rio de Janeiro, 1971. Produção: Carlos Kroeber Produções Artísticas. Tradução e direção: Cecil Thiré.

Casa de bonecas. Santo André, 1973. Produção: TAC Produções Artísticas. Direção Cecil Thiré.

Casa de bonecas. São Paulo, 1988. Produção: Arlequins do Teatro. Direção: Sérgio Santiago. Tradução: Cecil Thiré. Adaptação: Arlequins do Teatro.

Casa de boneca. Rio de Janeiro, 2001. Produção: Arósio, Garícia & Rangel Produtores e Associados. Direção e Adaptação: Aderbal Freire-Filho. Tradução: Karl Erik Schøllhammer e Aderbal Freire-Filho.

Casa de boneca. Rio de Janeiro, 2002. Produção: Banco do Brasil. Direção e adaptação : Bia Lessa. Tradução: José Almino.

Nossa casa de boneca. São Paulo, 2005. Produção: Teatro de Narradores. Direção e adaptação: José Fernando Peixoto de Azevedo. Tradução: Karl Erik Schøllhammer e Aderbal Freire-Filho.

A fantástica casa de bonecas. São Paulo, 2015. Apresentação Teatro das Artes. Tradução e adaptação: Dib Carneiro Neto. Direção: Clarisse Abujamra.

Casa de bonecas. Rio de Janeiro, 2016. Produção: Cia Movimento Carioca de Teatro. Adaptação/Versão: Daniel Veronese. Direção: Roberto Bomtempo e Symone Strobel. Apresentações no Teatro Municipal Ziembinski e Centro Cultural da Justiça Federal – CCJF.

Casa de bonecas. Presidente Prudente - SP, 2013 e 2017. Produção: Os Bárbaros Cia de Teatro. Direção: Cássio Pires. Apresentação no Teatro Paulo Roberto Lisboa.

Casa de bonecas – Parte 2. São Paulo, 2018 e 2019. Autor: Lucas Hnath. Direção: Regina Galdino. Trad. Marcos Daud. Apresentações no Teatro Anchieta e diversos Teatros do país.

2.2 A literatura dramática de Plínio Marcos

“Teatro só faz sentido quando é uma tribuna livre onde se podem discutir até as últimas consequências os problemas do homem.”

(Plínio Marcos)

Vida de arte e subversão

Plínio Marcos de Barros nasceu em 1935 na cidade de Santos. Lugar por onde circulou em caminhos estreitos dos becos e das orlas das praias. Desde pequeno sempre foi muito divertido e esperto, e morando no bairro do Macuco junto com amigos que cultivou, predominaram as brincadeiras do lugar simples que lhe proporcionaram uma aprendizagem pessoal que o marcaria profundamente. “Santos, onde nasceu, era a amálgama das determinações que buscava dar tom, cor e contorno. Uma cidade portuária, como muitas no mundo, um ambiente masculino, onde a sexualidade, o efêmero, as condições de classe e os conflitos costuravam sua própria tez” (Dutra, 2018). De pronto, a experiência da vida imbuída à “malandragem” não o motivou ao caminho de formação escolar, de modo que cursou até o quarto ano do Ensino Fundamental durante um período de dez anos. Segundo Contiero (2007), Plínio Marcos vivia “perambulando por todo canto, conviveu com gente de todas as classes, de todos os bairros, observando tudo atentamente, sempre disposto a aprender. Deixou que a vida completasse o que a escola não pôde fazer por ele ou que ele não deixou que ela lhe fizesse (p. 64). O que o atormentava na educação formal sobrou-lhe para aproveitar as vivências e transformar esse cabedal de farto conhecimento empírico em matéria enquanto dramaturgo.

Motivos não faltavam para preocupar os pais, divagava pelas ruas, não gostava de estudar e, quando adolescente, passou por vários empregos, mas não conseguia se estabilizar por não sentir vocação no que fazia, pois “não gostava de nada que exigisse disciplina e esforço” (p. 67). Desse modo, morando na região santista, conviveu com pessoas de todas as estirpes, de intelectuais aos “pervertidos”, principalmente com aqueles de estilo de vida livre, divergente dos costumes e padrões morais. “Essa sedução da liberdade aventuresca parecia ajustar-se ao espírito inquieto do menino e faria do adolescente um frequentador assíduo

também de botecos suspeitos do cais, das zonas de prostituição. O adulto, sempre simpático a vida boêmia, se tornaria um homem pouco conformado com a vida institucionalizada pela ética conservadora” (Contieiro, p. 71). Com esse posicionamento avesso ao conservadorismo, mais tarde rompe os paradigmas em defesa dos pobres, confirmando o apreço e inconformismo com a condição dos menos favorecidos. A rebeldia de sua crítica caracterizou sua dramaturgia como um teatro “pornográfico” de linguagem popular. Acreditou, assim como todos os reprimidos de sua época, em dias melhores e fez de sua arte um instrumento de denúncia. Dessa afeição sobre seu povo, saiu do seu locus e foi observar os arredores, de forma que teve “experiências que lhe revelaram uma camada, o povo simples, pobre, e uma subcamada, a escória, que nem chega a ser classificada como classe social” (p. 85). Foi a partir do olhar arguto para o submundo que ele redefiniu sua maneira de perceber a sociedade, enveredando sua ótica de ficcionista para esse grupo social.

Ao deslocar-se para São Paulo, em 1961, conhece uma estudante de Filosofia da USP, que, posteriormente, se tornaria a consagrada atriz Walderez de Barros. De acordo com as memórias da atriz, na cidade de Campinas o viu participando de uma roda de conversa (Plínio Marcos já era bem conhecido pelas trupes teatrais) contando histórias e falando muitos palavrões, de maneira que isso não a agradou: “Eu o abominei, achei execrável, não fui com a cara dele. Não entendia por que as pessoas ficavam babando de ouvi-lo. Achei muito grosso para o meu gosto” (Mendes, 2009, p. 109). Mesmo assim, o interesse de Plínio Marcos por Walderez só aumentava e até deu um jeito de participar do grupo de Filosofia, e logo estavam namorando, mas para ela, em plena vida acadêmica, interessavam as discussões filosóficas e intelectuais sobre a vida, enquanto Plínio Marcos queria apenas viver os momentos em intensidade.

Diante das investidas de Plínio Marcos, começaram a namorar, logo, apaixonados, resolveram se casar. Nas palavras de Walderez, Plínio Marcos foi um excelente pai, do qual teve três filhos: Leonardo (Léo Lama), Ricardo (Kiko) e Ana Carmelita (Aninha). Sempre junto à Walderez, na construção familiar e na vida artística, se dedicaram aos filhos com muita responsabilidade. Walderez destaca “um traço marcante da personalidade de Plínio: a generosidade, a sua capacidade de doação em todos os sentidos, aquela coisa de ser o pai provedor, de estar sempre atento para atender às vontades dos filhos” (Mendes, p. 119), mesmo com o adendo de, por horas, ser meio explosivo e temperamental.

O segundo casamento de Plínio Marcos foi com a jornalista Vera Artaxo. Os dois já se conheciam profissionalmente e trabalharam juntos décadas anteriores, mas a união entre os dois teve início em 1982 e durou até o falecimento de Plínio Marcos. Combinaram de não

conviver na mesma casa, mas tiveram uma sólida história de encontros diários, juntamente com o filho de Vera, Tiago Artaxo, tratado por Plínio Marcos como se fosse filho legítimo, e de feitiço recíproco por ele, que o acompanhou em tempos difíceis nos trabalhos de leitura de tarô na praia e, de modo muito responsável, cuidou de Plínio Marcos até os últimos dias de vida no hospital.

A saber, como forma de registro da produção de Plínio Marcos, no que se refere à vida e obra do dramaturgo, a família tem um *site* oficial (www.pliniomarcos.com) que apresenta dados biográficos, elenca as obras conforme o período de escrita, aborda as peças adaptadas para o cinema, televisão, jornais e revistas; bem como destaca os prêmios importantes recebidos, as homenagens e apresenta um álbum de fotografias (pessoais e artísticas).

Um teatro politizado

Em novembro de 2019, completam-se 20 anos da partida do saudoso Plínio Marcos. Uma vida artística marcada pela esperança de ver as pessoas de seu país sob outra ótica, sem ser marginalizado e sem voz. Artista que lutou pela liberdade de expressão e engendrou personagens para suscitar a reflexão sobre a sociedade. Plínio Marcos teve uma vida tão plural que sua fluência verbal permitiu comunicar-se por diferentes constructos culturais: na arena circense por meio do palhaço Frajola, na transposição de suas peças para as telas do cinema, nos vários escritos folhetinescos como colunista nos jornais *Última hora*, *Diário da noite*, *Folha de São Paulo*, *Movimento*, *Diário Popular*, *Jornal da Orla* e *Revista Realidade*, como comunicador nos Programas de rádio, protagonista em novelas, ator e diretor em inúmeros espetáculos teatrais, humorista, cronista e jogador amador de futebol no time Jabaquara, leitor profissional de tarô e consagrado pela escrita cáustica na produção dramaturgicamente.

Plínio Marcos foi um artista contemporâneo que soube inovar o fazer/saber teatral brasileiro – ao falar das minorias – e ser consciente das mazelas do seu povo ao ver, ouvir e escrever sobre *histórias das quebradas do mundaréu*. Perante o entusiasmo sobre os párias, hoje é enaltecido e consagrado pela crítica como um dos maiores representantes do teatro brasileiro. Transcende fronteiras e ganha caráter internacional com peças traduzidas em diferentes línguas e espetáculos fortemente aplaudidos em diversos países. Para além

fronteiras, algumas peças já ganharam repercussão e notoriedade mundial ao serem traduzidas para outros idiomas, tais como, o alemão, espanhol, francês e inglês.

É a partir do ofício e comprometimento com a literatura dramática que Plínio Marcos torna-se referência no campo cultural. Sabato Magaldi em *Plínio Marcos: os marginais chegam ao palco brasileiro* (2003) ilustra vários autores já consagrados na dramaturgia e, dessa leva de expoentes, com vigoroso talento e característica peculiar, registra a presença de Plínio Marcos com suas respectivas temáticas e verve artística ao dar uma grande contribuição à arte dramática ao experimentar um teatro contemporâneo que permite falar com honestidade dos grupos de minorias – a margem gerando e produzindo conhecimento. É com Plínio Marcos que se tem uma nova linguagem, perceptível já na primeira peça *Barrela* (1958), escrita quando era jovem, um texto com tamanha precisão nos diálogos e na estrutura que, sobremaneira, impressionou os críticos pela autenticidade, mesmo sem experiência na área teatral, tampouco literária. Diante de uma vocação artística plena para a dramaturgia, a primeira peça (censurada por vinte e um anos) foi concebida através de registros do cotidiano, uma narrativa (de abusos sexuais numa cela) baseada numa história de um garoto circunvizinho da rua de onde morava. A peça povoada por um universo de palavras não agradou muito o gosto dos que a leram. Um traço peculiar do dramaturgo é que desde o início as peças são bem arquitetadas, têm-se uma linguagem sem requintes e, é sob esse tipo de recurso estilístico, sem embelezamento estético na fala das personagens é que Plínio Marcos “instaura um diálogo de total verdade, em que a ausência de palavras falsearia as cenas e as personagens” (Magaldi, p. 95).

Nominado como *Maldito divino* à Revista *Caros amigos* em 1997, devido sua escrita com milhões de palavras e verdades sobre a sociedade, por meio da entrevista, fala de sua trajetória artística de uma experiência de 45 anos de carreira. Exprime ideias e opiniões sobre o seu trabalho na dramaturgia e empenho diário com a arte, que, de antemão, a revista anuncia ser “uma conversa impagável com Plínio Marcos, autor e ator de primeira grandeza que a “cultura” brasileira do momento condenou ao isolamento” (p. 3). Dada a importância do reconhecimento enquanto autor teatral, Plínio Marcos fala de sua segunda peça, *Dois perdidos numa noite suja* (1966) que à época ganhou apreciação e elogio da atriz Cacilda Becker por admirar a maneira como escrevia, tecendo elogioso comentário: “Meu Deus, você é um caso espantoso, conhece dez palavras e vinte palavras e escreveu uma peça ótima” (*Caros amigos*). Outra experiência foi com Patrícia Galvão (Pagu), que precisava de um ator, às pressas, para fazer um dos três marinheiros da peça *Pluft, o fantasminha* (1955), de Maria Clara Machado. Realizada a representação, trocaram conversas e ficaram amigos, e Plínio

Marcos teve a oportunidade de mostrar seu novo texto, e lembra que ela disse: “Pomba, seu texto é mais vigoroso que o do Nelson Rodrigues”, que o deixou extasiado. Depois Pagu mostrou a peça para o teatrólogo Pascoal Carlos Magno, que gostou tanto do texto que o chamou de “gênio”. Quando escreveu seu terceiro trabalho, *Jornada de um imbecil até o entendimento* (1968), sua carreira que estava ainda no início teve um declínio por conta da crítica e do público que, ao assistir, não gostou e ainda o insultava nas ruas, preconceituosamente humilhando-o de analfabeto e gago. Como Plínio Marcos não escrevia no “padrão” que queriam, por ter um estilo escritural diferente, as críticas, na maioria das vezes, eram inconsistentes. Nesse sentido, para Plínio Marcos, a “pobreza intelectual no Brasil é muito grande, então, se você ganha um espaço e sabe explorar, você vai em frente” (Caros amigos, p. 37). Mesmo quando já tinha certo reconhecimento da crítica e do público, suas peças não eram representadas em grandes teatros, tampouco vendidas, como ocorreu com *Dois perdidos em uma noite suja* (1966), em que apenas cinco pessoas assistiram ao espetáculo. Contudo, os críticos de teatro Alberto D’Avila e Roberto Freire contribuíram e empenharam-se fortemente para a divulgação e crítica contundente ao publicar valorosos artigos sobre o texto e o espetáculo.

Um rasgo característico das peças plinianas é a questão da injustiça social que sofrem as personagens, exemplo representativo é *Navalha na carne* (1967), em que as personagens ao mesmo tempo são “algozes” e “vítimas”. A peça demonstra que a escrita de cunho altamente politizado que se alicerça na fala das personagens, em que “[a] crítica e a denúncia estão implícitas na sua narrativa, que vai ao fundo dos acontecimentos” (Magaldi, 2004, p. 96). Ancorado nesse modelo de escrita, de crítica e de denúncia, desconhecido pela sociedade é que Plínio Marcos sofre de forma áspera com a censura e a proibição das peças de serem encenadas, como aconteceu com *O abajur lilás* (1969), alegoricamente um texto que “é o mais incisivo, duro e violento diagnóstico do País, após o golpe de 1964” (p. 96). Árduo período advindo de uma estrutura de poder que coibiu as manifestações artísticas de retratar a realidade de seu povo, em que a crueza da vida representada por cada personagem é reflexo de uma problemática maior no país – um traço particular que permite falar de todos que, de acordo com Magaldi, “O microcosmo retratado remete, metaforicamente, ao doloroso macrocosmo político vivido durante a ditadura, em aguda pintura dos vários comportamentos assumidos pela nossa sociedade” (p. 98), nessa conformidade, a estrutura maior de representatividade social é vista em demais peças que também fazem o público refletir sobre si com alto teor de “sinceridade” e “inquietação” bem articuladas e retratadas na situação dramática. Perante esse prisma sobre as peças teatrais de “um tempo mau”, compreende-se

que a verdadeira faceta da dramaturgia de Plínio Marcos é “mostrar como “gente” aqueles que normalmente são considerados ‘marginais’” (p. 100).

Um trabalho crítico acerca da dramaturgia de Plínio Marcos é *Entre o limbo e o gueto* (2009) de Wagner Enedino, que analisa a produção pliniana e constata a importância e o lugar do subalterno, personagem que não era permitida falar nas obras teatrais por não fazer parte das altas literaturas, marcadas por uma tradição literária excludente. Por esses laivos, percebe-se que Plínio Marcos desenvolve um trabalho com envergadura estético-político com uma escrita singular ao falar de pessoas que estão na fronteira do cenário do cotidiano. Alicerçado nos postulados teóricos acerca das relações de poder, Enedino investiga três peças ainda não enaltecidas pela crítica. São textos teatrais de grande relevância histórica que Plínio Marcos escreveu em meados (do) e (pós) regime militar para falar de censura, exploração, gênero e identidade via literatura dramática, por meio das peças *Homens de papel* (1968), *O abajur lilás* (1969) e *A mancha roxa* (1988), que configuram um trabalho de cunho político-ideológico e demonstram as diferenças existentes entre as camadas sociais ricas e as que vivem em condições degradantes:

Na obra dramática de Plínio Marcos, esses princípios teóricos são patentes, pois o fenômeno da injustiça social não era nenhuma novidade para um dramaturgo que sempre esteve ao lado dos mais inusitados personagens que povoaram (e continuam povoando) o universo marginal. Esteve sempre em contato com pessoas em constante guerrilha urbana e que, ao longo dos tempos, vêm perdendo a voz, num processo de silenciamento que remonta aos tempos do regime de exceção (Enedino, p. 17-18).

É a diferença entre os grupos sociais que caracteriza a grandiosidade da obra de Plínio Marcos, por também estar circunscrito num lugar que lhe permite falar a partir de onde contesta. Mesmo com as várias diferenças “geográficas, étnicas e sociais” do Brasil, a obra de Plínio Marcos particulariza-se com um viés linguístico característico de onde criou as “personagens que estão nas ruas, nos cabarés, no cais do porto de Santos, nos mocós para encontros sexuais, em bares pestilentos, enfim, um leque de personagens que estão inseridas na adversidade e que exprimem a riqueza de suas falas” (p. 19) diante da dureza diária dos que vivem *entre o limbo e o gueto*. O projeto estético de onde produz sua arte mostra uma

natureza humana estritamente ligada à exclusão social com relação a aqueles que vivem à revelia, na contramão da sociedade.

Plínio traz o oprimido para o centro da representação, concebendo a literatura, o teatro, como instrumento de militância, endossando o pressuposto de que o teatro, assim como as outras formas de arte, sempre sentiu, no próprio cerne de seu processo criador, a necessidade de refletir ou representar as tensões sociais, as lutas ideológicas, a fim de contribuir para as transformações sociais (p. 37).

Enedino destaca que a literatura de Plínio Marcos é marcada pela angústia, pelo aprisionamento dos seres e batalhas interiores que se refletem no espaço físico. Assim, ao considerar bastante amplo o trabalho pliniano, em conformidade com sua identificação no entorno da vida precária dos “sem classe”, que “desafiou os padrões político-ideológicos estabelecidos”, faz uma crítica sobre os poucos trabalhos acerca de sua dramaturgia. Reitera que, muitas vezes, por não conhecer a fundo a literatura do emblemático autor, um dos fatores recorrentes ao preconceito é que “a obra do dramaturgo seria de baixa qualidade estética e fugiria ao cânone” (p. 36) por ter uma linguagem eivada pela oralidade, num tom coloquial que parece ter escrito sobre e para o povo.

Rastros biográficos

Foi na ocasião do lançamento da biografia de Plínio Marcos que o biógrafo Oswaldo Mendes deu uma entrevista ao Jornal *Correio do Estado* em novembro de 2009 na matéria intitulada *Oswaldo Mendes faz biografia de Plínio Marcos*, e declara que foi durante o funeral de Plínio Marcos, que o filho Léo Lama e o editor Quartim de Moraes, convidou-o para escrever a biografia, mas no momento difícil de despedida do amigo não foi dada uma resposta afirmativa. Depois de um distanciamento temporal, passado o peso do luto, aceitou o desafio de escrevê-la, adequando e incorporando uma linguagem voltada para os mais jovens, já que as gerações anteriores conheciam a bagagem do polêmico dramaturgo. Para Mendes, Plínio

Marcos sempre vai estar no imaginário de quem gosta de teatro: “Ah, é só você ver o tanto de peças que estão em cartaz. Peças que ele escreveu ou peças baseadas em suas crônicas e em sua vida. O Plínio continua muito forte e presente” (Amendola, 2009).

Os registros de vida e criação dramaturgica de Plínio Marcos estão inscritos em *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos* (2009), de Oswaldo Mendes, que é a mescla de pinceladas de histórias do mundo imaginário advindas da literatura, logo ficcional, e registro documental sobre a vida do dramaturgo, oscilando entre um e outro. Esse estilo de escrita definido pelo biógrafo faz jus, à modo Plínio Marcos, que configurava a arte da mesma maneira, as vezes produzia através de algum fato observado da realidade, outras por pura invenção. A biografia apresenta sua trajetória por meio de histórias, crônicas, fotografias e sobre a família do dramaturgo.

No prefácio da obra, a crítica teatral Ilka Zanotto enaltece o talento de Plínio Marcos e reitera que houve no Brasil a eclosão de uma nova dramaturgia em que peças e personagens carregam em si um estilo único, jamais visto em peças de teatro:

Nada discursivo, resultando a compreensão daquele submundo da ação de personagens que se revelam sem explicar-se, numa característica pliniana de profundo *insight* das motivações do comportamento humano, dando à luz uma obra coesa, autêntica, que sofreu desde sempre as consequências de sua unicidade: ineditismo de personagens e temas, enfocados sem mediação, flagrados na realidade com raiva e denúncia jamais vistas, à força de um linguajar absolutamente fiel aos guetos de onde brotava; linguajar que é gemelar à virulência, crueldade e velocidade da ação que se desenrola em cena. Gíria mais verídica impossível, código exclusivo daqueles subterrâneos, mas também marca de um estilo único na dramaturgia brasileira (Ilka Zanotto *apud* Mendes, p. 14-15).

Ao tecer uma crítica importante sobre o trabalho de Plínio Marcos, assegura que o dramaturgo usa uma linguagem de um submundo ainda não explorado para falar dos modos de vida que vibram nos diferentes lugares com códigos linguísticos específicos. E, o jornalista Quartim de Moraes, na mesma obra, diz que “Plínio Marcos de Barros foi um artista maldito por sua opção de amor à humanidade, por ter escolhido e pagado o alto preço de permanecer fiel a seu irredimível senso de justiça” [Contracapa]. E, é por isso que emblematicamente é intitulado de “maldito”, por retratar em sua dramaturgia a realidade de pessoas à deriva,

aqueles que vivem nos “corrós”, “subúrbios”, “guetos” onde se definham os humanos na miséria e no abandono. Por outro lado, “bendito” por permitir que essas mesmas personas, outrora excluídas, fossem iluminadas por meio de holofotes nos palcos, mostrando que os desesperançados também podem aparecer como protagonistas.

Para Oswaldo Mendes, escrever a biografia após dez anos da morte de Plínio Marcos foi desafiador, pois a obra dá vida à história de um homem que retratava vidas em forma de arte e que tentava modificá-las contribuindo principalmente por meio do teatro. “Um homem que não subordinou a sua arte, o teatro, às aflições e angustias pessoais; que não escreveu para falar de si mesmo, mas deu voz aos que não tinham” (p. 19). Nesse seguimento, a biografia é construída em três atos e quinze cenas. No decorrer das ações inúmeras pessoas costuram a vida do protagonista Plínio Marcos, como numa estrutura clássica de uma peça de teatro. Os atos são esboçados com fotografias pessoais, de representações de peças e demais trabalhos artísticos, abordando histórias das mais diversas.

No primeiro ato “o herói se apresenta, define caminhos, faz opções que determinarão a história” (p. 21) – momento de afirmação profissional – corresponde as cenas 1 a 5 com período temporal de 1935 a 1966, é o mapeamento das raízes familiares, nascimento, abordando passagens amíúdes da infância e adolescência, dos trabalhos iniciais de camelô, estreante no picadeiro como palhaço, vendedor de seus próprios livros, da participação como ator e diretor em grupos de teatro amador em Santos, do contato com os primeiros intelectuais de artes no famoso Bar Regina, da vida enquanto jogador de futebol, da nascente veia artística para a dramaturgia, da ida para São Paulo e o início de namoro com Walderez de Barros, bem como o enlace matrimonial e nascimento dos filhos; ademais, da estreia como ator, diretor e dramaturgo profissional.

O segundo ato “uma sucessão de acontecimentos e conflitos explodem em toda sua intensidade” (p. 21) – período de turbulências por conta da repressão política – corresponde as cenas 6 a 15 com recorte temporal de 1967 a 1985. É o momento de efervescência no âmbito artístico devido a Ditadura Militar em que as palavras de ordem no meio artístico se resumem em censura, desobediência, greve nos teatros, manifestações, não-liberação, questionamento pela crítica etc. Plínio Marcos já com a carreira consolidada, enfrenta as agruras da censura por meio de peças altamente criticadas e proibidas como *Navalha na carne*, que na ocasião foi publicada uma portaria dizendo que era a “profusão de sequência obscenas, termos torpes, anomalias e morbidez (...), a qual é desprovida de mensagem construtiva, positiva e de sanções a impulsos ilegítimos, (p. 159-160) acentuando cada vez mais a dificuldade dos artistas envolvidos no espetáculo com negociatas de cortes de fragmentos da peça. Mesmo

assim, a imprensa, críticos e personalidades artísticas fizeram um grande alarde para a liberação do texto na tentativa de revogar a Portaria. Nesse período foi o momento de ascensão artística de Plínio Marcos, e em razão do seu estado latente com projeção nacional, é alvo de maior crítica e passa a ser tolhido pelo não direito à liberdade de expressão: é demitido do jornal em que trabalhava, apreensão de peça em formato de livro, peças censuradas nos teatros, é proibido de projetar as peças adaptadas para o cinema; recebe intimações, e prisões pela desobediência artística e tem subversão em palestras que proferia. Mesmo com esse turbilhão de retaliações, quando lhe perguntavam sobre a censura que enfrentava, respondia: “eu é que fiz por merecer!”

E o terceiro ato é “o desfecho que sintetiza as ações de uma vida inteira, a difícil busca interior de uma serenidade sempre perseguida e raramente encontrada” – É o embate existencial – corresponde as cenas 16 a 20, no período de 1985 a 1999. É hora de conhecer um Plínio Marcos mais intimista, que inicia um momento de reforma interior, num teor de autoconhecimento. Tem-se a busca pela religiosidade com estudos e leituras de tarô. Essa evolução pessoal e espiritual o fez pensar na religião como um ato subversivo: “O meu Cristo é o Cristo das prostitutas, minorias, marginalizados, negros, dos que têm fome” (p. 391).

O Programa *Persona em foco* da TV Cultura, exibido em agosto de 2017, fez uma homenagem a Plínio Marcos, e o caracterizou como renovador do teatro brasileiro, exprimindo que o polêmico dramaturgo é celebrado no país inteiro por ser homem do seu tempo, por ter o que dizer e principalmente urgência em dizer, pois o autor de teatro tem de falar para o povo. O diferencial de sua obra é que não se envereda para falar de si, mas com diálogo afiado para falar do outro, do ser humano, das figuras folclóricas da noite para transformá-las em textos, principalmente daqueles marcados pela tortura e pela vida difícil do linguajar de “baixo mundo”. Os depoimentos² exibidos no programa explicitam que as peças de Plínio Marcos trazem no interstício textual somente o essencial da comunicação (ou da não comunicação também) e, quando conta uma história, com poucas personagens, amplia o universo e já não está mais falando somente daqueles seres miseráveis, mas de uma sociedade inteira, deixando o leitor/espectador sem fôlego. Ao mesmo tempo em que as personagens falam de si, elas englobam uma problemática social. O diferencial Plínio Marcos é por ter um trabalho contestador e com voz independente, que luta corretamente pelos direitos dos menos favorecidos.

A margem sai de cena

Como se sabe, a maior parte da crítica retrata o trabalho de Plínio Marcos com um traço de cunho “marginal”. Até então, as demais temáticas, que se abrem para as diferentes facetas, não aparecem com o mesmo fôlego e empenho. Nessa perspectiva, a coletânea *Plínio Marcos: obras teatrais* (2017), organizada pelo crítico e professor de Teoria Literária Alcir Pécora, foi publicada com o intuito de evidenciar a fortuna literária de Plínio Marcos. Para além da dramaturgia, Pécora diz que há ainda um significativo trabalho literário configurado em outros gêneros, mas que, por hora, não poderia ser acurado na coletânea, dado que são textos diversos, compostos em forma de “crônica, conto, novela, reportagem, depoimentos e memória” (p. 10).

O resultado desse trabalho constitui-se em 29 peças finalizadas com as últimas alterações feitas pelo próprio dramaturgo, sendo que algumas ainda não foram encenadas e outras são inéditas. Esse legado cultural foi lançado pela Funarte e está distribuído em seis volumes, de acordo com linhas de força específicas e possibilidade de novas interpretações acerca do trabalho de Plínio Marcos, que vai além da injuriosa temática de definição sobre a marginalidade. A cada obra, Pécora atribui um prefácio e uma apresentação crítica de cada peça a fim de “destacar aspectos dos textos que haviam sido pouco explorados” e também acrescenta títulos para cada volume, com a participação dos herdeiros, em especial do filho Kiko e de Walderez, extraídos do próprio conteúdo dos textos. Ademais, ao fim dos volumes, encontra-se um quadro cronológico da vida e obra de Plínio Marcos, uma iconografia de fotos pessoais e de espetáculos, bem como fragmentos de textos manuscritos, datilografados e mimeografados por Plínio Marcos.

Frente a esse vasto material, as forças expressivas da coletânea foram definidas da seguinte maneira: peças sobre marginais na prisão ou em fuga; peças sobre o lumpesinato ou subproletariado das grandes cidades: chapas de estiva, mendigos, catadores de papel, pequenos golpistas de ocasião, bêbados e drogados – inclui-se nesta linha ainda, por relações de contiguidade e funcionamento similar das peças, desempregados sem qualificação de ofício; peças cujo núcleo de conflito reside ou envolve a vida de prostitutas de rua e de cabaré, seus rufiões, espertezas, desastres etc.; peças em torno da noção de “religiosidade”, três delas já reunidas em volume particular pelo próprio Plínio Marcos, mas com a possibilidade de inclusão de outras cabíveis nessa perspectiva; peças que encenam conflitos

relativos à classe média ou à burguesia, compreendidos por Plínio Marcos em torno de um núcleo consumista, alienado e deslumbrado; peças musicais e dançadas; e peças infantis.

É nesse sentido que, passados os vapores do regime militar e censura dos anos 1960 e 1970, na década seguinte as peças de Plínio Marcos tocam em outras temáticas e falam de diversos assuntos como política, sexualidade, liberdade, religiosidade etc. com modelos de peças “predominantemente cômica ou tragicômica dos hábitos pequeno-burgueses” (Plínio Marcos, 2017, p. 12). As peças burguesas falam do povo que vive nos limites da cidade, configurada dentro dos fundamentos tradicionais, presos a valores e moralismos, que é “a gente das cidades, determinadas pela propriedade, pela submissão à autoridade, pelo cultivo de formalismos, e, ainda mais, pelos hábitos maquinais, que esvaziam qualquer desejo e, por decorrência, dão-lhe formas perversas, como a da violência física e o prazer da tortura” (p. 38).

Temática de ordem burguesa aparece definida em *Signo de discoteque* (1979), que é uma peça minimalista, projetada em um ato com apenas três personagens trancafiadas dentro de um pequeno apartamento sem mobília e que está sendo pintado. Tudo acontece pela onda midiática da discoteca. O conflito se instaura na cena de estupro de uma garota menor de idade chamada Lina, oriunda de classe média baixa que é violentada por dois rapazes. Luís, jovem de classe média que frustrou as expectativas depositadas pelo pai diante das várias tentativas de passar no vestibular para o curso de medicina; e o Zé das tintas, rapaz sem chances na vida por ser pintor de paredes, pobre e sem instrução. A peça procura discutir a igualdade entre os sexos, é o que observa Zé das tintas ao ver que: “Depois que inventaram a porra da pílula, o mulherio tá dando adoidado” (p. 87). E quando levado pelo som da discoteca que é a metáfora da “festinha” no apartamento, Zé diz para Luís que o avô ensinava que “veado é um lixo” e que é de costume comer bicha e “[q] uem dá é que é bichona (p. 89); Outra peça é *O assassinato do anão do caralho grande* (1995), um teatro de cunho policial que retrata um grupo de artistas mambembes de um circo cigano que são investigados pela morte do anão Janjão, cujo pênis revela o título da peça. É um texto que fala de preconceitos e destila verdades sobre a violência policial e política no país; *O bote da loba* (1997) configurada como uma peça de vertente mística, aborda a sexualidade reprimida da personagem feminina, que só descobre o orgasmo com a ajuda da cartomante e descobre também que o marido nunca a fez chegar ao orgasmo; e *A dança final* (última versão de 1998) retrata a questão da impotência sexual, sexualidade reprimida e as relações de poder instauradas dentro do casamento.

Ademais de textos curtos e esquetes “que repassam acontecimentos ou contingências da vida política brasileira” (p. 12) nos textos *Verde que te quero verde* (1968), configurada a partir de um humor sarcástico das personagens sobre a vida política do país por valores conservadores alicerçada nos pilares: “Deus, pátria e família”; *Ai, que saudade da saúva* (1978), é um esquete político com crítica ao “desmatamento da Amazônia e as invasões de terras indígenas como resultado de negociatas de governo, políticos e empresários brasileiros” (p. 17) na exploração do Brasil com a vinda das empresas multinacionais; *No que vai dar nisso* (1994), faz uma abordagem sobre o período eleitoral para a presidência do país de 1994, em que uma personagem vidente tenta, por meio de consultas esotéricas, revelar as decisões e votos da população com epítetos depreciativos dos candidatos que pleitearam a eleição; *Leitura capilar* (1995) é uma alusão ao esquete anterior em que Plínio Marcos faz a piada com o presidente Fernando Henrique Cardoso (FHC) que se tornara o presidente da república, em que o mago aparece para fazer uma análise política e dar o diagnóstico, falando por meio de caricaturas da cabeça (pensamentos) dos últimos presidentes do país, a fim de examinar as gestões de todos os governos e suas falidas atuações políticas, e revela ainda o desastroso futuro do país com um humor sarcástico; *Nhe-nhe-nhem ou índio não quer apito* (1995) é uma peça curta que versa sobre a redemocratização brasileira diante das fragilidades políticas e a questão indígena, que de forma satírica, faz análise de como ministros e intelectuais do governo FHC conduziam as discussões sobre a população indígena que atrapalha a exploração das riquezas naturais nas florestas.

Outra vertente é a construção de peças com inclinação religiosa. Quando perguntado sobre o porquê de ter abandonado as personagens de antes, Plínio Marcos responde: “Sou um homem à procura da religiosidade!” (Vieira, p. 132). Desde criança Plínio Marcos teve um direcionamento para a doutrina Espírita, o que explica posteriormente as peças de cunho religioso, pois os pais faziam parte do grupo espírita de Allan Kardec e leitores de Chico Xavier. Assim, escreveu mais três peças com esse eixo: *Jesus-homem* (1978), que abre a temática da religiosidade a partir de uma visão contemporânea de Jesus, assim como em *Madame Blavastky* (1985) texto de grande sucesso, é uma narrativa que faz alusão e celebra a vida de Elena Petrovna Blavastky, a criadora da Teosofia; e por fim, *Balada de um palhaço* (1986) que é a história do palhaço Bobo Plin, texto em que Plínio Marcos dialoga com sua primeira experiência artística enquanto palhaço no circo, se revisita. É o recorte da vida de um artista que em crise profissional, tem de entrar no picadeiro para fazer o show, mas não utiliza dos esquetes decorados, improvisa a apresentação com anedotas de denúncia social.

É diante dessa fortuna literária que se percebe a validade da dramaturgia de Plínio Marcos, que vem articulada com linguagem vulgar e culturalmente rica. Suas peças ainda continuam atuais, afirmativa que Plínio Marcos sempre repetia, ao compreender que seus textos têm validade porque o país na muda e a voz do injustiçado não é ouvida.

3 SOB O SIGNO TEATRAL: EM CENA, *CASA DE BONECA*

3.1 A construção textual

De modo geral, uma obra literária adquire valor para a posteridade por apresentar uma trama inovadora e criativa cujo enredo permanece reverberando no imaginário de quem se coloca em contato com ela. Outro modo de uma obra conseguir manter-se viva na História são as discussões que dela emanam e geram interesse nas temáticas abordadas no desenvolvimento de sua trama. *Casa de boneca* (1879) parece se colocar prioritariamente no segundo critério, como era do reconhecimento do próprio autor, quando questionado a respeito de sua obra, dizia que ela possuía mais valor histórico do que dramático. De todo modo, a obra de Ibsen merece créditos por se inserir com naturalidade nas duas premissas.

A trama da personagem Nora é tracejada sob a perspectiva de uma mulher criada nos padrões éticos e morais vigentes da sociedade do final do século 19 que, num gesto dissidente para a conduta feminina da época, resolve sair de casa deixando para trás o casamento e os filhos. Ao fazer isso, rompe com uma tradição secular, com suas bases na moral religiosa, da mulher que tem o seu papel já estabelecido e delimitado desde a sua infância: ser educada para atender às demandas masculinas. Nesse sentido, Nora havia sido educada para viver num espaço doméstico em que a casa e os objetos foram meticulosamente pensados para reproduzir com fidedignidade uma casa de boneca.

Ao propor uma trama em que vislumbra a possibilidade de uma postura diferente daquela já preestabelecida para as mulheres, a literatura dramática de Ibsen tem dificuldades para ser recebida em muitos países, bem como no Brasil, pois era tida como um perigo ou um atentado contra a moral e aos bons costumes ao deturpar a imagem e o comportamento feminino. Diante disso, Ibsen escreveu alguns finais alternativos para evitar que o peso da tradição masculina e paternalista se fizesse recair sobre sua peça e até mesmo cessar a circulação.

Para alguns críticos, *Casa de Boneca* pode ser considerada uma espécie de “semente do feminismo”. Ibsen foi revolucionário mesmo sem ter a intenção de sê-lo. Mesmo antes de se falar em feminismo, igualdade de gênero e outras coisas mais que só vieram a ter seus recrudescimentos décadas depois, a peça já levantava essa bandeira. O autor percebia o seu

texto como ato de libertação que poderia perfeitamente contribuir para dilatar a percepção sobre as necessidades femininas que sequer eram discutidas.

Se com intenção deliberada ou não, Ibsen sabia do desconforto que a obra trazia a uma sociedade não habituada a ter um olhar voltado para as questões femininas sob um ponto de vista de criticidade que superasse o estado das coisas vigente. Desse modo, assevera que sua obra não se limitava a uma análise de conjuntura sócio-político e cultural que colocasse os valores de sua época sob suspeita. Argumentava ser a obra um indicativo para trazer ao centro do debate questões alijadas ao silêncio. Percebia ser o papel da mulher dentro da sociedade não restrito apenas ao ato de procriação e demandas domésticas - pensava para além desse limite. Via na mulher um ser munido de vontades e necessidades para as quais ninguém ousava discutir ou comentar.

O interesse pela peça de Ibsen na atualidade surgiu no momento em que as discussões sobre o feminismo se aprofundaram de forma tal que o leque de temáticas se abriu e permitiu discutir tantas coisas que o tema principal parece ter saído do centro e, aos poucos, ir para as margens. O escritor norueguês acreditava que a emancipação da mulher e a consequente onda do feminismo (que mais tarde viria surgir) não prescindiam de atos heroicos por parte de uma mulher que pudesse servir de modelo para o gênero. A exemplo de Nora, ao deixar sua “casa de boneca” foi de pequenos atos, que poderiam até ser encobertos pelos feitos do cotidiano, mas constituíssem, sob à luz da análise, da libertação de uma tradição que tornavam as mulheres seres de louça que pudessem ser facilmente manejadas de um canto ao outro da casa como se destituídas de vontades próprias. Dar às costas a tudo isso, como fez Nora, era quebrar, livrar-se da condição de boneca que brinca e vive uma realidade da qual não deseja fazer parte.

Em 1879, Ibsen fez alguns apontamentos com o título *Notas para a tragédia contemporânea*, indicando como seria a próxima criação dramática. Nas anotações começa a desenhar as personagens e o que perpassa pelo crivo do norueguês é o julgamento de uma mulher por uma sociedade completamente masculinizada, de modo a deixá-la confusa entre as suas vontades interiores *versus* a latência da autoridade vigente. Para a compreensão da construção da peça, seguem as notas:

Existem dois tipos de lei espiritual e dois tipos de consciência – uma para os homens e uma para as mulheres. Eles não se compreendem um ao outro mas, nas questões práticas da vida, as mulheres são julgadas segundo a lei dos homens, como se não fossem mulheres, mas

sim homens. No fim, a esposa da peça sente-se perdida, sem saber o que é certo ou errado e está completamente confusa tendo, por um lado, os sentimentos naturais e, por outro, a crença na autoridade.

Uma mulher não se pode afirmar a si mesma na sociedade contemporânea. É uma sociedade meramente masculina. As leis são escritas por homens, com procuradores e juizes que são homens e que julgam o comportamento feminino de um ponto de vista masculino.

Ela falsificou uma assinatura, orgulha-se disso, porque o fez por amor ao seu homem, para salvar a vida dele. Mas este homem fica amarrado à sua honestidade cotidiana, baseada em leis e vendo as coisas com olhos masculinos (Rønning, 2008, p. 34).

Nessas notas, Ibsen começa a delinear a peça com contornos pré-marcados para a sociedade “julgar” a personagem principal de acordo com as leis dos homens. O julgo, por meio do pensamento masculino, auferido à Nora é para coibir seus desejos naturais e lhe impedir de ser “dona de si”. Do ponto de vista antropológico, esse papel estático, totalmente controlador e opressivo é fabricado pelo sistema patriarcal que não permite a liberdade à mulher, deixando-a passiva e domesticada como um *anjo do lar*³.

Num panorama historiográfico, percebe-se que as personagens da peça foram criadas aos moldes da sociedade burguesa do século 19. Nora é o retrato típico de personagens solitárias de romances desse período, que trancafiada no lar e exausta da vida enfadonha, como Emma Bovary, desejava a felicidade e a liberdade a todo custo, pois “o amargor da existência parecia-lhe estar sendo servido em seu prato” (Flaubert, 1973, p. 29). E, por outro lado, Helmer é a base ideológica e estrutural de representação coletiva da muito bem sucedida sociedade burguesa. Diante dessas duas perspectivas, não é possível compreender um texto literário, nesse caso, um texto dramático, sem o contexto social. Para Helge Rønning (2008), “Os dramas de Henrik Ibsen introduzem o conflito entre o indivíduo e instituições da sociedade circundante como tema central” (p. 32). Em síntese, o processo de escrita de Ibsen serviu para negociar essas experiências singulares de vidas de determinada época e que ganha relevo por se tratar de questões amiúdes também de outras localidades geográficas, o que caracteriza sua dramaturgia particular e, ao mesmo tempo, universal.

Nora, avessa aos dispositivos de poder e de controle – indo ao revés do socialmente aceito, não deixa de realizar suas individualidades mesmo diante “dos olhos masculinos”. Como em outros dramas de Ibsen, esse texto engendra severa crítica às convenções sociais como “os conflitos entre amor e matrimônio, o papel estático da mulher e o desejo de uma

liberdade impossível” (Rønning, 2008, p. 37). A personagem, em meio às inquietudes, exterioriza os sentimentos enquanto mulher e quer integrar-se à sociedade. Em várias passagens da peça deixa explícito que na casa paterna e durante o tempo de casamento não teve a possibilidade de ser uma mulher realizada socialmente com suas próprias aspirações. “Nora mostra com os seus atos que ela representa um sujeito que tem a capacidade de agir por si mesmo contra todas as regras formais do poder social, econômico e da sociedade estabilizada” (Rønning, 2008, p. 40).

No último parágrafo dos apontamentos, Ibsen descreve que a futura personagem irá falsificar a assinatura para conseguir o dinheiro para salvar a vida do marido e, diante do empréstimo às escondidas, a vida do casal fica edificada sobre uma mentira, e isso será a ruína no casamento, pois a liberdade está condicionada ao dinheiro, que metaforicamente é a resolução dos conflitos sociais. Isso é bem evidente a partir do primeiro ato quando Nora revela à amiga Senhora Linde que fez um empréstimo com o agiota para pagar os serviços médicos a fim de recuperar a saúde do marido.

De acordo com o esquema das notas, “A peça *Casa de bonecas* teria sido inspirada por uma matéria de jornal, segundo a qual uma mulher, totalmente alheia à vida e aos negócios do marido, falsificara uma letra de câmbio” (Silva, 2001, p. 58). Essa inspiração, a partir de um fato retirado de um jornal causou grande perturbação porque a falsificação do documento torna-se o motivo de tamanha reviravolta na vida de Nora que, de fato, estimulou-a a sair de suas limitações e tentar ser uma mulher livre. É nesse sentido que, “As obras de Ibsen serão sempre um repto contra as forças humanas ou divinas, que coíbem a liberdade individual. Além do que, em muitas sociedades a libertação da mulher está longe de ser um assunto superado” (p. 59).

A peça sem desfecho

Foi no período de 1877 a 1882 que Ibsen inovou a dramaturgia com uma nova linguagem cênica e mudança na forma do texto ao criar o teatro moderno com concepção realista, de modo que abandona as convenções dramáticas e modelos teatrais clássicos. As peças desse momento dão destaque às personagens simples, que têm a possibilidade de enfrentar os próprios problemas, pois “já não se trata de representar heróis, seres

excepcionais, e sim pobre-diabos que não merecem às vezes a simpatia nem sequer do autor” (Prado, 1992, p. 92). Diante dessa estrutura, o novo drama, ao modo *Casa de boneca*, não se encerra com o término da ação, mas sim com personagens que se digladiam acerca das dúvidas e conflitos evidenciados a partir de acontecimentos internos, como Nora e Helmer, que rememoram valores íntimos e crenças pessoais.

O fato importante para essa concepção é o modo de exposição diferente estabelecido na ação dramática. Segundo o dramaturgo inglês Bernard Shaw, a inovação na dramaturgia de Ibsen foi introduzir a *discussão* no texto teatral a partir de *Casa de boneca*, pois “antes nós tínhamos, no que se chamava peça-bem-construída, uma exposição no primeiro ato, a situação no segundo e o desfecho no terceiro. Agora temos exposição, situação e *discussão*” (Bernard Shaw *apud* Menezes, 2006, p. 57). A *pièce bien faite*⁴ torna-se exemplo norteador para as produções dramáticas desse período, como bem compreendida teoricamente no *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis (2011), onde aparece, entre outros, Ibsen como um dos inauguradores dessa receita para as peças de teatro. Diante dessa assertiva, Ibsen revoluciona o teatro mundial ao retirar o desfecho e inserir a discussão, conforme as palavras do professor de Teatro e Literatura Comparada Marvin Carlson (1997): “[N]esse tipo de peça não há nenhuma conclusão definida, assim como não existem heróis ou vilões evidentes; há, isto sim, uma séria consideração de questões contemporâneas significativas” (p. 229). Essa concepção contemporânea, por meio da forma, altera o conteúdo: no novo molde, as temáticas abordadas não chegam a uma conclusão, a peça ainda “fica aberta”, aparentemente sem finalização.

Nas palavras de Carlson, “Os dramaturgos realistas do final do século XIX – mais notoriamente Ibsen – usaram a técnica de cuidadosa construção e preparação de efeitos, e mediante seu exemplo a peça-bem-feita tornou-se e continua sendo o modelo tradicional da construção da peça” (Carlson, 1997, p. 207).

Casa de boneca, além de conter um conteúdo provocador para a época (e parece que para todas), também rompe com a estrutura da peça com “começo-meio-e-fim”, marcadamente pelo esquema peripécia, clímax e desenlace, e passa a uma estrutura totalmente diferente, não tendo ao final um “felizes para sempre”, como a sociedade sempre era acostumada a assistir nos teatros. Ibsen altera essa ordem e coloca a plateia para refletir, pois não resolve o “problema”, não finaliza a história como as pessoas queriam. Nora não fica em casa, ela vai embora! O que aconteceu com ela, com Torvald e os filhos? Não existe um fim pacificador e tranquilizador para o público. O final da peça continua aberto a discussões porque Ibsen conclui a história e resolve o conflito de Nora: a separação. É justamente essa “desordem” na estrutura costumeira do teatro que causa espanto para dramaturgos, diretores,

atores e, sobretudo, para o público que não compreendera que teatro não era somente uma mera diversão e um faz de contas e que a representação era um componente importante para, depois de fechar as cortinas, pensar sobre as discussões que dela suscitam.

Para compreensão da técnica de *exposição, situação e discussão*, segue a síntese dos três atos com suas devidas partes estruturais acerca do formato de *Casa de boneca*. No primeiro, - *exposição* - a tensão instaura-se quando Nora conta à amiga Kristina Linde que fizera um empréstimo às escondidas com o advogado Krogstad a fim de custear as despesas médicas na tentativa de salvar a vida do marido. Na peça, Helmer é o diretor de um banco, Krogstad, subordinado de Helmer, fica desesperado e com medo de perder o emprego e vai à casa de Nora pedir para que convença o marido a conservar seu emprego no banco, de maneira que Helmer já não o quer por conta de imprudências anteriormente cometidas. Se acaso Nora não o ajudasse, iria mostrar a promissória a Helmer e falar do dinheiro obtido sob forma de agiotagem e ainda a entregaria à justiça por falsificar a assinatura do pai, já falecido, como responsável pelo empréstimo.

No segundo, - *situação* - Nora tenta convencer Helmer a não demitir Krogstad, mas já decidido envia-lhe uma carta de demissão. Ela tenta resolver a situação pedindo dinheiro emprestado ao doutor Rank, amigo da família, para quitar a dívida e não deixar que o esposo saiba do ato ilícito que cometera. Mais uma vez, Krogstad procura a família Helmer e ameaça revelar o segredo e causar uma tormenta conjugal, caso não consiga o auxílio de que necessita. Mesmo assim, deixa na caixa de correspondências uma carta dizendo a Helmer a verdade sobre o empréstimo e a falsificação da assinatura feita pelo cônjuge.

No terceiro, - *discussão* - é o momento do desenlace de toda história, o marido abre a caixa do correio e encontra a carta e, ao averiguar o que nela estava escrito, faz insultos e atribui a Nora princípios levianos. E, pela inconsequência dela, só sobraram destroços e aparências no casamento. Mais adiante, encontra a nota promissória e diz que estão salvos, pede para que esqueça as palavras rudes e o perdoe. Nora, já decidida, diz que viveu anos no casamento sem que houvesse um diálogo sincero entre os dois, que sempre fora tratada por ele e pelo pai de maneira injusta e que cometeram um crime, tratando-a como uma bonequinha delicada e frágil. Torvald tenta dissuadi-la para não abandoná-los por conta dos deveres mais sagrados da família e pelas críticas que ela iria receber da sociedade. Lúcida e decidida, explica que não poderá mais ficar porque já não o ama mais, que não poderá sacrificar sua honra como milhares de mulheres têm feito. E como abriu um abismo entre os dois, o melhor era partir. E assim faz: abandona a casa, vai viver para si mesma e deixa Helmer sozinho para educar as crianças.

Relendo Peter Szondi (2001) acerca do drama moderno, essa estrutura dramática é alicerçada pela forma como a peça fora construída. No drama ibseniano “a verdade é a da interioridade. É nela que se baseiam os motivos das decisões manifestadas, é nela que se oculta o efeito traumático das decisões, sobrevivendo a toda modificação externa” (p. 44). Diante do exposto, a verdade apresentada por Nora é a ação que ocorre no presente, mas serve como ornamento para trazer à baila as reminiscências do passado. Nora sempre julga que a sua realidade é em decorrência do tratamento recebido anteriormente na casa do pai e do marido. Isto fica em evidência quando Nora declara viver presa a ações do passado e que este é sempre presentificado interiormente, pois o pai e o marido, a vida inteira, a manipulou como uma boneca.

Com a publicação dessa peça, Ibsen se consagra como revolucionário do drama moderno. “*Casa de bonecas* foi uma revolução não só pelo tema, que questionava radicalmente o casamento aparentemente feliz, mas também pela forma dramática como foi construído” (Menezes, 2006, p. 46). A temática problematizada é a emancipação feminina e a resistência social por conta das convenções impostas pela sociedade conservadora da época. Nessa perspectiva, percebe-se que o drama realista de Ibsen vem marcado com um conteúdo de denúncia social acerca do rechaço por ver uma mulher, como Nora, sair do ambiente familiar para no social realizar-se com seus deveres enquanto ser humano. O casamento, o lar, o amor ao marido e aos filhos, são revestidos, ironicamente, como sinônimo de felicidade. Mas, o que ocorre de fato na peça é o contrário, dado que, “em *Casa de boneca*, Ibsen é um radical, atacando o matrimônio edificado sobre uma mentira; [...]” (Brustein, 1967, p. 60).

A peça arquitetada como drama realista ganha traços simples, sem muitos adornos, pois tudo o que se vê é o recorte de uma “vida real” que apresenta um movimento angustioso do começo até o fim: é emocional, breve e decisivo. “Deste drama em diante, o poeta principia a encarnar-se em naturezas femininas igualmente” (Vitor, 1901, p. 238). A incompletude de Nora, enquanto mulher e boneca do lar, instiga a mensurar outras formas de realização e rompe com a estrutura familiar que lhe é imposta e permite ser livre. E ao fim da peça, quando tocada pelo julgamento do marido, “Nora acorda do seu grande sono na vida, quer começar a existir, e por isso principia por abandonar marido e filhos para na solidão poder se encontrar com a sua própria alma” (p. 242).

Casa de boneca revisitada

A composição *Canção de Nora* (Casa de bonecas) (2005)⁵, de Tom Zé, melodiosamente figura o homem como o etéreo aliado de Deus, é com ele que o supremo mantém o primeiro diálogo, depois vieram as demais configurações de céu e de terra: a expressão *fiat lux* fez surgir o mundo – criou a fauna, a flora e demais mistérios contidos no Gênesis; e derradeiramente, quase no dia do descanso, eis a mulher. *A priori*, a história das mulheres é perpassada por inúmeras mulheres que deixaram rastros e, entre elas, surge a desafiadora Nora para desestruturar os poderes do patriarcado e servir de exemplo às mulheres que suportaram pesadamente os esmagos de uma tradição com petrificados costumes e leis morais. O compositor elucida que Nora “decide escrever seu próprio roteiro” e romper com as amarras seculares a partir da resolução do conflito familiar e da confissão terminal acerca do casamento. Ao abrir a porta, sair pela sala e fechar o portão, cria-se um abismo na mente da sociedade sobre o que houve consigo e sua família, pois a partida deixa “cair por terra” toda uma estrutura ideológica acerca do cativo feminino. Nora representa a força que precisa se reinventar e trazer consigo uma decisão refletida; é como se fosse a janela da esperança aberta para outras mulheres. A partida não é ruim, não saber o que vai acontecer com ela, com Helmer e os filhos é outra questão. A obra de arte deve manter-se aberta. É por isso que *Casa de boneca* perturba, desperta consciências, cria angústia, questiona os dogmas e faz ruir os clichês. Nora apresenta-se como uma mulher que soube alinhar e construir lentamente os fios da narrativa. Na esteira de tal pensamento, pergunta-se: Qual é o lugar de Nora na tinta de Ibsen para a construção do texto? Que ideal libertário queria Nora? Qual o motivo de outros produtores de artes mostrarem sempre o constante retorno e as clausuras da personagem em outros constructos artísticos como filmes, novelas, romances, espetáculos teatrais etc? Talvez, e sempre um talvez, Nora seja a voz feminina a transgredir e romper com a ordem estabelecida.

Em traduções, adaptações, versões etc., nota-se sempre a atualidade e validade de Ibsen. No filme brasileiro *Como nossos pais* (2017), dirigido por Laís Bodanzky, percebe-se o retorno de Ibsen. A personagem Rosa, nos diálogos, aproxima-se à Nora e a menciona num caloroso e delicado diálogo acerca da subjetividade do universo feminino. Ela tenta escrever sua vida numa peça de teatro da mesma maneira que a personagem ibseniana:

Eu to me sentindo a própria Nora. Sabe aquela personagem principal da peça Casa de boneca, do Ibsen? (...) Ela termina a peça deixando tudo para traz. Marido, a casa, a família. Ela se dá conta de que aquele casamento só existia porque ela não questionava nada. Porque ela era totalmente alienada. Ela percebe que ela não precisa mais ser submissa a um homem para ser respeitada como mulher, sabe! É uma libertação! (Como nossos pais, 2017)

Como se percebe no fragmento, Ibsen sempre voltando nas produções artísticas e fazendo região de contato com outras produções culturais. E, recentemente, o premiado norte-americano Lucas Hnath escreve a peça *A doll's house, part 2* (2017), dando continuidade ao texto *Casa de boneca* com a personagem Nora batendo na mesma porta que fechara há quinze anos. Ao rever a família e saber como estão, diz ter se tornado uma famosa romancista feminista, sendo o retorno a finalização do divórcio. A tradução brasileira *Casa de Bonecas – Parte 2* (2018), primeiramente, foi lida e depois encomendada para ser representada no Brasil a pedido da atriz e jornalista Marília Gabriela. Segundo a atriz (Leandro Nunes, O Estado de S. Paulo, 2018) esse texto vem para questionar e discutir um tema de grande relevância no que diz respeito às mulheres, por meio da personagem Nora ao buscar a sua independência. Marília Gabriela, que interpreta a protagonista, afirma que: “[a]inda vivemos em um paternalismo atrasado, no aspecto religioso e político” (Nunes, 2018). Para a atriz, a peça questiona os lugares destinados às mulheres e os demais que “não devem” ser ocupados pelo sexo feminino. “Hoje, até estamos no corporativismo, mas na política nos falta voz pública, faltam mulheres representantes” (Nunes, 2018). Para a diretora do espetáculo, Regina Galdino: “A peça de Ibsen abre a discussão para a construção de liberdade do ser humano. [...] “A história ganha um caráter feminista ao colocar a liberdade em uma mulher casada e mãe” (Nunes, 2018). Para a construção e continuação da peça, o dramaturgo Lucas Hnath fez pesquisas a fim de questionar as pessoas sobre o futuro e o “rumo” tomado pela personagem, que à época “abandonou” o esposo e os três filhos e, para a surpresa, ou não, a resposta que sobressaiu era a de que Nora se tornara uma prostituta. Ao contrário do imaginário social sobre as mulheres que se dão bem na vida às expensas de um homem, não foi o que aconteceu com Nora, que se tornara uma escritora de grande sucesso ao escrever livros sobre a liberdade e a independência da mulher.

O retorno de Nora à casa, para pedir o divórcio, traz discussões intensas que beiram a um debate trágico com o ex-esposo, a empregada e a filha mais nova. Todos perdidos no fundo de si mesmos, querendo descobrir-se nas dobras mais ocultas de cada indivíduo e

buscando a justificava de uma possível culpa no outro. “A jovem que parece ter parado no tempo, condena a mãe pelo abandono e celebra a ideia de que a solidão ronda a vida de toda mulher livre” (Nunes, 2018). A matéria mostra que a peça de Ibsen à época, já traz um levante feminista e moderno ao “despertar a abordagem da liberdade nas mãos e no coração de uma mulher”. Nesse sentido, a diretora da peça reitera que, na Noruega, país de Ibsen, “a chegada do protestantismo de origem luterana reafirmava a importância do casamento e da manutenção das obrigações da mulher” para a garantia do valor da família (Nunes, 2018).

Casa de bonecas, parte 2, metaforicamente parece estar a pele de Ibsen revestida no autor norte-americano. O texto da peça traz a mesma linguagem do norueguês e dá continuidade à primeira peça, colocando Nora de volta à casa para pedir o divórcio; a peça começa com ela abrindo a porta fechada há uma década e meia. A pergunta que perpassa o imaginário de todos é o que sucedera com ela depois da partida. Mas nessa continuação há uma resposta contundente e Nora responde que não sobreviveu por uma vida fácil, tampouco se deu mal na vida que almejou, de modo que volta como uma famosa escritora de romances femininos. A vida sozinha, a independência enquanto ser humano, não só como mulher, proporcionou-lhe um crescimento que ganhou teor feminista. Quando fala dos livros que escreveu, diz que suas leitoras não querem que os homens as tenham com a noção de pertença, pois as mulheres desejam muito mais, não são objetos com dono. E, a partir daquele fechar de porta, foi que sozinha, começa a ouvir a sua própria voz, pois antes ecoavam em suas decisões a voz do pai e a do marido.

Como escritora consegue independência financeira – como deveria acontecer com todas as mulheres para de fato economicamente poderem definir suas vidas onde quer que estejam, a sós (na individualidade) ou partilhando a vida no casamento. Na versão de Lucas Hnath observa-se, todavia, que a culpabilidade “pelo abandono” ainda recai sobre a personagem Nora. No diálogo acirrado entre Nora e Torvald, ela aponta que o homem é sempre a vítima superior, pois é assim que o mundo funciona dentro dos padrões já estabelecidos. Isso aconteceria de um outro modo se essa atitude fosse com Torvald – não se faz peças de teatro falando que milhares de pais abandonam a família e vão viver sozinhos, e isso cause escândalo. Não teria tanto alarde e repercussão, pois no mundo dos padrões morais, a ausência paterna parece estar na ordem normativa da sociedade. Nora vive esse preconceito justamente pelo fato de ser mulher. E, o sentimento da culpa é algo que permeia o imaginário de homens e mulheres. É punida por “abandonar”! Nora carrega consigo uma culpa encravada da qual nunca se livra. A mulher é amalgamada por “papéis” desenhados, certos e que devem

ser obedecidos. Não há paridade entre os sexos – justificativa pertinente ao observar o grande índice brutal de feminicídio, sobretudo no Brasil.

Nora não é culpada, Helmer não é culpado. Ambos precisam entender e conviver com as diferenças. Nas duas peças, de Ibsen e de Lucas, observa-se a ousadia de Nora, que tem uma mente inquieta, questionando e indagando sobre os valores a todo tempo. Helmer é o homem estabilizado, de fácil leitura. Questionada por Anna-Maria sobre o retorno à casa, de como estava diferente e com boa aparência, a indagação da criada foi a de saber como ela conseguiu se dar bem na vida e, sem resposta inicial, a palavra de ordem é que foi “sortuda”, pois todos pensaram que Nora tinha se prostituído para sobreviver. O curioso é que Anna-Maria em momento algum chegou à conclusão de que a mulher também é inteligente e versátil e, que de seu trabalho se deu bem.

3.2 O espetáculo textual de *Casa de boneca*

Casa de boneca não é meramente a história de uma mulher submissa ao casamento que, por falta de amor próprio, se rebela e abandona a família. A peça de Ibsen carrega uma força avassaladora que lança luz às teorias do campo dramático uma história singular, oriunda num ambiente doméstico, que permite discutir questões elementares envolvendo não só a vida libertária da personagem principal Nora, mas simbolicamente, a vida de milhares de mulheres que se encontram confinadas ao matrimônio numa relação de sujeição. Ao cotejar a peça no contexto social, nota-se pelos rastros históricos que foi relevante por debater questões importantes sobre a mulher, sobretudo acerca do sufrágio feminino na Noruega que ocorre somente em 1913, mais precisamente trinta e quatro anos após a publicação do texto teatral. É nesse sentido que a literatura dramática se valida com espaço de interlocução cultural e social ao trazer à tona questões elementares que averigua e revisita a condição, o lugar e o direito da mulher desse período. Ibsen, acertadamente, foi ousado ao escrever esse drama familiar num período em que o patriarcado ainda fazia aresta sobre a família escandinava.

Indubitavelmente, a peça possui traços burgueses ao expor as individualidades e conflitos do ser humano mediante enfrentamento à sociedade. Se observado pela personagem Nora, esse enfrentamento é característico de indivíduo que se isola do mundo e, na solidão, perde-se numa peregrinação interior em busca de si, numa tentativa de compreender o seu

ser/estar no mundo. Os textos dramáticos de Ibsen são construídos sob esse viés: “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” (Rønning, 2008, p. 33).

Em cena, o texto dramático

Ao principiar um estudo acerca da peça, o nominativo “casa”, metaforicamente é parte significativa do título que, de modo paratextual, adentra o texto para dar sentido e entendimento de como é o lócus da personagem – um ambiente designado ao feminino. Nora vive numa casa de fantasia, num mundo infantil onde, na imaginação, cabe divertir-se com o que lhe é dado. Partindo da premissa enquanto categoria gramatical, o adjunto adnominal “de boneca”, no singular (diferente do que muitos escreveram no plural) justifica-se por tratar de uma personagem específica, de modo que a metonímia, vista como figura de linguagem, substitui o nome Nora por boneca.

Importa lembrar que a peça acontece num espaço fechado e, segundo as didascálias de Ibsen, a ação⁶ se passa numa sala com móveis de conforto e bom gosto, sem muitos requintes: possui piano, mesa, poltrona, divã, estufa de faiança, cadeira de balanço, gravuras nas paredes, prateleiras com porcelanas, estante com livros ricamente encadernados e chão atapetado. Ancorado na formulação teórica sobre a *Poética do espaço* (1978), de Gaston Bachelard, a casa é um lócus privilegiado para a compreensão “dos valores da intimidade do espaço”, ao passo que, “... a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (Bachelard, 1978, p. 200). Para Nora, as memórias da casa do pai se configuram como espaço marcado por uma narrativa de vida que continua presente na casa do marido. No espaço fechado, fragiliza-se num ambiente que mesmo sendo aconchegante, oprime. “A casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos dos homens” (p. 201), mas para Nora, a lembrança de coabitar nessas casas é, de maneira subjetiva, um espaço de solidão.

A peça é ambientada na Noruega, mas esse traço local resguarda um rasgo universal que permitiria acontecer em qualquer outro lugar. A história se passa num período natalino,

em plena estação de inverno. A indicação cênica do primeiro ato sobre o tempo da representação⁷ orienta que o desenrolar das cenas deve acontecer num único cômodo da casa (na sala). Assim delineada, a sala é um ambiente socializante onde “não se pode falar” sobre desejo, sexualidade, vontades e as verdades mais sublimes.

Já no segundo ato, no que concerne ao tempo dramático⁸, há a passagem de alguns dias já decorridos da festividade natalina, isso é perceptível como em *Esperando Godot*, de 1952, de Samuel Beckett. A árvore simboliza a passagem do tempo, em que duas pessoas aguardam Godot ilusoriamente numa espera sem sucesso. O transcorrer do tempo é observado pela indicação de uma única árvore sem folhas compondo o cenário que, no decorrer dos atos, nasce e dá indícios de outra estação do ano. Em *Casa de boneca* é uma árvore natalina, que mesmo constituída de uma natureza morta, indica que o tempo é outro, conforme trecho: “A árvore de Natal está no canto, perto do piano, despida dos ornamentos, com tocos de vela queimados nos galhos despencados (Ibsen, 2003, p. 79).

No último ato, o cenário continua da mesma maneira, com a diferença da mobília que é reposicionada de lugar e, considerando a regra unitária de Roubine (2003), sobre as duas temporalidades acerca da duração da representação e da ação – “o dia artificial” e “o dia natural”, percebe-se que a convenção temporal delineada por Ibsen para alcançar a verossimilhança persuade o leitor/espectador numa temporalidade de um dia e mais sete horas passados das festividades do natal, segundo monólogo de Nora “... vinte e quatro mais sete? Trinta e uma horas de vida” (Ibsen, 2003, p. 136).

A saber, o esquema literário acerca da diégese é simples: Nora é casada com Helmer há oito anos. Contrai uma dívida às escondidas com o agiota Krogstad (colega de trabalho de Helmer) a fim de custear a viagem para o tratamento de saúde do marido na Itália. Para isso, falsifica uma nota promissória com a assinatura do seu falecido pai e, a partir daí, começa a receber chantagens de Krogstad. O marido descobre a façanha e, conseqüentemente, resulta em um diálogo ardente e desafetuoso com Nora. Helmer impulsivo e precipitado diz não mais acreditar nela e não quer que eduque os filhos. Mas, quando recebe a promissória de volta, tenta reconciliar-se com ela e diz que no momento de raiva pronunciou palavras erradas. Nora, desiludida do “milagre” que poderia ter acontecido para salvá-los, decide se separar, pois o que esperava do marido era o “reconhecimento” do que fez a ele e a família. Assim, pede a dissolução do casamento por não mais acreditar nos sentimentos de ambos e não ver mais razão para a permanência na casa e nos cuidados com a família. Helmer apresenta exaustão, enquanto Nora, decidida, fecha a porta e sai em busca da tão sonhada liberdade.

O excelente filme *Cenas de um casamento* (2006), de Ingmar Bergman ⁹ transfigura muito bem o que se passa em *Casa de boneca*. Os flashes de um ilusório matrimônio perfeito alteram o olhar e ampliam o campo de visão sobre o relacionamento conjugal ao expor ao espectador a solidão de um casal que permanece em uma relação deteriorada e sem amor. Aparentemente uma união perfeita, mas em um diálogo franco e afiado entre quatro paredes é revelada a trivialidade da relação ao tocar em assuntos como desafeto, tolerância, divórcio e cumprir a obrigatoriedade de desempenhar papéis que não querem. São cenas longas, câmera lenta e recortes pesados de personagens que percorrem a narrativa e que passam pelo mesmo dissabor. Essa é a saga de casais retratada no filme e também ecoa nos discursos das personagens das referidas peças. São textos de grande fôlego, acerca da participação e insatisfação da mulher no casamento, que permanecem no tempo como compreensão da odisseia do matrimônio. ¹⁰

Casa de boneca apresenta uma relação desigual (inegociável) de poder e dominação: é a voz social de um esposo que reforça e cobra “o papel” da mulher no espaço doméstico e nos cuidados dos filhos; e, por outro lado, uma esposa com a voz que urge contra essa condição, que se posiciona e questiona o modelo destinado a ela. A peça é a expressão máxima de uma narrativa que pensa a dramaturgia como espaço possível para discutir o protagonismo feminino no seio das artes (teatro) por meio da íntima consciência da personagem Nora.

Inicialmente o texto tem o enquadramento de uma família tradicional que, às vésperas da noite natalina, prepara alegremente a ornamentação da casa, conforme indicação da didascália em que Nora aparece em cena para arrumar a sala com os enfeites comprados: “Nora Esconda bem a árvore, Helena, não quero que as crianças a vejam agora, só à noite, quando já estiver enfeitada” (Ibsen, 2003, p. 9). E, mais adiante, Nora mostra à Helmer os presentes que escolhera para os filhos, para as criadas e para ele: “Nora Vai dar sim, mas venha cá, deixe que eu lhe mostre tudo que eu comprei. É tão barato!” (p. 13). O diálogo que desenvolve no primeiro ato configura um lar harmonioso ao compreender que estão organizando a casa para o Natal, já que a data simboliza um momento cristão em que os laços de família fortalecidos delineiam a celebração do amor, da união e maior aproximação entre os parentes queridos.

A fim de melhor explorar o texto teatral (de Ibsen), Renata Pallottini, em *Introdução à dramaturgia* (1988), possibilita uma proposta para a análise dos elementos de um texto dramático e alinhava a discussão principalmente pelos fios teóricos acerca do *conflito*, aqui caracterizado por forças antagônicas entre personagens, com posturas e visões diferentes em uma determinada situação. De acordo com o *Dicionário de teatro* de Patrice Pavis (2011), “há

conflito quando um sujeito (qualquer que seja sua natureza exata), ao perseguir certo objeto (amor, poder, ideal) é ‘enfrentado’ em sua empreitada por outro sujeito (uma personagem, um obstáculo psicológico ou moral)” (p. 67). Nesse caso, é a partir das forças antagônicas entre as personagens Nora e Helmer – perante suas ações e reações – que se vê *Casa de boneca* como modelo de uma peça bem-sucedida para tal. Nota-se que é um importante texto com ação dramática e evidente desenvolvimento do conflito social que, de acordo com Pallottini, “[...] o conflito, que se vinha entremostrando desde o início, é posto às claras e vem a eclodir” (1988, p. 32).

Por esse prisma, a preparação do/para o conflito dá-se pela observância constante da protagonista Nora, na medida em que a peça gira no seu entorno. Desde o início percebe-se que Ibsen coloca Nora, aparentemente sob as formas do cotidiano, comendo caramelos às escondidas do esposo, retratando-a como uma “pessoa gulosa”, dada a percepção da seguinte indicação cênica: ([...] *Tira do bolso um pacote de caramelos e come dois; cautelosamente, vai à porta do escritório do marido e escuta*) (Ibsen, 2003, p. 9). E, em outro trecho, Helmer pergunta à Nora se ela comeu doces e a resposta é um severo não, como se observa: “*Helmer* Dona gulosa não deu uma escapadinha até a confeitaria? *Nora* Não, palavra que não, Torvald. *Helmer* Não andou beliscando uns docinhos? *Nora* Claro que não” (Ibsen, p. 16-17). As passagens citadas, assim como em várias outras, mostram Nora agindo como uma criança ao comer guloseimas às escondidas do marido. Do mesmo modo, o gesto de Nora ao comer os caramelos de forma oculta de Helmer representa um jogo erótico ao “esconder e revelar”, que para o final da peça, a ação inicial a revela.

Outro olhar semelhante sobre a construção do conflito, que permeia a personagem, é a caracterização de Nora como uma personagem adulta, mas com perfil e atitudes de uma “pessoa infantil”: “*Nora* Vocês todos me olham de cima, mas não deviam, Cristina” (p. 32). A seguir, o turno discursivo de Helmer deixa claro a visão que tem sobre a infantilidade da esposa: “*Helmer* Isso você não pode negar, não é, minha menininha? (*Abraça-a pela cintura.*) É incrível como um homem tem que pagar caro para ter uma bonequinha de luxo em casa!” (p. 15). No excerto, Nora é tipificada como uma criança pequena, tratada como um ser infantilizado ou mesmo como uma boneca, quiçá de luxo, para saciar os desejos do esposo.

É também possível verificar que Nora é “tutelada pelo marido”. Helmer é o “protetor”, de modo que Nora vive sob sua constante vigília: “*Helmer* Você não me disse que não tinha vindo ninguém? (*Aponta o dedo para ela, ameaçador*) Minha cotoviazinha não deve fazer isso nunca mais. Uma cotovia tem que ter o biquinho limpo para poder cantar sem desafinar” (Ibsen, p. 72). Perante a passagem, a personagem Helmer é orientada a estar com o dedo em

riste para Nora, e ameaçando-a, diz que ela não deve mentir, pois precisa estar com o discurso às claras, no sentido de “biquinho limpo” e dizer sempre a verdade a ele, sem destoar, ou seja, sem sair de seu controle. Em outro trecho há a confirmação acerca da proteção exagerada e tutelada de Helmer quando Nora justifica à amiga Linde a possessividade dele: “*Nora* É isso mesmo, Cristina. Torvald gosta de mim de uma maneira tão exagerada que ele me quer inteira só para ele, como ele sempre diz” (Ibsen, p. 86). No avançar das cenas vai se percebendo que Helmer a quer sob seus cuidados “em nome do amor”, com o intuito de defendê-la: “*Helmer* [...] E é assim que deve ser, meu amor, minha Nora. Aconteça o que acontecer, você pode ter certeza de que eu tenho coragem e força para quando for preciso. Você vai ver como eu sou homem o bastante para arcar com toda responsabilidade” (p. 98). É assim que Helmer vende a imagem de um homem protetor e diz que irá cuidar de Nora em tudo que acontecer, ademais terá coragem e força para lutar. Utiliza palavras de um homem apaixonado que, de modo suave e sereno, fala sobre o quão é encantador estar na companhia de Nora: “*Helmer* Que prazer estar de novo em casa, sozinho com você, só com você, minha mulher encantadora, fascinante!” (Ibsen, p. 154). E continua: “*Helmer* Minha mulher querida, acho que nunca vou conseguir abraçá-la apertado o bastante. Sabe, muitas vezes eu desejei que você corresse um grande perigo, para que eu pudesse arriscar minha vida, meu sangue, tudo, para salvá-la (p. 164). Por outro lado, nos ensaios da tarantela, muito nervosa, Nora sabe que essa é a sua ruína, que a sua apresentação que fará na noite de Natal será a sua dança final, dado que essa é a preparação para “a sua morte”.

Na iminência da crise entre os dois, o discurso começa a modificar-se. É importante frisar que Pallottini adverte sobre o cuidado demasiado de Helmer com Nora quando diz: “Há longos diálogos em que ele lhe diz como está ansioso por defendê-la e cuidar dela (quando, dois dias depois, está pronto para abandoná-la à própria sorte” (1988, p. 35). Os fragmentos a seguir representam o ápice da história, o *plot* narrativo, é o momento em que Helmer realmente precisa agir para salvá-los, conforme prometido, mas verifica-se que no instante em que lê a carta deixada por Krogstad na caixa do correio (na véspera do Natal) e descobre “a mentira” de Nora, tem atitude diferente. Há uma grande desilusão na vida de Helmer por ter perdido a confiança da sua querida cotovia. Sob os “cuidados” a defende e sob a falta de controle deseja abandoná-la repentinamente por conta da crise que se instaura por causa do “ato libertino” de Nora.

Helmer O que é isso? Você sabe o que é que esta carta diz?

Nora Sei. Deixe-me ir embora. Deixe-me ir.

Helmer (Segurando-a) Onde é que você vai?

Nora (Tentando se soltar) Você não deve me salvar, Torvald!

Helmer (Soltando-a) Verdade? É verdade o que eu li aqui? É terrível! Não, é impossível que seja verdade!

Nora É verdade. Eu amei você acima de qualquer coisa no mundo.

Helmer Ora, não venha com desculpas bobas.

Nora (Dando um passo em direção dele.) Torvald!

Helmer Miserável, o que é que você fez?

Nora Deixe-me ir embora. Você não vai sofrer por minha causa. Também não deve assumir a responsabilidade (Ibsen, 2003, p. 166-167).

Nesse diálogo Nora pede para ir embora e lamenta o quanto será difícil ficar longe da família. Segundo a didascália, Nora olha fixamente nos olhos de Helmer “com frieza crescente nos olhos” (Ibsen, p. 167) e diz que a partir dessa conversa séria começa a compreendê-lo direito. E explica que contraiu a dívida por amá-lo demais, tanto é que numa fala do primeiro ato diz ao agiota Krogstad o motivo do empréstimo: “Eu o fiz por amor” (Ibsen, p. 69). A partir daqui, o tom da conversa tem mais intensidade. Helmer a insulta, a agride chamando-a de miserável, hipócrita, mentirosa e criminosa, alegando ter herdado a mesma personalidade do pai, sem princípios religiosos e morais, de modo que sua atitude destruiu sua felicidade:

(Andando pela sala) Que maneira horrível de acordar para a realidade! Todos esses oitos anos, ela que foi minha alegria e meu orgulho, uma hipócrita, uma mentirosa. Pior, pior, uma criminosa! Como tudo isso é repugnante! Que vergonha! Que vergonha! *(Nora está calada e olha firme para ele, que pára na frente dela.)* Eu devia ter adivinhado. Toda a falta de princípios de seu pai. Cale a boca! Toda a falta de princípios de seu pai você herdou! Nada de religião, nada de moral, nada de sentido do dever. Como eu estou sendo castigado por ter sido benevolente com ele! Eu fiz isso por você, e é assim que você me paga! (Ibsen, 2003, p. 167).

Mesmo quando Helmer recebe a segunda carta de Krogstad (deixada em seguida debaixo da porta junto com a promissória), dizendo que se arrependeu do que fez e lamenta pelo ocorrido, Helmer ainda assim afirma que ele está salvo. “*Helmer* [...] Nora... Não, tenho que ler novamente... É, é verdade! Estou salvo! Nora, eu estou salvo! (Ibsen, p. 170). Como ele mesmo diz, “ele está salvo!” O que se compreende é que Helmer não a poupou no momento mais difícil, mesmo ela dizendo que fez o empréstimo para salvar a vida dele naquele momento da enfermidade. E, depois de “desculpar-se”, diz à Nora: “[...] Basta apoiar-se em mim, eu a aconselho e a oriento. Eu não seria homem se essa sua inferioridade feminina não a fizesse duplamente sedutora aos meus olhos” (p. 171). Helmer deixa explícito, por meio da ferocidade de suas palavras e ignóbil atitude, o machismo acerca do que pensa e acredita sobre a suposta inferioridade de Nora.

Assim, observa-se pelas proposições de Pallottini que Nora fora construída com a personalidade de ser “infantil”, “gulosa”, “tutelada” e “mentirosa”. Por essa perspectiva estrutural, é a partir dessas informações que Ibsen prepara para estabelecer o conflito. Todas essas características construídas sobre a personagem, no decorrer dos atos, foram necessárias para alcançar o desastroso clímax da peça. É desse ponto em diante que surge uma Nora “rebelde”, que mesmo com o “perdão” do marido, revolta-se. É assim que Ibsen “prepara o nascimento de uma Nora independente, que vai acontecer no fim da peça” (Pallottini, 1988, p. 34). A remissão da ofensa dada por Helmer é como se ele desse outra chance de vida a ela quando diz que a perdoou, desde que seja franca com ele, pois em sua consciência e satisfação pessoal, Nora é sua propriedade.

Helmer [...] Há uma satisfação indescritivelmente doce para um homem, no fato de ter consciência de que perdoou sua mulher de livre e espontânea vontade e de todo o coração. Isso, num certo sentido, faz com que ela seja duplamente propriedade dele. É como se ele, por assim dizer, a trouxesse ao mundo uma segunda vez. De certa maneira ela se torna ao mesmo tempo sua mulher e sua filha” (Ibsen, 2003, p. 172).

Após o conflito instaurado, eis que do diálogo acirrado entre os dois surge uma Nora liberta: “*Nora* [...] Eu preciso tentar educar a mim mesma. E você não é o homem que pode me ajudar nisso. Eu tenho que fazer isso sozinha. E é por isso que agora eu vou deixá-lo, vou embora (p. 178). A finalização do casamento de Nora e Helmer teve seu início incrustado nas

finas malhas do cotidiano, dado que o milhagre tão almejado por Nora não aconteceu, pois esperava ter no casamento uma vida em comum:

Nora (Pensativa) Ah, Torvald, o maior milagre de todos teria que acontecer.

Helmer Diga o que seria isso!

Nora Nós dois, você e eu, teríamos que nos modificar a ponto de... Ah, Torvald, eu não acredito mais em milagres.

Helmer Mas eu vou acreditar. Diga? Teríamos que nos modificar a ponto de...

Nora De poder fazer do nosso casamento uma verdadeira vida em comum. Adeus. (*Sai pelo vestibulo*) (Ibsen, 2003, p.189-190).

As passagens textuais ora citadas é um testemunho de que a deterioração do relacionamento das personagens tem seu indício maior nas partículas dos últimos diálogos entre elas. Ficou demonstrado que as fagulhas dialogicamente lançadas por Helmer contra Nora foi o estopim que enredou toda a composição da obra que, posteriormente, viria a culminar com a atitude libertária de Nora. É nesse momento que aparece a interioridade dela, uma mulher desperta que começa a compreender a si a partir de uma necessidade de resistir e seguir sonhando.

As personagens entram em cena

A concepção da personagem passa por um processo imaginário advindo do autor que, “construída por palavras”, ganha vida no papel e a realização cênica nas representações através da metamorfose, de modo que, depois de configurada é possível averiguar a voz e o discurso na tessitura teatral. Assim compreendido, ocorre, pois, que *Casa de boneca* é composta por onze personagens que exteriorizam, por meio da relação familiar, subjetividades que se desdobram na vida de cada um.

Nora é a primeira personagem a adentrar o espaço cênico, sua enunciação como protagonista registra a maior quantidade de falas, exatamente 564 ocorrências. Nora é apenas

Nora, não dá para saber se é nome próprio ou uma forma afetiva de nominá-la. É apresentada na descrição das personagens como “sua esposa” (de Helmer). Nota-se que na didascália inicial já é revestida à possessividade: tem um dono. Suas ações são marcadas por um discurso crescente e um tanto imprevisível no decorrer dos três atos, ao ter em vista que todos os diálogos giram em torno dela. Em casa tem a tranquilidade de poder brincar com os filhos, de se realizar, administrar a casa bonita e ser feliz, ao passo que na interioridade aspira para as incertezas do casamento. Há quem defina Nora pelo seu lar, e que este, seja “a expressão de seu valor social, de sua íntima verdade” (Beauvoir, 2016, p. 221). Nora, como as demais donas de casa, muitas vezes percebe que o trabalho doméstico só lhe traz azedume, é uma recusa existencial, trabalho sem produtividade: “Ao ver na vida só promessa de decomposição, exigência de um esforço indefinido, ela perde toda a alegria de viver; fica com os olhos duros, um rosto preocupado, sério, sempre de atalaia; defende-se pela prudência e pela avareza” (Beauvoir, p. 226). No caso específico de Nora, que tinha babá e criada, a solidão e a decomposição da vida dentro de casa ainda são piores, pois “as burguesas que se fazem ajudar são quase ociosas; e o preço desses lazeres é o tédio” (p. 232).

Ao observar por outro prisma, Nora tem comportamento aguçado sobre gastos, despesas da casa e outras futilidades. Os atributos a ela giram em torno de “altos salários”, “muito dinheiro”, “gastadeira” e “ganhar mais”. Em vista disso, num diálogo com a amiga Linde, se sente “hábil” e “prática” por ter conseguido o dinheiro emprestado; e isso lhe dá orgulho por ter salvo a vida do esposo.

Nora Não, graças a Deus! Você já imaginou? Logo ele que é tão radical a respeito dessas coisas! Além do mais, seria doloroso e humilhante para Torvald, com sua independência masculina, saber que me deve alguma coisa, isso iria perturbar a nossa relação, nossa adorável vida em comum não seria mais a mesma coisa (Ibsen, 2003, p. 37).

Pela expressividade discursiva de Nora, percebe-se que socialmente o homem tem um sentimento de que a mulher não pode fazer algo para ele, pois pode ferir o ego masculino a ponto de alterar os modos comportamentais na relação e no lar por infringir sua honra. É notório observar na citação que há um traço de abdicação total de Nora à felicidade do marido em não querer ferir seu amor próprio e também por não querer humilhá-lo. Por conseguinte, é num conjunto de incidentes após a abertura da carta e com a descoberta do empréstimo que se evidencia a intriga (formando o nó da peça) e paira um “espectro sombrio” entre ambos. Nora

previa que a ruína do casamento estaria encravada no segredo que escondera durante todo esse tempo e, por isso, sente a dor de deixar a família.

Nora (Olha em volta, distraída, pega o dominó de Helmer, enrola-se nele, enquanto diz em voz baixa, rápida, em espasmos roucos) Nunca mais vou ver Torvald! Nunca! Nunca! (Põe o xale na cabeça.) Nunca mais vou ver meus filhos também, nunca mais. Nunca! Nunca! Ah, a água escura, gelada. O fundo escuro. Se ao menos já tivesse acabado! Ele entrou, agora está lendo. Adeus, Torvald. Adeus, meus filhos! (Está quase saindo pelo vestibulo quando Helmer abre sua porta apressadamente e pára com uma carta aberta na mão.) (Ibsen, 2003, p. 165).

Do ponto de vista moral, Nora confessa a veracidade do ato cometido e à vista disso quer ir embora por ser a responsável pelo infortúnio, mas deixa claro que o fez para salvar o amor deles: “*Nora* É verdade. Eu amei você acima de qualquer coisa no mundo” (p. 166). Nesse momento conflituoso esclarece ao marido que na convivência de todos esse anos nunca puderam ter um diálogo em que ela pudesse expor seus pensamentos e aprofundar em assuntos sérios sobre o casamento, não obstante, a palavra de ordem sempre foi obedecer.

Nora Nós estamos casados há oito anos. Você reparou que esta é a primeira vez que nós dois, você e eu, temos uma conversa séria, como marido e mulher?

Helmer Séria? Como?

Nora Durante esses oito anos, até antes, desde o nosso primeiro encontro, nós nunca trocamos uma palavra sobre um assunto sério (Ibsen, 2003, p. 174).

Ao expor o que pensava sobre o casamento, diz que vivia dos momentos que partilhava e aceitava a seu gosto; era alegre, mas não feliz, estava à mercê e a culpabilidade da condição em que se encontra é deles: fora boneca do pai e do esposo; e depois os três filhos foram as suas bonecas. “Como mulher, Nora é a representação de objeto de desejos dos outros – do pai dela por uma boneca para brincar, de Helmer por uma mulher bonita e um objeto sexual e, para o doutor Rank, ela representa o seu desejo de jovialidade e beleza” (Rønning,

2008, p. 40). Assim, afirma que os tratamentos recebidos desde pequena foram responsáveis por estar passando por uma vida dolorosa.

Nora Agora quando penso nisso, tenho a sensação de ter vivido até aqui como uma mendiga, vivendo do que me era dado. Minha vida tem sido fazer gracinhas para você, Torvald. Mas era isso que você queria. Você e papai me fizeram um grande mal. Foi por culpa de vocês que eu desperdicei minha vida (Ibsen, 2003, p. 176).

No momento de desafeição, Helmer tenta propor uma mudança para o futuro, diz que pronunciou palavras de desamor no instante de irritabilidade, mas Nora, resolvida, o perdoa, mas chega à conclusão de que ele não é mais homem a “ensinar a ser uma verdadeira esposa”.

Nora Escuta, Torvald. Eu ouvi dizer que quando uma mulher abandona a casa do marido, como eu estou fazendo agora, ele está legalmente livre de qualquer compromisso com ela. Em todo caso, eu o liberto de qualquer compromisso. Você fica sem a menor obrigação, assim como eu. Deve haver liberdade total de ambas as partes. Olhe aqui está a sua aliança, dê-me a minha (p. 187).

Nesse sentido, conclui que a falta de liberdade é uma das razões de não permanecer na casa; e a ausência de amor que percebera nesse dia não era possível salvar o casamento e a família. Explica que milhares de mulheres já sacrificaram suas vidas no casamento por uma pessoa que ama, mas que o casamento dela se desintegrou porque percebeu que sempre fora submissa. Dessa maneira, “deixa” Helmer a sós e vai experimentar a inteira liberdade.

O **entregador** é a segunda personagem em cena. Com apenas uma única fala, como personagem coadjuvante, aparece simplesmente para entregar uma árvore de natal e um cesto à criada, recebe o dinheiro das mãos de Nora e sai.

A terceira personagem (também principal) é **Torvald Helmer**, com 268 ocorrências de fala, tem o perfil de homem burguês, dito ser a cópia expressiva da classe média. Helmer é descrito (com nome e sobrenome) e designado pela profissão de advogado. Percebe-se que somente ele tem identidade completa, pois carrega a herança e a continuidade da família (dele) para a nova família. O tratamento que dá à Nora é o de extrema pertença. “Durante toda

a peça, é muito clara a atitude de Helmer com Nora, como sendo de uma coisa que ele comprou e com a qual ele se diverte” (Rønning, 2008, p. 39). Ele a vê como uma mulher-infantil, como se fosse uma menor o que, para a vida conjugal, é o mesmo perfil de escravidão. Esse comportamento é bastante comum quando se compreende que a opressão dos homens sobre as mulheres é amalgamada pelo código masculino advindo de uma “sociedade elaborada pelos homens em obediência a seu interesse” (Beauvoir, 2016, p. 276) que, sorrateiramente enrijece a condição feminina a um perfil não desejável. Helmer tem características do tipo conservador, é organizado e economicamente controlado. Legitima-se como chefe da família por sustentar a casa com o trabalho do Banco e por ser o responsável pelas decisões no lar. Diante dos comportamentos na vida social e na residência, “Helmer é a imagem da sociedade estabilizada. Ele representa as atitudes de uma burguesia sólida e bem-sucedida” (Rønning, 2008, p. 40-41). Desse modo, crê que construiu em torno de si uma família que pertence a determinado meio e classe social.

Ao observar as marcas discursivas entre Helmer e Nora, vê-se que as relações de poder passam pelas questões econômicas e têm correlação humana, ao passo que afirma que não quer adquirir dívidas e o quanto é dispendioso ter uma mulher como Nora, que gasta demasiadamente.

Helmer Você é bem mulher, mesmo! *Nora*, falando sério, você sabe o que eu penso a respeito disso. Nada de dívidas, nada de empréstimos, não há liberdade nem beleza numa vida baseada em dívidas. Nós dois aguentamos firme e com coragem até hoje, e é assim que deve ser por esse pouco tempo de dificuldades que ainda temos pela frente (Ibsen, 2003, p. 12).

Do ponto de vista sintático, a oração “Você é bem mulher, mesmo!” traz no interstício textual uma carga ideológica sobre o que Helmer e a sociedade construíram e sustentam sobre as mulheres, ademais sobre Nora. Um discurso que sufoca e silencia. Percebe-se no diálogo que Helmer usa palavras e pensamentos que vibram na faixa do bem, mas atribui à Nora a forma de figura ardilosa, esperta e ligeira – cheia de segredos, principalmente quando se trata de dinheiro e negócios. As falas de Helmer anteveem, para o leitor/espectador, a lição moral que quer dar à Nora ao falar sobre a atitude do funcionário Krogstad que: “mentir”, “dissimular”, “ser hipócrita” e “imprudente” é uma atitude que macula a família.

Helmer afirma que nos momentos difíceis saberá salvar a família, responsabilizando-se pelo o que vier a acontecer. No entanto, fica desiludido com a descoberta do feito pela esposa e, por essas consequências, diz ter perdido a razão de viver.

Helmer Você destruiu toda a minha felicidade. Você arruinou meu futuro. Sinto horror só em pensar nisso. Eu estou nas mãos de um homem sem escrúpulos. Ele pode fazer o que quiser comigo, pedir o que quiser de mim, dar-me as ordens que bem entender, eu não me atrevo a recusar. E eu tenho que cair em toda essa baixeza por causa de uma mulher sem princípios! (Ibsen, 2003, p. 168).

Percebe-se que Helmer utiliza um discurso sobre si ao falar sobre sua felicidade e seu futuro arruinado, tendo como causa a in consequência de Nora. Mais adiante, quase no desfecho da peça pede para Nora esquecer as palavras rudes pronunciadas e que a perdoa, pois entende que a atitude foi por amor. No entrave de uma difícil reconciliação implora para não ir, e, de certa forma, reconhece o tratamento dado durante todos os anos de casados. Tenta proibi-la de sair de casa dizendo que é uma jovem inexperiente e não pode abandonar a família:

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

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

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

Nora O que é que você considera meus deveres mais sagrados?

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

Nora Eu tenho outros deveres igualmente sagrados.

Helmer Não tem não. Que deveres seriam esses?

Nora Para comigo mesma.

Helmer Antes de tudo você é esposa e mãe.

Nora Não acredito mais nisso. Eu acredito que antes de tudo sou um ser humano, exatamente como você é ou, pelo menos, devo tentar me transformar nisso. Eu sei muito bem, Torvald, que a maioria das pessoas lhe daria razão, e que essa é a opinião que se encontra nos livros. Mas eu não posso mais me contentar com a opinião da maioria das pessoas nem com o que

está nos livros. Eu tenho que pensar por mim mesma, se quiser compreender as coisas (Ibsen, 2003, p. 179-181).

De acordo com as palavras de Helmer, a matéria verbal “abandonar” (o lar, o marido e os filhos) tem um peso sobre o que pensa sobre Nora, modificando todas as ações presentes de como a vê. Percepção distinta é a de Nora que utiliza (p. 178) outra forma verbal: “deixar”, por conta dos deveres sagrados com ela mesma, a fim de reiterar que não é propriamente “um abandono”, mas uma maneira de conquistar seu lugar na sociedade e se entender como ser humano. O que indis põe Helmer e o espectador sobre a separação e a partida é que “Ele e Nora têm até o fim um relação erótica, eles gostam um do outro e ambos estão atraídos um pelo outro. Isso torna o choque do fim da peça ainda mais forte (Rønning, 2008, p. 41).

A quarta personagem é a criada **Helena**, com apenas 17 falas. Aparece em todos os atos, mas sem grande relevância para as sucessões das cenas. Não recebe tratamento ou olhar especial que interfira na trama da peça, apenas obedece às ordens de Nora e Helmer e também conduz as visitas à sala. É notável a importância de se ter uma empregada, dado que as famílias ricas estabeleciam a necessidade de ter alguém para fazer os trabalhos domésticos.

Senhora Linde adentra o texto dramático com 195 falas, é a quinta personagem da peça. É uma amiga de infância de Nora que aparece na casa depois de quase dez anos. Afirma ser viúva há três e que voltara para a cidade a procura de emprego. Conta como passou durante esse tempo, de não ter herdado bens, da viuvez, de não ter filhos e de não ter constituído família. À deriva, Senhora Linde casou-se por interesse para poder ajudar a família. É a representação de uma classe burguesa que estava em ascensão, mas que se arruinou financeiramente após a morte do marido.

As amarguras na vida da Senhora Linde corroboram com Nora quando confabula e pede para Nils Krogstad não desistir do acordo e de não recolher a carta que deixara para Helmer na caixa do correio. Astuciosamente, diz que Helmer precisa saber de tudo o que a esposa fez às escondidas.

Senhora Linde Não, Nils, você não deve pedir sua carta de volta.

Krogstad Mas não foi para isso mesmo que você me chamou aqui?

Senhora Linde Foi, num primeiro momento de susto. Mas já se passaram vinte e quatro horas e nesse tempo eu presenciei coisas incríveis nessa casa. Helmer precisa saber de tudo. Esse

segredo infeliz precisa ser conhecido. Eles precisam de um entendimento completo, o que é impossível com toda essa dissimulação e falsidade que eu tenho visto por aqui (Ibsen, 2003, p. 146-147).

A Senhora Linde aparece como uma personagem secundária, mas com uma força importante na ação dramática, dado que é por meio de seus diálogos que desperta a consciência de Nora, pois é uma figura reveladora para a nova postura da amiga. A amiga tem uma função importante acerca do destino de Nora, ela provoca a situação final. Por vezes, o pensamento de Senhora Linde é o mesmo que advém de muitos críticos sobre o julgo social de Nora. Ao lerem e assistirem à representação, para muitos, ainda há a sensação de que Nora precisa ser punida pela postura perspicaz cometida com o esposo e filhos.

Nils Krogstad é a sexta personagem a ocupar a cena. É advogado, funcionário do banco e, de maneira oculta, agiota. Tem um total de 128 falas. Pede à Nora para convencer o marido a conservar o emprego no Banco, pois dada às imprudências cometidas na empresa, perdeu a respeitabilidade e assolou moralmente sua reputação social. Age de forma mercenária e quer tirar proveito ao ameaçar Nora dizendo que quer melhores condições de trabalho e também assumir o lugar de Helmer no Banco. “*Krogstad* Vai! Eu conheço ele! Ele não vai se atrever a protestar. E tão logo eu esteja lá, novamente com ele, a senhora vai ver! Dentro de um ano eu vou ser o braço direito do diretor. Vai ser Nils Krogstad, e não Torvald Helmer, quem vai mandar no banco” (Ibsen, 2003, p. 121).

Além das ruínas do desemprego, descobre numa conversa franca com a Senhora Linde, no terceiro ato, que ela o trocou por outro homem por questões financeiras. Sua decadência profissional e amorosa também gira em torno do erário. Krogstad desvela muitos indivíduos idênticos na sociedade sob as arbitrariedades de uma burguesia falida que quer a derrocada do outro.

Doutor **Rank** possui um total de 102 falas, é a sétima personagem a compor a peça. É grande amigo de infância de Helmer e continua muito próximo à família. Em várias peças de Ibsen a doença hereditária sífilis é recorrente, de modo que nessa, o próprio doutor é o portador do infortúnio e, devido ao avançar da idade, está soturno e aspira à morte. É no diálogo com Nora que esclarece a doença que herdou do pai:

Rank De quem mais? É inútil mentir para si mesmo. Eu sou o mais infeliz de todos os meus pacientes, senhora Helmer. Ultimamente venho fazendo um balanço da minha economia interior. Falência! Provavelmente dentro de um mês eu estarei apodrecendo no cemitério (Ibsen, 2003, p. 101).

No fragmento, Rank explica à Nora que é o momento de desintegração da vida, pois os resultados dos exames mostram o fim da carreira profissional e da existência. Tem que pagar com a própria vida a tragédia hereditária que adquiriu por conta da libertinagem do pai no tempo de militar. Nora procura acalantar e amenizar os ânimos, ao passo que tenta pedir um favor (dinheiro) a Rank que, em resposta, diz gentilmente estar à disposição “de corpo e alma” (p.110) para o que ela precisar: “A senhora não precisa me castigar desta maneira. Permita-me fazer pela senhora tudo o que um homem possa fazer” (p. 110).

O que se percebe durante os diálogos entre os dois, pelo tom e teor da conversa, que Nora é sinônimo de desejo para Rank. Ao perceber o interesse de Nora pelo dinheiro, Rank tenta beneficiar-se em meio à situação:

A relação de Nora e o Dr. Rank muda no momento em que ela planeja pedir-lhe dinheiro e o Dr. Rank aproveita a ocasião para declarar o seu amor por ela. Isto implica para ela uma situação semelhante a um casamento, onde ela tem o que ele quer – beleza e juventude – e ele possui o que ela precisa – dinheiro. Essa cena é como uma máscara de um noivado burguês (Rønning, 2008, p. 39).

O interesse que o doutor nutre por Nora é pela beleza e pela viçosa idade à flor da pele. Para ele, a possível aproximação entre os dois poderia ser compensada com as favoráveis condições financeiras que poderia ofertar.

Os três filhos de Nora e Helmer fazem a oitava entrada. São as crianças **Bob**, **Ivar** e **Emmy**. Apenas brincam em cena e têm pequenos diálogos, marcadamente três falas com a mãe. Chegam a ser mais balbucios sem importância.

A Babá **Anna-Maria** com 15 falas é a nona e última personagem a compor a peça. Mesmo com pequena passagem nos diálogos, materializa memórias sobre Nora. É a única presença materna e a mesma babá que a cuidou quando criança.

Nora (Abraçando-a pelo pescoço.) Ana, minha querida, você foi uma mãe para mim quando eu era pequena.

Babá A Norinha menina não tinha outra mãe que não fosse eu (Ibsen, 2003, p. 82).

Quando Nora casou-se, Anna-Maria foi para a nova casa para dar continuidade aos cuidados com Nora e ajudar a educar os filhos do casal. De uma maneira geral, as entradas em cena são somente para cuidar das crianças e retirá-las quando solicitado.

Em síntese, apresentadas todas as personagens, vê-se que em *Casa de boneca*, o poético está na forma como Ibsen contrói a peça. Ao mesmo tempo que sensibiliza, rivaliza. Utiliza-se de temáticas críticas altamente politizadas por falar de tipos humanos, principalmente sobre a individualidade das personagens e a liberdade da protagonista.

4 EM CENA, O SIGNO TEXTUAL DE *A DANÇA FINAL*

4.1 O texto teatral e as representações

A dança final foi uma das últimas peças escritas por Plínio Marcos. Escreveu-a num período de maior maturação profissional com a literatura dramática, mas que, infelizmente, não conseguiu ver encenada. Classificada no gênero comédia, mas que pela forma artística pode-se observar que é um melodrama: “*A dança final* tem uma dramaturgia mais bem-acabada, que revela o autor em pleno domínio de seu ofício” (Mendes, 2009, p. 456). A ideia para a escrita desse texto nasceu dos relatos de sua esposa Vera Artaxo sobre histórias de mulheres que ela ouvia na piscina do condomínio de classe média onde os seus pais moravam, e desses diálogos do cotidiano cheio de representações fantasiosas e dissabores no casamento e no lar, Plínio Marcos ficou inspirado a elaborar mais uma peça contando o conflito de um homem angustiado diante da impotência sexual e uma mulher que se nega a suspender a festa de bodas de prata, caracterizando assim um texto que apresenta o recorte das memórias de “um retrato sem retoque do casamento e das convenções sociais, com traços de um humor amargo” (Mendes, 2009, p. 456).

Quando Plínio Marcos terminou de escrever *A dança final*, mostrou para alguns artistas conceituados da dramaturgia como Francarlos Reis, John Herbert, Juca de Oliveira e Thereza Rachael, que até se interessaram pela peça para uma possível montagem de espetáculo, mas não deram continuidade à proposta. É o que afirma o ator e diretor teatral Francarlos: “Cheguei a comprar os direitos e o Plínio insistia para que eu fizesse, mas eu não tinha ainda a idade do personagem” (p. 456). Sem interesse para uma produção, a peça ficou sem ser montada por quase uma década, inclusive de difícil circulação e venda nas livrarias. Na entrevista à Revista *Caros amigos*, em 1997, Plínio Marcos, ao falar sobre cultura no Brasil, declara que é difícil fazer teatro e viver de arte no país, como ocorreu com sua peça que ficou anos sem ser encenada:

Por exemplo, escrevi uma peça chamada *A dança final*. No mesmo dia em que acabei de ler pros meus amigos, vendi pra um editor que não arrumou nenhuma livraria pra pôr.

Vendi pra um cineasta chamado Francarlos, que ficou um ano com a peça, não conseguiu montar, não conseguiu patrocínio, vendeu pro Johnny Herbert, que ficou mais um ano. Aí peguei a peça outra vez, veio tudo pra minha mão, vendi pro Juca de Oliveira, um artista do sistema, ficou mais um ano, não conseguiu vender pra ninguém, não conseguiu patrocínio pra encenar. Então eu não entro nessa cultura (p. 36-37).

Diante do argumento, constata-se que Plínio Marcos sem oportunidades e sem fazer parte dos aliados da alta cultura se vê injustiçado perante um sistema governamental que só proporciona apoio e patrocínio para os artistas com espetáculos já consagrados. De modo que suas peças ficam à mercê, desprovidas de apoio financeiro para a produção de um bom espetáculo por serem consideradas subversivas e fora do “padrão moral”.

Como era de costume, Plínio Marcos sempre escrevia à mão, mesmo com o advento da tecnologia. A seguir estão os rascunhos da primeira versão de *A dança final*. A imagem 01 é o início da primeira cena, em versão manuscrita com a ortografia de Plínio Marcos em 1993. E, na imagem 02, com data do mesmo ano, é o fragmento do mesmo texto datilografado. As imagens fazem parte de um arquivo iconográfico que ilustra os originais do acervo do autor que estão na coleção *Plínio Marcos: obras teatrais* (2017), no quinto volume.

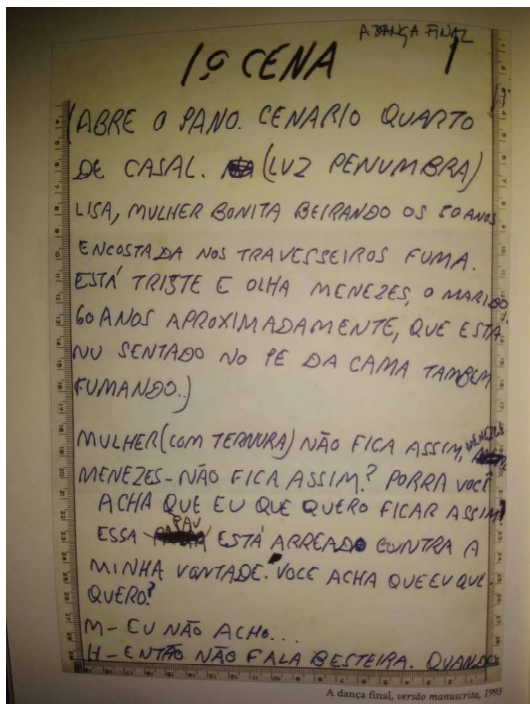


Imagem 01: Versão manuscrita de 1993
Fonte: *Plínio Marcos: obras teatrais*. V. 5, p. 244.
245.

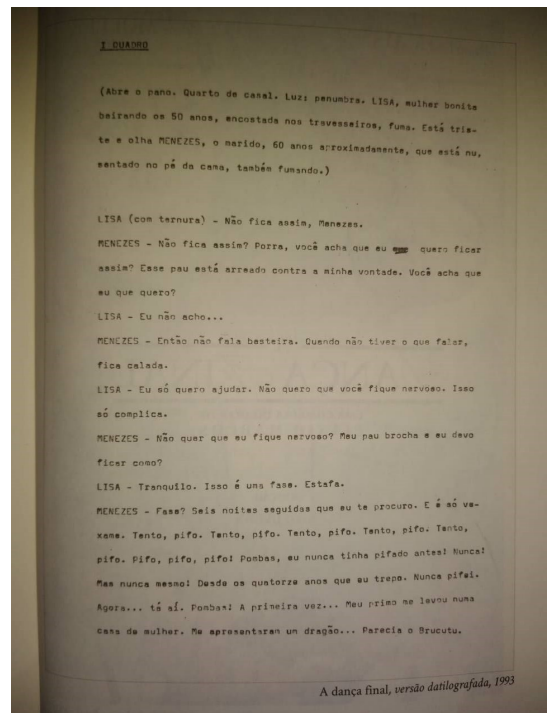


Imagem 02: Versão datilografada de 1993
Fonte: *Plínio Marcos: obras teatrais*. V. 5, p.

Com relação ao tema discutido na peça, percebe-se que ainda hoje há uma grande ausência de debates nas peças de Plínio Marcos sobre textos da vida pequeno-burguesa. Muito se fala sobre as personagens marginalizadas nos meandros da sociedade, mas ainda a crítica não deu o devido olhar à classe média em seus desdobramentos com os conflitos internos e existenciais do dia a dia. *A dança final* é uma peça que ainda não é enaltecida pela crítica, porém merece destaque em pesquisas por abordar a problemática da disfunção erétil e a melhor idade, principalmente na efervescência do Viagra. O assunto da peça se envereda pela questão da sexualidade adentrando o mundo burguês, como expressa Enedino: “*A dança final*, de 1993 (publicada pela Maltese, explora o tema da sexualidade e incursiona pelo mundo burguês: conta o drama de um casal em bodas de prata, vivendo problemas com a impotência do marido)” (Enedino, 2009, p. 33).

Plínio Marcos sempre provocador, com seu estilo contundente de defender suas ideias, a partir dos anos 1980, depois de passadas as perseguições políticas e repressões (de que ainda soavam resquícios), continuou a falar de inúmeras situações sociais pela boca de suas personagens – que estavam/estão nas ruas e em todos os lugares – ao debater sobre a liberdade, a aids, a religiosidade e também questionar sobre assuntos de “mulheres sem orgasmo, de anões de caralho grande e homens em crise de virilidade” (Mendes, 2009, p. 376). É nesse sentido que *A dança final* possui em sua tessitura dramática a mesma densidade das ações que as demais peças de Plínio Marcos. No entanto, nessa a roupagem das personagens estão assentadas na temática cidadina pequeno-burguês.

Quanto à encenação, a primeira montagem ocorre tardiamente, somente em 2002, quase uma década depois de escrita, sob direção de Kiko Jaess, com os atores Nuno Leal Maia interpretando a personagem Menezes e Aldine Müller, Lisa, no Teatro Itália, em 25 de abril, em São Paulo. De acordo com o *site* oficial de Plínio Marcos (www.pliniomarcos.com.br), o grupo se apresentou em mais de 40 cidades do interior de São Paulo e em algumas capitais brasileiras como Campo Grande, Goiânia e Fortaleza. A imagem 03 ilustra a capa do Programa de apresentação do espetáculo com algumas fotografias do casal Lisa e Menezes, que anuncia ser uma comédia inédita de Plínio Marcos, e ao lado, na imagem 04 tem-se a ficha técnica com a descrição de todos os integrantes que auxiliaram na realização do espetáculo.

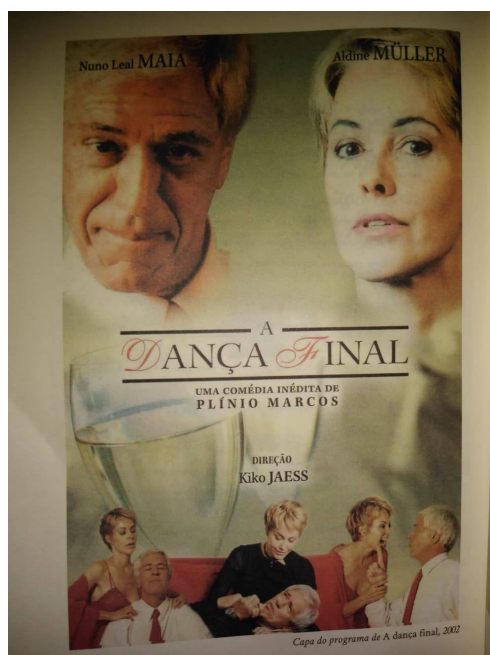


Imagem 03: Capa do Programa

Fonte: *Plínio Marcos: obras teatrais*. V. 5, p. 246

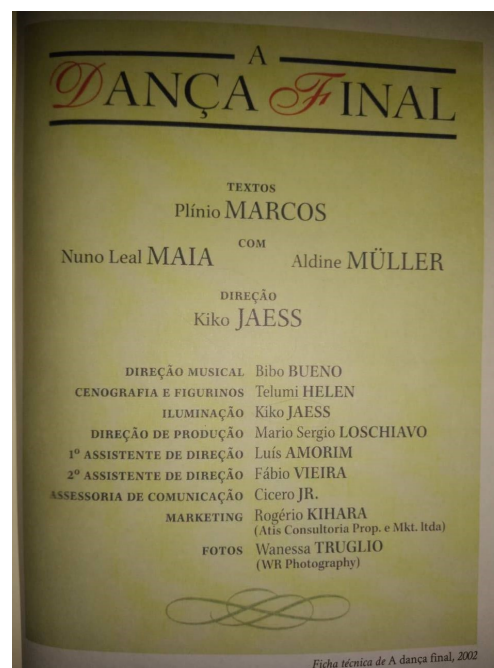


Imagem 04: Ficha técnica

Fonte: *Plínio Marcos: obras teatrais*. V. 5, p. 247

Na entrevista com os atores sobre as experiências acerca de suas respectivas personagens, Nuno Leal Maia fala sobre a percepção e concepção da personagem que interpreta, principalmente quando tocado sobre o distúrbio sexual: “Menezes é o típico machão. Um homem que encara o pênis como o centro de sua vida e não se conforma com o fato de ficar impotente logo quando consegue uma posição social” (*Site Estadão*, 2002) e, de acordo com a atriz Aldine Müller, sua personagem Lisa é “desglamourizada”, é uma mulher de princípios religiosos, dona de casa comum e que não quer mais do que a felicidade do ninho, mulher que vive “à sombra do homem” e cujo maior sonho “é comemorar as Bodas de Prata e ter uma segunda lua de mel” (*Site Estadão*, 2002). Nesse sentido, *A dança final* vem para mostrar o outro lado de Plínio Marcos, de quem até então só se conhecia pelo trabalho artístico que debruçava sobre personagens da margem. Aparece um texto que aborda a vida de gente da classe média. “Contrariando os críticos que viam sua obra evoluindo apenas dentro do drama e abordando marginais e marginalizados, Plínio escreveu, em 1993, *A dança final*, uma comédia com gente da classe média” (Contiero, 2007, p. 308).

Em abril de 2010, pela segunda vez, a peça entra em cartaz, sob a direção de Noemi Marinho e interpretada pelos atores Norival Rizzo e Denise Weinberg, no teatro Bibi Ferreira, da qual a matéria sobre o espetáculo no *Jornal Estadão*, com o título *Plínio Marcos olha a classe média em A dança final* diz que Plínio Marcos, por meio de peças consagradas pela

crítica, deu voz a seres que lutam diariamente pela sobrevivência, mas que agora muda seu olhar para outra vertente social. “Mudam as dores, não a contundência. Como nas demais, o conflito central se impõe logo na primeira cena e é provocado pela impotência sexual do marido” (*Site Estadão*, 2010). Para a atriz Denise Weinberg, as aparências e as condições financeiras são mais importantes que a alma destroçada de Menezes, de modo que “Plínio cria fotografias da alma num movimento constante em suas peças: os personagens têm discussões repetitivas, por questões quase banais, mas no meio delas, subitamente, abrem sua alma e, nesse átimo, revelam sentimentos profundamente humanos, universais” (*Site Estadão*, 2010). Para o diretor do espetáculo, “[e] les querem ser iguais. A igualdade é o objetivo e o ônus da classe média, na qual nós nos incluímos” (*Site Estadão*, 2010).

4.2 A escritura dramática de *A dança final*

A construção textual

Ao analisar a escritura dramática numa perspectiva estrutural e paratextual, as informações iniciais da peça justificam que houve algumas alterações no texto original depois de cinco anos de escrita e publicada por ter que incluir o advento do medicamento Viagra (que fora descoberto e potencializado no comércio a partir de 1998) a fim de ser a revolução ao desejo e a revitalização sexual, servindo de possibilidade para aumentar o apetite sexual do homem, como o da personagem Menezes.

O título da peça dá a sensação de que é a última oportunidade que Lisa tem para dançar. Mesmo que o casamento esteja desgastado, quer viver momentos de glória valsando alegremente no compasso 3 por 4 para representar aos seus convidados. Segundo o Aurélio, as palavras “dança” e “final” que dão origem e sentido para o título da peça definem-se: *dança* “Sequência de movimentos corporais executados de maneira ritmada, em geral ao som de música” (Ferreira, 2004, p. 600); e *final* traz a característica “do fim, derradeiro, último: suspiro final. (...); desenlace, desfecho, fim (p. 901). As duas palavras com significados de movimento e término, respectivamente, decifram o desalento de Menezes que, no embalo da

música, tem de reviver num “suspiro final” as lembranças da latência sexual de quando jovem, enquanto à Lisa resta desfrutar da valsa e dar voltas levemente pelo salão para ser vista e aplaudida por todos. É emblemático observar que no ritmo da dança é o homem quem domina a cena e conduz a mulher, de modo que a dama movimentava-se com elegância de acordo com o compasso do cavalheiro, olhando um para o outro, sempre ternos, meigos e sorridentes.

Conforme a didascália, o texto teatral é composto por apenas duas personagens: “Um casal de classe média alta: *Lisa* – cerca de 50 anos, bonita; *Menezes* – cerca de 60 anos, bem conservado” (Marcos, 2017, p. 214). Além disso, as indicações sobre o cenário descrevem que a ação desenrola, de acordo com o espaço dramático, num único cômodo do apartamento: “Um quarto de casal, talvez uma suíte. Há retratos dos filhos nas paredes ou sobre a cômoda. O lugar é bem decorado com elementos elegantes” (Marcos, 2017, p. 195). A saber, a peça é dividida em três quadros curtos e densos – apenas 29 páginas –, as falas das personagens vêm carregadas de uma linguagem coloquial e de palavrões.

A passagem do tempo dramático nos três quadros é percebível pelas indicações previamente orientadas pelo autor. O primeiro quadro acontece – no tempo da narrativa – durante a noite e a discussão entre o casal vai até a madrugada: “Vamos dormir. Olha, já está amanhecendo” (Plínio Marcos, 2017, p. 206). No segundo, é outro momento do dia, dadas as vestimentas de Menezes e o modo como chega a casa: de terno e abatido. No último há o indicativo de que se passaram semanas por conta do aspecto físico de Menezes, conforme a informação da didascália: “Menezes entra derrotado, está envelhecido. Lisa entra logo depois, alegre, tão entusiasmada que nem nota a tristeza dele” (p. 215).

Em *A dança final*, o conflito dramático se instaura já na primeira fala quando Menezes apresenta o problema que enfrenta. Não há uma preparação do ambiente e evolução da ação para que o leitor/espectador possa compreender a história para depois ver que existe “um nó” a ser resolvido. O embate aparece na primeira interlocução como uma força antagônica que causa reações adversas de enfrentamentos entre as personagens. Desse modo, a diégese torna-se simples: é a preocupação de Menezes por estar há seis dias sem ter ereção. É a primeira semana que sente a terrível sensação de não se satisfazer sexualmente. Para apimentar a história, Menezes não pode fazer uso do Viagra por ser cardíaco, diabético e hipertenso. A esposa tenta contornar a situação dizendo que o infortúnio é oriundo do estresse do dia a dia, mas é tolhida e culpabilizada por não mais despertar prazer nele, entretanto, Lisa pede para manter as aparências de uma vida feliz e realizar o sonho das bodas de prata e da segunda lua de mel. Por conseguinte, se entusiasma com os preparativos da festa, todavia, Menezes

deprimido não quer a comemoração, dada as tentativas de revitalização sexual que não trouxeram resultados: o fortificante orientado pela mãe de santo não deu certo, o Viagra não pode tomar e a consulta com o médico especialista não teve funcionalidade. Lisa enuncia que há outras formas de afeto sem ser o ato sexual; e também rememora que o sexo para ela nunca foi importante e que não sentia prazer, o que deixou Menezes ainda mais frustrado com a declaração tardia. Nesse ínterim, os dois colocam em xeque as intimidades dos anos vividos que os levou a essa situação, por não perceberem “o peso da idade”. Põem em “lençóis quentes”, numa relação cheia de conflitos, duas vidas num insólito desentendimento que desvenda as aparências dos vinte e cinco anos de casados. O ponto alto de tensão é quando Lisa quer, definitivamente, a festa a qualquer custo e ameaça contar a todos caso a comemoração não se realize. O motivo? “O Menezes brochou!” O desfecho é um diálogo sem solução, por conseguinte, a peça finaliza com o ensaio da valsa dentro do quarto.

Quem dança afinal?

A personagem constitui elemento essencial para se compreender o texto dramático e, guiada pela ação como força essencial, é por meio dela que se desenvolvem os acontecimentos numa peça de teatro. De acordo com as palavras de Patrice Pavis, “A personagem é concebida como um elemento estrutural que organiza as etapas da narrativa construindo a fábula, guiando o material narrativo em torno de um esquema dinâmico que concentra em si um feixe de signos em oposição a duas das outras personagens” (2011, p. 287). A saber, é através da personagem que a narrativa ganha vivacidade ao projetar uma história que se compõe de elementos intrínsecos a si, projetando a fábula a um mundo imaginário construído num determinado espaço, tempo e lugar.

É relevante apreender que “A análise da personagem desemboca, portanto, na análise de seus discursos: trata-se de compreender como a personagem é ao mesmo tempo a *fonte* de seus discursos (ela os enuncia em função de sua situação e de seu “caráter”) e seu *produto* (ela não é senão a figuração humana de seus discursos)” (p.289). O discurso da personagem é percebível por meio do confronto com a(s) outra(s), ganhando dimensão através da articulação verbal. Na tentativa de entender a personagem e seu discurso, Anne Ubersfeld em *Para ler o teatro* (2005) salienta que “A *personagem* não apenas ocupa o espaço de todas as

incertezas textuais e metodológicas, como é o próprio lugar do embate” (p. 69). Em *A dança final*, o casal ocupa esse lugar de embate e traz à baila questões desgastantes que precisam de solução. É preciso decifrar os discursos de Lisa e Menezes e a situação de fala, a fim de perceber os traços que engendram as relações discursivas e de poder entre ambos.

Para compreender a relação entre a personagem e seu discurso, sem dúvida, é preciso dissipar a névoa, não apenas não ver no discurso da personagem, o estoque de informações que permitirá decifrar seu caráter ou sua psique, mas, ao contrário, ver como é o conjunto dos seus traços distintivos, suas relações com as demais personagens, em suma, sua *situação de fala*, que permite elucidar um discurso, afinal de contas, indeterminado (Ubersfeld, 2005, p. 82-83).

Ainda na esteira do pensamento de Ubersfeld, o discurso da personagem torna-se texto importante a ser esmiuçado para a compreensão da peça na totalidade. Nesse sentido, sob o signo teatral, Lisa e Menezes são codificadas e construídas discursivamente do seguinte modo: ela é uma dona de casa que se rende (economicamente e moralmente) ao marido; ele é um autêntico patriarca que controla o relacionamento e quer que tudo “gire a seu gosto”. Como a análise se alicerça no texto de teatro (perene) e não na encenação do texto (representação para o público), as personagens se classificam como “personagem-texto” por serem operadores possíveis de leitura de uma escrita dramática dotada de significados.

O discurso de uma personagem é, pois, um *texto*, parte determinada de uma totalidade mais ampla que é o texto literário completo da peça (diálogo e didascálias). Mas ele é também, e sobretudo, uma mensagem que tem um emissor-personagem e um receptor (interlocutor e público), em relação com as demais funções de toda mensagem, em particular com um contexto e um código (Ubersfeld, 2005, p. 84).

Nesse seguimento, personificada em texto e dotada de significados, a personagem feminina da peça de Plínio Marcos é moldada em uma escala inferior dentro de uma hierarquia (casamento = instituição) onde não há demonstração afetiva do esposo. Por outro lado, a personagem masculina com o uso do seu sobrenome (Menezes) empodera-se a partir

de uma força hierárquica que enraíza a existência de filiação que dispensa o prenome por ter o registro de família tradicional (pertencente à família Menezes). Consequentemente é possível ver que as marcas ideológicas encravadas nos discursos das personagens foram captadas socialmente pelo autor em forma de discurso (texto) que, nas palavras de Ubersfeld, “Uma personagem, cada vez que fala, não fala sozinha, pois o autor fala ao mesmo tempo por sua boca;” (p. 84). Exemplifica-se com Lisa e Menezes que, por serem esboçadas como personagens de ficção, emprestam seu brilho para se materializarem no texto de teatro e tornarem um “discurso como processo construído” (p. 87) pelo próprio Plínio Marcos.

Partindo da propriedade de extensão dos diálogos, Lisa aparece no texto teatral com um registro de 111 falas, enquanto Menezes demarca 109 falas, geralmente longas. Na interlocução, o casal traz uma particularidade linguística “chula”, de palavrões explícitos ditos principalmente por ele. No primeiro diálogo de Menezes sobre as memórias da adolescência, constata-se um vocabulário grotesco e também marcas de um pensamento já cristalizado na sociedade quando alardeia a perda da virgindade num prostíbulo para ser e tornar-se “macho”. Através de um comportamento aprendido e cheio de sarcasmo fala do dia em que foi pela primeira vez a uma “casa de mulheres” e se vangloria que nunca “pifou” e nem “brochou” nenhuma vez:

Fase? Psicológico? Seis noites seguidas que eu te procuro e é só vexame! Tento, pifo; tento, pifo; tento, pifo; tento; pifo. Pifo; pifo; pifo! Pombas, eu nunca tinha pifado antes, nunca! Nunca mesmo. Desde os 14 anos... Agora, taí, pombas: pifei! (*Nostálgico, após pausa*) A primeira vez... meu primo me levou a uma casa de mulher. Me apresentaram a um dragão, parecia o Brucutu. Acho que até um sujeito saído da prisão depois de trinta anos recusava aquele bagulho. Era a própria espanta-volúpia. Meu primeiro, e a turma ali, só me gozando. Situação-limite. Se pifo, ia ser uma vergonha, iam me gozar pra sempre. Era capaz de ficar traumatizado para sempre... era capaz de ficar com trauma para o resto da vida. Mas comigo não houve mau tempo. Fechei os olhos e me atirei. Quase caí no panelão da puta. Aliás, aquilo não era um panelão, era um abismo. Me segurei nas bordas e desempenhei. Meu primo ficou orgulhoso de mim. Falou de boca cheia: “O Menezinho vai ser macho pra qualquer mulher. Se encarou essa casca de jaca, é que tem pra todas. Vai morrer trepando”. (*Mais revoltado*) Eu sempre dei o meu recado. Nunca pifei, nunca! Nunca mesmo. Foi só aparecer essa onda de Viagra, de pílula azul, que meu pau encruou, ficou arreado. Eu sempre desempenhei, dei meu recado, nunca pifei. Nunca! Você se lembra de eu ter pifado alguma vez, Lisa? Lembra? Lembra? (Plínio Marcos, 2017, p. 195-196)

O excerto mostra como Menezes pensa sobre as mulheres e o jeito de haver-se com a esposa: simplesmente como objeto sexual dada a condição deplorável de como verbaliza seus pensamentos. Nas reminiscências demarca comportamento de um homem mal-educado que quase beira aos instintos mais primitivos. No que tange à sexualidade e o discurso social, Menezes tem medo de sua impotência ser assunto na piscina do condomínio na hora em que as mulheres se reunirem para tomar banho de sol e conversar sobre os assuntos do cotidiano, uma vez que elas irão saber do seu caso e depois irão contar para os esposos e, quando eles se encontrarem para o banho de sauna, com certeza será motivo de deboche, tanto é que nas divagações pensa até no que eles e elas dirão a respeito.

Não obstante, para a sociedade, se afirma como homem de sucesso e vencedor, demonstrando a todo custo que pertence à classe média alta ostentando luxos como carro importado, apartamento bom, roupas requintadas e faculdade particular para os filhos: “Aí vou à luta com um calhambeque... Você parece que não compreende. O carro é ferramenta de trabalho, impõe respeito, abre portas. Eu vendo ações! Tenho que chegar com ar de vitorioso: carrão, terno sob medida, gravata estilosa” (Plínio Marcos, 2017, p. 198). Por ser falastrão, impõe suas verdades, demonstrando ter um casamento bem-sucedido, querendo convencer a esposa e a si mesmo sobre a situação da qual se encontra, mesmo sabendo das dívidas que possuem.

Lisa desapontada e instável psicologicamente, se enquadra no mesmo perfil de mulheres que são silenciadas e submissas pelos esposos. Nos diálogos, tenta contornar a situação e pede para ficar tranquilo, visto que o não desempenho sexual pode ser em decorrência do cansaço, da estafa, ser uma fase, um problema psicológico ou mesmo estresse do trabalho, propondo uma consulta médica, conforme fragmento: “Fique tranquilo. Amanhã marco hora pra você ir ao médico. E, olha, sexo não é a única alegria do casamento” (p. 201). Mais compreensiva e maturada, tem a consciência de que, quando se chega à idade sênior, existem outras cumplicidades no relacionamento que são de maior valia que o sexo. É difícil compreender os limites que cercam a vida de uma mulher como a de Lisa que provavelmente sempre sentiu falta de afeto, das lembranças das datas especiais, da ausência de diálogo e ser ouvida diante da inexistência de carinho. No entanto, Menezes pensa diferente sobre o sexo no casamento e sarcasticamente diz: “Não, meu amor. Sexo é não só a alegria do casamento, é a alegria da vida. O homem precisa do sexo como do ar que respira, como da comida que come. Eu não entendo a vida sem sexo. Vou te dizer sinceramente, do fundo do coração: foder

é fundamental” (p. 202). Para Menezes, a designação vulgar e flexão do verbo “foder” é algo sagrado, além do mais a monogamia (para o homem) é desgastante. O que se compreende é que o casamento se materializa nos órgãos genitais a partir de um comportamento e sentimento de controle. Para reiterar, diz à esposa que sempre teve a fantasia de fazer “suruba” com duas mulheres e, que a vida sexual tornou-se difícil diante das “frescuras” dela em não querer realizar alguns de seus desejos na cama:

Suas frescuras na cama. (*Imita a mulher.*) “Não acende a luz, que eu tenho vergonha. Não mexe aí. Aí, não, Menezes. Aí, não. Aí, dói. Ai, ai, tá doendo. Tira o dedo daí. Assim não quero, não sou bicha. Aí, dói. Assim eu paro”. (*Pausa*) Pois é. Quase vinte e cinco anos de papai e mamãe, trepando a mesma mulher. Isso brocha qualquer um. Tem cabimento uma coisa dessas? (*Imitando de novo.*) “Não, Menezes, não, não... se você botar a boca aí, nunca mais te beijo, eu tenho nojo”. (*Pausa*) Só tarado resiste a uma coisa assim. Eu não sou tarado. Brochei. Brochei. Taí, brochei! Só o Viagra pode me salvar. *Lisa ouviu tudo angustiada, pasma de dor, agora arrebeta em prantos* (Plínio Marcos, 2017, p. 202-203).

Menezes fala a respeito das intimidades que gostaria de por em prática, mas que o corpo inibido de Lisa nunca permitiu realizar, além de que, todo esse tempo com a mesma mulher o “brochou”, ou seja, a culpa é dela! A esposa angustiada diz que não é “uma boa parceira sexual” porque fora educada desse modo e também por ser tímida e ter vergonha, sentindo-se a responsável por ele estar “frio” na cama, sugerindo até que procure uma outra mulher. Menezes por seu turno, utiliza-se de uma linguagem que semanticamente traz arraigada a superioridade do sexo masculino: “Não, não. Não há o que desculpar. Pipio pifou. Está certo. Esse pipio já foi uma rola. Um rolão. Um cacetão. Um caralhão. Um pirocão. Hoje está reduzido a pipio. Pipio que pifou” (p. 207). Nas relações de poder, via sexualidade, o órgão masculino torna-se um dispositivo violador, uma arma: como bengala, cacete, pau, porrete ou mesmo a sustentação de um discurso ameaçador no aumentativo como o dito: “rolão”, “cacetão”, “caralhão” e “pirocão”, referindo-se à genitália como instrumento que confirma o poder. Como se constata, Menezes é falocêntrico, tudo gira no entorno do seu pênis, de maneira que o órgão sexual torna-se essencial para argumentação e autoafirmação. Traz em si um discurso que deixa a mulher numa posição inferior, dada a aspereza das palavras que profere à Lisa.

É justamente no terceiro e último quadro que Lisa adota um comportamento diferente do costumeiro e o aponta como egocêntrico e que o olhar dele com relação ao casamento é somente para as práticas sexuais, tanto é que relembra dos momentos da lua de mel onde Menezes sempre fazia questão de dizer: “trepei com você cinco vezes” (Plínio Marcos, 2017, p. 217). Enfática, presume que aquela noite de núpcias foi um horror, que aquilo não passou de um ato grotesco para provar que era “machão”. Em outras palavras, não a satisfaz sexualmente, ficou apenas assustada e apavorada: “Cinco vezes... E a qualidade, Menezes, não conta? Eu, pobre de mim, nenhum prazer... (p. 218). Assim, revela que durante os vinte e cinco anos de casamento tudo foi ótimo, mas não se satisfaz no sexo e não sentiu nenhum prazer:

Menezes Que puta vergonha que eu estou sentindo! Que vida inútil foi essa minha! Que bobagem de vida! Você nunca gozou? Nunca sentiu prazer? Nunca?

Lisa Pra ser franca... não.

Menezes Eu podia ter morrido sem ouvir isso.

Lisa Você não precisava ouvir isso nunca. Só estou dizendo agora pra ver se você compreende que existem outras coisas além do sexo (p. 218).

Nesse diálogo sincero e claro entre os dois, talvez o único na vida de casados, Menezes fica frustrado quando recebe a notícia de que nunca a fez sentir prazer. Ele sempre “desempenhou” bem para si, mas não se preocupou com o prazer da esposa. Por outro lado, Lisa se reserva e afirma ter realizado as atividades em casa como mãe e ter servido como esposa: “Eu não enganei você. Fiz a minha parte. Cumpri o meu papel de esposa. Servi você o melhor que pude. Não aceitei certas coisas, é verdade. Porque não sou uma mulher de rua, uma devassa. Mas sempre que você me procurava, eu estava pronta pra te receber. Fui uma esposa exemplar” (p. 219). Cumpriu os deveres para com ele e com os filhos, de prontidão durante todo esse tempo juntos. É necessário ressaltar que no término da peça há uma evolução ainda maior na personagem Lisa por falar de forma afirmativa que quer a festividade (como num desdobramento de caráter), e quer tudo a seu gosto, caso contrário, vai explicar a todos o motivo do cancelamento da festa: “o pipio do Menezes pifou!”.

Lisa (dura, fria, determinada) Vai ter festa. Você vai estar de cara alegre. Chega de bancar o machão, o senhor absoluto, o dono das decisões, quem determina tudo. Dessa vez,

vai ser tudo direitinho como eu quero. De manhã, a missa. De noite, a festa, o baile, a valsa, o bolo que nós vamos cortar. Depois, a viagem pra Poços, a lua de mel. Lua de mel como eu sempre imaginei, a gente andando na beira do lago de mãos dadas, olhando a lua (Plínio Marcos, 2003, p. 220).

A personagem está em outra fase da ação, de modo que a discussão dá-se justamente pela recusa da festividade, e essa atitude desencadeia na intriga. O sonho projetado por Lisa se funde ao de outras mulheres que querem missa, festa, valsa, viagem e lua de mel no casamento e nas datas comemorativas. À Lisa, resta a alegria de realizar o sonho de uma longa espera, pois está certa que venceu e conduz Menezes para o ensaio da dança; a Menezes, a desilusão (triste e derrotado), o descontentamento com a festa, com a fantasia da representação de uma vida feliz em público e sem a desejada ereção.

A cidade de Caldas Novas, Minas Gerais, no passado, onde Lisa pensava ser o melhor lugar do mundo para as bodas, era uma das cidades mais bonitas e exóticas, preferida da classe média para renovar as promessas do casamento. Os casais imaginavam viver lindas histórias de amor, se sentiam atraídos para a realização de sonhos, principalmente para a concretização da lua de mel.

Todavia, nesse processo discursivo é possível verificar que, metaforicamente, ainda há muitas lacunas relativas às impotências humanas para serem discutidas e debatidas enquanto a peça for lida e encenada. Sem um desenlace do conflito entre as personagens, compreende-se que o cômodo onde ensaiam para o baile torna-se espaço de luta de gênero onde se digladiam por meio dos discursos que verbalizam, de modo a provocar reflexões no leitor e no espectador. Mesmo com o apagar das luzes e o fechar das cortinas para o término do espetáculo, mediante enfrentamento sobre as relações de poder, afere-se que há um machismo impregnado em Menezes que precisa repensar os padrões de masculinidade acerca do controle da casa, do casamento e da família, enquanto a Lisa resta refletir sobre o perfil de docilidade e subserviência diante de uma nostalgia do cotidiano por conta da domesticidade.

5 EM TORNO DA COMPARAÇÃO: RELAÇÕES DE GÊNERO E PODER

A mulher? É muito simples, dizem os amadores de fórmulas simples: é uma matriz, um ovário; é uma fêmea, e esta palavra basta para defini-la.

(Simone de Beauvoir)

“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (Beauvoir, 2016, p. 11). A célebre frase que abre *O segundo sexo* (1949) rendeu apreciação e também rechaço no decorrer dos tempos por escancarar a condição da mulher construída em uma base machista e viril e que, há séculos, pesadamente depositou na mulher uma condição secundária com relação ao homem. Simone de Beauvoir ganha expressividade ao discutir questões acerca de lutas femininas, por entender as desigualdades que ainda perduram quando se pensa nos “papéis femininos” e sua representação social. Mesmo o livro ter sido publicado na metade do século passado, mais precisamente em 1949, ainda hoje se valida por reivindicar a urgência de uma transformação dessa mulher que vive à sombra e quer uma mudança, não no sentido de se sobrepor ao homem, mas de sustentar o argumento de “tornar-se mulher” com as mesmas oportunidades, sem serem diferenciadas do masculino tanto no campo moral, social e profissional, de modo a exigir reparos e direitos iguais.

Na mesma linha de pensamento, como era de se esperar, outras mulheres “ao redor do mundo” – também na luta feminina – armaram trincheiras de denúncias narrando história de vida, às vezes de um único dia na vida de uma mulher, como *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, que descreve por uma perspectiva interior, a singularidade de uma mulher que não se enquadra nos moldes da sociedade entreguerras na cidade de Londres. Ou em *Um teto todo seu*, publicado no mesmo ano, afirmando que “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção” (Woolf, 1994, p. 8), obra que decifra a mulher que não pode exprimir seus pensamentos porque vive presa a uma estrutura familiar construída pelo patriarcalismo.

No avançar de um tempo espectral, no Brasil aparece Clarice Lispector com escrita intimista e introspectiva no seu *A hora da estrela* (1977), apresentando traços amiúdes da protagonista *Macabéa* e, assinalando a presença feminina no hall de escritoras do país. Não

faltou criatividade também na pena e na tinta machadiana ao configurar Capitu, personagem tão bem posta e que o próprio Bentinho reconhecia: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura muito particular, mais mulher do que eu era homem” (Machado de Assis, 1968, p. 85).

Nesse feixe de exemplos, depois de passear em algumas histórias de mulheres “mundo afora”, pode-se mencionar também o denso trabalho plástico da pintora mexicana Frida Khalo... Mas voltemos para dizer que muito mais mulher também são as personagens de Ibsen e de Plínio Marcos, criações autorais que não se desatualizam e que nos permitem refletir o espaço das mulheres, assegurado via dramaturgia. Nora e Lisa são as nuances de mulheres historicamente rechaçadas, que lutam contra as convenções sociais de mulheres do lar, confinadas em apartamentos e resolvem reivindicar e sair das amarras, a fim de ter uma vida em plenitude.

5.1 Teatro comparado: aproximações entre *Casa de boneca* e *A dança final*

Não é de se estranhar, mas ao mesmo tempo é de causar horror, quando em pleno século 21 vemos capas de revistas tendenciosas ilustrando os modos de como ser uma boa mulher, ou escolas de princesas que dão aula de etiqueta, culinária e organização da tão sonhada casa cor-de-rosa às meninas, ou ainda, de colocar em prática os valores de uma princesa: bondade, humildade e solidariedade. A representação de um discurso embolorado acerca da construção e da condição de mulheres que devem, portanto, adotar essa cultura e comportar-se como “belas, recatadas e do lar”.

É notório saber que foi somente nos anos de 1980 que o teatro experimentou o vasto campo da teoria feminista com aplicação à arte dramática. Nas décadas anteriores, os estudos teatrais se nutriam de outros campos dos saberes, como dos alicerces da literatura. A dramaturgia então propõe levar, por meio de peças de teatro, temáticas a serem discutidas para subverter o perpetuado poder masculino. Ao compreender as preocupações e reflexões sobre a mulher, o teatro aparece como prática cultural que age de forma política na análise de discursos conflitantes com a perspectiva de subverter a ordem nas relações de poder e perceber as vozes de discursos desautorizados, sufocados e silenciados que estão entranhados na estrutura e na dinâmica de dominação, de modo que “o texto dramático torna-se o terreno para a negociação, a autorização, a interrogação, a subversão, a abrangência e a recuperação de poder (Carlson, 1997, p. 505). Ancorado nos estudos do e sobre o teatro, começa-se a

perceber a importância das teorias feministas ao averiguar em diversos textos teatrais as diferenças baseadas nos sexos. Para Marvin Carlson, professor de teatro e literatura comparada, “O feminismo sob diversas formas, forneceu uma fonte particularmente rica e variada de textos teóricos sobre o teatro desde os primórdios da década de 1980” (Carlson, 1997, p. 508). Esse novo momento deu uma guinada ao reivindicar os mesmos direitos entre homens e mulheres para que não houvesse disparidade. A urgência dessa abordagem feminista como estudo comparatista ajudou a delatar como as mulheres eram no passado, e hoje, lapidar essas (in) diferenças na cultura contemporânea.

Não basta apenas constatar a condição feminina ou suas mudanças, é preciso compreender a construção histórica das mulheres na sociedade. O masculino é visto como uma engrenagem de dominação que se estabelece dentro de certas estruturas. “Essa experiência apreende o mundo social e suas arbitrarias divisões, a começar pela divisão socialmente construída entre os sexos, como naturais, evidentes, e adquire, assim, todo um reconhecimento de legitimação” (Bourdieu, 2016, p. 22). Nas peças, Ibsen e Plínio Marcos em *Casa de boneca* e *A dança final*, apresentam personagens com exemplos bem evidentes desse princípio de visão e de divisão sexualizantes. É nesse sentido que a literatura comparada em estreita relação com as abordagens de gênero¹¹ tem se engajado sobre essa mulher que “não é o suficiente” em meio a uma classe conservadora e machista, mas que arduamente luta, nega e rejeita todos os modos de submissão e violência simbólica vivida e cristalizada no passado.

Moral e socialmente, as mulheres são sempre vistas como um conjunto de diferenças atribuídas de forma natural com relação ao homem. Há uma discrepância séria entre o feminino e o masculino, pois ainda perduram inúmeras correções a serem feitas, mas a luta continua, pois existe uma longa história de conquista e muito ainda a conquistar, como nas batalhas do sufrágio feminino, no uso do corpo, na participação nos ministérios religiosos, na correção e diferença salarial, na formação educacional orientada para ser dona de casa, no impedimento ao divórcio, na culpabilidade num caso de estupro, no julgo pela recusa da maternidade, no escambo de escrava sexual, no sacrifício e obrigação de permanecer no casamento, etc.

Literatura comparada: a teoria para o teatro

Ao levar em consideração os princípios da literatura comparada, fica evidente que “desde que o mundo é mundo” sempre houve a comparação, mas enquanto disciplina acadêmica e modalidade de estudo aparece somente no século 19. E, diante das múltiplas interligações ou confluências com diversas áreas do saber, é indispensável lembrar que “[...] literatura comparada é o estudo do fenômeno literário que transcende as fronteiras de nacionalidade e os limites das grades disciplinares” (Faria, 2019, p. 9). Ao pensar nos pioneiros e visionários da literatura comparada, como Madame de Staël e Goethe, bem como nos primeiros a falar dela enquanto disciplina, como Jean-Jaques Ampère e Abel-François Villemain, hodiernamente pode-se pensar no comparativismo da literatura dramática como um campo de estudo e privilegiar a temática do feminino ao cotejar as peças teatrais de Ibsen e de Plínio Marcos.

Literatura comparada é, portanto, o espaço reflexivo privilegiado para a tomada de consciência da natureza múltipla (histórica, teórica e cultural) do fenômeno literário, à medida que se porta como multidisciplinar, interdiscursiva e intersemiótica, situando-se na área particularmente sensível da “fronteira” entre nações, línguas, discursos, práticas artísticas, problemas e conformações culturais. Na esteira de tal pensamento, os estudos literários comparados têm colaborado com a música, a pintura, a escultura, a coreografia, a arquitetura, o cinema e também com a arte dramática como extensão *sui generis*. Para tanto, “a mais discreta forma de abordarmos a comparação das várias artes consiste, obviamente, naquela que se alicerce sobre uma análise dos próprios objetos de arte e, assim, das suas relações estruturais” (Wellek e Warren, 1976, p. 159).

Com base no exposto, ganha respaldo as palavras de George Steiner ao dizer que: “Todo ato de recepção, em linguagem, em arte e em música é um ato comparativo” (Steiner, 2001, p. 151). Lido pela égide literária, aqui está chancelada a cognição e firmada a recepção em teatro ao propor e situar as duas peças num panorama comparativo ao entender que “a literatura comparada é, na melhor das hipóteses, uma arte de ler rigorosa e exigente, um estilo de ouvir ou ler atos de linguagem que privilegia certos componentes desses atos” (Steiner, 2001, p. 158). Reconhece-se, por esse prisma, traços que são inerentes entre as peças e que fazem dialogar por meio de interpretação de pressupostos históricos, culturais e sociais que visionam a maneira como se relacionam e o que há de dramaticidade nos textos desses

autores, tendo em vista que comparar é uma prática permanente do ser humano e faz parte do processo de construção e articulação do pensamento, principalmente na literatura dramática.

Diante desses laivos, o paralelismo entre as peças *Casa de boneca* e *A dança final* pertence ao mesmo domínio de expressão, mesmo distantes no tempo (1879 e 1993), espaços geográficos distintos (Noruega e Brasil) e pertencentes a línguas e culturas diferentes. Pensando o teatro enquanto texto literário, pode-se dizer que: “A literatura nasce da literatura, cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea” (Perrone-Moisés, 1990, p. 94). A literatura comparada¹² surge da emergência de um espaço propício para discussões de temáticas tão importantes como o feminismo, além de revitalizar e se inter-relacionar com o teatro.

Pensar comparativamente a questão do feminino diante da relação de gênero na tessitura teatral é ajudar a escrever a história das mulheres, é tirá-las do silêncio em que estavam confinadas. E, “[...] nesse silêncio profundo, é claro que as mulheres não estão sozinhas. Ele envolve o continente perdido das vidas submersas no esquecimento no qual se anula a massa da humanidade. Mas é sobre elas que ele pesa mais” (Perrot, 2008, p. 16). Nesse panorama, nas peças em estudo, o *locus* feminino é ressignificado. Lugares que foram dados a elas a partir de uma perspectiva normativa em que a suposta inferioridade era o argumento para calá-las, de modo que, esse silêncio é substancialmente rompido e as personagens adquirem voz e representação diante de seus discursos, como uma forma de transgressão, ao expor seus pensamentos e dizer como se veem e se sentem diante da família e da sociedade.

Luta e resistência: (re) pensando a condição da mulher

Diante do caráter social das ficções, que sumariamente refletem os modos de agir e pensar de uma sociedade, se observado pela ótica das personagens femininas das peças de Ibsen e de Plínio Marcos, vê-se que as mulheres sempre lutaram pelos seus direitos, mas que no percurso histórico foram invisibilizadas pela estrutura de poder e de dominação masculina, mesmo compartilhando da sororidade. É baseado na desigualdade entre os sexos que o conceito de gênero foi disseminado no mundo com mais volúpia para se pensar a (categoria)

mulher, de modo que a terminologia “oferece um novo olhar sobre a realidade, situando as distinções entre características femininas e masculinas no cerne das hierarquias presentes no social” (Piscitelli, 2002, p. 1). A resistência dessa “nova mulher” no seio da sociedade permite (re) pensar a mulher que sempre esteve à sombra do homem, a fim de desconstruir essa tradição que perdura de um longo tempo como uma prisão de origem. É por isso que, cada vez mais assomam estudos e discussões de vertentes feministas sobre a mulher na contemporaneidade para a equidade.

Segundo Piscitelli (2002), o conceito de gênero, ancorado na história das teorias sociais, de forma inovadora, vem para lapidar a disparidade entre homens e mulheres a partir de uma nova guinada do pensamento feminista. É nas décadas de 1920 e 1930, em diversos países, que as mulheres conquistam alguns direitos, no sentido de correção pela desigualdade existente, principalmente “no que se refere ao direito ao voto, à propriedade e ao acesso à educação” (p. 1). Por ação do movimento feminista, ratificou-se que o protagonismo da mulher é pouco percebido e, se pensada em termos políticos, é ainda mais visível a diferença sobre a ocupação de lugares sociais – mesmo em épocas e lugares distintos no mundo, a mulher ainda é secundária em relação ao mundo masculino. As diversas correntes feministas compreendem que existe a subordinação baseada nos modos de ser mulher e ser homem e salientam que a diferença está no “caráter natural” de como a mulher foi construída socialmente. E, se essa mulher foi construída dessa maneira, ela pode ser transformada a partir da ocupação do seu espaço e direitos. As reivindicações do pensamento feminista, todavia, em busca teórica e prática das causas que originam a submissão, estão “voltadas para a igualdade no exercício dos direitos, questionando, ao mesmo tempo, as raízes culturais destas desigualdades” (p. 1-2).

De acordo com os pensamentos advindos da vertente do feminismo radical, por exemplo, “as mulheres são oprimidas pelo fato de serem mulheres”, pensando assim, a identidade da mulher é permeada por traços biológicos que solidificam uma construção social sobre elas ao ver que o corpo feminino é uma condição para a manutenção do patriarcado. Acredita-se que há uma dominação do homem com relação à mulher devido ao processo reprodutivo. Ao gerar e cuidar dos filhos, tornam-se prisioneiras dos homens, produzindo assim a desigualdade sexual. Mas que grupos de mulheres sofrem opressão e são reprimidas? De que mulheres estamos falando? As brancas de classe média e alta, como as personagens Nora e Lisa das peças, estão inclusas nesses discursos e “experienciam” a dominação masculina? Ao que se percebe, o espaço cotidiano dessas mulheres é caracterizado como locus político, logo, é determinado pelas relações de poder. Assim, o argumento é que os

registros históricos não mostram as contribuições e a participação da mulher na sociedade. Nesse sentido, compreende-se que “a dominação masculina excluía as mulheres da história, da política, da teoria e das explicações prevalecentes da realidade” (p. 6). Diante do pensamento feminista, deve-se repensar o conceito de gênero quando tocado em relação ao sexo, são termos distintos, e devem ser analisados a partir do fato de que o sexo está intimamente relacionado às condições e fatos biológicos (macho e fêmea), enquanto o gênero¹³ diz respeito às modulações de ordem sociais, culturais e psicológicas.

A grande colaboração das teóricas e ativistas dos movimentos feministas foi a de utilizarem uma linguagem própria para fazer ciência e se apresentarem como personagens principais no enredo de suas vivências, pois até então a história das mulheres era contada por outras vozes, principalmente através de registros advindos de discursos conservadores e, por sua vez, não as incluíam e não permitiam que aparecessem como produtoras de conhecimento, de modo que passaram a falar em primeira pessoa, exprimindo suas subjetividades para de fato terem visibilidade e serem ouvidas. “Usaram, então, seus corpos, falaram na primeira pessoa do singular, jogaram suas subjetividades no texto forjando armas agudas que cutucavam o lugar espantoso das ciências canônicas” (Pelúcio, p. 37).

É a partir do princípio de poder falar de si que o livro *História das mulheres no Brasil* (2012), organizado por Mary del Priori, faz uma abordagem histórica sobre experiências de mulheres que rememoram e contam a história verdadeira, escrita por elas, a fim de poder recuperar a presença feminina no passado, dando mais visibilidade às mulheres no sentido de “fazê-las existir, viver e ser”. Segundo Priori: “A história das mulheres não é só delas, é também da família, da criança, do trabalho, da mídia, da literatura. É a história do seu corpo, da sua sexualidade, da violência que sofreram e sofrem e que praticam, da sua loucura, dos seus amores e dos seus sentimentos (Priori, 2012, p. 07). Uma história em que as mulheres protagonizaram de forma singular, em todas as instâncias, mas foram apagadas como sujeitos históricos. Nesse sentido, Lygia Fagundes Telles no ensaio do mesmo livro, *Mulher, mulheres*, de maneira poética diz que a mulher sempre foi explicada pelo homem, mas “[a]gora é a própria mulher que se desembrulha, se explica” (Telles, p. 671) com seus novos modos de agir e pensar de acordo com as transformações culturais, econômicas, políticas e sociais. Assim, aparece a mulher revolucionária que, a seu modo, “sem querer ‘imitar a linha machista’ de afirmação e poder, reivindica em plena consciência dos seus deveres e direitos ‘a liberdade’ na escolha do ofício e sem ressentimento, sem rancor” (Telles, p. 672).

O feminino presente nos autores e nas peças teatrais

Ao adentrar a seara de Plínio Marcos e Henrik Ibsen, e conhecer suas inúmeras personagens femininas nos fica uma lacuna, e cresce um desejo de perguntar a eles, como se pudéssemos, se teriam alguma inclinação por ilustrar e problematizar tão bem a figura da mulher no campo da dramaturgia. E o porquê de privilegiar e protagonizá-las com tanto afínco nos meandros da arte.

Na tentativa de conhecer melhor os autores, vale dizer que é inegável contestar a qualidade da produção dramatúrgica brasileira já consolidada pela crítica. Nesse caudal de autores e composições teatrais, validam-se importantes nomes como Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna, Ariano Suassuna, para citar alguns e, o mais recente dos nossos tempos, “do calor da hora”, desponta a figura emblemática de Plínio Marcos como uma excelência no campo da dramaturgia. Na contramão da alta literatura, revitaliza a cultura e a cor local do país, via teatro, alimentando-se de assuntos de sua época com toques sutis de representação nacional, ao fazer menção e rememorar outro grande escritor brasileiro no seu *Instinto de nacionalidade* ao afirma que: “O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (Machado de Assis, 1992, p. 803).

Em *A dança final*, o autor usa uma linguagem enxuta e densa, demarcada como chula, perpassada pelo discurso do casal com o uso de gírias e palavrões. Desde a primeira fala até o último ato há um grande nível de tensão entre as personagens. Plínio Marcos constrói um teatro carregado de mágoa, lascívia, rancor e outros substantivos do gênero que configuram pessoas excluídas da sociedade, que marcam o lugar e voz específicos até então não registrados na literatura: eis o motivo da “agressividade verbal” presente nas peças que ganharam o gosto e apreciação da crítica e da sociedade. O ambiente é assinalado nas indicações cênicas como um apartamento de classe média que apresenta um espaço fechado (quarto do casal), assim como nas demais peças que também mostram lugares claustrofóbicos onde se reduz o espaço e as personagens a fim de aumentar a tensão, locus sempre delineado como quarto de pensão, mocós, garçonnière, cela, becos, zonas de prostituição, etc.

A peça, dolorosamente, fala do esfacelamento da vida. A condição de um casal que chega aos vinte e cinco anos de vida em comum e percebem o fim do casamento, de maneira que a narrativa perpassa pela falta de sexo, de desejo e de paixão: vê-se o ruir de todos os

sonhos e, finalmente, caem no nada absoluto. Para Henrik Maltese: “A linguagem maldita de Plínio Marcos – o mais importante autor contemporâneo de teatro no Brasil – causa perplexidade e espanto pela crueldade de um tema levado às últimas consequências” ([Contracapa] *in* Plínio Marcos, 1994). É uma obra nacional por essência, que retrata as condições marginais de outros países, por isso, também universal. Plínio Marcos desvenda os silêncios, angústias e ausências de um casal que terá que dar uma festa e dançar uma valsa a contragosto para os convidados. Assim como as demais personagens plinianas, essas também se constituem de um aniquilamento “[...] marcado por seres calados no fundo de si mesmos, marginalizados e sem chance. As bodas de prata estão mortas” ([Contracapa] *in* Plínio Marcos, 1994). Os anos vividos estão mortos, o desejo e a performance sexual estão mortos, a virilidade de Menezes também está no último fôlego, os sonhos individuais de Lisa submergem, enquanto isso a vida dos dois passa.

Plínio Marcos escreveu essa peça nos anos de 1990, num momento em que o Brasil experimenta um teatro contemporâneo que permite falar dos grupos de minorias, mas percebe-se ainda um grande preconceito ao tocar em temas como a feminilidade. A escrita pliniana vem regulada como instrumento de denúncia social, percebível pela árdua e constante articulação com a palavra e também por impingir no papel os registros de observação do indivíduo frente a sua condição humana ao dizer: “Porém (e sempre tem um porém), o que quero dizer e o que pesa na balança... nos estreitos, esquisitos e escamosos caminhos do roçado do bom Deus, onde o vento encosta o lixo e as pragas botam os ovos... o povão só berra da geral sem nunca influir no resultado” (Plínio Marcos, 2016).

Há tempos, Antonio Candido, o mestre da literatura comparada no Brasil, afirmou que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada” (Candido, 1993, p. 211). Seguindo esse raciocínio, analisar a literatura dramática de Plínio Marcos é instituir relação com a produção teatral de Ibsen. Evidencia-se assim, um elo entre os autores por representarem o feminino e ilustrar claramente o poder masculino – utilizando-se da arte teatral como campo possível para a manifestação de luta de gênero ao dar voz às personagens femininas em suas escrituras e discutir o papel da mulher na sociedade mediante embate ideológico.

Nesse espaço de tempo, ao transcender a nacionalidade brasileira para a norueguesa e, ao levar em consideração os alicerces da literatura comparada, é possível perceber que Nestor Vitor em seu *A hora*, ao traçar um perfil das mulheres ibsenianas, concluiu que nas primeiras peças o feminino é caracterizado por mulheres mais simples, mas na maturidade passam a ter comportamentos diferenciados e fazem as próprias escolhas, tornando-se superiores. Entre

tantas da mesma envergadura, coloca-se em evidência a personagem Nora, de *Casa de boneca*, que “[...] também participa dessas naturezas de mulheres tocadas de certa masculinização” (Vitor, 1901, p. 243).

Dizem que o próprio Ibsen afirmara que não era feminista, que o seu papel enquanto escritor era trabalhar com “tipos humanos”. E dessas preferências performáticas, as peças deram excessivas discussões como o início ao debate sobre a mulher no casamento, seu papel na sociedade e direito ao voto. Para o dramaturgo Martin Esslin:

Ibsen foi uma influência importantíssima na abertura dos debates a respeito da posição da mulher na sociedade e fez, ao que me parece, uma contribuição determinante para as mudanças que iniciaram com o sufrágio feminino e que ainda continuam a processar-se hoje em dia com o rótulo de movimento de liberação da mulher. Nora, em *Casa de boneca*, iniciou o debate sobre a posição da mulher no casamento vitoriano (Esslin, 1978, p. 108).

Nessa época, Ibsen aspira a escrever sobre protagonistas que sequer tinham direito ao voto no mundo, pois o primeiro país a garantir o sufrágio feminino foi a Nova Zelândia em 1893, ou seja, 24 anos depois de ter escrito essa peça. Na Noruega essa conquista veio após mais uma década, só em 1913, e no Brasil a situação foi ainda mais crítica, somente em 1932. É pela linguagem dramática que Ibsen explora variados temas que nos levam a analisar e refletir cada peça como um trabalho de articulação intelectual, que com êxito deixa uma marca permanente para a compreensão da vida e do sentimento da sociedade do seu tempo, bem como revitaliza as problemáticas que ainda perduram.

Essa configuração é vista na peça *Casa de boneca*, um texto moderno no qual Ibsen coloca a protagonista Nora, a princípio, como uma marionete humana – uma verdadeira boneca do casamento, representando as convenções sociais vigentes –, mas que resolve desprender-se dos modelos de paixão e submissão pelo qual passavam as mulheres em fins do século 19, e quebra o elo de dependência em relação ao homem. Apresenta a conscientização gradual e as transformações sociais de uma personagem que abdicou, inicialmente, de sua própria vida para viver a do marido e dos filhos. A peripécia da vida de Nora se destrói/reconstrói quando resolve abandonar a família para se descobrir sozinha enquanto mulher. Ibsen põe em xeque as tradições que envolvem o matrimônio ao nos revelar que,

Nora resolve sair de sua “casa de boneca” e passa a viver a sua própria vida, pois entende que o casamento é uma mera ilusão.

O casal Nora e Helmer pertence à classe burguesa e utiliza uma linguagem mais rebuscada, aproximando-se da norma culta. A peça desenvolve-se na sala do apartamento, onde nesse cômodo, resumem todos os atos de (des) amor. Como nas demais peças de Ibsen, suas personagens estão integradas à impiedosa luta “[...] contra as hipocrisias sociais: as falhas, injustiças e incoerências da sociedade que encontram-se assentadas sobre as fraquezas e insuficiências dos indivíduos” (Volobuef, 2008, p. 134).

Enfim, o que se verifica é que em nenhuma das duas peças os autores trazem uma solução substancial no desfecho, pelo contrário, geram um problema. São peças cujo fim deixa o leitor/espectador com mais um conflito a ser resolvido. Numa análise metafórica, vê-se a aproximação da condição humana levada às últimas instâncias, as personagens percorrem/vivenciam um *plot* narrativo dessa sociedade microscópica que precisa ser ouvida. Como se pode perceber, a arte traduz os signos da vida e cumpre o papel de falar do humano. Ademais, imprime uma resposta necessária através do diálogo da teoria comparada e feminista permitindo revisitar o lugar de direito e possível da mulher na sociedade e, por intensificar com sobriedade a figura feminina como líder e humana ao eliminar a força antagonista da repressão e acrescentar a liberdade individual. Assim, faz necessária a “emergência de novas alteridades e discursos, em que se destacam minorias sociais, étnicas e de gênero” (Carvalho, 1999, p. 60).

Ibsen e Plínio Marcos: (des) encontros

A aproximação entre os dois dramaturgos permite observar que as peças convergem para um mesmo direcionamento e singularizam uma escrita que capta as ondas de seus tempos. Os signos sociais que ecoam dos textos teatrais provocam mudanças no modo de pensar quando se percebe que “a arte é a expressão da sociedade” e contribui para a evolução cultural e intelectual de seu povo, ao ver que a obra (no caso o teatro) age sobre o meio e o transforma, como bem especificou Antonio Candido em *Literatura e sociedade* (2000). Diante desse ponto de vista, constata-se a presença de Ibsen na obra pliniana, e é sabido que Plínio Marcos, por exemplo, teve familiaridade com *Casa de boneca*. Conforme postula

Wagner Enedino (2009), Plínio Marcos bebeu do conhecimento de vários dramaturgos importantes e foi influenciado a partir dessas assimilações, bem como exímio conhecedor da dramaturgia de Ibsen: “o dramaturgo foi leitor de autores renomados, como Jorge Amado, Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieri, Dostoiévski, Castañeda, Moravia, Ibsen, Camus, Graciliano Ramos, Zola e Freud, entre outros, cujas influências, aliadas ao seu talento, se fazem sentir nos textos que escreveu” (p. 28).

Num paralelismo, a peça teatral de Plínio Marcos se aproxima da de Ibsen, principalmente a partir da década de 1980, quando Plínio Marcos começa a problematizar o mundo burguês e expor interioridades das personagens diante do mundo urbano. São narrativas que trazem nos diálogos as discussões sobre as relações humanas do mundo burguês, de famílias governadas por homens, como Torvald e Menezes. Outro aspecto evidenciado é a doença hereditária, que também é recorrente nas peças dos dois dramaturgos, como a sífilis nos textos de Ibsen em *Os espectros* (1881); e nos textos de Plínio Marcos o HIV em *A mancha roxa* (1988), polemizando a AIDS e a necessidade de prevenção da doença nos presídios.

Posto em similitude, as forças das peças entrecruzam-se. *Casa de boneca* e *A dança final* se assemelham - em correlação, são dois casais que tentam resolver seus conflitos internos e individuais. A linguagem utilizada pelas personagens de uma peça e outra apresenta certa discrepância, as de Ibsen utilizam uma linguagem que se aproxima mais à língua padrão, logo num estilo discursivo formal, enquanto as de Plínio Marcos expressam uma linguagem mais coloquial, encravada de palavrões.

Dentre as similaridades, um fator que aproxima os dois autores é a construção de peças que falam sobre a sociedade e que, de maneira política, incomoda a censura, de modo que muitas peças e encenações foram proibidas. *Casa de boneca*, por exemplo, teve de mudar o final porque a sociedade do período de 1879 e a censura não permitiram tal finalização, bem como artistas da época, e de outras, não aceitaram encenar uma personagem “com desvios de caráter” como a protagonista Nora, que tinha olhar sabido e irônico. O mesmo aconteceu com Plínio Marcos em inúmeras peças por ter um teor de denúncia social e sofrer com a censura e a política vigentes, com alegação e sustentação jurídica de que os textos teatrais infringiam a lei diante dos princípios de “atentado contra a moral e aos bons costumes”.

Na relação de semelhanças entre as personagens em *Casa de boneca* e *A dança final*, nota-se que as desigualdades entre as personagens femininas e masculinas são visíveis. É a partir da relação de trabalho, baseado no sexo, que oprimem tanto Nora, quanto Lisa, causando disparidade com relação aos esposos. Aos homens, a legitimação do trabalho fora de

casa, às mulheres, os serviços domésticos e ocupações feitas à mão como crochê e pintura. A saber, expõem as dores e as lágrimas escondidas por trás dos trabalhos manuais produzidos isoladamente por Nora e também os sentimentos abafados de Lisa ao ser reprimida pelos desejos sexuais. Ainda, as mulheres ficam em desvantagem com relação ao homem porque resta a elas os cuidados com os filhos, tornando-as prisioneiras e dependentes dos homens, pois é o espaço (apartamento) que as confina e as oprime. É uma experiência advinda de uma subordinação definida como um processo de naturalização da mulher domesticada. É na perspectiva da vida privada e, por conseguinte, no âmbito social, que as mulheres não têm os seus devidos direitos resguardados. As duas peças tocam em questões como a mulher subjugada, cada uma a seu modo, dentro do casamento, ao observar que Nora e Lisa são seres humanos comuns, de vidas domésticas. Entre as personagens femininas, percebe-se que Nora vai embora por ter os deveres e preocupações consigo mesma e Lisa se reserva e diz ter cumprido o papel de esposa. As duas, na saga teatral, fazem a revisão do passado ao presentificá-lo nos discursos, de modo que falam num momento presente que o passado foi arruinado pela desarmonia de todos esses anos no casamento.

É sabido que há influxos de Ibsen em Plínio Marcos quando se trata de análise comparativa empreendida nas peças. Nesse sentido, observa-se um elo entre os autores e respectivas peças, pois existe uma articulação política assentada com a voz do feminino no que tange a configuração das personagens e a demarcação do lugar da mulher na família e na sociedade. O cenário entre as duas peças é próximo, a diégese é distante, mas as duas mulheres são, por isso, aproximadas. Os dois textos teatrais discutem o mesmo instrumento político de denúncia, visivelmente presente nas marcas discursivas das personagens femininas e masculinas quando perpassadas pela relação de gênero e poder.

No que diz respeito ao processo de criação e às temáticas de Ibsen, Anatol Rosenfeld (2008), nas devidas proporções, aproxima-o a Plínio Marcos. Mesmo sendo caracterizados como pornográficos e polêmicos, apresentam traços comuns na arquitetura das peças, e dessa maneira se valem de temas dissolutos que desmascaram os espectros do moralismo, das convenções e das hipocrisias sociais por intermédio do drama¹⁴. “Da mesma forma que a arte não pode silenciar os campos de concentração, ela não pode furtar-se a expor as partes pudendas do corpo social” (p. 144). A maneira de denunciar as incoerências da sociedade é expressar sem pudor as verdades acerca das relações e condições humanas, e nesse caso, é expressa pela linguagem dramática e marcas discursivas das personagens como instrumento político.

As personagens femininas

É sempre bom lembrar que teatro é constituído de ação, e que esse movimento é articulado pelas personagens, que são componentes essenciais de uma peça teatral, uma vez que, “[...] constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (Prado, 1992, p. 84). Acomodados em casa numa poltrona para a leitura de uma peça, as personagens aparecem em nossa retina mental, porém no espetáculo elas se materializam diante do público, ou seja, a obra teatral existe pelas personagens, elas são elementos indispensáveis. E é por meio da palavra e do diálogo que revelam a soberania e a força expressiva para ganhar terreno dentro do texto teatral.

Para compreender ideologicamente as protagonistas, e relendo Décio de Almeida Prado, acerca da criação da personagem, os autores “emprestam o brilho da própria inteligência às personagens” (Prado, 1992, p. 92). Logo, a mentalidade dos autores é porta para entrar e conhecer as personagens Nora e Torvald de *Casa de boneca* e sentir o embalo frenético e o ritmo da valsa de Lisa e Menezes de *A dança final*. Mas primeiro é preciso conhecer algumas heroínas desses autores.

As personagens femininas de Plínio Marcos marcam espaço e protagonizam suas histórias na narrativa. Para citar algumas, Neuza Sueli de *Navalha na carne* (1967) é materializada como uma prostituta, uma mulher de vida nada fácil e nada frágil, trabalha como profissional do sexo e por sua condição é subjugada pelas práticas sexuais. Vive uma realidade precária, confinada em um ambiente onde divide intimidades com um cafetão e um homossexual. Do mesmo modo aparecem as mulheres prostitutas: – sem utilizar eufemismo –, Célia, Dilma e Leninha, marginalizadas pela profissão em *O abajur Lilás* (1969), peça símbolo de resistência em plena ditadura militar, que traz a visibilidade da prostituição em clima de desentendimentos que envolvem brigas e trabalho sexual. *A mancha rocha* (1988) enquadra mulheres que se digladiam confinadas numa cela do precário sistema carcerário brasileiro e capta para o texto problemas de saúde oriundos de presidiárias portadoras do vírus HIV.

Por outro lado, as personagens de Ibsen exigem muito além da realidade ideal na qual vivem e se encerram na interioridade. São mulheres fortes como *Madame Inger de Ostraat* (1855), uma guerreira que governa sozinha o castelo, mas que, por infortúnios, vivencia a tragédia de um plano soberano que fracassa. *A dama do mar* (1888) é a profunda indecisão amorosa de Éllida com um amor fantasioso de um marinheiro, uma lembrança da juventude e

a concretização do casamento atual. É o momento em que sente a liberdade de tomar a decisão que melhor lhe convier, pois deverá decidir se fica com o médico ou com o marinheiro que voltara para buscá-la. Outras mulheres também se personificam na dramaturgia como a senhora Alving em *Os espectros* (1881), que escamoteia a desonra matrimonial do esposo e limita sua condição enquanto mulher, mas que “[...]assume por fim, depois de tanta exitação, os seus direitos de ser destinado a pensar, destinado a agir numa atmosfera de liberdade e consciência, de ser entusiasta por um ideal” (Vitor, 1901, p. 243), mas que infelizmente fracassa ao final por ter renunciado todos os desejos e vontades em nome da família.

Assim sendo, ao observar as personagens das peças em estudo, percebe-se que inicialmente em *Casa de boneca* há uma progressão na vida de Nora, nos primeiros atos é uma esposa que se submete aos afazeres do lar, cuida dos filhos e não desagrada ao marido, também trabalha em casa fazendo alguns trabalhos manuais como bordado para ajudar na complementação da renda, antes do marido ser nomeado diretor do banco. Mais adiante, se percebe como mulher prática e hábil, copiava textos e tentava reduzir os gastos da casa para amortizar a dívida do empréstimo que contraiu às escondidas. Ela afirmava: “Sentia-me quase como um homem” (Ibsen, 2007, p. 24). Pensava nas incertezas do matrimônio, no desprezo da vida doméstica e também no enfado da sociedade. No avançar dos atos, basicamente e intensamente no terceiro, há uma mudança de postura devido à decisão que tomara, ao passo que abandona o perfil de *mulher-objeto* e passa a ser *mulher-sujeito*¹⁵ na narrativa. Com uma personalidade revestida de delicadeza, mas ousada na interioridade, revela uma violência pela voz firme, olhar fixo, expressão rígida, postura fria e decidida.

A personalidade de Helmer vai aparecendo de forma gradual, de modo que, a partir do segundo ato intensifica o tratamento atribuído à esposa Nora. São locuções em tom aparentemente afetivo, mas com densidade pejorativa, como “minha tontinha”, “mulherzinha obstinada”, “mulherzinha teimosa”, “minha mulherzinha querida”, “pombinha assustada”, dentre outros. Assim, tem o propósito de coibi-la com seu moralismo. A chama no diminutivo como um gesto e ato político de diminuí-la, humilhá-la e mostrar a sua superioridade dentro do casamento. Como tem características de um homem superior, “Helmer é a imagem da sociedade estabilizada. Ele representa as atitudes de uma burguesia sólida e bem sucedida” (Rønning, 2008, p. 40-41). Em todos os atos, se comporta como um falso liberal que devassa a dignidade de Nora, dita regras, coage, reprime e suprime as vontades da esposa. Por outro lado, tenta ser amável a seu modo.

Culturalmente, Nora fora construída para ser uma mulher frágil para desempenhar papéis. Na casa do pai era tratada como filha dependente e, na casa do marido como marionete. Ao dar um basta nessa situação, de mulher “sexo frágil” passa a desempenhar as mesmas funções do “sexo forte”. É justamente o que intriga Torvald, pois nesse conjunto de diferenças entre ambos, ela aparece não mais como figura minoritária, pois se cansa da vida doméstica e quer desempenhar outros papéis e se libertar das convenções sociais.

É nessa perspectiva que Nora encontra o seu lugar. No fim da peça Nora é uma mulher madura que luta contra as normas sociais. É o conflito nascente entre o indivíduo e a sociedade que está retratado no seu drama. Que a protagonista desse drama seja mulher tem duas causas: uma está relacionada com a situação da mulher subjugada, em que a posição subordinada feminina aparece como a prova de que não é possível alcançar os princípios liberais na sociedade em que existe; a outra causa é que a mulher nesse drama, como em muitas obras do mesmo período, é o símbolo do desejo de liberdade (Rønning, 2008, p. 42).

Esse drama familiar, mesmo diante dos julgos sociais, da condição feminina que ainda é subordinada, torna-se um instrumento de ação, o meio de decifrar o mundo ao passar a palavra para a mulher exprimir suas subjetividades em meio às relações exteriores, a fim de poder compreendê-la melhor como sujeito de sua própria história, pois pela voz do homem já se conhece. É nesse sentido que, enquanto essa peça for lida e encenada, a luta pelos direitos e pela equidade não estará perdida.

À maneira de Nora, em *A dança final*, a protagonista Lisa entra em desentendimento com o esposo Menezes pois, diante da impotência sexual do marido, reivindica seu direito ao sexo e visibilidade nas decisões para que não tenha uma posição de inferioridade no casamento, seja pela sexualidade, sua individualidade, ou pela representação social. Assim, fica evidente pela forma como ela externaliza seus pensamentos, que é também motor central na peça e ocupa seu lugar de fala.

A voz de Lisa no início é em tom pacificador, carregada por uma angústia. E mesmo com os gritos do marido dentro do quarto tenta controlar a situação e dizer que o momento do “piu piu ter pifado” é um período de estafa, uma fase, muito trabalho, de modo que ele tem de procurar um médico e tomar umas vitaminas que logo resolve o problema. É sempre intimidada pelo marido que quer realizar todas as vontades sexuais mesmo sem o seu consentimento. Trancafiada dentro do lar é pega pela sexualidade como objeto de prazer e é responsável pelo não vigor sexual do esposo.

No decorrer da trama há um *up* no discurso de Lisa, de modo que, sabiamente determinada e pondo as verdades sobre a relação, diz que ele nunca a fez sentir prazer e que a

vida inteira cumpriu apenas o papel de esposa e que o sexo não era para ela o pilar mais importante para a construção da família. Basicamente, no terceiro e último ato, de modo imponente e certa de que ganhou, exige de forma imperativa ao marido a realização e a concretização da tão sonhada valsa na comemoração das bodas de prata, do contrário, teria de dizer a todos os familiares e amigos o motivo do cancelamento da festa.

O diálogo de Menezes dentro do quarto vem impregnado de machismo, sempre explosivo, pois o seu discurso é de homem viril, mesmo sem conseguir a performance sexual. É sempre um macho, mesmo impotente. Afirma que quando jovem ia para os bordéis e “sempre dava conta do recado” e até mesmo com ela nos momentos que estava bêbado conseguia desempenhar. E como sempre, diante de uma estrutura falocêntrica, atribui a culpa à esposa, de modo que sempre foi muito macho e que nunca “falhou”. Fica claro o temor ao fracasso sexual e social, pois o que os amigos do condomínio iriam falar dele se descobrissem que era impotente? Ainda assim, induz Lisa a pensar que é uma mulher velha, carente e demais atributos negativos. A fala de Menezes revela o machismo engolindo o próprio homem, diz de forma grosseira que o sexo é a alegria da vida e que é divertimento ir para a sauna e para a piscina do condomínio para falar sobre mulheres e sexo, mas “trepar” com a mesma mulher a vida inteira é de brochar qualquer homem.

Numa relação contrastiva entre as personagens femininas e masculinas, verifica-se um embate entre Nora e Torvald e entre Lisa e Menezes. As personagens legitimam a discrepância de poder por conta do gênero. No primeiro casal, as marcas discursivas são definidas por vozes de um homem que quer controlar a mulher e a família. Fica latente a superioridade masculina centrada na figura do chefe de família, sempre se portando como autoritário, um verdadeiro patriarca¹⁶; e o segundo, o retrato da degradação da família e a construção falocêntrica baseada no machismo. Ao colocar Nora e Lisa frente a frente, vê-se que ambas se compõem no tempo da narrativa para retratar um tempo obscuro das mulheres. Elas ressignificam o presente e inscrevem o futuro das mulheres na historiografia literária, sobretudo na literatura dramática. Essas personagens femininas representam ideologicamente a luta das mulheres ao dar visibilidade às irrisões sofridas há séculos. De fato, o que os homens não esperavam é que as mulheres iriam empoderar-se nos seus discursos. Nora coloca um basta na dependência da figura masculina e decide não mais servir à família, nem a vida sexual com o esposo, nem a maternidade para com os filhos e tampouco deseja o controle dos serviços domésticos.

O que se percebe é que as protagonistas participam do debate de forma ideológica e têm a qualidade adicional de transcender limites históricos ao buscar diversas formas de

oposição e lutar continuamente para subverter a ordem de grupos que perpetuam, consolidando assim uma estrutura ideológica e ganhando caráter de dominação. O discurso delas deixa claro o espaço conquistado e conferido o direito à fala. O que diferencia os homens das mulheres são somente as oportunidades que lhes são ofertadas ou negadas, não havendo diferença entre os sexos. Para Wagner Enedino, as desigualdades de gênero corroboram para construir e exercer o poder, principalmente pelo gênero masculino “em razão da tradição patriarcal”, exemplo este é pinçado em *Quando as máquinas param* (1967), de Plínio Marcos ao compreender que “com a imposição de poder nas relações de gênero, surge a prática da violência: refletindo assim não apenas o uso da força física, mas da possibilidade de ameaça ou da imposição da vontade, do desejo ou projeto de um sobre o outro” (2012, p. 153).

Diante do exposto, a epígrafe inicial de Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*, elucida biologicamente e culturalmente como a mulher é vista, de modo muito pejorativo, circunscrita como uma fêmea com um ovário, uma matriz para a concepção da vida de outrem. O macho – discursivamente carregado de virilidade, desde o princípio quando o mundo se fez luz, veio primeiro; a mulher, secundária é criada depois, projetada de forma simbólica a partir de uma parte do homem, da costela. É por essa e outras vias, que em pleno século 21 a mulher ainda carrega um grande ranço nos discursos e nos escritos quando vê-se que a palavra “matriz” bastar para defini-la. Contudo, o que se percebe é que precisa haver uma mudança séria, pois a história das mulheres vem maculada pela violência pela diferença com relação ao perpetuado poder masculino.

5.1.1 Vigiar e punir: a transgressão de Nora

Os verbos *vigiar* e *punir*, sintaticamente organizados desse modo e por consequência disso, trazem uma carga semântica demasiadamente pesada. Em certa medida, a equiparação desse peso pode ser aplicado à condição da mulher na sociedade que, na maioria das vezes, se vê oprimida e sofre jugos verbais, pois é constantemente observada às escusas quando busca sua emancipação, posto que historicamente é vista como secundária aos olhos masculinos. Quando luta e tem uma atitude libertária – frente às relações de poder – é tolhida por fugir dos “papéis” designados para si. Como não poderia ser diferente, essa recorrência é parte integrante da personagem Nora, que justifica sua existência e independência por meio da transgressão, de modo a extrapolar os limites impostos advindos de uma sociedade moralista e agressiva.

Em *Vigiar e punir* (2014), Foucault delinea que o poder é exercido através de um dispositivo de controle (individual e social) a fim de fazer “reinar a ordem”. No caso de Nora, que está dentro da casa, alicerçada no nascimento de sua prisão domiciliar, é vigiada e, conseqüentemente, punida por sua atitude desviante da norma estabelecida. A visibilidade exterior à casa pode ser muito perniciosa: trancada é a melhor maneira de “protegê-la”. O sistema *panóptico*¹⁷, concebido por Bentham e apropriado por Foucault, corresponde a um sistema carcerário (arquitetural) que tem a função de controlar de uma torre central todas as celas, de modo que os vigiados não sabem se estão (ou não) sendo vistos. Na verdade, “É visto, mas não vê; objeto de uma informação, nunca sujeito de uma comunicação” (p. 194). Esse dispositivo de controle é utilizado com a função de disciplinar uma sociedade, ensejando ter aplicabilidade nos mais diferentes sistemas de domínio e também adentrar casas - como em *Casa de boneca* - e em todas as esferas por onde engendram as relações de poder. Nesse sentido, o medo constante – de ser objeto e não sujeito – espreita e tenciona para a “disciplina” e faz funcionar o poder ao ter em vista que o monitoramento está *visível*, mas não é *verificável* se está (ou não) sendo observado.

Partindo desse pressuposto, “O panoptismo funciona como uma espécie de laboratório do poder” (p. 198) e sua aplicação “é exercer espontaneamente e sem ruído” (p. 199). À égide desse princípio, queriam que Nora seguisse o mesmo modelo de silêncio, dado o sentido de que vigiar é preventivo, o rebelar é punitivo. Antes, ela fora constantemente orientada com base na regulação, obediência e autoridade do pai, enquanto solteira e, posteriormente, a hierarquia é transmitida, pós-matrimônio, para o esposo Helmer. Compreende-se, via Heleith

Saffioti (2015) – referência nos estudos sobre o patriarcado - que a relação de sujeição que atravessa a vida de Nora se dá em razão da existência do patriarcado dentro da lógica de pertença. A ordem de exploração-dominação de gênero ocorre devido ao poder e controle masculino. “A submissão das mulheres na sociedade civil assegura o reconhecimento do direito patriarcal dos homens” (p. 139). Dessa maneira, Nora não pode causar a desordem por estar ancorada nas etéreas proibições instituídas na base da boa educação familiar e padrões morais. Mesmo já transcorridos 140 anos da data de publicação da peça, a personagem continua a ser julgada e condenada a permanecer aprisionada no lar do qual não deveria ter saído sem dar uma “boa explicação”. Sob essa ótica, não deve extrapolar as leis do socialmente aceito às mulheres, do contrário, deve ser punida por não se sujeitar à “disciplina”.

O sistema panóptico serve para coibir e subordinar quem está do outro lado, que nada vê, tudo sente e não pode argumentar por medo de estar (e acredita que está) constantemente sob vigia. Metaforicamente, como observatório sociológico, monitoram Nora que, por mais de um século, fora instituída para não servir de modelo a outras mulheres. Conforme as indicações cênicas, permanece sempre no apartamento e transita pela sala (único ambiente onde se materializam as ações), é possível vê-la pelo reflexo de luz que projeta sobre a silhueta, que é “domesticada” no lar. É observada e fora criada para manter a disciplina, de modo que a coerção da infância à vida adulta serviu para transformá-la em uma boa menina no mundo cor-de-rosa, moça prendada aos afazeres domésticos e mulher habilidosa a cumprir as tarefas sagradas de dona de casa, boa mãe e esposa. É por isso que, na casa, o poder projetado justifica-se por quebrantar toda forma de libertação e conseguir regulá-la para que tenha a docilidade almejada.

Por muito tempo, do alto da torre, as sentinelas com vertentes psicanalistas “analisaram clinicamente” Nora como uma mulher “tresloucada” que, da mesma forma que as demais personagens femininas de Ibsen, ao assentar no plano da “anormalidade”, foi tachada de louca e desequilibrada por apresentar uma postura não condizente com a moral vigente. É o que afirma Jane Pessoa (2008), quando faz um panorama sobre o pensamento de críticos que tentaram desqualificar a obra e as personagens de Ibsen: “Consequentemente, Hedda Gabler e todas as demais personagens femininas do autor foram tomadas como criaturas malévolas, imorais, desequilibradas e delinquentes, capazes de desestruturar lares, destruir os outros e a si próprias” (p. 14). Nessa mesma torre, Nora também fora vista em outros momentos como mulher dissimulada e mentirosa, *à la* olhos de ressaca, ao modo personagem perfídia da obra machadiana, mulher que sempre fora atenta a tudo, desde a falsificação da

assinatura do pai na promissória às negociatas para que o marido não descobrisse os conluíus feitos às escondidas para resolver as dívidas que adquiriu com o agiota. Justifica-se, criticamente, que a decisão que toma ao final da peça não foi precipitada, mas algo almejado e bem arquitetado. Tudo é paulatinamente pensado ao entender que Nora sempre fora esperta e muito consciente nos três atos. Por outro campo perceptual, décadas depois atacaram novamente Nora como uma pobre-mulher-mimada e frustrada que se deleitou de tudo o que lhe fora servido e, por um ato de rebeldia, de ser contrariada e agredida pelas palavras corretivas do esposo, rebela-se e, como represália, resolve sair de casa.

Esses olhares sobre a personagem Nora propõem uma reflexão sobre a instituição do casamento e as relações de poder ali contidas. Na peça, vê-se que Helmer articula o matrimônio de forma contratual (entre sogro e genro). Esse é o veredicto de Nora, de Lisa e de milhares de mulheres que precisam entender que “o casamento é o seu ganha-pão e a única justificativa social de sua existência” (Beauvoir, 2016, p. 187). Para dar completude à obediência de seu dever sagrado, é designada a obrigação moral de gerar filhos, ficar sob proteção do marido e dedicar-se ao lar. Para Beauvoir, as mulheres são dadas em casamento enquanto os homens resolvem casar. “Ela toma-lhe o nome, associa-se a seu culto, integra-se em sua classe, em seu meio; pertence à família dele, fica sendo a sua “metade”” (p. 189). Observando pelas frestas da casa de Helmer, nota-se que Nora está à sombra e em segundo plano na relação, pois anula a sua história, sua existência, seu passado – se é que o tinha – e vive plenamente para o esposo.

Acrescenta-se que, em uma sociedade conservadora em que a participação da mulher é inessencial, o importante é ter uma mulher em casa, dada as comodidades que ela pode proporcionar para a família e, principalmente, para o marido. “Sem dúvida, o casamento comporta comodidades materiais (‘come-se melhor em casa que no restaurante’), comodidades eróticas (‘dessa maneira, tem-se o bordel em casa’), liberta o indivíduo de sua solidão, fixa-o no espaço e no tempo, dando a ele um lar e filhos; é uma realização definitiva de sua existência” (p. 191). O casamento de Nora torna-se uma triste obrigação, pois é baseado no cuidado e bem-estar da família – servir é a ação que lhe resta.

Assim como Helmer, muitos maridos confinam as mulheres nos lares a fim de embrutecê-las, sem propiciar uma reflexão sobre a vida e o casamento para terem todo domínio sobre elas e consolidar a sua posição de poder. É desse modo que se instala a ordem, talvez a do discurso, conforme a teoria foucaultiana. “Na falta de amor, ela terá pelo marido um sentimento terno e respeitoso chamado amor conjugal; ela encerrará o mundo entre as paredes do lar que será encarregada de administrar; perpetuará a espécie humana através do

futuro” (p. 218). É Helmer que quer revestir e dar significado à vida da esposa administrando-a e perpetuando-a na mais profunda desilusão. Com a boa situação econômica, afirma-se positivamente com o trabalho de advogado e “dá” uma vida de qualidade à família. Diferente ocorre à Nora, “Ao passo que está encerrada na comunidade conjugal: trata-se para ela de transformar essa prisão em reino” (Beauvoir, p. 219). E ela não deseja esse reinado, pois tinham toda uma liberdade a pensar, não queria apenas concentrar-se e aniquilar-se num apartamento. Segundo Carole Peterman (1993), essa autoridade se estabelece no princípio da troca de “obediência por proteção”. A narrativa de Nora e Helmer exemplifica que o contrato matrimonial é firmado com base no direito político de dominação patriarcal dos homens sobre as mulheres para não assegurar a sua liberdade.

Ibsen não dá a rubrica da idade de Nora, mas no interstício textual percebe-se que é muito jovem – é uma menina-mulher – para entregar-se ao casamento. Sobre essa disparidade, quando permeia diferenças de idades: “O homem é um semideus dotado de prestígio viril e destinado a substituir o pai: protetor, provedor, tutor, guia; é à sombra dele que a vida da esposa deve desabrochar; ele é o detentor dos valores, o fiador da verdade, a justificação ética do casal” (p. 244). E Helmer é o semideus e chefe da família, tem formação profissional, vida econômica estável e boa relação social. Quanto à Nora, a não ser aos cuidados da casa, da babá, da criada e dos filhos, a nada servia. Sentia-se subordinada, vivia numa vida deprimente e se encerrava na insignificância do lar e, por isso, queria seu destino diferente das outras experiências femininas.

Por vezes, a mulher procura lutar. Mas, muitas vezes, ela aceita por bem ou por mal como a Nora de *A casa de bonecas*, que o homem pense por ela: ele é que será a consciência do casal. Por timidez, inabilidade, preguiça, ela deixa ao homem o cuidado de forjar as opiniões que lhes serão comuns acerca de todos os assuntos gerais e abstratos (Beauvoir, 2016, p. 249).

Nora lutava para o seu bem, mas foi por mal que ficou conhecida mundialmente. Não cabia a ela partilhar opiniões, pensar junto com o esposo e dirimir as subjetividades de uma vida a dois. “A mulher está destinada a imoralidades porque a moral consiste para ela em encarnar uma entidade feminina: a mulher forte, a mãe admirável, a mulher de bem etc. Desde que pense, que sonhe, que deseje, que respire sem palavras de ordem, está traindo o ideal masculino” (p. 264). Nesse sentido, Beauvoir retrata com exatidão o desejo de Helmer: que

ela se apóie nele, que ele a aconselhe e a dirija justamente pela sua “incapacidade feminina”, de modo a ser, sua “vontade” e “consciência”. E quando Nora decide partir, ainda assim, é condenada pela ideia de que a sociedade iria criar sobre ela devido as experiências de outras mulheres transgressoras.

É assim que, de casada à mulher independente, a renúncia de Nora se deve a sua não liberdade e condição. Tarefa difícil atribuída a uma jovem com vida exaustiva que se inclina para a melancolia de um lar tedioso, sentindo-se abandonada e entregue à solidão. Somente com a chegada dos filhos à casa e com o retorno do esposo é que empenha-se de forma “útil” para atendê-los e tratá-los bem ao servir comida, roupa, atenção e demais confortos. Mas isso não a completa e não a torna mulher: o apartamento não a satisfaz! Enquanto casada, abre mão da vida, abdica os sonhos para viver os da família. “É o que compreende Nora quando decide que, antes de poder ser uma esposa e mãe, precisa tornar-se uma pessoa” (Beauvoir, p. 273) e viver de forma íntegra. O fato de ter salvado a vida do marido, pelo empréstimo, mentira de que tinha sido o pai responsável, o crime da falsificação: desse gesto ela tem orgulho de ter feito algo sozinha, ainda que ingenuamente, em termos também de doação ao outro, uma espécie de amor não correspondido.

Foi a vigilância regulada – que permeia entre os discursos das personagens Nora e Helmer – que a fez lutar por liberdade. Nora desafia até mesmo a sentinela que está do alto da torre: liberta-se dos grilhões, sai da cela patriarcal e dá um salto às barreiras impostas e ultrapassa limites diante da formação recebida e condição vigiada. A transgressão para ela é a transposição de um limite que a permite observar uma nova trajetória a seguir. Nora, ao fim da peça – com a tomada de decisão e a partida – ultrapassa um limite, mas a partir daí, terá outros, de (in) certezas a enfrentar que, sobremaneira, a transformará substancialmente.

A saber, a transgressão consiste em atravessar a linha do permitido a partir do desejo de ir além dessa região limítrofe demarcada pela igreja, família e sociedade, por exemplo. Nora estava consciente desse limite sobre o (não) permitido e transpõe a barreira de uma tradição e transgride por esse limiar. Rompe com os dogmas religiosos que a impele ser uma mulher obediente e submissa ao esposo: supera o entendimento de que a mulher fora criada para ser secundária ao homem; escancara a porta de casa e deixa esposo e filhos: deslinda o conceito de família e maternidade compulsória; “desrespeita” os bons costumes socialmente ditos e instaura a desordem social: irrompe valores e constrói espaços para pensar outros protagonismos femininos.

Portanto, é esperançoso ver Nora passar e ultrapassar outras resistências impostas, diante das amarras sociais, culturais e políticas do vigiar e punir. Transgride, mas está presa a

outras ataduras. Acerca da transgressão, ainda há quem diga que ela é qualificada dentro ou fora de casa como *Triste, louca ou má*¹⁸ por abdicar da vida costumeira e não seguir a bem conhecida receita cultural, do marido, da família e vai viver só porque um homem não a define, uma casa não a define: ela é seu próprio lar, de maneira que desatinou, desatou nós. Se foi pela consciência e atitude libertária que Nora transgrediu, certamente hoje, antes de fechar a porta e sair, se apropriaria dos postulados de Beauvoir, Foucault, a partir do excerto da canção de Vivien para dizer a Helmer e à sociedade: “Eu não me vejo na palavra Fêmea: alvo de caça, conformada vítima. Prefiro queimar o mapa, traçar de novo a estrada, ver cores cinzas e a vida reinventar” (Carelli, 2016).

5.1.2 Poder e repressão: a regulação em Lisa

Bandidos, bêbados, cafetinas, catadores de lixo, drogados, encarcerados, gigolôs, homossexuais, prostitutas, traficantes são alguns nominativos presentes na produção teatral de Plínio Marcos que, por viverem no limbo e nos estreitos, não tiveram respaldo na literatura e, pela condição de marginalizados, não apareciam até então como protagonistas e falando na primeira pessoa na dramaturgia. É nesse sentido que o posicionamento do dramaturgo sempre foi o de falar sem culpa e de dar voz aos excluídos. Por isso, sua obra é revestida de um sentimento profundo sobre o povo que vive na contramão da sociedade e é evidenciado em peças denunciatórias como *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967), *Abajur lilás* (1969), *A mancha roxa* (1988), dentre outras – peças muito encenadas, que trazem personagens alocadas em ambientes de penúria e, por serem assim, dão à dramaturgia um caráter político de denúncia social.

Essas personagens representam apenas um recorte dos que vivem no submundo e que foram visibilizadas pelo “maldito e marginal”. Nas palavras de Sábato Magaldi (2004), “A matéria peculiar de Plínio distingue-se da de seus antecessores, na medida em que fixa os marginalizados, os párias da sociedade, expulsos do convívio dos grupos estáveis pela ordem injusta” (p. 307). Certamente, para a década de 1960, Plínio Marcos “foi a mais poderosa revelação de autor” por subverter a ordem e dar o protagonismo às minorias, deixando falar aqueles que sempre foram “oprimidos em face do poder”. “A postura do autor, que se intitula

maldito, é a da revolta explosiva, sem colorido partidário. A indignação que o sustenta, transmite a seu teatro um vigor de sinceridade inaudita” (Magaldi, 2004, p. 307).

Outra faceta distinta dos pobres margeados são as peças *Signo de discoteque* (1979), *O assassinato do anão do caralho grande* (1995), *O bote da loba* (1997), que por terem outra envergadura no conteúdo e presença de outros tipos de personagens, registram a verbalização de dramas que expressam a mediocridade da classe burguesa do Brasil. São peças que mostram “as sujeiras” da sociedade ao abordar problemas como a degradação da instituição familiar, sexualidade, esfacelamento do matrimônio, etc, ao retratar e “mexer na ferida” da elite que, até então, era bem representada socialmente e se mostrava feliz e perfeita.

Plínio Marcos em *A dança final* escreveu e enfatizou a vida resguardada da classe burguesa por desnudar o olhar acerca da sexualidade dos casais da terceira idade que vivenciam o desgaste dos corpos enquanto potência para o sexo (a impotência sexual), como bem se vê na representatividade de Lisa e Menezes que ensaiam forçadamente a árdua valsa da vida para as bodas de prata.

O Brasil dos anos 90 experimentou o lançamento do Viagra. O país participou da disseminação de informações e tecnologias por conta da acessibilidade à *Internet* e demais meios de comunicação. É o momento também de discutir valores. Entre tantas lutas diárias da arte na possibilidade de reflexão sobre a sociedade de uma maneira em geral, aparece na dramaturgia *A dança final* de maneira politizada para repensar as impotências do povo brasileiro diante do cenário político, que à época presenciava o *impeachment* do presidente Fernando Collor e, conseqüentemente, os desgastes político, econômico e cultural no país. Para isso, vale dizer que no interstício da peça (acertadamente numa única fala do segundo quadro) Menezes se engaja discursivamente sobre as impotências do povo brasileiro e dá ao texto um caráter altamente politizado em defesa dos ideais do país e enfatiza que governantes distribuem somente a caridade pública para o povo, do qual se tem a amostra:

O país inteiro brochou! Deve estar aí a razão de ninguém chiar com as tramoias do governo, dos políticos. Os filhos da puta roubam paca e fica por isso mesmo. Claro, brocha não chia, não tem ânimo. E a crise vai pesando... E cada vez mais gente brocha... Cada vez mais gente ficando de pau mole e engolindo tudo. Parece que ninguém sabe da pílula azul... E olha que foi um estardalhaço considerável em torno do Viagra! (Plínio Marcos, 2017, p. 209)

Pode-se observar que, morfologicamente, o verbo “brochar”, explicita a postura engessada da sociedade em não cobrar dos políticos que elegem um melhor desenvolvimento do país em seus mais variados âmbitos como cultura, educação, moradia, saneamento básico, saúde etc. como direito de todos os seres humanos. Os toques poéticos e céticos do teatro de Plínio Marcos são afigurados com uma veraz liberdade de expressão, posto que coloca na boca das personagens assuntos que questionam, de fato, os ideais de um país que perdura tão desigual.

Percebe-se no interior da estrutura textual a retórica de um discurso que se dilui nas personagens para, simbolicamente, mostrar a passividade de um povo à deriva, sem convicções político-ideológicas, que não questiona e não cobra dos governantes que elegeram. Diariamente as mídias estampam em jornais, programas televisivos e redes sociais que a “crise” está assolando o país. Os políticos em conluio, para benefício próprio, confirmam “as tramóias” e a corrupção do governo. E quem dança? Como sempre, a parcela menos favorecida da sociedade que fica à mercê, sem as condições mínimas e dignas de sobrevivência diante de um futuro sem perspectiva.

Irrefutavelmente, é uma temática transformadora que vocifera não só a impotência sexual de Menezes, mas também a sexualidade reprimida de Lisa, a vida fantasiosa e representacional da classe média, dentre outras impotências que a dramaturgia pliniana permite abordar. A personagem masculina, sob o prisma metafórico, é construída com um desejo encravado de um homem aparentemente viril, mas impotente. A libido de Menezes é regulada somente pelo sexo, ademais olvida que a relação a dois deve transpor esse limite, principalmente na “melhor idade” onde as manifestações de carinho como o toque, o abraço, o olhar também são configurados como cumplicidade amorosa e afetiva. Lisa, em seu turno de fala, surge retoricamente como funcionamento de uma resistência da mulher perante o casamento *versus* a vigilância da sociedade mediante subserviência como uma característica normativa que perdura de um longo processo histórico. De certa forma, Lisa é a superação da mulher por intermédio do embate com a liberdade sexual por entender que muitas mulheres vivem presas ao casamento, servindo moralmente e sexualmente a um parceiro com um discurso enfadonho fundamentado religiosamente no “viver felizes até que a morte os separe”.

Plínio Marcos mais uma vez desbrava, ao escrever de maneira polêmica ao falar de um assunto que causa tanta especulação por parte do leitor de teatro e também do espectador crítico, ao se deparar com a discussão sobre a impotência sexual, e colocando na ribalta pessoas no início da terceira idade como protagonistas. Situações estas que muitos passam, mas que a alta sociedade quer esconder e colocar “panos quentes” para não ficar em

evidência. Mário Guiderini em *A desova da serpente* (1996), ao falar sobre o conflito da peça, diz que as duas personagens estão perdidas em si mesmas: de um lado, o machão-esposo e, de outro, a esposa reprimida sexualmente. Nesse duelo, ambos estão interiormente numa revisão dos seus atos:

Dois seres em final de linha. Calados no fundo de si mesmos. No entanto, importam as aparências de felicidade conjugal. O egoísmo de auto-satisfação erótica do machão-esposo asfixia a felicidade que poderia ter sido comungada pelos dois. *A dança final* encarna a ruína de algo não-havido. O presente, reavaliado pelo passado. O outro que podia ter sido feliz e não foi, explode como bomba de efeito moral frente a outros casais na plateia, com experiências igualmente aniquiladoras (p. 70).

Um casal que apresenta o desgaste de uma vida em comum, mas representa uma felicidade para as demais pessoas do convívio. Nesse sentido, percebe-se ainda que Menezes é quem aniquila a felicidade de Lisa e, conseqüentemente, a sua por querer ser o “companheiro” que nada partilha no relacionamento. A peça configura um exemplo de empatia que muitos leitores e espectadores percebem ao se verem nas mesmas condições, de modo que também enfrentam a dura realidade de uma vida de aparências nos próprios lares.

Na primeira versão publicada em 1993, a personagem Menezes fala da impotência sexual como algo pernicioso, que de maneira desastrosa não há possibilidade de tratamento e reversão à libido. O medicamento (Viagra), utilizado para disfunções eréteis, só foi comercializado pela indústria farmacêutica a partir de 1998, ou seja, cinco anos após a escrita da peça. Plínio Marcos sentiu a necessidade de atualizá-la e a reescreveu: “O autor, então, fez algumas alterações, incorporando o advento do remédio” (Plínio Marcos, 2017, p. 194). Acrescentou à peça (versão definitiva em 1998) a milagrosa e popularmente conhecida “pílula azul”, revolucionária para os anos 90, como esperança de revolver os problemas sexuais.

Não obstante, no caso de Menezes, há um agravamento, pois a pretensa salvação (ilusória) é barrada, porque além da não-virilidade, a situação torna-se aguda por ele apresentar problemas cardíacos, ser diabético e hipertenso, sendo compelido a não fazer uso das pílulas. “Foi só aparecer essa onda de Viagra, de pílula azul, que meu pau encruou, ficou arreado” (Plínio Marcos, 2017, p. 196). Ao descobrir que a medicação é contraindicada para

esses casos podendo, inclusive, levar ao óbito – como ocorre a milhares de homens – o uso do Viagra passa a ser um problema. Ao perder a virilidade, Menezes perde o tesão pela vida.

A peça explicita o pensamento de Sábato Magaldi quando diz que nos textos de Plínio Marcos despontam personagens cujos comportamentos e falas projetam uma realidade social, deslocando “os valores sobre os quais repousam nossas experiências realistas [...]”, fazendo um levantamento autêntico, quase documental, “das situações sociais e dos caracteres em jogo”, e investigando “sem lentes embelezadoras a realidade, mostrando-a ao público na crueza de matéria bruta [...] - a fatia de vida cortada ainda quente do cenário original [...]” (Magaldi, 1998, p. 207). A linguagem utilizada pelo autor não se diferencia das demais peças, pois vem carregada de palavras. Há um grande nível de tensão do início ao término, de modo que não existe “higienização” nas palavras e censura no vocabulário. Por isso mesmo, Plínio Marcos não se policia com as palavras que coloca na boca das personagens, pois materializa da mesma maneira como é na vida real.

O desastroso jogo de verdades acerca das aparências ocorre no quarto do casal quando revelam-se as lacunas humanas. Nesse ambiente que as diferenças se acentuam, Plínio Marcos fala sobre a sexualidade de ambos ou, pelo menos, mais abertamente sobre a impotência sexual de Menezes e a regulação silenciosa de Lisa sobre o (não) falar sobre sexo. O quarto torna-se uma arena discursiva do jogo de poder entre ambos – o sexo está em jogo. É nesse sentido que a política do silêncio absoluto, do proibido e da recusa do dizer são substancialmente interrompidos na “[...] política da língua e da palavra [...]” (Foucault, 1988, p. 22) em Plínio Marcos.

A peça representa um acontecimento singular na vida de duas pessoas comuns, mas que ganha caráter e interesse coletivo quando levada a público porque é representativo de situações análogas ao que enfrentam milhares de pessoas na relação conjugal. É nesse ambiente que os corpos nus descortinam verdades e expõem as feridas de uma vida juntos. Para compreender essa relação discursiva e de poder entre os dois, nos termos de Foucault, “o que não é regulado é silenciado por meio da repressão”¹⁹, como bem arquiteta Menezes ao reprimir todos os desejos de Lisa. Por esse prisma, é como se Plínio Marcos pusesse o leitor/espectador para espiar a sexualidade do casal pela fresta da porta do quarto e pedisse para se reposicionar com relação a essa resistência acerca da política do sexo, a fim de olhar de maneira crítica e mais perspicaz para perceber que o sexo e o prazer, essencialmente para a mulher, ainda é um grande tabu no cenário conservador do país.

Pensando assim, o discurso de Lisa, principalmente nos dois primeiros atos, configura essa repressão: mesmo não tendo culpa pela impotência sexual do marido é compelida e não

tem um discurso legitimamente aceito - durante o matrimônio foi silenciada para não expressar e realizar as suas vontades sexuais. O marido a reprime exigindo postura e obediência. Ao seu modo, ela tenta falar, visando preservar o santuário do lar, mas o machismo de Menezes faz o corpo silenciado servir tão somente de objeto sexual para se debruçar e saciar seus prazeres carnavais, como na situação semelhante em *Signo da discoteque* em que “o machismo brasileiro é alvo de crítica implícita na peça, na utilização da mulher como objeto, sem se cogitar de sua participação como parceira” (Magaldi, 2004, p. 99).

Outro exemplo de Plínio Marcos sobre a questão da sexualidade e a não realização da mulher no casamento, ao pensar nas artimanhas advindas pela força dos desejos e a regulação do corpo e do sexo, é a peça *O bote da loba* (1997), em que a personagem Veriska vai até uma cartomante para a solução de um problema que tanto a aflige e, em leituras de cartas de tarô, a fim de descobrir-se interiormente. O jogo de cartas revela que o motivo de sua não libertação enquanto mulher advém “das experiências sexuais e ao gozo que não chegara a conhecer com o marido” (Marcos, 2017, p. 43). Da consulta, percebe que o aprisionamento que vivia – assim como Lisa – é o diagnóstico da falta de sexo e dos carinhos que nunca recebera do marido para atingir o orgasmo. Esse alter ego feminino de Plínio Marcos percorre vários dos seus textos e aqui traz mais uma vez a temática da sexualidade feminina projetada no seio da escrita por meio da figura de “uma mulher reprimida que recebe uma oferta libertadora” (Nunes, 2016) ao conversar com a taróloga sobre os desejos e o prazer feminino.

Na sociedade latina, o caso de Lisa em *A dança final* é representativo do patamar de normalidade, quando o marido fracassa sexualmente é sobre ela que recai o discurso do silêncio e onde a clausura pesa mais. Além disso, é julgada por não despertar desejo e proporcionar prazer a seu *macho alfa*, intimidador e imponente, que adentra a terceira idade e que, grosseiramente, atribui a ela a culpa pelo não desempenho sexual. É ancorado nesse tipo de discurso autoritário que ele a reprime e mascara uma verdade sobre si. A questão da idade do casal, morando juntos há anos, passa a configurar uma monotonia no casamento. A convivência fez desgastar a relação e definhar os desejos – o matrimônio entrou em decadência, sobretudo pela ótica de Menezes que está em declínio na atividade sexual.

Para Foucault, o poder se exerce e é construído historicamente como uma prática social. Nesse sentido, o poder que ecoa de Menezes ganha legitimidade pela capacidade que tem de domínio sobre Lisa e faz que ela o obedeça. Esse poder repressivo se sustenta para manter uma determinada ordem, na qual está imbricada a subalternização da mulher. Na peça, percebe-se que o poder está entranhado de forma opressiva ao nível doméstico (Lisa vive em um espaço diegético – um ambiente privado, dentro do apartamento) e, mediante esse

enclausuramento, o poder também adentra a relação íntima. A denúncia desse sujeito (Lisa), que aparece de forma invisível e neutra vem para mostrar que começa a tomar consciência do seu lugar e positivamente a utilizar-se do poder, pois por meio do discurso, denuncia que existe enquanto mulher e também tem classe, gênero, raça etc. É nesse sentido que a teoria foucaultiana é importante para inspirar e compreender essa crítica apontada por Plínio Marcos.

Não obstante, a estranha prática de Menezes é subjugar as mulheres e, falocentricamente, conversar na sauna com outros amigos do condomínio sobre pornografias, taras e sexo. Por outro lado, nota-se que a postura machista sobre a sua impotência revela que a relação sexual traz implicações e desdobramentos na relação social. As falas de Menezes sempre vêm carregadas de uma autoafirmação, a única preocupação é com o *falo*. Ele não procura saber como a esposa está, além de que sempre atribui a ela os erros da relação, de modo a preocupar somente consigo que, sob o prisma gramatical, pronominalmente utiliza demasiadamente o “eu”, “meu” e “mim”.

Somente no último ato é que Lisa transgride, mas (e sempre tem o conectivo adversativo “mas”) ainda revela a sua condição enquanto mulher do lar e esposa que desempenhou as funções da casa e as veleidades do marido. E, mais adiante, toma a “liberdade” de falar sobre suas vontades sexuais mesmo tendo sofrido com a regulação social e o machismo do marido que não lhe permitia contestar.

Enquanto patriarca colocou os desejos e a vontade da esposa em segundo plano (ou em plano algum), ficando surpreso quando ela diz que nunca gozou com ele. A pulsão erótica de Lisa é retirada e é redimensionada para um não-lugar, de modo a não existir. O que importa é o pênis, e se ele não desempenha sua função maior (a sexual, nesse caso), então a masculinidade de Menezes está seriamente comprometida. Assim fica evidente que há um problema de relações de gênero, em que o marido sempre subjuguou e regulou o corpo de sua esposa em detrimento de um poder atribuído a si por ser macho e, dessa forma, deter uma posição de privilégio sobre o corpo feminino. Ao mesmo tempo que a performance da masculinidade dele a oprimiu, ele se coloca num entrave sobre sua “condição sexual” por não desempenhar as atividades sexuais como gostaria (e deveria, aos olhos sociais sobre seu corpo masculino cisgênero²⁰). Menezes fica boquiaberto com o “não” que a esposa lhe dissera ao pontualmente revelar que nunca tinha conseguido chegar ao orgasmo com ele – triste história tão comum com milhares de casais.

Nos últimos diálogos, como um gesto de resistência, Lisa procura ter um discurso permanente, com o permitir contar tudo para a família e amigos caso ele não queira realizar a

festa, dizer tudo sobre o sexo e a impotência. Lisa, mesmo desordenada ao pré-estabelecido, ao se permitir dizer enquanto parte locutória – ainda não fala de forma imperativa, mas já se percebe um balbucio nos lábios onde projeta uma pseudo-vontade de falar de si. Há um amadurecimento sobre a forma de pensar e de agir, de modo que essa reação deu a ela a possibilidade de escolha e autonomia.

Como de costume e, pela forma de arquitetar as peças, essa é mais uma que Plínio Marcos não traz um fechamento e resolução da história. Não se sabe qual é o fim dessa narrativa, mas isso tampouco interessa. O mais importante é que nesse formato sem um encerramento, o não-dito deixa implícito e permite problematizar além da impotência masculina, mas verificar outras impotências humanas enfrentadas no dia a dia. Além do mais, de perceber a condição da mulher, quando levada ao centro da discussão como um corpo político, ainda é um território que culturalmente é controlado e gravado por impressões conservadoras, machistas e sexistas.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao pensar o teatro como uma manifestação artística pulsante e viva, acredita-se que a pesquisa, sob a perspectiva da literatura comparada, tenha se enveredado a refletir, no âmbito das relações de poder, sobre a condição da mulher casada e suas subjetividades no âmbito familiar e social. A retórica que se quis fazer valer no estudo de *Casa de boneca* e de *A dança final* foi a da luta contra a invisibilidade, repressão e opressão à mulher para que haja equidade entre os gêneros. Por serem bombardeadas diuturnamente, precisam ser vistas como sujeitos de sua própria história e não como objetos depreciados.

Mesmo com um espaço temporal longínquo entre as peças, infere-se que, comparativamente, são igualmente bramidas por palavras altamente politizadas pelo veio artístico dos dois autores que questionam por meio de uma injusta estrutura social, onde as relações de poder trazem uma influência considerável sobre as formas da sociedade. Como se percebe, o dispositivo de controle deixa marcas indeléveis e, nesse seguimento, convém ponderar que os discursos sobre a mulher, ouvidos todos os dias “ao avesso”, foi o que iluminou a escrita da tese a se posicionar acerca das narrativas das protagonistas Nora e Lisa que, no cotidiano, permitem refletir a realidade de outras mulheres que também sofrem da mesma mazela e que, infelizmente, são representadas por e pelos homens, transformando suas vidas em histórias ocultas.

No âmbito da historicidade teatral, guardadas as proporções, Nora é uma das primeiras mulheres da dramaturgia a falar em primeira pessoa. É uma personagem que atravessa gerações e continua com vivacidade nas produções artísticas, seja ela como representação teatral, musical, cinematográfica, televisiva etc. Ao pensar nos fios da narrativa da peça, Nora foi embora por viver uma história de impossibilidade e entender que a vida no casamento era ilusória e, dilacerada no lar e sem assento à vida familiar, longe da vida humana, o amor e a felicidade lhe era impossível. Na crença de que casa e comida bastam, socialmente a condenam, mas essa mesma sociedade não incrimina o abandono paternal, que escancarado aos milhões nas estatísticas cai no plano da normalidade. Da mesma maneira, Lisa dá visibilidade ao corpo feminino que quer participação na vida sexual com seus desejos (e orgasmos) mais sublimes e também existência social. Lisa faz da sexualidade um posicionamento político ao entender o corpo como uma arena a incorporar o discurso da diferença, de modo que sua voz ecoa no silêncio. A guisa de aproximação, as duas personagens vivem as amarras do matrimônio, uma se “liberta” e a outra continua

“trancafiada” no lar, agora com outra postura, mas ambas prisioneiras das instituições sociais que as oprimem.

Diante das peças analisadas, vê-se que a dramaturgia proporciona novas possibilidades de investigação, principalmente quando se pensa na continuidade da obra de Ibsen, agora numa perspectiva mais atualizada do dramaturgo Lucas Hnath, com a peça *Casa de boneca, parte 2*, onde propõe interlocuções com o feminino na contemporaneidade; do mesmo modo *A dança final* que, por ser tão atual, também permite falar sobre o feminino e a sexualidade, uma vez que “a literatura comparada é, na melhor das hipóteses, uma arte de ler rigorosa e exigente, um estilo de ouvir ou ler atos de linguagem que privilegia certos componentes desses atos” (Steiner, 2001, p. 158). É por essas vias que as peças de Ibsen e de Plínio Marcos têm uma força incontestável ao tocar em pontos nevrálgicos que fazem indagações tão importantes e provocam “efeitos danosos” a quem as lê ou as assiste num teatro, de sorte que transcendem o campo literário se pensar nos autores como ferramentas centrais para os debates culturais por meio da dramaturgia. É de grande relevância assistir e estudar peças de teatro, principalmente por ser um espaço que infelizmente ainda é frequentado e lido por poucos; e também pelo fato da dramaturgia não configurar como disciplina na grade curricular das universidades e ter pouco espaço para discussão.

Ao estabelecer os limites de uma pesquisa, faz-se um adendo aos discursos de poder, silenciamento e repressão ao modo Lisa, a perceber que hoje estamos passando por alguns crivos já arcaicos de proibições acerca do sexo e da política do corpo. As mulheres não têm direito de amamentar em locais públicos, não podem em hipótese alguma abortar, recebem ejaculadas em coletivos e não têm respaldo da justiça, o uso do seu corpo é ditado pelas condutas sociais, de jeito que, se veste roupas curtas está instigando os homens à estupra-las; não lhes cabe o direito de serem mães solteiras por conta das regras sociais vigentes, tampouco podem dizer que abdicam de ter filhos. Estamos voltando a passos largos há séculos passados, mesmo que nas últimas décadas tenha-se ouvido e falado tanto sobre liberação sexual, lutas feministas e voz a grupos de minorias. Essas proibições querem impor e controlar a não circulação de certos discursos, principalmente na família, na escola, na igreja e demais locus sociais.

Por tais razões, precisa-se ressignificar o feminino como linha de frente no embate contra as relações de poder que reverberam de maneira cruel. Ainda que, diante dos entraves sexuais (como no caso da impotência do marido de Lisa), coube à mulher a culpa, na tentativa do homem desautorizar o discurso feminino. É nesse sentido que as obras teatrais estudadas, por meio das personagens femininas em suas constantes lutas, de maneira libertária, querem

descortinar a forma como são tratadas enquanto mulher e revelar o passado não só delas, como experiência individual, mas de uma história de luta e dor coletiva que há tempo foi herdada. Acredita-se que, de uma maneira geral, as personagens dão essa resposta ao falarem por si e até “se materializaram em carne e osso” em discutidos debates sobre as peças no Brasil e no exterior, despertando consciências daqueles que vivem presos sob os dogmas dos bons costumes e reprimidos padrões morais.

Notas

¹ Nestor Vitor acrescenta a esse livro outros dois autores da literatura estrangeira com as devidas produções: *Os desplantados*, de Maurice Barrès e *O Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand.

² Ademir Rocha, Ilka Zanotto, Oswaldo Mendes, Sergio Mamberti, Tanah Correa, Walderez de Barros, Jairo Arco e Flexa, Maria Aparecida Rocha, Luiz Parreiras, Eduardo Tolentino, André Garolli, Denise Wenberg, Emílio Fontana, Nina Carta, Antonio Petrin e Ety Fraser.

³ O sistema patriarcal fabricou a mulher ideal, que Woolf (1979) chama “o anjo do lar”: ela é simpática, altruísta, passiva, subordinada, silenciosa, casta, obediente, fiel (Bonnici, 2007, p. 22).

⁴ A peça bem-feita é um molde ao qual sistematicamente os acontecimentos são ajustados de acordo com a aplicação mecânica de um esquema tomado de um modelo clássico caduco. É a finalização e provavelmente a “conclusão” (paródica sem o saber) da tragédia clássica. Atacada pelos naturalistas (Zola, entre outros), influenciou, no entanto, autores como Shaw ou Ibsen (Pavis, 2011, p. 282).

⁵ Sobre o abismo pairava / Deus: O homem era um dos aliados / Seus. / Era de se ver, / Era de se ver. Mas Nora ignora os poderes / Reais, / O chicote, a espada e suas leis / Morais. / Era de se ver, / Era de se ver. E quando decide escrever / O seu próprio roteiro, / Quebrar as correntes / Do secular cativo, Então ela pede / Às forças do sangue / Valia / E logo a sala se torna, / Da sua pessoa, / Vazia. Na hora em que Nora / Sai, bate a porta / Abre-se um vão / O céu quase aborta / A lei que era morta / Cai no porão. Tom Zé. Canção de Nora (Casa de bonecas). In: *Estudando o pagode (Na opereta Segregamulher e Amor)*. Gênero: MPB. Gravadora: Trama Records, 2005.

⁶ Na análise de texto, a ação é uma entidade muito especial. A ação ocorre, quando acontece algo que faz com que, ou permite que, uma outra coisa aconteça. A ação são “duas coisas acontecendo”; uma conduzindo à outra. Alguma coisa causa a ação ou permite que outra coisa aconteça. Eu solto meu lápis (metade de uma ação); ele cai no chão (a outra metade da ação). Juntos, esses dois eventos relacionados constituem uma ação (Ball, p. 23-24).

⁷ Tempo vivido pelo espectador confrontado ao acontecimento teatral, tempo eventual, ligado à enunciação, ao *hic et nunc*, ao desenrolar do espetáculo. Este tempo se desenrola num presente contínuo, pois a representação ocorre no presente; o que se passa diante de nós passa-se aí em nossa temporalidade de espectador, do início ao fim da representação (Pavis, p. 400).

⁸ Tempo da ficção do qual fala o espetáculo, a fábula *hic et nunc*, mas à ilusão de que algo se passa ou se passou ou se passará num mundo possível, aquele da ficção (Pavis, p. 400).

⁹ *Cenas de um casamento*. Direção: Ingmar Bergman. Lançado no Brasil pela Versátil Home Vídeo, 2006.

O filme é um drama sueco configurado em um longa de 2h 48 min. Põe em xeque a vida conjugal do médico John (42 anos) e da advogada Marianne (35 anos) que é especializada em direito familiar, de modo que são casados há dez anos. Inicialmente, numa entrevista que dão a uma jornalista, falando sobre o matrimônio consolidado, afirmam ser felizes no casamento. John se descreve como um homem inteligente, juvenil, triunfador, culto, equilibrado, atrativo, bom pai de família, um amante magnífico, dentre outras características, e que sua vida tem ressonância fabulosa tanto no que representa em casa, quanto em sociedade; ao passo que Marianne não consegue falar de si, apenas diz que é casada com John e que tem duas filhas. Percebe que o que sente é a ausência e essa falta lhe nega todas as possibilidades enquanto mulher. O desalento acerca da desestruturação do matrimônio inicialmente revela-se com o casal de amigos que recebem para um jantar. É a triste história de

Katarina e Peter, à beira do divórcio, que utilizam um discurso de ataques um ao outro que, sobremaneira, posteriormente culmina na separação. Durante a refeição bebem demasiadamente e expõem as verdades sobre o matrimônio envolto na falsa “felicidade doméstica”. Em outra cena acerca do casamento, uma cliente – a dona de casa chamada Jacobi – procura Marianne para que a ajude a consolidar o divórcio de um casamento de vinte anos, pois preferia a separação a viver numa relação solitária: “Meu marido e eu nos obstaculizamos de um modo letal”. A falta de amor que sentia há muito tempo a fez perder as sensações da vida dentro do casamento. Marianne fica boquiaberta com a aridez do casamento da cliente que também se refletia do mesmo modo no seu, principalmente quando tocada na vida sexual. Mas o que intensifica e desintegra o casamento é quando John diz que está apaixonado por uma mulher bem mais jovem, de 23 anos, que se chama Paula. Há uma discussão desastrosa no quarto, a modo de Lisa e Menezes em *A dança final*. Ele diz que há quatro anos quer livrar-se dela, pois não aguenta mais as ausências e os vazios entre os dois e as representações que fazem todos os anos nas festividades em família. Marianne sentindo-se culpada pelo infortúnio do casamento ainda propõe mudar o modo de enfrentar a rotina, mas John reitera: “Mas este desastre [separação] pode ser nossa oportunidade para viver”. Ele vive alguns anos com Paula, mas sempre volta para visitá-la e, em todos os encontros, acabam cedendo aos desejos. São idas e vindas até que numa das visitas Marianne lê um diário de memórias registradas dos momentos distantes dele. Dá um vazio imenso ao espectador quando esboça sua vida por meio da escrita e da leitura do diário ao rememorar fragmentos de vida nos apontamentos de uma “viagem interior”, ao dizer que sempre fez o que diziam os demais. Ela fez da vida o mesmo que Nora, sempre obedeceu, tornou-se advogada a pedido do pai. Já a mãe a educou e a castigou da mesma maneira ocorre com suas irmãs quando desviavam “das normas estabelecidas” de serem boas meninas. “Desde que posso recordar, tenho obedecido, sociável quase submissa”. Essa manifestação violenta a fez escamotear sentimentos e dissimulou ser quem não era com a finalidade de um estímulo para ficar bem. Já separados e divorciados, em uma relação de vivência e de encontros amorosos, já não mais casados e deixadas as obrigações do casamento, passaram a viver melhor.

¹¹ Gênero é a maneira como a cultura vê a mulher (e o homem) e como esta é construída culturalmente. O estudo de gênero não analisa biologicamente a mulher. Ou seja, o fato de a mulher ter seios e útero não faz parte do objeto de estudo de gênero. Referindo-se à mulher como naturalmente passiva, tímida, intuitiva, chorona, dependente, sem iniciativa, a reduz automaticamente a uma série de papéis. São os tradicionais papéis femininos, os quais, construídos culturalmente, foram atribuídos a muitas gerações de mulheres (Bonnici, 2007, p. 117).

¹² A literatura comparada é arte metódica, pela busca de ligações de analogias, de parentesco e da influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre eles, distantes ou não no tempo e no espaço, contanto que eles pertençam a várias línguas ou várias culturas participando de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los (Pichois e Rousseau. *In*: Perrone-Moisés, 1990, p. 92).

¹³ [Os termos] sexo e gênero são úteis para a análise uma vez que contrastam um conjunto de fatos biológicos com um conjunto de fatos culturais. Sendo escrupulosa em meu uso dos termos, utilizaria o termo “sexo” apenas para falar da diferença biológica entre macho e fêmea, e “gênero” quando me referisse às construções sociais, culturais, psicológicas que se impõem sobre essas diferenças biológicas. Gênero designa um conjunto de categorias às quais outorgamos a mesma etiqueta porque elas têm “alguma” conexão com diferenças sexuais. Estas categorias, no entanto, são convencionais ou arbitrárias. Elas não são redutíveis e não derivam diretamente de, fatos naturais, biológicos, e variam de uma linguagem a outra, de uma cultura a outra, na maneira em que ordenam experiência e ação (Judith Shapiro *apud* Piscitelli).

¹⁴ Anatol Rosenfeld põe em paralelo *O espectro*, de Henrik Ibsen e *Navalha na carne*, de Plínio Marcos. O autor traduziu o título da peça do norueguês no singular.

¹⁵ Mulher-sujeito e Mulher-objeto: Categorias utilizadas para caracterizar o comportamento feminino em face dos parâmetros estabelecidos pela sociedade patriarcal: *a mulher-sujeito* é marcada pela

insubordinação aos referidos paradigmas, por seu poder de decisão, dominação e imposição; enquanto a *mulher-objeto* define-se pela submissão, pela resignação e pela falta de voz. As oposições binárias subversão/aceitação, inconformismo/resignação, atividade/passividade, transcendência/imanência, entre outras, referem-se, respectivamente, a essas designações e as complementam (Bonnici, p.219, 2009).

¹⁶ Termo utilizado para designar uma espécie de organização familiar originária dos povos antigos, na qual toda instituição social concentrava-se na figura de um chefe, o patriarca, cuja autoridade era preponderante e incontestável. Esse conceito tem permeado a maioria das discussões, travadas no contexto do pensamento feminista, que envolvem a questão da opressão da mulher ao longo de sua história (Bonnici, p. 219, 2009).

¹⁷ O *Panóptico* de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre: esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções – trancar, privar de luz e esconder – só se conserva a primeira e se suprimem as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha (Foucault, 2014, p. 194).

¹⁸ *Triste, louca ou má.* (2016) Compositor: Vivien Carelli. Triste louca ou má/Será qualificada/Ela quem recusar/Seguir receita tal/A receita cultural/Do marido, da família/Cuida, cuida da rotina/Só mesmo rejeita/Bem conhecida receita/Quem não sem dores/Aceita que tudo deve mudar/Que um homem não te define/Sua casa não te define/Sua carne não te define/Você é seu próprio lar/Um homem não te define/Sua casa não te define/Sua carne não te define/Ela desatinou/Desatou nós/Vai viver só/Ela desatinou/Desatou nós/Vai viver só/Eu não me vejo na palavra/Fêmea: Alvo de caça/Conformada vítima/Prefiro queimar o mapa/Traçar de novo a estrada/Ver cores nas cinzas/E a vida reinventar/E um homem não me define/Minha casa não me define/Minha carne não me define/Eu sou meu próprio lar/Ela desatinou/Desatou nós/Vai viver só.

¹⁹ [...] a repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, na há nada para dizer, nem para ver, nem para saber (Foucault, 1988, p. 10).

²⁰ Cisgênero (Cis) é o termo utilizado para se referir ao indivíduo que se identifica, em todos os aspectos, com o seu "gênero de nascença". No âmbito dos estudos relacionados ao gênero humano, o cisgênero é a oposição do transgênero, pois este último se identifica com um gênero diferente daquele que lhe foi atribuído quando nasceu. Por exemplo, uma pessoa que nasce com o órgão sexual masculino, se expressa socialmente conforme dita o papel de gênero masculino e se reconhece como um homem (identidade de gênero), logo, este pode ser considerado um homem cisgênero. Para compreender melhor a definição de cisgênero, deve-se analisar a origem etimológica deste termo: cis significa “do mesmo lado” ou “ao lado de”, em latim. Ou seja, este prefixo faz referência a concordância da identidade de gênero do indivíduo com a sua configuração hormonal e genital de nascença. (<https://www.significados.com.br/cisgenero/>).

REFERÊNCIAS

Amendola, Gilberto. *Oswaldo Mendes faz biografia de Plínio Marcos*. Correio do Estado. São Paulo, Caderno B, 29 de novembro de 2009.

Araripe Júnior, T. de A. *Obra crítica*. (Dir. de Afrânio Coutinho). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1970.

Bachelard, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

Ball, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Trad. Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Beckett, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Flávio Rangel. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

Baudelaire, Charles. *O pintor da vida moderna*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

Beauvoir, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. 2ª Ed., SP: Difusão Européia do Livro, 1967.

_____. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. 4ª Ed., SP: Difusão Européia do Livro, 1970.

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

Bonnici, Zolin, Lúcia Osana. Orgs. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

Bourdieu, Pierre. *A dominação masculina*. 3ª ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

Broca, Brito. *Papéis de Alceste*. Campinas: Ed.Unicamp, 1991.

Brustein, Robert. *O teatro de protesto*. Trad. Álvaro Cabral. Ed. Zahar: Rio de Janeiro, 1967.

Candido, Antonio. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: *Obra completa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993, p. 801- 809.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

Carelli, Vivien. Triste, louca ou má. Intérpretes: Salma Jô, Helena Macedo, Larissa Bag e Renata Éssis. In: Francisco, el hombre. *Soltasbruxa*. São Paulo: Estúdio Navegantes, 2016. Faixa 06.

Carpeaux, Otto Maria. Nossa Casa de Bonecas. In: Programa de encenação de *Casa de bonecas*. São Paulo, 1973.

Carlson, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

Carvalho, Tânia Franco. (Org.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

_____. *Literatura comparada*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006.

Contiero, Lucinéia. *Plínio Marcos: uma biografia*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Assis, 405 folhas, 2007.

Dondis, Dondis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Dutra, Israel. *Plínio Marcos, de sombras e máquinas*. Revista Movimento. São Paulo. Em 19 de novembro de 2018. <https://movimentorevista.com.br/2018/11/plinio-marcos-de-sombras-e-maquinas/> acesso em 20 de fevereiro de 2019.

Eagleton, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltenir Dutra. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

Enedino, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande – MS: Ed. UFMS, 2009.

_____. De Guarnieri a Plínio Marcos: o teatro como tribuna livre. In: *Misturas e diversidades: reflexões diversas sobre arte e cultura contemporâneas*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

Esslin, Martin. *Uma anatomia do drama*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

Faria, Gentil de. *As primeiras adaptações de Robinson Crusoe no Brasil*. Abralic, v.10, nº3, 2008.

_____. *Estudos de Literatura Comparada*. Curitiba: Appris, 2019.

Faria, João Roberto. *Idéias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2001.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução Miécio Tati. Ed. Tecnoprint S.A, 1973.

Folha de São Paulo. *Grandes mestres da pintura*. Trad. Martín Ernesto Russo. Barueri – SP: Editorial Sol 90, 2007.

Foucault, Michael. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guillon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema/Michael Foucault*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. RJ: Forense Universitário, 2009.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. 42 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guillon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

Genette. Gérard. *Paratextos editoriais/Gérard Genette*. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

Gonçalves Filho, Antonio. *Quatro peças de Henrik Ibsen são lançadas no Brasil*. O Estado de S. Paulo. São Paulo, *Aliás* p.1, 20 de janeiro de 2018.

Guidarini, Mário. *A desova da serpente: teatro contemporâneo brasileiro*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996.

Guimarães Filho, Luís de. A casa de boneca. *A notícia*, Rio de Janeiro, p.2, 27-28 de maio de 1899.

Hnath, Lucas. *A doll's house, part 2*. U.S, 2017.

Ibsen, Henrik. *Teatro completo*. Madrid: Aguillar, 1979.

_____. *Casa de bonecas*. São Paulo: Nova Cultural, 2003

_____. *Casa de bonecas*. Trad. Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2007.

_____. *A dama do mar*. Trad. Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo. s.d.

_____. *Histórias das quebradas do mundaréu*. São Paulo: Mirian Paglia, 2004.

_____. *Seis dramas*. Trad. Vidal de Oliveira. São Paulo, Ed. Escala, 2006.

Lispector, Clarice. *A hora da estrela*. 23. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

Machado de Assis. *Dom casmurro*. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

Magaldi, Sábato. A velha casa de bonecas, renovada por Tônia. *Jornal da tarde*, São Paulo, 11 de setembro de 1973.

_____. *Plínio Marcos: os marginais chegam ao palco brasileiro* In: Depois do espetáculo. São Paulo: Perspectiva, 2003. P. 95-100.

-
- _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- _____. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.
- _____. *Amor ao teatro*. São Paulo: Edições Sesc, 2014.
- Pallottini, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Ática, 1988.
- Plínio Marcos. *O abajur lilás*. São Paulo: [s. n.], [1969].
- _____. *Navalha na carne*. São Paulo: Círculo do livro, 1978.
- Dois perdidos numa noite suja*. 2. ed. São Paulo: Global Editora, 1979.
- _____. *O abajur lilás e Oração para um pé-de-chinelo*. São Paulo: Parma, 1980.
- _____. *A mancha roxa*. [s. l.]: [s. n.], 1988.
- _____. *A dança final*. São Paulo: Maltese, 1994.
- _____. *Navalha na carne*. Ed. Fac-Similar. Rio de Janeiro. 2005.
- _____. *Plínio Marcos: obras teatrais*. Org. Alcir Pécora. Rio de Janeiro: Funarte, 2017. V.1-6.
- Mendes, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.
- Menegazzo, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas na poética de vanguarda*. Campo Grande: Ed. UFMS, 1991.
- Menezes, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- Monteiro, Vanessa Cristina. *A crítica e os dramas de Henrik Ibsen no Brasil dos anos 1890*. In: Anais do SETA, n. 03, 2009, p.941.
- Nunes, Leandro. *O alter ego de Plínio Marcos*. O Estado de S. Paulo. Caderno 2, C5, novembro de 2016.
- _____. *Marília Gabriela estreia 'Casa de Bonecas - Parte 2' e defende liberdade das mulheres*. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 11 de agosto de 2018.
- Pateman, Carole. *O contrato sexual*. Trad. Marta Avancini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- Pavis, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- Peixoto, Fernando. *Teatro em pedaço*. São Paulo: Hucitec, 1989.
- Programa do espetáculo *Casa de bonecas* de Ibsen, produção de Tônia Carrero, no Teatro Glaucio Gill, Rio de Janeiro, direção de Cecil Thiré, 1971 (Peixoto, 1989, p.51-54).

Pelúcio, Larissa. *Breve história afetiva de uma teoria deslocada*. [sem data]

Perrone-Moisés, Leyla. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In: *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.

Perrot, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

Pessoa, Jane. Breve panorama de Ibsen no Brasil. In: *Henrik Ibsen no Brasil*. Karl Erik Schøllhammer (Org.). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7 Letras, 2008.

Piscitelli, Adriana. Re-criando a categoria mulher? In: *A prática feminista e o conceito de gênero*. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2002.

Plínio Marcos. *Persona em foco*. São Paulo: TV Cultura, 28 de agosto de 2017. Programa de TV.

Prado, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: Candido, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. 9 ed., São Paulo: Perspectiva, 1992.

Rønning, Helge. Henrik Ibsen como agente da modernização: enfoque em *A casa de boneca* e em *O pequeno Eyolf*. In: Schøllhammer, Karl Erik. *Henrik Ibsen no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio: 7 Letras, 2008. P. 31-47.

Rosenfeld, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo. Perspectiva, 1985.

_____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Roubine, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

Saffioti, Heleieth. *Gênero, patriarcado e violência*. 2 ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2015.

Schøllhammer, Karl Erik. *Henrik Ibsen no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7Letras, 2008. P. 31-47.

Silva, José Armando Pereira da. *A cena brasileira em Santo André: 30 anos de teatro municipal*. Santo André: Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer, 2001.

Souza, Sérgio. *O maldito divino*. Plínio Marcos: o maldito divino. Revista Caros amigos. São Paulo. N. 6, ano 1, p. 36-41, setembro de 1997.

Steiner, George. “O que é Literatura Comparada?” In: *Nenhuma paixão desperdiçada: ensaios*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio: Record, 2001, p. 151-166.

Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

Telles, Lygia Fagundes. Mulher, mulheres. In: *História das mulheres no Brasil*. Org. Mary del Priori. 10 ed. São Paulo: 2012. P. 669-672.

Tom Zé. Canção de Nora (Casa de bonecas). In: *Estudando o pagode (Na opereta Segregamulher e Amor)*. Gênero: MPB. Gravadora: Trama Records, 2005.

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

Veríssimo, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908*. 4ª ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1963.

Vieira, Paulo. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. Petrópolis: Ed. Forno, 1994.

Vitor, Nestor. *A hora: Os desplantados de Maurice Barrès, O Cyrano de Bergérac de Edmond Rostand, H. Ibsen*. Rio de Janeiro: Garnier, 1901.

Volobuef, Karin. *Ibsen clássico e moderno*. Cad. De Letras UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidades. 2008, p.139-148

Wellek, R; Warren, A. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

Woolf, V. *Mrs. Dalloway*. Trad. de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. SP: Ed. Círculo do Livro, 1994.

Filmografia

Cenas de um casamento. Direção: Ingmar Bergman. Lançado no Brasil pela Versátil Home Vídeo, 1973.

Como nossos pais. Direção: Laís Bodanzky. 105 min., 2017.

Sites

<http://www.pliniomarcos.com/index2.htm> Acesso em 20 de dezembro de 2016.

<https://www.significados.com.br/cisgenero/> Acesso em 14 de outubro de 2018.

<https://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,marilia-gabriela-estreia-casa-de-bonecas-parte-2-e-defende-liberdade-das-mulheres,70002443280> Acesso em 22 novembro de 2019

<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,plinio-marcos-olha-a-classe-media-em-a-danca-final,535222> Acesso em 24 de fevereiro de 2019.

www.pliniomarcos.com.br. Acesso em 05 de março de 2019.