

MULHERES DO XIX EM TRÊS PEÇAS TEATRAIS

ALEXANDRE DUMAS (FILHO), HENRIK IBSEN E AUGUST STRINDBERG APRESENTAM MARGUERITE, NORA E JULIA

Kelvin Oliveira do Prado
(PPGLitCult/UFBA – Mestrando)

| INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES |
|--|
| Kelvin Oliveira do Prado é mestrando em Literatura e Cultura (PPGLitCult) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: kelvinprado17@gmail.com |

| RESUMO | ABSTRACT |
|--|--|
| Este texto tem por objetivo observar as semelhanças e as diferenças de três mulheres protagonistas em três peças do século XIX, são elas: “A Dama das Camélias” (1848), de Alexandre Dumas (filho), “Casa de Bonecas” (1879), de Henrik Ibsen, e “Senhorita Julia” (1888), de August Strindberg. É importante notar que são peças de homens que abordam a mulher em um mesmo século, em especificidades não só de gênero, mas também de sexualidade, de classe, de profissão e de origem. Nesse sentido, é feita uma visualização comparativa entre as personagens: Marguerite, Nora e Julia, pensando-as em uma ótica de cunho dialógico que revelam traços similares e distintos. Nesse propósito, visiona-se o contexto histórico de tais abordagens, coadunados com as dissensões e consensos conjunturais. Nota-se como abordagens que retratem a mulher em um mesmo século permitem visualizar o imaginário social estabelecido acerca dos supostos papéis sociais femininos na sociedade burguesa de então. | This text aims to observe the similarities and dissimilarities of three women protagonists in three 19th century plays: “The Lady of the Camellias” (1848), by Alexandre Dumas (son), “House of Dolls” (1879), by Henrik Ibsen, and “Miss Julia” (1888), by August Strindberg. It is interesting to note that these are plays by men that talk about women in the same century, in specificities of not only gender, but also sexuality, class, profession, and origin. In this sense, a comparative visualization is made between the characters: Marguerite, Nora and Julia, thinking of them in a dialogical viewpoint that reveals common and distinct traits. For this purpose, the historical context of such approaches is envisioned, together with the dissensions and consensuses of the context. It is noted how approaches that portray women in the same century allow us to visualize the social imaginary established about the supposed feminine social roles in the bourgeois society of that time. |

| PALAVRAS-CHAVE | KEY-WORDS |
|-------------------------------|-----------------------------|
| Literatura; Teatro; Mulheres. | Literature; Theater; Women. |

AS MULHERES E A ARTE

Pensar a mulher em suas representações na arte, seja na literatura, no teatro, na pintura ou mesmo no cinema, por exemplo, poderá revelar características que rondavam o imaginário social da figura feminina em determinadas épocas ou contextos socioculturais. Desde a antiguidade a mulher é uma figura que aparece em dramas, sobretudo em tragédias, sendo vislumbrada em posições que marcam o imaginário social e artístico até os dias atuais.

Podemos pensar em “Medeia”, “As Bacantes” e “As Troianas”, de Eurípedes; em “Antígona” ou “Electra”, de Sófocles; bem como “Eumênides”, de Ésquilo. Heroínas, subversivas, poderosas, encantadoras, repulsivas, boas, más, um pouco de cada, enfim, quaisquer que sejam os adjetivos, as classificações ou os enquadramentos dados, são protagonistas marcantes na literatura, no teatro, nas reproduções e representações artísticas.

Passando pela literatura e pelo imaginário moderno, pensemos em William Shakespeare com as diversas facetas de mulheres, seja a Ofélia ou a Gertrudes em “Hamlet”; Lady Macbeth em “Macbeth”; ou mesmo Julieta, em “Romeu e Julieta”, são personagens que abrem um imaginário para o ser humano que não é totalmente mau, nem totalmente bom, mas humano. O personagem shakespeariano permite, com isso, a identificação do leitor-espectador, mesmo que não esteja naquele ambiente representado da nobreza, da burguesia etc., os sentimentos, a piedade e os temores são atemporais, porque transcendem as camadas sociais.

Dito isso, entende-se como o protagonismo das mulheres em obras que chegaram até o momento presente é constante. Não obstante, como é notório, são personagens escritos por homens, até mesmo encenados por eles em determinados contextos históricos. O ponto é que são narrativas que permitem notar como o gênero feminino está posto e, por ser permeado em sua temporalidade, está envolto em processos históricos e rupturas, os quais demonstram um retrato das mulheres dentro da nova sociedade burguesa.

Pensando na questão do protagonismo feminino é que as obras “A Dama das Camélias” (1848), de Alexandre Dumas (filho), “Casa de Bonecas” (1879), de Henrik Ibsen, e “Senhorita Julia” (1888), de August Strindberg, serão postas em evidência. Nesse aspecto, centrando-se num olhar comparativo, objetiva-se observar as semelhanças e as dessemelhanças das personagens Marguerite, Nora e Julia.

1 TEORIAS DO TEATRO

De acordo com Hubert (2013), a arte oscilaria, em todas as épocas, entre dois modos de mimesis, a saber: o realismo e a estilização. Fato é que as artes, como a literatura e o teatro, são campos importantes para a pesquisa dos costumes, das questões socioeconômicas, históricas e culturais de uma época. Como afirma Maria da Penha Carvalho (2019, p. 140) “[...] A descrição de circunstâncias da moral vivida, a

apresentação de situações de dilema e de opções morais encontradas em romances e peças teatrais pode ser um convite à reflexão”.

Observa-se que com a ascensão burguesa no fim do século XVIII e seu predomínio no século XIX, há uma mudança no gosto público, logo, o teatro foi sendo conformado nesses moldes, imaginários, desejos e objetivos de classe. Ou seja, novos princípios teatrais foram delineados por teóricos e dramaturgos. Com isso, surgiram rupturas e renovações temáticas, ao passo que os assuntos contemporâneos aos escritores foram sendo expostos em seus textos, agora não mais centrados em temas mitológicos da história antiga ou necessariamente religiosos do medievo.

Desse modo, as unidades temáticas aristotélicas não dariam mais a tonalidade central na construção das peças. Marie Claude Hubert (2013) verifica que são modificações que vinham sendo difundidas devido ao impacto das mudanças econômicas, sociais, políticas e culturais no XVI, tais como os novos valores da idade média para a idade moderna, como as colonizações, a Reforma Protestante, a ascensão burguesa, a difusão do pensamento cartesiano, entre outras questões que, em conjunto, abalaram a estrutura social.

No medievo, Deus era tido como o centro do mundo, ao passo que no Renascimento, em contraposição, há a noção antropocêntrica, inclusive de um desejado retorno aos pressupostos da Antiguidade. “A Poética”, de Aristóteles, é traduzida e recuperada, os humanistas – que preparam caminhos aos classicistas – e os classicistas darão forma para a valorização da arte greco-romana, isto é, o referido retorno de uma “Antiguidade”.

O Classicismo desdobra os principais aspectos das teorias artísticas do Renascimento, a sua base é a imitação, numa tentativa de reproduzir com fidelidade a sociedade e a natureza, conjuga-se o equilíbrio da razão e do sentimento, isto é, à perfeição de uma arte tida como universal, com princípios válidos para todos os povos, como é exposto por Hubert (2013).

O teatro classicista (1630-60) já vinha com a unidade de ação, inventando a arte de montar as intrigas e com o direito à verossimilhança, ou seja, o desejo de tornar crível a encenação da ficção. Cria-se uma estética cênica original e diferente dos humanistas, os quais focavam no modelo antigo da arte greco-romana que sonhavam ressuscitar. Jean de la Taille foi precursor dos teóricos do Classicismo (HUBERT, 2013).

O debate foi prosseguido por teóricos franceses na discussão entre os doutos (a ação deve parecer verdadeira e precisa promover uma ilusão máxima da realidade) e Corneille (no direito à inverossimilhança). Corneille, como Aristóteles, privilegiou a ação. Ao passo que Molière e Racine não precisaram teorizar sua arte, pois Corneille explicitou as regras de composição da tragédia.

Aliás, no século XVII, Molière já havia inventado a “grande comédia” em que revelava os vícios da nobreza de sua época, trazendo uma ácida crítica dos costumes, os quais continuaram a ser criticados, como veremos, por autores vindouros em séculos posteriores; mas cada um em seus contextos, com críticas aos nobres, aos aristocratas, aos burgueses. Portanto, variações de cada tempo e espaço em suas complexidades. Molière traz uma espécie de amostra em sua revelação dos vícios da sociedade francesa.

Tempos depois, já no século XVIII, Diderot trará novas roupagens às teorias teatrais. Diderot entendia que não é preciso somente exibir, mas corrigir, como veremos posteriormente. O terreno para o cenário vindouro fora sendo engendrado, mais detidamente no campo romântico e realista.

2 LITERATURA COMPARADA

Quando falamos em comparativismo literário, ao menos hoje, não há rigidez, preconizações ou grandes métodos, no máximo alguns esboços; porém, existe uma vinculação entre literatura comparada e historiografia literária, em empréstimos que caracterizaram os estudos comparados tidos como “clássicos”. Isto é, com genealogia no próprio século XIX, em princípios historicistas e de transferência de métodos de outras ciências.

Entretanto, evitando modelos específicos e que venham a “prender” a ação, pretende-se, afinal, uma ótica comparativa entre personagens, nota-se que nisso o estudo crítico comparado que aqui vai sendo pensado alia-se, em suma, com a perspectiva histórica, a qual esteve nesse meandro de “orientações” dos estudos comparados literários clássicos, como mostra Tânia Carvalhal (2006), em estabelecimentos de analogias comparativas como meios, não como fins.

A comparação não é um método específico, é um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação, é um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva) (CARVALHAL, 2006). Dito isso, comparar coisas, situações, atitudes, pessoas, objetos etc., é, portanto, segundo a autora, um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Ou seja, o método (ou métodos) não antecede à análise, como algo previamente fabricado, mas dela decorre.

2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA: DUMAS (FILHO); IBSEN E STRINDBERG

O francês Alexandre Dumas (filho) é o autor de “A Dama das Camélias”, publicado em 1848, período de transformações sociais pungentes, sobretudo no seu local de origem, a França. O intervalo de 1789 até 1848 é um período de revoluções, como pontua Eric Hobsbawm (2007). Após a Revolução Francesa a França enfrentou períodos de turbulência e agito, tais como: o Diretório (1795-1799); o Consulado (1799-1804); o Império (1804-14); a restauração dos Bourbon (1815-1830); a Monarquia Constitucional (1830-1848); a República (1848-51) e o Império (1852-70).

1848 foi uma época de transições com as Revoluções de 1848, a chamada Primavera dos Povos, tem-se a Monarquia de Julho, um período da alta burguesia que substituiu o direito divino do rei. A revolução provoca a abdicação do rei, em que há uma luta contra Luís Filipe na França. Além disso, há criação de um governo provisório que gerou a Segunda República Francesa.

Ademais, as cinzas do antigo regime feudal cria novos antagonismos, como o da

burguesia e do proletariado. A burguesia revolucionária buscara destruir relações feudais, mas ela quer o mundo à sua semelhança, para isso, subordina-se o campo à cidade. Ambiente citadino o qual estará presente na obra de Dumas (filho) e de Ibsen, enveredando a ambientação em teatros, cafés e outros locais frequentados pela burguesia da época.

No século XIX há também a concentração dos meios de produção e de propriedade, a centralização política e a conquista de novos mercados, os neoimperialismos, surgem novas profissões, sobretudo com a retomada citadina e os êxodos rurais. Tem-se os varejistas, os comerciantes, os penhoristas, os banqueiros, os advogados, as profissões liberais, as cortesãs. Ou seja, figuras que veremos nas peças aqui analisadas, em que as profissões são notadamente acentuadas e caracterizadas.

A burguesia entra em conflito primeiro com a aristocracia, apesar de querer imitá-la e possuir seus traços, depois entrará em conflito consigo mesma. Essas camadas médias nessa nova cultura burguesa transforma o imaginário social e atinge o campo artístico, como é evidente.

Ao passo que o cotidiano dessas camadas será apresentado, para tanto, fala-se da família, das profissões, dos amores, do nacionalismo, também surge a noção de identidade que permite engendrar a ideia da subjetividade e do indivíduo, tudo isso será uma constante na literatura. Nota-se que as ideias dominantes de um período são as ideias das classes dominantes, o que revela a hegemonia do pensamento burguês no que é conhecido como o típico século burguês, o século XIX.

Desde o fim do século anterior, em 1789, com a Revolução Francesa e as transformações políticas decorrentes, abriu-se espaço para contestações sociais na pirâmide social, no qual o clero e a nobreza passaram a ter suas posições contestadas e abaladas, uma estrutura foi ameaçada e a burguesia teve sua ampla ascensão.

Nesse contexto há também a obra de Henrik Ibsen, um dramaturgo norueguês e o autor de “Casa de Bonecas”, publicado em 1879, sendo considerado o pai do teatro moderno. Característico por sua abordagem com dramas de viés naturalista e simbolista no teatro, o autor questiona convenções sociais existentes na sociedade do final do século XIX, como é o caso do casamento. Tendo em vista o seu contexto, observa-se as insurgências e tentativas de emancipação feminina.

Com isso, “Casa de Bonecas” foi uma peça que revolucionou padrões e imaginários sociais. A sua resolução é trágica, dada a ação tomada, ao fim da obra, pela personagem Nora, quebrando paradigmas da mulher subserviente e apenas mais uma “boneca” nesta “casinha de bonecas” das convenções e hipocrisias em voga naquela sociedade patriarcal e, como tenta evidenciar a peça, de aparências. Ibsen fala da situação da mulher envolta nos interesses comerciais existentes na família burguesa, da corrupção administrativa e da hipocrisia social vigente.

O último dos dramaturgos aqui elencados é August Strindberg, que é sueco e autor de “Senhorita Julia”, o qual foi publicado em 1888. Os trabalhos de Strindberg são classificados e inseridos aos movimentos naturalista e expressionista, elencando-se influências ibsenianas.

Isto posto, os três autores estão inseridos num contexto histórico que envereda

conteúdos e ambientações que ligam seus personagens de vários modos, sobretudo num olhar comparativo que tem em vista as trocas de influências entre os próprios escritores, como é o caso elencado em Ibsen e Strindberg.

2.2 O SÉCULO XVIII E O TERRENO PARA O XIX

Com o contexto da chamada “idade moderna” (divisão facilitadora nos estudos historiográficos), o gênero sério, burguês ou intermediário teria surgido em tal conjuntura com a proposta de Denis Diderot no século XVIII, como visto brevemente anteriormente após falar de Molière (XVII). Diderot, já no XVIII, trará novas roupagens ao teatro e sua teorização.

Surgirá uma reação contra a comédia de costumes, pois:

mostrar os vícios da sociedade não é mais suficiente: é preciso corrigir os costumes, e pôr em cena personagens cujos exemplos devam ser seguidos, e que sejam admirados pelo público, por sua virtude e grandeza. Esta comédia moralizante apresenta-se com uma forma didática, deixando pouco espaço para o riso fácil e grosseiro (SANTOS, 2010, p. 02).

Em Diderot, há uma espécie de “tragédia doméstica e burguesa” que está situada “no meio”: entre a tragédia e a comédia. Nesse processo, a natureza humana seria retratada tal qual ela é, pode ser aludida em uma “ótica shakespeariana”, isto é, de que não vivemos de extremos. É uma “comédia séria” e uma “tragédia doméstica”, isso porque o tom do gênero é sério, ao procurar emocionar o público e, ao mesmo tempo, levá-lo a refletir sobre os problemas da família e da sociedade.

Ou seja, moralizar (a noção moralizante será notória no texto de Dumas filho), mas não há um rompimento completo dos preceitos do drama clássico na unidade temática aristotélica. São propostas que modificam as visões dos teóricos anteriores e procuram se adequar ao seu próprio tempo. Com novas demandas e contextos, há reconstruções de modelos mais antigos, como ocorrera no teatro francês do século XVIII (FREITAS, 2011).

Na tragédia grega eram retratados os sujeitos do alto da pirâmide social, como os aristocratas, vistos como personagens virtuosos e figuras que influenciavam a vida pública. Por outro lado, as pessoas da base da camada socioeconômica estavam retratadas na comédia, mas no âmbito de suas vidas privadas.

O gênero sério conjuga traços trágicos e cômicos, uma espécie de “tragicomédia”, assimilando quesitos da tragédia e da comédia grega, com isso, retratar-se-á burgueses; contudo, em suas vidas privadas (típico da comédia) e em tom sério, por isso é uma “comédia séria”. Uma “tragédia doméstica” porque aborda, como exposto, o âmbito privado de figuras que agora terão mais importância, como o caso da burguesia, dado que antes a tragédia não olhava o âmbito privado. Ou seja, Diderot apresentou a proposta desse teatro sério para a representação da burguesia.

É notório o caso de “O Filho Natural ou as Provações da Virtude”, texto com primeira edição em 1757, uma comédia em prosa e situada no contexto do Iluminismo

do século XVIII, a qual já trazia um sentimentalismo pré-romântico. Antecipam-se o melodrama, o ideário novelesco do vindouro drama burguês e do Romantismo. A ação, assim como é comum nas peças que retratam a burguesia e como veremos a seguir, passa-se no salão da casa de Clairville, em uma cidade próxima a Versalhes, na França, também trazendo, como nas peças aqui vistas, a descrição de onde se passa a cena, bem como as características dos personagens, suas especificidades e personalidades.

A obra é como esse “meio termo” entre a tragédia e a comédia, um gênero intermediário. Aproxima-se, ou procura se aproximar, da vida real, tentando dar fôlego ao espaço das paixões e do amor, de sentimentos múltiplos que podem surgir desse cenário, como o próprio amor, o ciúme, o ódio, a raiva, o rancor, a inveja etc. Em tudo isso, é possível fazer rir, refletir, ter piedade ou mesmo tremer.

O homem burguês que seria futuramente representado tentaria ser aproximado da realidade, isso para que causasse uma identificação. Tentar-se-á a persuasão da verossimilhança, isto é, pela identificação, não necessariamente pelo caráter do personagem (que foge dos extremos, importante reiterar), mas pela situação ou condição em que vivem. Isso é primordial na relação da peça com o público, que precisa se sentir como um indivíduo que observa a privacidade da família retratada, somos postos como *voyeurs* em um canto que possibilita observar atentamente o cotidiano familiar e íntimo, seus melodramas, querelas e experiências.

Os decoros sociais são quebrados, há a procura por encenar situações que retratem emoções desmedidas, notórias no século XIX. Com Diderot, vimos a atualização do teatro – que observava os preceitos aristotélicos –, agora ele intenciona a modificação de antigas noções, como é o caso do caráter dos personagens e a relação da obra com o público, como referenciado.

No século XIX, as peças românticas caracterizam-se pela subjetividade e individualismo, pelo pessimismo e o ideário do fantástico, do sonho, do escapismo, acentua-se uma sensibilidade marcante, além de uma grande idealização da figura feminina, assim como um predomínio da emoção sobre a razão. Além de, notadamente, um nacionalismo acentuado, visto que o século XIX também é a era dos nacionalismos pungentes, como aborda Hobsbawm (2007).

Tendo em vista o nacionalismo, existe ainda a busca concomitantemente pela identidade. O Romantismo do século XIX, sobretudo o Romantismo francês presente em “A Dama das Camélias”, apresenta-nos o papel da cortesã na sociedade europeia do século XIX, não deixando de acentuar excessos desse melodrama com Armand, a figura masculina marcada pelo sentimentalismo e sensibilidade exacerbada de um sonhador, contrário ao personagem de seu pai.

Porém, apesar de apresentar a cortesã, uma figura fora da imagem da “família ideal” burguesa, a narrativa tem o seu tom moralizante e pedagógico que busca instruir o público sobre o que não fazer, visto que o fim é trágico. Afinal, a cortesã, Marguerite, deixa o seu amado, Armand Duval, o que ocorre após súplicas do pai deste. O tom metafísico e moralizante exemplificado por Hubert (2013) delineou a trajetória de ambos os posicionamentos desde a antiguidade – metafísico *versus* moral –, em “A República” de Platão, com a condenação da arte mimética, e em “A Poética”, de

Aristóteles, com o elogio do poder da mimese.

Ambos os filósofos, como é notório, influenciaram os tempos vindouros, do medievo aos tempos modernos, seja com a condenação ou aceitação da mimese em proveito de sua contemporaneidade. No contexto do XIX, romantismo, realismo, naturalismo e simbolismo darão nuances aos autores que aqui são trabalhados.

É na segunda metade do século XIX que se desenvolve o melodrama burguês, o que tratará de indivíduos mais reais dentro da nova conjuntura. Por volta de 1870 entra em voga o naturalismo, que também retrata a vida cotidiana; não obstante, se comparado ao realismo, dará mais ênfase em influências na vida humana. Por isso, inclui tópicos polêmicos e tabus como o vício e a prostituição (notórios em “A Dama das Camélias”), a corrupção e a moralidade (notável em “Casa de Bonecas”), entre outros aspectos “escondidos” na moral burguesa.

Tais temas serão muito trabalhados por Nelson Rodrigues em suas peças, porque seus trabalhos implodem temáticas que atingem a “raiz” familiar, sobretudo da classe média e burguesa, que também é a fragilidade da moralidade pública social. Temas que são constantes em Dumas (filho), Ibsen e Strindberg, como os desejos, a luxúria, os impulsos, além da soberba da falsa moral individual e pública, por exemplo, são elementos que circundam as narrativas. Os arquétipos também podem ser comparados, a figura da prostituta, por exemplo, está presente em Nelson Rodrigues, sendo marcante em “Vestido de Noiva” e contando com a persona de Madame Clessi, que lembra a Marguerite de Dumas (filho).

Representa-se o “homem como animal”, o sujeito que é condicionado pelo meio em que vive, por uma estrutura maior que ele em sua subjetividade “romântica”, os valores e padrões sociais são (re)tratados e desmistificados. Os personagens passam a ser vistos como aquilo que a pressão do hábito, das funções exercidas, dos preconceitos de classe que foram recebidos de modo hereditário e conservados, fez deles. Como será visto nas falas dos personagens acerca das circunstâncias e do meio em que estão inseridos, o que permite a referida identificação do público, seja a título de piedade, temor, repulsa, amor, ou qualquer outro sentimento.

Para que o público se envolva na trama, é necessário substituir os caracteres, tipos universais e atemporais, por suas condições sociais: **são personagens individualizados, diferenciados pela profissão, estado civil, grau de parentesco...** Os personagens possuem uma densidade psicológica, decorrente, segundo os filósofos das Luzes, de sua condição na sociedade – é a instalação do determinismo social em cena (SANTOS, 2010, p. 04, grifos meus).

Strindberg, assim como Ibsen, também é visto como um dos pais do drama moderno, ao subverter a “peça bem feita”, ou seja, aquele antigo modelo ou receita do que deveria ser o texto “absoluto” do início do século XIX, que pressuporia as unidades temáticas aristotélicas: espaço, tempo e ação. Agora, leva-se o realismo ao máximo, depois, envereda-se por peças simbolistas (subjetividade e abstração) que procuram captar o funcionamento descontínuo e imprevisível da consciência.

3 AS TRÊS OBRAS

Vejamos agora uma síntese das três peças para entendermos mais detidamente do que tratam, para além de serem caracterizadas pelo protagonismo feminino. Situando-as em suas semelhanças, é central a figura das três personagens, tais quais: Marguerite em “A Dama das Camélias”, de Dumas filho; Nora em “Casa de Bonecas”, de Ibsen; e Julia, em “Senhorita Julia” de Strindberg.

As três peças contam com a prevalência e o primado da figura feminina em parte das ações, as quais retratam e revelam arquétipos sociais burgueses, expõem profissões exercidas pelos personagens, sobretudo profissões liberais, como o advogado – profissão presente em duas das obras aqui tratadas, tanto em Armand Duval, o estudante de direito e personagem em “A Dama das Camélias”, quanto nos personagens Torvald Helmer e Krogstad, em “Casa de Bonecas” –, além dos médicos, ou os postos mais invisibilizados, como os criados, empregados domésticos, babás, assim como a própria profissão tabu posta por Dumas (filho), a de prostituta ou acompanhante (cortesã).

Por conseguinte, também retratam as relações amorosas, seja no seio da família nas conexões entre casais, ou entre os casais e os filhos, ou novamente no âmbito do tabu, como na ótica dos casos extraconjugais, dos homens ricos aristocratas e possuidores de títulos de nobreza, no caso, os condes e duques em “A Dama das Camélias”, os quais bancam mulheres mais jovens; ou mesmo de relações dúbias entre a senhora da casa e o criado, como em “Senhorita Julia”.

Comparando as narrativas aqui postas, Marguerite, Nora e Julia representam ou apresentam rupturas de padrões e convenções sociais acerca dos papéis femininos da época em que estão situadas ao longo século XIX? Envereda-se, com a questão, as semelhanças e dessemelhanças entre as personagens em diversos âmbitos contextuais, temporais e de subjetividade.

3.1 MARGUERITE

Dumas (filho) nos apresenta Marguerite em “A Dama das Camélias”, conhecemos sua figura em uma narrativa que desemboca no melodrama romântico, mas que trará também a questão da prostituição para encabeçar a sua dramaticidade de “amor impossível”. A narrativa tem seu tom trágico tanto no prisma desse amor quase impossível de ser dirigido a um só homem, dada a situação de Marguerite, bem como na resolução dos acontecimentos entre o clímax e a conclusão final.

Enquanto tínhamos o drama romântico moderno de Alexandre Dumas (o pai), receberemos o drama burguês de Alexandre Dumas (o filho), que se servirá, ao fim, de um tom moralizante e pedagógico ao expor para o público as convenções sociais daquela sociedade e a imagem idealizada que deveria ser mantida pela família burguesa, como visto brevemente anteriormente.

Como afirma Silvia Santos (2010), Dumas (filho) oscila entre o drama moral e a comédia moralizante, no qual os temas contemporâneos e os personagens “reais” são

recursos utilizados para alcançar e convencer o público. O espectador-leitor é levado para rumos de identificação cada vez mais profícuos, dado que o que vai sendo retratado – temas contemporâneos caros ao que o público vive – é típico de seu mundo.

Se o drama burguês do século XVIII pecava pelo excesso de indulgência em seu moralismo, Dumas filho, por outro lado, levou-o à extrema severidade. Analisando as duas peças homônimas, percebe-se a utilização pelos dois autores de recursos opostos para pregar a moralidade (SANTOS, 2010, p. 12).

O melodrama ali delineado é o apanágio do excesso, revela-nos essa transgressão com fins pedagógicos e moralizantes para manter uma “ordem” e dar exemplos a serem seguidos, porque o teatro passa a ser tido como um instrumento importante para a educação, assim como o cinema passaria a ser utilizado, após 1895, com tons educativos e exemplares.

O contexto da relação amorosa entre Marguerite e Armand Duval, um estudante de direito (localiza-se sua ocupação, bem como a de outros personagens) é a Paris do século XIX. Rondam-se vários espaços ao longo da peça, como as casas em jantares suntuosos, os espetáculos, os bailes e o teatro, locais em que ocorre boa parte da narrativa e espaços típicos do cotidiano burguês, como ironizou, no século XX, Luis Buñuel em “O Discreto Charme da Burguesia” (1972).

A narrativa de Dumas (filho) demonstra detalhes desse ambiente burguês da época, da situação da mulher cortesã, ao falar da morte de Marguerite, cita que deve ter morrido de modo muito triste, pois, no seu mundo, só se teria amigos quando se está bem. Apesar de ser uma bela moça na ótica apresentada, as requintadas vidas das cortesãs causam alvoroço, mas a morte delas não o faz, isso demonstra, inclusive, a falta do ideário de família e propósito pregado pela moral burguesa. Aponta-se que quase todos os amantes de uma moça reputada convivem com intimidade, ou seja, pertencem, majoritariamente, à mesma classe.

Aponta-se em um dos trechos que pessoas “honestas” especularam com a prostituição daquela mulher – Marguerite – e tiveram um ganho de cem por cento sobre ela. Perseguiram-na com promissórias nos últimos momentos de vida e iam, após sua morte, recolher os frutos de seus honráveis cálculos (ao mesmo tempo que os juros de seu vergonhoso crédito).

Ou seja, qualquer que fosse a origem do dinheiro, a moralidade burguesa ultrapassara esses meros “contratempos”. Em um trecho, nota-se o delinear do tom moralizante, afirma-se que os esforços de todos os homens inteligentes tendem para o mesmo objetivo, ser bom, segue um trecho.

É à minha geração que me dirijo, àqueles para quem as teorias do senhor Voltaire não mais existem [...] O mal é apenas uma vaidade, tenhamos orgulho do bem [...] não desprezemos a mulher que não é nem mãe, nem filha, nem esposa. Não restrinjamos a estima à família, a indulgência ao egoísmo (DUMAS FILHO, 2011, p. 14).

Marguerite aborda tranquilamente seus desejos, suas intenções e necessidades

materiais, afirma que faz tempo que busca um amante jovem sem vontades, apaixonado e sem desafios, um amado sem direitos; mas afirma que jamais conseguira encontrar um. Ela busca três qualidades bem raras: que seja confiante, submisso e discreto. É o contrário do que se veria no homem burguês daquela sociedade, sobretudo em um moral burguesa que preza pelo homem altivo, nada discreto ou submisso, por exibir suas qualidades e conquistas de profissão, como é visto em homens das três peças aqui vistas.

Marguerite quer bem ao senhor, meu caro, mas a ligação de vocês não deve ser séria. Não é com os seus sete ou oito mil francos de pensão que o senhor vai sustentar o luxo dessa moça. Eles não bastariam sequer para a manutenção do carro dela. Aceite Marguerite por aquilo que ela é, por uma boa moça espirituosa e bela, seja seu amante durante um, dois meses. Dê-lhe flores, doces, camarotes, mas não meta nada mais na cabeça e não lhe faça cenas ridículas de ciúmes [...] ela o recebe em um apartamento magnífico, é coberta de diamantes, não vai custar-lhe um centavo, se o senhor assim quiser, e mesmo assim não está contente. Que coisa! Está pedindo demais (DUMAS FILHO, 2011, p. 65).

O modo de vida de Marguerite é bem exemplificado no trecho acima. Armand não conseguiria manter o modo de vida da cortesã, naquele momento as questões da vida material sobressaem aos interesses afetivos e amorosos, sobretudo ao ser postulado como fugaz a relação que poderia ser estabelecida entre o jovem estudante de direito e a sua amada, a qual vários amores e amantes completam a despesa anual necessária para manter seu modo de vida, mormente com a doença (tuberculose) enfrentada pela dama.

Em um dado momento Marguerite abandona sua vida de cortesã para seguir uma vida junto a Armand, aqui a questão amorosa suplanta a materialidade, ela diz que dará um adeus eterno a esta vida que, no momento, a envergonhava, e pergunta se Armand a criticaria pelo passado. “Ela romperá com as suas amigas, assim como com os seus hábitos, com a sua linguagem [...] era aquela Marguerite Gautier que, quatro meses antes, causava furor com seus luxos e seus escândalos” (DUMAS FILHO, 2011, p. 89).

No entanto, a idealização romântica não obtém êxito. Armand percebe que os luxos e adornos são tão necessários à Marguerite quanto o ar à vida, diz ele, além de que pode parecer ridículo, mas que gosta mais da sua dama suntuosa do que simples. Ou seja, o amor de Armand é o amor burguês, é segregativo, serve-se da apropriação, algo que Marguerite repudia na busca de um amante, pois o amor da dama das camélias é o pressuposto de ser reconhecida, o que ocorrerá ao renunciar ao seu amor para ser reconhecida no mundo dos senhores burgueses como conhecera em sua trajetória.

É o pai de Armand que põe tudo de volta ao eixo da moral burguesa, à proibição tradicional da família, como diz, afirmando que o filho estaria no momento de fazer coisas que abençoem o respeito que crê ter pela própria família, ao mesmo tempo que expõe hipocrisias daquela mesma moral ao afirmar o seguinte:

Que você tenha uma amante, é muito normal. Que a pague como um homem elegante deve pagar o amor de uma moça da vida, nada pode ser melhor. Mas que por ela esqueça as coisas mais santas, que permita que os rumores da sua vida escandalosa cheguem aos confins da minha região e joguem a sombra de uma mácula sobre o nome honrável que lhe dei, eis o que não pode ser, eis o que não será (DUMAS FILHO, 2011, p. 99).

Em outras palavras, nota-se como a permanência de uma imagem condizente com o ideal de um núcleo “correto” dentro dos moldes estabelecidos pela moral burguesa acaba sendo imponente, sobretudo porque os boatos não poderiam chegar em regiões mais recônditas em que vivem as famílias, no ambiente do campesino, contrário ao espaço citadino.

Seguem trechos que revelam muitas características do clímax, a catarse, a moralização, a correção e o tom de pedagogização da obra:

– Um pai está sempre autorizado a resgatar o seu filho do **mau caminho** no qual o vê se engajar. Você ainda nada fez de errado, mas fará.

– Meu pai!

– Senhor, conheço a vida melhor que você. Sentimentos inteiramente puros existem apenas nas **mulheres inteiramente castas**. Toda Manon pode fazer um Des Grieux, e **o tempo e os costumes mudaram**. Seria inútil que o mundo envelhecesse se não fosse para se **corrigir**. Você deixará a sua amante.

[...]

– Vamos, Armand, abra os olhos, reconheça o seu pai, que sempre o amou e que apenas quer a sua felicidade. É honroso para você viver maritalmente com uma moça que todos possuíram?

– Que importa, meu pai, se ninguém mais a terá? O que importa, se essa moça me ama, se **ela se regenera por causa do amor que tem por mim e pelo amor que tenho por ela**? Que importa, enfim, se há o arrependimento?

– Ah! Acredita, então, que a missão de um homem honrado seja converter cortesãs? Acredita, então, que **Deus** deu esse **objetivo** grotesco à vida, e que o **coração** não precisa ter outro entusiasmo que não esse? Qual será a conclusão dessa cura maravilhosa, e o que você pensará daquilo que hoje diz quando tiver quarenta anos?

[...]

– Armand – prosseguiu meu pai –, pelo nome de **sua santa mãe**, acredite em mim [...] Você tem vinte e quatro anos, **pense no futuro** [...] Você está fechando as portas para a sua **carreira** [...] vá embora, venha passar um mês ou dois junto de **sua irmã** (DUMAS FILHO, 2011, p. 101, grifos meus).

A narrativa acima e os trechos destacados revelam nuances que envolvem a sociedade francesa e burguesa da época. Ou seja, a relação de ensino-aprendizagem (tom pedagógico) dos conselhos de pai para o filho, o tom racionalista da fala envolta na narrativa, isto é, de que o filho deva pensar em manter a sacralidade e hombridade do nome da própria família, pensando na sociedade, não no indivíduo isolado, além de refletir sobre a carreira, não em um amor idealizado e quase “impossível” de se manter (tom moralizante).

O eixo racional prevalece no discurso do pai de Armand, no qual palavras como:

mau caminho; correção; sujeiras; castidade; honra; carreira; Deus e família, por exemplo, enveredam o discurso. Por outro lado, é visível a predominância do coração e da emoção – o romantismo e o tom dramático – em Armand Duval, sobretudo quando diz, logo depois, que “[...] o amor verdadeiro torna tudo melhor, seja qual for a mulher que o inspira [...]” (DUMAS FILHO, 2011, p. 101).

Marguerite deixa Armand após os apelos do pai deste, que revela que a irmã de Armand, outra mulher na história, vai se casar com o homem que ama, que ela entrará para uma família honrada e quer que tudo seja honrado na própria família. Dito isso, Armand não poderia “manchar” a imagem da família, o que atingiria a sua irmã; somando a questão de que ao lado da amante há a família, que além dos amores, há os deveres, que à idade das paixões sucede a idade na qual o homem, para ser respeitado, tem necessidade de estar solidamente assentado em uma posição séria, essa é a narrativa elaborada pelo pai de Armand. Portanto, nota-se, na conclusão, como a obra permite que uma determinada moral seja acentuada e instigue a identificação do público.

Charles Baudelaire (1996), ao falar da modernidade e das cortesãs na vida londrina e parisiense, das representações delas, aborda o processo da tarefa de buscar e explicar a beleza na Modernidade. Apraz-se, em tal movimento, o ato de representar as mulheres muito enfeitadas e embelezadas por todas as pompas artificiais, seja qual for o meio a que pertençam. As diferenças, sob qualquer aparato de luxo com que as pessoas se apresentem, saltam imediatamente aos olhos do espectador.

Falando dos escritos literários, o poeta observa que ora aparecem jovens da mais seleta sociedade, iluminadas pela claridade difusa de uma sala de espetáculo, recebendo e refletindo a luz com seus olhos e joias como retratos no camarote que lhes serve de moldura, exibem com uma aristocrática displicência um colo precoce; outras são teatrais e solenes como o drama ou a ópera que fingem escutar, a aparência opulenta substitui a distinção sublime.

Muitas vezes emergindo de um mundo “inferior” e orgulhosas de aparecerem enfim sob as luzes, revela a análise baudelairiana das cortesãs, as jovens dos pequenos teatros agitam suas formas em fantasias. Trata-se de obter a consideração geral, mediante não só a pura beleza física, mas também através de talentos de uma ordem mais rara para além da beleza natural e mesmo da artificial.

Espécie de boêmia errante numa sociedade regular, a trivialidade das vidas, vidas de astúcia e de combates que vem à luz através de invólucros majestosos, notoriamente encontramos tais detalhes, descritos pelo poeta, em símbolos nos recônditos do imaginário estabelecido em Marguerite e Armand nas suas andanças por teatros e cafés, os sujeitos de aparato e “objetos” de prazer público, segundo Baudelaire, e exposto em Dumas (filho).

3.2 NORA

Henrik Ibsen, em “Casa de Bonecas”, apresenta-nos um cenário escandinavo, no qual as ações se passam no espaço da casa da família, o tempo de duração da narrativa

é de cerca de 3 dias. A peça retrata a hipocrisia da sociedade do século XIX. Nora é classificada como esposa e mãe, ela começa a compreender a sua posição na vida que leva naquela família e naquela sociedade, isto é, com a sua cega obediência ao pai, depois ao marido e, certamente, ao resto da sociedade.

Ela perceberá que para mudar isso precisará pôr um fim no próprio casamento e deixar tudo para trás, inclusive os filhos, quebrando os votos do casamento e despertando para uma consciência própria ao renunciar ao seu dever inquestionável para com o marido (um advogado que trabalha em um banco).

Aqui, como em “A Dama das Camélias” ou em “Senhorita Julia”, temos a descrição da “casa de bonecas” em que vive Nora. Seu marido, Torvald Helmer, além dos filhos do casal e dos criados. É uma casa típica pequeno-burguesa, confortável, mas sem muito luxo, com um piano, poltronas, um divã pequeno, gravuras, uma estante cheia de livros, são características pontuadas na narrativa, o que a torna comum com as outras peças aqui referenciadas.

Torvald Helmer é posto como um homem mais comedido, que adverte a esposa de que eles não devem ser pródigos, nem fazer dívidas ou tomar empréstimos. Nora é apresentada como uma esposa dedicada, que vive para o marido e para os filhos, aparece como uma pessoa preocupada com questões materiais e dinheiro (lembramos, até certo ponto, da figura perdulária de Marguerite), tanto que a personagem vive acentuando que o salário do marido aumentará, que ele mudará de posto, reiterando isso para o próprio marido e para outros personagens.

Como é época de Natal, Nora pensa em presentes, em roupas e brinquedos para os filhos; mas ao pensar nas criadas não traça o mesmo tom que deu para a própria família, ela pensa em elementos que servirão, direta e indiretamente, para si mesma, não aos criados, dado que intenciona “presenteá-los” com aventais e lenços, é um traço moral burguês de uma suposta “benevolência”, mas que é egóica. Uma visita chega, é a personagem denominada de Senhora Lind, Nora trata de dizer que o marido foi nomeado diretor do banco, um trecho deveras importante é quando ela acentua que:

A advocacia é tão incerta como ganha-pão, sobretudo quando se quer tomar conta apenas de boas e belas causas! E era esse, naturalmente, o caso de Torvald, no que eu o aprovo inteiramente [...] deve tomar posse do seu lugar no princípio do ano, e terá então um alto salário e muitas comissões. Assim, de agora em diante poderemos viver de uma maneira muito diferente [...] é delicioso ter muito dinheiro, e nunca precisar se preocupar, você não acha? (IBSEN, 2007, p. 17, grifos meus).

Até aqui, a impressão é de que Nora é ingênua, mas depois nota-se que é mais uma vez a hipocrisia da moral burguesa, visto que o discurso é o de “tomar conta apenas de boas e belas causas”, caso que ela aprova inteiramente. No entanto, depois saberemos que a personagem falsificou a assinatura do pai para conseguir dinheiro.

Por outro lado, lembrando também das circunstâncias em que ela estava inserida, isto é, de que mulheres só poderiam tomar empréstimos com a alçada de homens, no caso de mulheres casadas, só poderia ser com o consentimento do marido, é

uma sociedade patriarcal. A questão contextual é algo que a própria Nora acentua quando está prestes a ser desmascarada; porém, de todo modo, trata-se de manter uma imagem.

Linde lembra da infância que teve ao lado de Nora, que, na escola, era uma grande gastadeira, segundo a fala proferida, o que parece não ter mudado tanto na idade adulta, dado o exposto no início da obra. Com isso, Nora revela dificuldades do passado e de enfermidades que obrigaram a família a ir para o sul da Itália, de início, ela afirma que foi o seu pai quem bancou tudo. Depois saberemos, ao longo da narrativa, que isso não é verdade, porque Nora falsificou a assinatura do pai para que pudesse tomar empréstimos e bancar a viagem em questão.

Nora fica sabendo que a amiga não gostava do marido, mas que se casou com ele por dinheiro; entretanto, com a morte deste, ela agora busca emprego. Ou seja, em ambos os casos, tanto na revelação da falsificação quanto no casamento por dinheiro, revelar-se-á que a imagem a ser mantida é mais importante que a realidade existente por trás de “fachada”. Afinal, Nora afirma para a amiga que o pai foi quem bancou, o que descobriremos depois não ser verdade, mas é a imagem a ser sustentada para a sociedade que importa.

Os trechos a seguir expõem o pensamento quanto à mulher naquele contexto, em que um caráter de tom determinista é posto na figura da mulher, mesmo quando o enredo mostra que as atitudes de falsificação e farsa foram cometidas por um homem. Em tal aspecto, busca-se uma genealogia maternal e feminina para que leve a culpa e justifique a ação masculina. Como é notório a seguir:

- NORA: Torvald, o que Krogstad fez foi tão terrível assim?
- HELMER: Falsificou assinaturas. Você compreende o que isso significa?
- NORA: **Não teria sido levado a isso pela necessidade?** (p. 50)
- HELMER: Como advogado já vi isso muitas vezes, querida. **Quase todos os jovens que se voltaram para o crime tiveram mães mentirosas.**
- NORA: E por que exatamente mães?
- HELMER: **Quase sempre a falha é da mãe**, mas, é claro, o pai pode influir no mesmo sentido. Todos os advogados reconhecem isso [...] por isso eu o considero um homem moralmente perdido. E por isso a minha pequena e querida Nora precisa prometer não interceder mais em seu favor [...] Afirmo-lhe que me seria impossível trabalhar com ele” (IBSEN, 2007, p. 52, grifos meus).

Krogstad é um advogado que também falsificou assinaturas, mas foi ele quem auxiliou Nora em sua farsa. Agora, com a mudança de cargo do marido de Nora, Krogstad quer uma posição dentro do banco e ameaça Nora. No trecho anterior foi possível perceber como a culpabilização por erros dos filhos é imputado nas mães, demonstrando a marcação de gênero.

No fim, ao ser descoberta a falsificação após a chegada de uma carta, Helmer afirma que Nora é hipócrita, impostora e criminosa. Agora põe a culpa não mais na mulher, mas no pai dela, afirmando que ela herdou dele princípios como a ausência da religião, da moral e do senso de dever, afirma ainda que ela continuará na casa, mas não educará os filhos, que sobrará ao casal manter a aparência e os destroços, o que

significa simular uma falsa imagem para a sociedade, que é o que mais importa naquela moral.

Porém, uma nova carta chega e Helmer percebe que “está a salvo”, ela também, evidentemente, isso porque a nota promissória foi devolvida. No entanto, é aí que Nora desperta para uma nova consciência, ao notar que há oito anos eles são casados; contudo, aquela era a primeira vez que os dois, como marido e mulher, conversavam a sério um com o outro.

Nora observa que tanto o seu pai quanto o marido jamais a amaram, apenas lhes era divertido se encantarem com ela. Em casa, o pai a expunha suas próprias ideias, ela as partilhava, caso pensasse diferente, não dizia, pois ele não teria gostado disso. Ele a chamava de “sua bonequinha”, brincava com ela, como ela, Nora, brincava com as bonecas.

Depois ela foi morar com o marido, das mãos do pai passou para as do marido, que arranjou tudo ao próprio gosto, do qual ela partilhava, ou fingia partilhar. Nesta nova consciência, Nora percebe que viveu das gracinhas que fazia para o marido, mas era o que lhe convinha naquelas circunstâncias. O pai e o marido, percebe Nora, cometeram um grande crime contra ela, se ela de nada serve, a culpa é deles.

Aquela casa, aquele lar, não passaria de um quarto de brinquedos, Nora foi a boneca-esposa, como fora boneca-filha na casa do pai. Os filhos, por sua vez, teriam sido as bonecas de Nora. Helmer fica espantado ao ver que a esposa decide abandonar o lar, o marido, os filhos. Pergunta se ela não pensa no que dirão as pessoas, que ela é, antes de mais nada, esposa e mãe, os quais são pontos centrais na moral burguesa, isto é, a imagem a ser zelada e mantida, pensando sobretudo no que dirão as pessoas, além da categorização dos papéis a serem ocupados e desempenhados na sociedade e, conseqüentemente, na família.

Nora observa que não pode pensar nisso e que, antes de tudo, ela é um ser humano, tanto quanto o marido, ela sabe que a maioria da sociedade dará razão ao marido, mas já não pode mais pensar pelo que diz a maioria. Os trechos que se seguem voltam a convergir com o discurso masculino do pai de Armand em “A Dama das Camélias”, isto é, do papel social de cada indivíduo nos preceitos de gênero, obedecendo preceitos da religião, da sensibilidade moral vigente e da legislação.

- NORA: Preciso refletir sobre as coisas por mim mesma e tentar compreendê-las.
- HELMER: **É seu dever compreender em primeiro lugar o papel que você tem nesta casa.** Você não tem um guia infalível nestas questões? **Sua religião?**
- NORA: Ah, Torvald! A religião, nem sei bem ao certo o que ela é.
- HELMER: Você deve ter algum **senso moral**. Ou estou errado? Talvez você também não o tenha.
- NORA: Só uma coisa sei: é que minhas ideias divergem inteiramente das suas. Também fiquei sabendo que as **leis não são o que eu julgava que fossem**, mas que essas leis são justas, é algo de que ninguém me poderá convencer. Então uma mulher não teria o direito de evitar um desgosto a seu velho pai moribundo ou de salvar a vida do marido! Eu não acredito nisso.
- HELMER: **Parece uma criança falando. Você não entende nada da sociedade de que faz parte** (IBSEN, 2007, p. 125, grifos meus).

Quando Nora diz que precisa refletir sobre as coisas por ela mesma, a retórica do marido afirma, de maneira indireta, que não há tanto espaço para uma subjetividade esperada pela esposa e que foi acentuada nas palavras iniciais dela, *a priori* estão os desejos sociais, não necessariamente individuais, no qual vão sendo pontuados elementos como a casa, os filhos, o marido, a religião, a moral e as leis.

“Não entender nada da sociedade de que faz parte”, o que significa a sociedade das convenções, dos simulacros e falsas aparências. Nora percebeu que não ama o marido naquele instante em que ele tirou a responsabilidade de si ao ver a carta, bem quando voltou a ter apreço pela esposa apenas quando a nova carta chegou e ele viu que não teria problemas.

Então, tranquilizado, não sobre o que poderia acontecer com Nora, mas sobre o risco que ele corria, quando não havia mais perigo, pelo menos no que se referia a ele, Helmer agiu como se nada tivesse acontecido. Nora voltou a ser sua boneca, um objeto que ele passaria a proteger com mais cuidado, ao perceber o quanto era frágil.

“Casa de Bonecas” é, como demonstra Carvalho (2019), uma peça rica em situações ilustrativas do contraste entre a moral da esfera doméstica privada, que é tradicionalmente vinculada ao sexo feminino – centrada nas noções de responsabilidade e de cuidado – e a moral “masculina” da esfera pública, orientada pelos princípios do dever e da justiça.

Isso é notório na tradição clássica em um processo que já foi exposto na questão dramática, em que a tragédia se vincula ao âmbito da esfera pública aristocrática, ao passo que a comédia se relaciona ao eixo da esfera privada e de camadas mais “baixas”. Aqui, associamos essas divisões da moral social na noção da imagem vinculada ao espaço público (cunho masculino), eixo trágico, e o âmbito do espaço privado (cunho feminino), eixo da comédia. Porém, essas são características que não são estritas ao que é visto em “A Casas de Bonecas”, mas nas três peças.

Helmer dava a entender que faria de tudo pela esposa, mas quando é posto à prova, isso não ocorre, o que demonstra a sua fraqueza, dado que aquele suposto amor desaparece rapidamente ao ter sua imagem social comprometida no âmbito público por algo que a esposa fez para “salvar” o próprio marido e toda a estrutura familiar. É a mulher que fez o possível por um suposto amor pelo marido, mas que não recebe na mesma moeda ao ter a vida privada e pública posta em questão, o interesse maior de Helmer não é aquela família, mas o contrato social público da vida burguesa.

3.3 JULIA

Em “Senhorita Julia”, de Strindberg, as ações se passam no espaço da casa de campo, sobretudo na cozinha e no quarto em tempo curto. Como em Ibsen, está mais próximo ao naturalismo, ao ambiente da casa de campo e aos rompimentos de convenções sociais, em uma lógica da “louca e desvairada” em sua relação com o criado, mesmo que precisasse manter a imagem da moral burguesa em voga, dada a sua posição.

Os principais marcos dessa peça são Julia, que tem 25 anos, é filha de uma condessa chamada Diana, e terminou o noivado recentemente, por isso anda tendo comportamentos atípicos; Jean, o criado, com 30 anos; bem como a cozinheira Cristina, de 35 anos, que aparece em tempos mais específicos. As semelhanças nas três obras são marcantes não apenas quanto ao processo de retratar personalidades de mulheres; mas, como dito, em iniciarem com descrições minuciosas do lugar e do espaço em que a ação se passa, é uma ambientação ao espectador-leitor.

Tem-se a grande cozinha de uma casa senhorial sueca, num campo em 1880, as descrições retratam um espaço com 3 portas, duas delas são pequenas e levam aos quartos de Jean e Cristina, a última, é grande, abre-se ao pátio interno, descreve-se as mesas, os utensílios, as roupas dos personagens etc. Em “Casa de Bonecas”, temos o piano, aqui, temos o violino que toca de um baile próximo. Os bailes, os espetáculos, os teatros e os jantares, por exemplo, são muito importantes nestes contextos burgueses para retratarem o cotidiano da classe em questão, dos seus hábitos de distinção social.

O retrato feito de Julia é feito pelos criados, como Jean, que diz que a senhora Júlia “está louca de novo”, pois quando entrou no celeiro para dançar, viu a senhorita abrindo o baile com um guarda-chuvas, quando ela o viu, convidou-o para dançar. Cristina diz que ela sempre foi, mas sobretudo nas últimas duas semanas após terminar o noivado com um rapaz que não era rico – como espera-se que seja o casamento entre burgueses –, mas que era uma boa pessoa.

A visão que temos de Julia é, em muito, posta por Jean, que diz que a senhora não é refinada, como novamente espera-se de uma burguesa, que ela não tem respeito por si mesma e por sua posição. Ele diz que os nobres, quando tentam se comportar como a sua classe, isto é, a classe de Jean de pessoas simples, tornam-se vulgares.

Não obstante, Julia convida Jean para dançar, eles assim fazem, ela fala francês e Jean responde no mesmo idioma, o que a deixa surpresa, ele diz que aprendeu na Suíça. Além disso, o rapaz usa palavras como “lisonjear”, ela, novamente surpresa, pergunta se ele viu muito teatro, a resposta é de que sim, que viajou bastante, leu muitos romances, foi aos teatros e ouviu pessoas educadas conversando. Dessa maneira, acabou aprendendo, nota-se a imitação de costumes da classe hegemônica, o desejo de ser ou parecer como um Outro. Por alguns momentos, o criado preocupa-se com a posição da sua senhora (o que não durará muito), ela parece não se importar tanto quanto ele, muito pelo contrário.

Jean confessa que a ama, diz que havia esperança de conquistá-la, que ela era um símbolo da desesperança, pois ele jamais poderia sair da classe em que nasceu, mas que após ouvir conversas de Julia com as amigas, ficou espantado e acredita que talvez, no fundo, não haja tanta diferença entre as pessoas quanto se diz.

Julia diz que Jean parece temer pela reputação, não dele, mas dela, ao passo que ele responde que não quer ser feito de bobo ou ser despedido, muito menos sem recomendações, pois pensa em um emprego melhor, é então que é visível como a ideia da profissão e da mudança de *status* social é pertinente, como visto nas outras peças.

Um coro se aproxima e os assusta, ambos vão para o quarto dele para se esconderem, Jean diz que a necessidade não conhece regras, o que demonstra uma

constante em todas as três peças aqui vistas. Isto é, a noção das circunstâncias, do meio em que estão inseridos os personagens, remetendo-nos ao que disse Nora na pergunta da peça anterior: “não teria sido levado a isso pela necessidade?” (IBSEN, 2007, p. 50).

Os dois, isolados no quarto, fazem planos de fuga, é um sonho romântico parecido ao que foi visto em “A Dama das Camélias”, algo quase juvenil, apesar da idade de ambos, aqui com cerca de 25 e 30 anos, idade parecida a de Armand Duval, de 24.

Jean diz que a ama, que naquele momento é um criado, mas que dali a um ano será proprietário, dentro de dez anos estará rico. Ou seja, é o desejo de mudança de *status* que fora aludido; mas que agora é exemplificado com mais rigor. Afirma ainda que irá para algum reino, será condecorado e que talvez se torne nobre, um conde, então Julia seria Condessa, esta parece não estar tão interessada em tais nuances.

Julia quer saber se Jean a ama, pede que ele diga, aqui é o afeto acima da materialidade, mas em momentos de fúria e desavença o quesito de classe é proferido com vigor, mormente pelo fato de que a personalidade de ambos parece ser instável em relação aos seus sentimentos expressos, é tudo muito fugaz. Há um combate entre razão e emoção, que são conduzidos no racional, pela figura masculina, ao lado do emocional, pela figura feminina.

– JEAN: Eu o direi mil vezes... depois. Mas aqui, não. **Nada de sentimentalismo agora**, senão tudo estará perdido. Temos de considerar as coisas calmamente, como pessoas adultas. (Toma um charuto e o acende) [...].

– JULIA: Meus Deus. Você não tem sentimentos?

– JEAN: Ninguém os tem mais... Mas eu os controlo (STRINDBERG, 1990, p. 62, grifos meus).

Jean pega um vinho, ela reconhece ser do pai e o chama de ladrão, diz que um criado é um criado, reforçando o comportamento de hierarquização de classes, mesmo que, momentos antes, estivesse sugerindo de que não se importava com o espectro de classes e com as hierarquias vistas.

Ele, em contraposição, diz que ela é uma prostituta, que sente pena, afirma que palavras bonitas sempre cativam as mulheres, ela o responde chamando de monstro, criado e lacaio em tentativas de ofensa. Ele, por sua vez, a chama de “Prostituta de lacaio! Mulher de lacaio!”, que a ela não caberia dar lições sobre brutalidade, já que foi a mais brutal, pergunta-a se ela acha que alguma empregada se atiraria assim para um homem, se já viu alguma mulher, uma criada ou de classe simples implorando daquela maneira. Ou seja, a figura do imaginário da prostituta e da cortesã surge de modo indireto, presente, portanto, no imaginário e na realidade burguesa de então.

Agora ela diz que o despreza, comprova-se como são sentimentos fugazes, voláteis, que mudam rapidamente, quase que da boca para fora e do momento, de “instinto”, típico da ideia do “homem-animal”, tanto o “amo-te”, quanto o “odeio-te” nestes personagens – mas notório em todas as três peças –, parecem artifícios para galgar posições e prazeres, mais do que sentimentos verdadeiros.

É aí que Julia conta que a sua mãe veio de uma família humilde e foi educada

com as ideias modernas de igualdade dos sexos e de direitos das mulheres, demonstrando como subira de posição, o que almeja a parcela mais pobre. Quando veio ao mundo contra a vontade da mãe, deixaram Julia fazendo o que os meninos faziam para provar que as mulheres valem tanto quanto os homens, fazendo-a usar roupas de menino, domar, tratar e selar cavalos, não ir à cozinha, mover o arado.

Dando tarefas femininas aos homens e masculinas às mulheres, tudo vira divertimento dos vizinhos, já o pai se rebelou e mudou tudo, governando a propriedade com os próprios métodos. Ao passo que a mãe, a condessa, adocece, depois ocorrera um incêndio e tudo queima em circunstâncias suspeitas no dia em que deveria ser renovado o seguro.

Estavam na miséria, o pai consegue um empréstimo sem juros e tudo é reconstruído. Conclui-se que a mãe provocou o incêndio, e o proprietário da cerâmica era seu amante, assim como o dinheiro que também era da condessa. Ou seja, foi uma vingança pelo marido ter pretendido ser o dono da propriedade.

Assim sendo, Julia fala em fugir, em morrer, movendo-se ao melodrama e desencantamento de mundo, embarca em emoções com um ar melancólico pessimista e, ao mesmo tempo, romântico e sentimentalista. Jean, em um tom contrário e mais “racionalista”, diz que gosta de viver, ao mesmo tempo que sedimenta sua atitude no cerne da religião, ao afirmar que o suicídio é pecado e que acredita em Deus, pois vai à igreja. Tem-se a ideia religiosa, do centramento do Ser (metafísico) e, de forma indireta, de que esse apego religioso centra o sujeito em rédeas “seguras”, como no discurso moral-religioso de Helmer em “Casa de Bonecas” ao falar com a esposa, Nora.

O tom racionalista e centrado é, quase sempre, posto no indivíduo masculino, como alguém despido dos sentimentalismos quase pueris – o que não é visto em Armand Duval –, porque tanto em Strindberg quanto em Ibsen, notamos que as figuras de Helmer e Jean, ao dialogarem com Nora e Julia, respectivamente, falam das suas características infantis. Como Helmer, ao dizer para Nora: “Parece uma criança falando. Você não entende nada da sociedade de que faz parte”; de modo semelhante Jean diz que “temos de considerar as coisas calmamente, como pessoas adultas”, ao falar com Julia.

Jean diz que sabe da árvore genealógica de Julia, que não tem familiar incendiário e que o fundador da família dela é um moleiro que deixou a mulher dormir com o rei durante a guerra da Dinamarca. Jean diz que a senhorita precisa fugir, ela quer que ele venha junto, mas recebe um não como resposta, pois nas manchetes sairia que “A senhorita Júlia fugira com o criado”, que não seria bom e a família não sobreviveria ao golpe.

Cristina e Jean refletem sobre aquele ambiente, dizem que não gostam de permanecer em um emprego que não se respeita os patrões, que ficando a serviço de “pouca gente respeitável”, sente-se diminuída, ao qual Jean a tranquiliza ao saber que eles, os patrões, “não são melhores do que nós, os criados”.

A obra desperta simbolismos que refletem a própria personalidade daqueles personagens, seja a maneira mais impiedosa de Jean em muitos momentos, ou o modo mais emocional de Julia ao discutirem sobre uma gaiola com um pássaro. Sobretudo no

final da trama, quando Jean entrega uma navalha a Júlia e sussurra algo em seu ouvido, em que ela caminha firme e atravessa a porta. Julia foi viajar? Fugiu, como planejara? Ou se matou? O usual é o seu suicídio encorajado por Jean, levando-a em uma equiparação com Marguerite, com seu fim trágico para a morte.

Jean é o verdadeiro transgressor da obra, pois Julia tem o poder de descer (à cozinha dos empregados) e subir (ao seu quarto) segundo sua vontade na escada social, transita livremente por ela. Cristina, que representa a sociedade, nem cogita com a possibilidade de mudar seu status social, todo o contrário, acha essas ideias completamente desconexas e ridiculariza as pretensões de Jean. Mas Jean, num mundo no qual é praticamente impossível ascender, se propõe lutar contra todas as circunstâncias sociais, aproveitando-se de qualquer oportunidade para ascender ou, no mínimo, garantir o lugar já conquistado, mesmo que isso possa representar a morte de outro ser humano (MOSCARELLA, 2015, p. 110).

As diferenças entre posicionamentos morais dentro das três peças, em muitos momentos móveis, outras vezes mais fixos, revelam como é possível observar, no conjunto das narrativas, que as distinções entre homens e mulheres não são diferenças essenciais, mas são de cunho histórico em processos que tratam de estruturar tais relações. As três personagens revelam como mulheres não são definidas, assim como os homens, apenas por suas funções ocupadas nas sociedades, tanto francesa quanto escandinava, muito menos pelas funções que, de acordo a moral social burguesa, deveriam ocupar.

A moral religiosa, como visto, foi sendo posta em todas as três narrativas, o pai de Armand Duval a utiliza para convencimento tanto da cortesã Marguerite, quanto do próprio filho, Armand. Helmer a utiliza para tentar convencer Nora de seu “papel” naquela sociedade, isto é, mãe e esposa. Ademais, Jean faz seu uso para provar sua suposta moral superior, revelando, em contraposição, o que faltaria em Julia. Ou seja, tem-se alguns dos cernes que são pilares desta moral burguesa: religião, família e nação. São três aspectos visíveis nas narrativas, sobretudo os dois primeiros.

Baudelaire (1996) nota uma moral e uma estética de determinada época, que a ideia que o homem tem do belo imprime-se em seu vestuário, torna sua roupa franzida ou rígida, arredonda ou alinha seu gesto e impregna sutilmente os seus traços. O sujeito acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser.

A sociedade burguesa do século XIX era sustentada pelas bases anteriormente apontadas, a noção de família – pai, mãe e filhos – em que cada um exerceria seus papéis sociais específicos; a noção da religiosidade cristã, e a ideia que foi sendo elaborada no eixo entre pátria e identidade. Assim sendo, a família era do tipo patriarcal e as mulheres eram responsáveis por cuidados com os filhos e a casa, reproduzindo tudo o que vivera e conhecera.

Todos esses processos são quebrados pelas personagens de algum modo, seja Marguerite que foge do ideário da época, sobretudo rompendo a noção da mulher virginal, desinteressada e passional; com isso, evidenciando as concepções sociais sobre a figura das prostitutas na época, uma conjuntura de falsas imagens e hipocrisias, pois a mesma sociedade que as condenava, as alimentava e, de alguma, cultuavam-nas.

São as hipocrisias patriarcais que, ao mesmo tempo em que pregam uma moral religiosa, deixam evidente supostas “necessidades” masculinas de ter amantes, acompanhantes ou cortesãs, desde que não consolide algo fixo com estas, como no discurso do pai de Armand. É a hipocrisia do falso moralismo religioso no seio da falsa moral burguesa. Seja também na figura de Nora, em seu “despertar” final de abandono daquela família idealizada socialmente; seja ainda, por fim, com Julia, de uma forma mais hereditária, em que a própria mãe começara uma quebra de convenções ao dar uma criação diferenciada para a filha, a qual a reproduz.

Há uma quebra das supostas “essências” de diferentes formas, mas que também coadunam de algum modo e em algum ponto com a quebra de convencionalismos. Fugir dos padrões já estabelecidos e categorizados pela sociedade patriarcal e burguesa não era benquisto. Portanto, são dilemas existenciais, morais, econômicos e culturais daquelas requintadas e frívolas vidas das elites burguesas, de um cotidiano perdulário, de gastos e excessos, como em Marguerite, ou, de forma mais comedida, em Nora.

São personagens ou arquétipos que representam e retratam classes sociais e seus “papéis” de gênero em voga, mas em transgressões. Nesse sentido, Moscarella (2015) observa que por causa de tais imposições sociais, os sujeitos não conseguem desenvolver de forma plena os seus desejos afetivos e sexuais. Entende-se que tudo isso também leva aos momentos trágicos, catárticos e transgressores, são homens e mulheres que se enveredam no ódio, no desprezo, na inveja, no amor e na paixão.

Baudelaire (1996) afirma que cada época tem e teve seu porte, seu olhar e seu gesto, é numa vasta galeria de retratos (a de Versalhes, por exemplo) que se torna fácil verificar essa proposição, mas ela pode estender-se na unidade que se chama nação, as profissões, as castas e os séculos introduzem a variedade nos gestos e nas maneiras, isso é notório nestas mulheres de um século de consolidação e ascensão burguesa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao comparar as narrativas aqui postas, Marguerite, Nora e Julia apresentam algumas rupturas de padrões, de arquétipos e de convenções sociais acerca dos papéis femininos da época em que estão situadas no decorrer do século XIX.

Mesmo quando traz um tom pedagógico, como é o caso de Marguerite e Armand, para evidenciar atitudes “corretas” a serem tomadas de acordo os papéis de gênero e as marcações sociais vigentes, é possível pensar num olhar comparativo a contrapelo, sobretudo com o protagonismo de uma cortesã no âmbito de profissões apresentadas na literatura e no eixo da sexualidade, como também é visto na personagem Julia. O que é acentuado na mentalidade enveredada posteriormente pela obra de Ibsen, isto é, da nova consciência de Nora.

Torna-se evidente que é em Nora que há uma explícita tomada de posição de cunho emancipatório, caso seja observado e comparado dentro daquele contexto e nos processos históricos seguintes de emancipação feminina em fins do XIX. Envereda-se, de modo geral, a ampliação e a concatenação de subjetividades nas três personagens,

mesmo que em temporalidades distintas não só dos três autores das peças, mas dentro de cada narrativa, seja no início, como em Marguerite e Julia, ou no fim, em Nora.

Portanto, estas três personagens do século XIX são diferentes entre si, ao mesmo tempo que possuem semelhanças, mulheres que desafiam estruturas das sociedades em que estão inseridas, em normas e regras de conduta, diretas ao expressarem sentimentos aos homens em volta. No entanto, em momentos e formas distintas em suas vidas e faixas etárias, isto é, a cortesã; a esposa e mãe; ou a “moça” de 25 anos.

Estabelecendo analogias comparativas, como meios, não como fins, Marguerite, é mais direta nas ações; ao passo que Nora se impõe ao final, ao ter uma nova consciência de si e do seu redor, quanto ao seu papel social como “boneca”, o que é um momento catártico. Por fim, Julia – parecida com Marguerite, inclusive na tragicidade da morte, mas distinta, por parecer mais “perdida e volúvel” que a cortesã – que oscila em seu comportamento e sentimentalismo, contrastando com o comportamento de Jean, mais calculista e, como tenta mostrar a obra, racional. No entanto, ainda assim a personagem acentua seus desejos revelando sua subjetividade e rupturas das marcações de gênero.

Foi possível refletir sobre a imagem feminina na tradição da moral de uma época e de uma classe, isto é, o século XIX com a burguesia em plena consolidação, notadamente que não é circunscrita apenas naquele contexto, mas que parte de uma linhagem e contextualização sócio-histórica, identificando semelhanças e dessemelhanças ou mesmo as identidades análogas entre as personagens em obras aproximadas e localizadas contextualmente.

Mulheres distintas e parecidas entre si, todas elas rompem, de modos distintos, com demarcações sociais vigentes. Transgressoras, poderosas, seguras ou inseguras, racionais ou emocionais, boas ou más, ou um pouco de cada, figuras complexas, nem totalmente uma coisa nem outra, como visto no início deste texto. Quaisquer que sejam os enquadramentos dados, são, ao fim, protagonistas marcantes que rompem convenções de seu tempo.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, Maria da Penha Felício dos Santos de. Revisitando a Casa de Boneca: o feminismo de Henrik Ibsen. In: CARVALHO, Maria da Penha Felício dos Santos de. **O homem é um animal racional. E a mulher?** Reflexões sobre Filosofia, Gênero e Feminismo. – 1. ed. - Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019.

DUMAS FILHO, Alexandre. **A Dama das Camélias**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

FREITAS, Jussara Gomes da Silva de. **Sobre a teoria dos gêneros dramáticos, segundo**



Diderot, e sua aproximação da Poética de Aristóteles. 6º Encontro de Pesquisa na Graduação em Filosofia da Unesp, Vol. 4, nº 2, 2011.

HOBBSAWM, Eric J. **A era das revoluções:** Europa, 1789-1848. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

HUBERT, Marie Claude. **As Grandes Teorias do Teatro.** São Paulo: Martins Fontes, 2013.

IBSEN, Henrik. **Casa de bonecas.** Tradução: Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo. Editora Veredas. 2007.

MOSCARELLA, Raymundo Castillo. **A senhorita Júlia:** estudo da obra através do sistema psicológico e o sistema lúdico. Cadernos Letra e Ato, ano 5, n. 5, 2015.

SANTOS, Silvia Pereira. **Caminhos do drama burguês:** de Diderot a Alexandre Dumas filho. DARANDINA revista eletrônica – Programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF – volume 2 – número 1, 2010.

STRINDBERG, August. **Senhorita Júlia e A Mais Forte.** 1. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.

Título em inglês:

19TH-CENTURY WOMEN IN THREE PLAYS: ALEXANDRE DUMAS (SON), HENRIK IBSEN AND AUGUST STRINDBERG PRESENT MARGUERITE, NORA AND JULIA