

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E  
LITERATURA COMPARADA

BARBARA MACEDO SOARES DE ARAUJO

**Nora, Capitu: encontros e desencontros**

São Paulo  
2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E  
LITERATURA COMPARADA

## **NORA E CAPITU: ENCONTROS E DESENCONTROS**

BARBARA MACEDO SOARES DE ARAUJO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Andrea Saad Hossne

São Paulo  
2008

Para  
Teatro de Narradores,  
companheiros.

Tema e Fernando,  
pais.

Pedro e Pati,  
irmãos.

Binns,  
amor.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Andrea, minha orientadora, que soube lidar com uma aquariana em crise, o que não é tarefa fácil num percurso longo com tantas possibilidades de fuga.

Ao Zé, Teth e Clayton, companheiros narradores que estiveram presentes desde o início da elaboração deste trabalho e ao longo das experimentações cênicas de *Nossa Casa de Boneca*. Ainda, ao Dárcio, pela presença cênica, Paulo, André e Zé Dú, companheiros de cena, e Lívia, Bruno e Benito, novos integrantes do grupo.

Ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, pelo apoio, principalmente ao Luiz.

Aos parceiros do Teatro Vocacional, que dividiram angústias em diversos momentos.

Aos amigos, em especial à Gabi, pelas conversas femininas, e à Sil pelo Adorno.

À Silvia, pelas descobertas a partir de conversas longas e desesperadas. À Marília, pela revisão de última hora e Tere Binns, pela tradução.

À Vera, minha professora querida dos tempos de PUC, que sempre incentivou minhas escolhas.

À Iná, pelas conversas revolucionárias e pelo carinho materno. Ainda pela presença inspiradora na qualificação.

Ao Pasta, pelos comentários generosos durante a qualificação.

À Mocinha, mais do que madrinha, uma amiga sempre presente na trajetória de não desistir.

Aos meus pais, pelo carinho, incentivo, leituras e conversas.

A todos os que, direta ou indiretamente, contribuíram com sugestões ao trabalho e apoio em momentos críticos: amigos, professores e familiares.

E ao Binns, que, ao meu lado, com paciência e amor soube apoiar, discutir e cuidar para que eu não enlouquecesse nesses últimos dias.

## RESUMO

Este trabalho pretende, a partir da análise das obras literárias *Casa de Boneca* (1879) de Henrik Ibsen e *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis, verificar a atualidade da crise representada nas personagens femininas Nora e Capitu. Trata-se de identificar a relação entre forma artística e a experiência, tendo em vista o jogo de espelhos entre arte e vida. Reconhecer, portanto, como a estrutura social, mais especificamente a familiar, está refletida no drama e no romance do século XIX. Desde a cisão entre esfera pública e doméstica traçar encontros e desencontros entre as personagens que estão inseridas na ficção presas na rede do patriarcado. A crise flagrada com a saída de Nora e o exílio de Capitu nos deixa a pergunta sobre que tipo de sociabilidade somos capazes de construir sob a exclusão inevitável proposta pelo sistema capitalista.

**Palavras-chave:** Ibsen, Machado de Assis, personagens femininos, capitalismo

## ABSTRACT

The aim of this study is to analyse two literary works: *Casa de Boneca (Doll's House)* by Henrik Ibsen (1879) and *Dom Casmurro* by Machado de Assis (1899). The main idea was to verify if the crisis represented by the two female characters, Nora and Capitu, can be found nowadays. In other words, the objective is to identify the relationship between the artistic form and the real experience, focusing on situations as mirror games involving life and art. Therefore, we will answer how the social and more specifically the family structure is reflected in the drama and in the romance of the 19<sup>th</sup> century. Based on the breaking of the social and the family actions, the profile of similarities and divergences between the characters that are inserted in the fiction, are captured and the domination of a patriarch emerges. From the crisis which made Nora leave home and provoked Capitu's exile, a question arises: what type of social relationships are we able to construct under the inevitable circumstances of exclusion imposed by the capitalism society.

**Keywords:** Henrik Ibsen, Machado de Assis, female characters, capitalism.

## SUMÁRIO

PRIMEIRO MOVIMENTO -----	09
CRISE INICIAL -----	10
SEGUNDO MOVIMENTO -----	15
CRISE NORA -----	16
CRISE CAPITU -----	57
TERCEIRO MOVIMENTO -----	89
NO OLHO DA CRISE -----	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -----	107

Do rio que tudo arrasta se diz que é violento  
Mas ninguém diz violentas as margens que o  
comprimem.  
(Bertolt Brecht)

## **PRIMEIRO MOVIMENTO**

## CRISE INICIAL

Há um quadro de Klee que se chama *Ângelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

Walter Benjamin<sup>1</sup>

Fixada a imagem, nos deparamos com um quadro de terror e miséria. Parecem dormir. Suas bocas abertas em cantos famintos. Movimentos que paralisam. Ou a esfinge nos come ou tentamos decifrar seu enigma.

Por que são as guerras e o medo que nos colocam em movimento? E os vestígios daquela sociedade em que todos viviam seus desejos, onde compartilhar era a regra do jogo? Uma sociedade matriarcal é apenas desejo, imaginação e delírio?

O confinamento doméstico e a repressão da mulher na história ocidental acontecem durante a ascensão do princípio masculino do trabalho abstrato, e produz a perda da dimensão sensível das relações humanas, a destruição da natureza e a ameaça da guerra nuclear.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Walter Benjamin, "Sobre o conceito da história", in BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

<sup>2</sup> SCHOLZ, Roswitha. O valor é o homem. Teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos. Publicado originalmente em alemão na *Revista Krisis - Beiträge zur Kritik der Warengesellschaft*, nº 12, Bad Honnef, 1992, pp. 19-52. Trad. portuguesa de José Marcos Macedo (que agradece a Robert Schwarz pela ajuda na tradução de termos específicos) publicada em São Paulo, *NOVOS ESTUDOS - CEBRAP*, Nº. 45 - JULHO DE 1996, pp. 15-36.

Nos grupos primitivos de culturas de coleta e caça, encontramos vestígios de um modo de organização onde homens e mulheres viviam em harmonia e igualdade. Numa organização social não centrada na força masculina, a mulher é considerada um ser sagrado, ligado à idéia de fertilidade e da terra. Mãe terra. Mesmo com certo sentimento de marginalização causado pelo poder feminino do "útero", as relações entre homens e mulheres eram mais fluidas. Mas de matricêntrica, a cultura humana passa a ser patriarcal.<sup>3</sup> Ao se tornar mais importante, por dominar os instrumentos e a força necessários para a caça, o homem inicia a longa história de sujeição da mulher e da propriedade privada. Os mitos da criação, que tiveram a mulher como divindade primária, a partir do segundo milênio a.C., começaram a ser substituídos por um deus macho:<sup>4</sup> Javé, o todo poderoso, onipresente, controlador dos seres humanos. Aquele que criou sozinho o mundo em sete dias e, no final, criou o homem a sua imagem e semelhança. E a mulher? Esta vem da costela do homem, é uma parte dele. Adão e Eva irão viver no Jardim do Éden, o Paraíso: nus, com alimento à vontade e sem trabalho pela frente. Até que, graças à mulher, ou melhor, à sua curiosidade, o homem cede à tentação da serpente e o casal é expulso do paraíso. Aqui, fica claro o mal que o conhecimento, representado pelo fruto, faz ao ser humano em geral.

Uma vez adquirido o conhecimento, o homem tem que sofrer. O trabalho o escraviza. E por isso o homem escraviza a mulher. A relação homem-mulher-natureza não é mais de integração e, sim, de dominação. O desejo dominante agora é o do homem. O desejo da mulher será para sempre carência, e é esta paixão que será o seu castigo. Daí em diante, ela será definida por sua sexualidade, e o homem, pelo seu trabalho.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Cf. KRAMER, Heinrich e SPRENGER, James. *O Martelo das feiticeiras – Malleus Maleficarum*. Trad. Paulo Lopes. Introd. histórica por Rose Marie Muraro e prefácio de Carlos Byington. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1991 e ENGELS, Friedrich. *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. Trabalho relacionado com as investigações de L. H. Morgan. Trad. Leandro Konder. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

<sup>4</sup> Cf. Rose Marie Muraro, in KRAMER, 1991, p. 8 e 9.

<sup>5</sup> Rose Marie Muraro, in KRAMER, 1991, p. 10.

À mulher as dores do parto, ao homem o trabalho.

O ser humano se fragmenta: corpo e alma, sexo e afeto, homem e mulher, razão e emoção, classes, cores, não temos mais uma relação de integração e, sim, de dominação do trabalho (homem) sobre sexualidade (mulher).

A religião patrocina a ascensão do sistema patriarcal e ferozmente promove a repressão sistemática do feminino nos quatro séculos de “caça as bruxas” (fim do século XIV até meados do século XVIII).

É preciso mudar as bases materiais da sociedade para injetar sangue novo, criar um novo estado de espírito, uma vida nova na qual os trabalhadores, homens e mulheres, rompam as amarras que os prendem à sociedade burguesa, com seus valores putrefatos, sórdidos e cruéis para ambos. Só assim se poderá criar novos signos, que expressem outras coisas e não mais a opressão, a violência e a submissão para a mulher.<sup>6</sup>

Diante desta nova paisagem, verifico a minha trajetória enquanto mulher, branca e livre, que em determinado momento optou por ser atriz. Mais especificamente fazer teatro de grupo. Eis o que me leva a esta dissertação.

Em agosto de 2004, durante os ensaios de *Nossa Casa de Boneca*, montagem do grupo Teatro de Narradores, nos perguntamos em que medida a situação de Nora corresponde à de Capitu. Um trecho de “Interrogações da Sala de Ensaio”, texto presente no programa do espetáculo, de autoria de José Fernando Peixoto de Azevedo:

Durante alguns anos estivemos às voltas com os textos de Machado de Assis e não podíamos deixar de identificar proximidades: a primeira, e mais decisiva, entre Nora e Capitu. Duas mulheres presas nas redes de uma sociedade regida pelo macho, eterno patriarca; essas mulheres são imagens e resumos da própria condição das sociedades que as forjaram, periféricas e desejanças da modernidade que lhes aparece como um “direito” e uma promessa – e em

---

<sup>6</sup> TOLEDO, Cecília. *Mulheres: o gênero nos une, a classe nos divide*. 2.ed. Apresentação de Claudia Mazzei Nogueira. São Paulo: Sundermann, 2008, p. 21.

nosso caso, condenação de origem.

Eis que, diante dos últimos suspiros de um sistema falido em que os gritos parecem emudecer e os corpos aparecem cansados, escutamos, sem ao certo saber o que é, o silêncio de uma morte tardia. Anunciada. Parece que o que há de mais moderno no mercado é um mundo onde a exceção é tida como regra do jogo.

O patriarcal e o capital. Bruxas queimadas. Mulheres exterminadas sob o pretexto de uma religião extremamente voltada para o macho. Morte às deusas e a qualquer tipo de vínculo entre a natureza e a nossa existência. Que reine a lei do mais forte nesta civilização.

Na tentativa de juntar os fragmentos e pôr à mesa duas imagens de mulheres, voltamos ao século XIX, quando Henrik Ibsen e Machado de Assis desenharam figuras femininas sob a “vocação arbitrária e destrutiva da proteção paternalista”.<sup>7</sup> Imagens de mulheres que nascem presas, passando das mãos do pai para o marido, de preferência virgens, sob o risco de morte. Em xeque, com Nora e Capitu, está o mundo patriarcal e os mecanismos da exclusão: mulheres, a um só tempo, perdidas e integradas em um processo de privatização de tudo, até do sentimento, flagrando o ideal falso de felicidade burguesa que nos é até hoje tão caro.

Duas imagens finais produzidas pelos autores mobilizam-nos a iniciar este trabalho: a saída de Nora e o exílio de Capitu, sem perder de vista o intervalo de 20 anos entre o drama (*Casa de Boneca*, 1879) e o romance (*Dom Casmurro*, 1899).

A partir de agora, a busca é por entender o significado da sobrevivência numa sociedade determinada pelo patriarcado e pelo valor. Nosso objetivo é, portanto, verificar em que medida a trajetória de Nora e Capitu, - dentro do jogo literário/social em que estão inseridas -, revela a construção de um raciocínio de sobrevivência ou até mesmo de emancipação da mulher. O fato de estarmos lidando com personagens de países e formas distintas, nos coloca a seguinte pergunta: a expatriação

---

<sup>7</sup> SCHWARZ, Roberto. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 94.

forçada de Capitu é uma saída mais avançada do que a saída sem rumo certo de Nora? É possível, neste caso, considerar uma estrutura subjetiva de personagem, que corresponda a um funcionamento social na Noruega e outro no Brasil? O limite da experiência da periferia nórdica aparece apontado na experiência da periferia latina?

É essencial observar que, ao desenhar figuras femininas tão potentes, e levando em consideração as formas escolhidas, tanto Ibsen quanto Machado apontam a literatura para um outro lugar. O fato de que Nora domina a cena, enquanto Capitu aparece dentro da narrativa de Bento/Dom Casmurro, é ponto fundamental de nossa análise. É preciso reconhecer as diferenças de gênero e, ao mesmo tempo, traçar encontros e desencontros de figuras que questionam o modo como são postas em movimento, seja no drama ou no romance.

O que se segue, portanto, é a análise dessas personagens femininas apresentadas em suas obras literárias. Tomadas como representações significativas de papéis sociais e do lugar da mulher nas sociedades em que as obras se inserem, partimos para a análise das crises.

## **SEGUNDO MOVIMENTO**

## CRISE NORA

A indignação aumenta minhas forças. Se querem a guerra, seja: será feita. Minha intenção é de me fazer fotógrafo. Diante de minha objetiva farei posar meus contemporâneos um a um. Não pouparei nem a criança nas entranhas de sua mãe, nem um pensamento, nem uma intenção fugitiva, disfarçada pela palavra, cada vez que me encontrar em presença de uma alma que mereça a reprodução.  
Henrik Ibsen<sup>8</sup>

*Casa de boneca* traz à cena a crise interna do drama burguês.<sup>9</sup> Escrita em 1879, quando o dramaturgo norueguês Henrik Ibsen estava em Roma, foi concebida em um período revolucionário na Europa, após quase cem anos da Revolução Francesa e logo após os movimentos sociais de 1848 e da Comuna de Paris em 1871. Ibsen com sua técnica analítica, por vezes considerado um autor para ser lido e não encenado, conduz suas indagações por outros caminhos, outras cenas. Personagens que coloquem em movimento as mentiras da vida, o ideal da burguesia: a família, o lar, a honestidade pessoal e comercial. A escolha por desenhar o mundo em que se vive e pôr em jogo as máscaras de uma sociedade em crise é o ponto de partida para uma nova estrutura dramática. Aqui não nos interessa classificar esta nova estrutura como "novo drama"<sup>10</sup>, "tragédia burguesa", "drama realista", ou "drama naturalista", mas

<sup>8</sup> Trecho de carta escrita por Ibsen citada no artigo de Antonio de Alcântara Machado sob o pseudônimo de J.J. de Sá "Henrik Ibsen - 'Esse Norueguês de Skien [...]"', publicado no Diário Nacional de São Paulo em 12 de abril de 1928, in SILVA, J. P. *Ibsen no Brasil: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico* - 3 volumes. 2007. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP. São Paulo., vol. II, p. 252.

<sup>9</sup> "Ibsen conquistou sua fama sobretudo por sua maestria dramaturgica. Mas essa perfeição externa oculta uma crise interna do drama." SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001 p. 36.

<sup>10</sup> Expressão criada por Bernard Shaw em *The Quintessence of Ibsenism*, 1891: "antes nós tínhamos, no que se chamava de peça bem construída, uma exposição no primeiro ato, a situação no segundo e o desfecho no terceiro. Agora temos exposição, situação e discussão." Shaw, in MENEZES, Terezinha Bezerra. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 57.

identificar sobretudo a partir de críticos como Peter Szondi, Raymond Williams e Anatol Rosenfeld, o modo de construção do drama. É importante lembrarmos que *Casa de boneca* é o início do trabalho dramaturgico de Ibsen que irá influenciar e revolucionar o teatro ocidental do séc. XX - a partir desta peça o teatro se transforma, novamente, em espaço de discussão de experiências sociais, arena de debates.

Peter Szondi, em *Teoria do Drama Moderno*, considera Ibsen o primeiro autor da crise do drama. Crise que se apresenta, segundo José Antônio Pasta Jr., na:

(...) contradição crescente, nas peças, entre a forma do drama, presente nelas como modelo não diretamente questionado, e os novos conteúdos que elas tratam de assimilar. O núcleo do confronto, que caracteriza a crise da forma dramática, encontra-se na crescente separação de sujeito e objeto - cuja conversão recíproca era a base da absolutez do drama - separação que mais e mais se manifesta nas obras, principalmente pela impossibilidade do diálogo e pela emersão do elemento épico.<sup>11</sup>

Ao traduzir *Casa de Boneca*, Karl Erik Schollhammer e Aderbal Freire Filho dividem a peça em XV cenas, tiram de cena os três filhos, o entregador, a empregada e a babá. Aqui trabalharemos com esta tradução, feita para a encenação produzida por Ana Paula Arósio e dirigida por Aderbal Freire Filho em 2001, por ter sido feita a partir do texto original, numa linguagem coloquial e por explicitar o funcionamento "não-dramático" da peça - a divisão em cenas aponta para uma autonomia de cada uma delas. Ainda assim os atos foram mantidos: 1º ato ("árvore de natal é enfeitada" - cena I a V), 2º ato ("árvore de natal já desfeita e velas queimadas" - cena VI a XI) e 3º ato ("árvore de natal não é mais o centro" - cena XII a XV). Como esta tradução ainda não foi publicada, faremos em nota de rodapé, ou no próprio corpo do texto, referência às páginas da tradução portuguesa atualizada e corrigida por Maria Cristina Guimarães Cupertino e publicada pela editora Veredas, em 2003, com o

---

<sup>11</sup> SZONDI, 2001, p. 14.

título no plural: *Casa de bonecas*. Assim, enquanto no corpo do texto utilizaremos *Casa de boneca*, as referências à edição manterão o plural.

O drama de Ibsen é, ao mesmo tempo, perfeito e explosivo. Em *Casa de boneca* a história é apresentada nos moldes da *pièce bien faite* de Scribe,<sup>12</sup> que se caracteriza pela perfeita disposição lógica de sua ação e descreve um protótipo de dramaturgia pós-aristotélica que leva o drama de volta à estrutura fechada.<sup>13</sup> Esta estrutura coloca em xeque a própria sociedade norueguesa, periférica em 1879.<sup>14</sup> Em cena, a família - instituição central da organização social burguesa e desta perspectiva, "uma micro-sociedade que espelha a natureza da macro-sociedade."<sup>15</sup> A família Helmer, feliz e bem sucedida, irá desmoronar. Ibsen explorará "os modos pelos quais a sociedade burguesa, que promete a libertação individual, apresenta fortes obstáculos ao cumprimento dessa mesma promessa."<sup>16</sup> A heroína deste drama é Nora. Uma protagonista, que na tentativa de romper com uma ordem patriarcal, se vê obrigada a sair de casa e abandonar a família em busca da sua individualidade.

Amo Nora. Ela é maravilhosa e foi perfeitamente retratada por Ibsen. Sua necessidade de ser aceita. Seu medo de se apresentar como realmente é. Uma mulher que diz uma coisa querendo transmitir outra completamente diferente. Que deseja fazer amizade e ser estimada por todos. Que exclama 'Não fique zangado comigo!', ao sentir que pode ter dito algo ofensivo. E, o tempo todo, vive sua vida

<sup>12</sup> "Although *Pillars of Society* may have, as Alfred Kerr put it, 'laid a torpedo in the ark', that torpedo came in the form of an immaculately constructed well-made play that manipulated tension as skilfully as Scribe ever did. Even though focus in the later plays centred more on character, symbol or discussion, Ibsen never failed to craft a well-structured plot." Simon Williams, "Ibsen and the theatre 1877-1900", in McFARLANE, James (editor). *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge (Cambridge University Press), 1994, p. 171.

<sup>13</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. e direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 281.

<sup>14</sup> "Ele [Ibsen] entendeu o limite dos subúrbios. A Noruega não se desenvolvera, nos planos industrial, técnico e cultural. Estava muito atrás de outros países europeus em educação e literatura. A Noruega era uma espécie de colônia, em tudo dependente da Suécia. (...) A Noruega só ganhou pleno *status* de país em 1905." ADLER, Stella. *Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg & Chekhov*. Trad. Sonia Coutinho, Edição e organização Barry Paris. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, p. 23.

<sup>15</sup> McFARLANE, 1994, p. 70.

<sup>16</sup> Prefácio de Iná Camargo Costa, in WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 11.

secreta, realizando, com firmeza e determinação, transações financeiras (incomuns para uma mulher, naquele tempo) a fim de salvar a vida do marido. Essa mulher, que usa e manipula as pessoas em redor de si, ao mesmo tempo desejando ajudá-las e amá-las, recusa-se a fazer algo, a seu ver moralmente repugnante, quando chega o momento decisivo. Não consegue sequer conceber a possibilidade de explorar a situação, no momento que o Dr. Rank lhe declara amor e lhe implora para receber o dinheiro do qual ela tanto precisa.<sup>17</sup>

Sua trajetória aponta para a impossibilidade de ser sujeito numa sociedade em que não se é livre por completo. Já que o drama pressupõe unidade de ação, tempo e espaço, e o seu meio de expressão é o diálogo entre indivíduos, se uma mulher não é efetivamente livre ela não se configura como um indivíduo. O diálogo não resolve o problema de Nora, então é preciso "explodir" com a sociedade em que vive para colocar alguma coisa em movimento. Esta impossibilidade de diálogo leva à discussão apresentada na última cena da peça, quando Nora e Helmer encaram "sem máscaras" o que foi seu casamento. Não acreditando mais em prodígios,<sup>18</sup> Nora sai. A crise está posta: um conteúdo que abala a forma em seu interior mantendo intacto seu exterior. Mas não se trata apenas de apresentar uma heroína que falsifica a assinatura do pai e que se relaciona com personagens de moral duvidosa. Outro aspecto da crise é o tempo passado do drama encoberto num presente absoluto, ou seja, os personagens tentam solucionar uma questão do passado como forma de desbloquear o presente. O desbloqueio não vem. O presente não muda. Em cena, tentativas de apagar os vestígios, livrar-se do peso do passado, mas tudo está bloqueado, nada acontece. O presente de Nora aparece como uma negação da ação, já que, durante a peça inteira ela analisa o ato que cometeu no passado, e tenta em vão imaginar situações para se livrar da chantagem do agiota. A decisão (ação) de Nora é pelo

<sup>17</sup> ULLMANN, Liv. *Mutações*. Trad. de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Nórdica, 1978, p. 188.

<sup>18</sup> Na tradução escolhida neste estudo, Nora diz: "Ah, Torvald, só se um prodígio...", enquanto que na tradução de 2003, pela editora Veredas, Nora afirma: "Ah, Torvald! Já não mais acredito em milagres." Parece-nos acertada o uso da palavra "prodígio", por não apresentar uma noção de fé religiosa, e sim uma possibilidade de transformação em vida.

rompimento.

(...) ação atual, dramática, não disfarça o fato de que os eventos fundamentais são do passado e que a evocação dialogada do acontecido, por mais magistral que seja e por mais que atualize os vários eventos do passado, não consegue captar em termos cênicos o próprio tempo, a nuvem do passado como tal que sufoca a vida desses personagens.<sup>19</sup>

A verdade de Nora está em sua interioridade, que só conhecemos a partir da relação intersubjetiva com outros personagens.

A par do presente temporal, a temática de Ibsen carece daquele presente requerido pelo drama. Embora ela provenha da relação intersubjetiva, vive somente, como reflexo dessa relação, no íntimo dos seres humanos solitários e alienados uns dos outros. Isso significa que sua representação dramática direta é absolutamente impossível. E ela requer a técnica analítica não só para obter uma maior densidade. Sendo na essência matéria de romance, ela só pode ganhar o palco graças a essa técnica. Mas mesmo assim ela permanece em última instância estranha a ele. Por mais que esteja atada a uma ação presente (no duplo sentido do termo), ela continua exilada no passado e na interioridade. Esse é o problema da forma dramática em Ibsen.<sup>20</sup>

Segunda metade do século XIX. Otto Maria Carpeaux, num estudo crítico sobre Ibsen, descreve a Noruega de 1850 como um país provinciano:

Até politicamente, era província. Durante quatro séculos foi administrada pelos dinamarqueses; a partir de 1814, esteve em união com a Suécia (...) a Noruega aparecia como Estado de segunda ordem: como província sueca. A independência interior estava assegurada pela Constituição de 17 de maio de 1814, e os noruegueses orgulhavam-se muito dessa Constituição, uma das mais liberais da Europa;

<sup>19</sup> ROSENFELD, Anatol. *O Teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004, p. 85.

<sup>20</sup> SZONDI, 2001, p. 44.

(...) ela era muito liberal, mas muito pouco democrática.<sup>21</sup>

O mundo capitalista avançava e com ele a promessa caía por terra: liberdade, igualdade e fraternidade não eram para todos. A "fina casca" de civilizados é arranhada. Pequeno-burgueses do norte reclamam sua parte no jogo do capital. Em cena, Ibsen questiona, por um lado:

(...) como um mundo baseado numa economia de obtenção de lucro, na livre iniciativa, na igualdade de direitos, oportunidades e liberdade pode apoiar-se na instituição do matrimônio, que nega todos esses ideais; e por outro, denuncia o cerceamento da liberdade e dos direitos das mulheres.<sup>22</sup>

Entremos em *Casa de Boneca* pela porta do fundo, examinando as relações de interesse que envolvem os personagens e seus esforços para apagar qualquer vestígio daquela sociedade rural. Em meados do século XIX, a literatura norueguesa é completamente burguesa e notam-se os esforços daquela sociedade para se mostrar como tal. Mas o primitivismo e o provincianismo, tão arraigados, assim como o sentimento de inferioridade frente à cultura e à sociabilidade de outros ambientes, dificilmente desaparecerão. Os noruegueses são extremamente cuidadosos com a opinião alheia. Temem manifestar o que sentem, porque assim mostrariam que não são tão civilizados como pretendem ser.<sup>23</sup> Em cena, apresentam-se as máscaras, as ilusões e os vestígios produzidos por aquele mundo burguês.

HELMER - Você me amou como uma mulher deve amar o marido. Só lhe faltou ter os conhecimentos necessários para

<sup>21</sup> Estudo crítico sobre Ibsen por Otto Maria Carpeaux, in IBSEN, Henrik. *Um Inimigo do povo*. Trad., biografia e comentários Vidal de Oliveira; estudo crítico Otto Maria Carpeaux; prefácio Conde Prozor. Rio de Janeiro: Globo, 1984, p.45, 46.

<sup>22</sup> SILVA, 2007, v. I.

<sup>23</sup> BONET, Ofelia Machado. *Ibsen*. Premio Remuneración del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social. Impreso en forma cooperativa en los talleres gráficos de la Cominudad del Sur, Canelones 1484, Montevideo, 1966, p. 26 e 27.

poder julgar os meios que... Mas você acha que eu lhe quero menos só porque você não sabe agir por conta própria? Não, não. Pode se apoiar em mim. Eu lhe aconselho, lhe oriento. Não seria um homem se esse desamparo feminino não fosse justamente o que lhe fizesse duplamente atraente aos meus olhos. Esqueça as palavras duras que eu disse no susto do primeiro momento, quando achava que tudo ia desabar sobre mim. Eu lhe perdoei, Nora. Eu juro que lhe perdoei.

NORA - Agradeço o seu perdão. (*Ela sai pela porta à direita.*)

HELMER - Não, fique aqui. (*Olha para dentro.*) O que você quer no quarto?

NORA - (*De dentro.*) Tirar a fantasia.

HELMER - (*Na porta aberta.*) Claro, faça isso. Tente se acalmar, se recompor, meu passarinho assustado. Descanse tranquila, que eu tenho asas grandes para lhe proteger.<sup>24</sup>

Nesta cena XIV (terceiro ato), encontramos uma "deixa", para lermos as cenas anteriores e a última, quando temos a reação de Nora na célebre "cena de discussão". Será que "tirar a fantasia" é simplesmente despir-se da pescadora napolitana que acaba de dançar a tarantela? Se a palavra fantasia (do latim *phantasia* - visão, imaginação, aparência, sombra, fantasma, sonho, idéia), segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, também significa algo puramente ideal ou ficcional, sem ligação estreita e imediata com a realidade, talvez a saída de Nora seja para despir-se das máscaras vestidas conforme o jogo imposto pela sociedade norueguesa, desejanste da modernidade capitalista. Se nossa suposição se verifica, então entendemos que, para sobreviver neste jogo, vestimos máscaras, usamos artifícios e cantamos conforme o tom - o som das moedas. Nora domina o uso de sua máscara. Agradecer o perdão de Helmer é dizer que a fantasia acabou, e mais, de que há a consciência de que aquela vida era apenas uma ilusão. A realidade é cruel. Não há felicidade possível neste mundo. A promessa de união perfeita chegou ao fim. Até o amor que se possa ter sentido se esvai diante da percepção de uma relação unilateral, onde existe um sujeito preterido. E as asas de proteção do homem não servem mais, pois o passarinho assustado percebe a impossibilidade de diálogo e sua falta total de liberdade em

<sup>24</sup> IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas*. Trad. Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Ed. Veredas, 2003, p. 93 e 94.

relação a seu destino. Observamos o funcionamento dos papéis desenvolvidos por homens e mulheres na sociedade do século XIX. Em notas para *Casa de Boneca* de 1878, Ibsen escreve que:

(...) uma mulher não pode ser ela mesma nesta sociedade contemporânea, exclusivamente masculina com leis esboçadas por homens e com advogados e juízes que julgam a conduta feminina a partir do ponto de vista masculino.<sup>25</sup>

Mas não se trata apenas de um mundo machista, pois sabemos que os homens, por sua vez, são submetidos ao poder do capital. E Ibsen sabia que o problema não era apenas de gênero. Em seu discurso, por ocasião de um banquete oferecido pela *Norwegian Women's Rights League*, realizado em sua homenagem, em 26 de maio de 1898, Ibsen agradece, mas renega a honra de ter conscientemente trabalhado para o movimento. Considera-se mais poeta do que sociólogo e não está certo do que o movimento realmente é. Para ele, este parecia ser um problema da humanidade em geral.<sup>26</sup>

Como Helmer, Nora é uma vítima da sociedade. Ela se comporta da maneira predeterminada para uma mulher, uma esposa, uma bonequinha. Desempenha seu papel, como Helmer o dele. Nenhum dos dois dá ao outro uma oportunidade, porque cada um está sempre a serviço do papel do outro. Quando ela, finalmente, enxerga, compreende também que sua raiva contra tudo que existe de falso entre os dois se volta, na mesma medida, contra ele e contra si própria. Sua responsabilidade era tão grande quanto a dele. Ela espera que a transformação também se processe nele – não por causa dela, mas dele próprio. Não porque ele esteja ameaçado pela nova era, que mostra uma

<sup>25</sup> Gail Finney, "Ibsen and feminism", in Mc Farlane, 1994, p. 90: "In notes made for *A Doll's House* in 1878, he writes that, 'A woman cannot be herself in contemporary society, it is an exclusively male society with laws drafted by men, and with counsel and judges who judge feminine conduct from the male point of view.'"

<sup>26</sup> Ibsen, "Speeches and New Letters", Apud Gail Finney, "Ibsen and feminism", in Mc Farlane, 1994, p. 90: "I am not a member of the Women's Rights League. Whatever I have written has been without any conscious thought of making propaganda. I have been more poet and less social philosopher than people generally seen inclined to believe. I thank you for the toast, but must disclaim the honour of having consciously worked for the women's rights movement. I am not even quite clear as to just what this women's rights movement really is. To me it has seemed a problem of humanity in general."

força incompreensível para ele, e que o assusta, mas porque descobriu um novo ser humano, cujas motivações poderá aprender a compreender. Acredito que a mais bela declaração ou ato de amor de Nora seja deixar o marido. Ela diz adeus a tudo que é familiar e seguro. Não cruza a porta para encontrar outra pessoa a quem se dedicar e que tome conta dela; sai de casa mais insegura do que jamais imaginou poderia encontrar-se. Mas espera descobrir quem é, e por que é.<sup>27</sup>

Se fizermos uma leitura da peça a partir da "tirada de fantasia", a peça trata, portanto, de desmascarar os jogos dos personagens que tentam se adequar a esta estrutura de família patriarcal burguesa, onde o dinheiro é tido como regra fundamental de sociabilidade.

"Uma sala confortável, mobiliada com bom gosto, mas sem luxo." Este é o local onde se desenrola nossa história durante os dias 24, 25 e 26 de dezembro. Nora, mulher-bibelô, brinca de casinha, feliz, mãe de 3 filhos, casada com Helmer - um marido que acaba de ser promovido para o cargo de diretor de banco. A felicidade do lar começa a ser posta em xeque com a visita inesperada de uma amiga dos velhos tempos, Senhora Linde. Viúva de um casamento de conveniência, já que:

(...) minha mãe ainda era viva, mas já não saía da cama, e precisava da minha ajuda. E eu também tinha que cuidar dos meus dois irmãos pequenos. Não podia recusar a proposta.<sup>28</sup>

Ela chega à cidade, após três anos trabalhando sem parar onde morava (provavelmente um vilarejo norueguês onde moravam todos antes dos Helmer irem para a cidade), pois com a morte do marido, os negócios foram à falência. Nesta conversa, Nora esbanja a felicidade dos últimos oito anos, da dificuldade nos primeiros anos de casamento, da viagem de um ano para Itália para salvar a vida de Torvald. Ela também se oferece para arranjar-lhe um emprego no banco, já que é casada com o novo diretor do Aktiebanken. Ao se sentir tratada de forma inferior pela amiga conta parte de seu segredo.

<sup>27</sup> Ullmann, 1978, p. 188, 189.

<sup>28</sup> *Casa de bonecas*, 2003, p.18.

Mas agora você vai ouvir uma coisa, Cristina. Eu também tenho motivo para me sentir orgulhosa e contente. Fui eu quem salvou a vida de Torvald! Conteí da viagem para a Itália, não foi? Torvald não estaria vivo se não tivesse feito essa viagem. Papai não deu um centavo. Fui eu quem arranhou o dinheiro. (...) Então, o que me diz do meu grande segredo, Cristina? Eu não sirvo também para alguma coisa?<sup>29</sup>

A família burguesa está no centro da discussão. Na sala dos Helmer vemos o marido ideal, sua esposa fetiche, seus filhos, a amiga de infância e o amigo "quase da família", Dr. Rank. A felicidade começa a ruir quando entra na sala de estar o agiota, Krogstad. Foi a ele que Nora pediu o dinheiro emprestado para a viagem "maravilhosa, linda. Salvou a vida de Torvald"<sup>30</sup>. Ele também foi o antigo namorado de Linde, o amor que foi largado pelo casamento de conveniência. Krogstad irá chantagear Nora, pois não só o marido não sabe do empréstimo, mas a assinatura do pai de Nora é falsificada (lembramos que na época uma mulher não tinha o direito de pedir um empréstimo, então a assinatura de um homem era fundamental). O papel representado por Nora foi desmascarado e acompanhamos suas tentativas de apagar qualquer vestígio de um passado criminoso. É preciso manter a aparência, o prestígio na sociedade e sustentar a recente auto-realização. Ao saber do passo de Nora, Helmer se irrita mais pelo fato de estar nas mãos de Krogstad, capaz de arruinar sua posição na sociedade, do que com o desespero de sua mulher.

A partir de hoje, não se trata mais da felicidade, trata-se de salvar os restos, os destroços... a aparência.<sup>31</sup>

O resultado deste percurso é a percepção nítida de que o prodígio tão esperado por Nora não virá - as máscaras que veste não produzem liberdade e individualidade. Romper com este mecanismo é a saída e Nora decide abandonar o lar, marido e filhos: "Escuta-se a porta fechar"<sup>32</sup> é a

---

<sup>29</sup> Ibidem, p. 20 a 23.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 103.

rubrica<sup>33</sup> final.

Nomeada por Ibsen como a primeira tragédia moderna<sup>34</sup>, *Casa de boneca* parece ser a pergunta por uma revolta do espírito humano e já uma resposta ao drama burguês. Como escreve a G. Brandes numa carta, Ibsen diz:

Confesso que o que amo é a luta pela liberdade, pouco me preocupa a posse (...) Nós vivemos das migalhas caídas da mesa da revolução, do século passado - (a R. Francesa); - esse alimento está de há muito mastigado e remastigado. As idéias têm necessidade de alimentos e de desenvolvimento nossos. Liberdade, Igualdade, Fraternidade não são mais o que eram no tempo da defunta guilhotina. Os políticos se obstinam em não o compreender e é esse o motivo pelo qual eu os odeio. Querem revoluções particulares, revoluções de superfície, de ordem política etc. Tolice, tudo isso. O que importa é a revolta do espírito humano...<sup>35</sup>

As migalhas que o drama teimava em colocar em cena são sugadas por Ibsen, que termina sua *pièce bien faite* com a heroína abandonando o lar. O diálogo não resolveu o problema. A comunicação intersubjetiva dos dois "amantes", ou melhor, "sócios", não leva a uma reconciliação. Se, como aponta Szondi, "da possibilidade de diálogo depende a possibilidade do drama,"<sup>36</sup> mais radical que o ato de uma mulher abandonar casa, marido e filhos, é a incapacidade de diálogo que uma sociedade de classes produz. Sabemos no que deu a saída de Nora pós movimento feminista e as conquistas, ao longo de um século, que nos separam de Ibsen.

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

<sup>33</sup> Indicação cênica.

<sup>34</sup> BRADBROOK, M. C. *Ibsen-The Norwegian*. London: Chatto & Windus, 1956, p. 76.

<sup>35</sup> Biografia e comentários sobre a obra de Ibsen por Vidal de Oliveira, in Ibsen, 1984, p.25.

<sup>36</sup> Szondi, 2001, p. 34.

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.<sup>37</sup>

Como essa dissertação não depende da linearidade, voltemos à fantasia. Como vimos, Nora tira a fantasia escolhida pelo marido, e parte para o mundo. Sai da privacidade do lar para enfrentar a esfera pública da vida. Lembremos então o signo escolhido por Ibsen: a fantasia de pescadora Napolitana que Helmer mandou fazer em Capri. E já que tocamos na viagem, até que ponto esta foi em prol da saúde de Torvald? Vejamos parte da conversa das amigas, logo após a revelação de que foi Nora quem arranjou o dinheiro para a viagem e não seu pai:

LINDE - Porque pedir um empréstimo você não podia.  
 NORA - Não? Porque não?  
 LINDE - Não. Porque uma mulher casada não pode pedir um empréstimo sem o consentimento do marido.  
 NORA - (*Orgulhosa.*) Ah, mas quando é uma mulher casada que tem algum talento para os negócios, uma mulher casada astuciosa, então...  
 LINDE - Mas, Nora, não estou entendendo como...  
 NORA - Nem precisa. Eu não disse que pedi dinheiro emprestado. Poderia ter conseguido de outra maneira. (*Joga-se no sofá*) Poderia ter recebido de algum admirador. Uma mulher atraente como eu...  
 LINDE - Você é doída.  
 NORA - Está morrendo de curiosidade, Cristina.

<sup>37</sup> "Canção de Nora" de Tom Zé, cd estudando o pagode – na opereta segrega mulher e amor, 2005.

LINDE - Escuta, Nora, querida. Você não agiu levemente?

NORA - É leviano uma pessoa salvar a vida do marido?

LINDE - O que eu acho leviano é que sem o conhecimento dele...

NORA - Mas se ele não podia saber de nada! Pelo amor de Deus, você não entende? Ele não podia saber do perigo de vida que corria. Foi comigo que os médicos falaram para dizer que a vida dele estava em perigo, que nada podia salvá-lo... só uma temporada no mediterrâneo. Você acha que não tentei primeiro com jeito... eu lhe dizia como seria maravilhoso para mim viajar para o estrangeiro, como as outras recém-casadas. Eu chorava, suplicava, dizia que no estado em que eu estava ele devia ser gentil e atender os meus desejos. Dei a entender que ele devia pedir um empréstimo. Aí ele quase sempre se zangava, Cristina. Que eu era leviana e que era dever dele como marido não ceder aos meus caprichos - como ele dizia. Então eu me disse: "Está bem, está bem, eu vou salvá-lo de qualquer jeito." E foi aí que encontrei uma saída.

LINDE - E seu marido não soube por seu pai que o dinheiro não era dele?<sup>38</sup>

Parece apenas mais uma leviandade, um capricho de nossa heroína: se a lei social mandava viajar depois de casada, então era preciso cumpri-la à risca, tendo ou não dinheiro. Importante era manter o *status*. E notemos a esperteza de Nora ao perceber que seu "showzinho" não daria resultados, logo encontrou a saída. Pois bem, temos a hipótese de que Torvald não estava doente. Mas ela salvou o marido! Ela fez um empréstimo sem o consentimento dele, em surdina. Ela guarda este segredo a sete chaves. Graças a ela, a família passou uma temporada em terras quentes, com dinheiro suficiente. Muita astúcia e coragem foram necessárias para realizar este empréstimo. Nora mostra-se uma mulher forte, decidida, capaz de qualquer coisa para conseguir o que quer. Este é o momento em que Nora age: fora do drama. Mas nosso foco era a fantasia. Torvald quer que Nora se fantasie de pescadora napolitana e dance a tarantela que aprendeu em Capri. Pois bem, a tarantela, segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, é uma dança popular originária de Nápoles, geralmente acompanhada por castanholas e tamborim. Com um ritmo rápido, é uma manifestação histórica coletiva de tipo convulsivo,

---

<sup>38</sup> *Casa de bonecas*, 2003, p. 21 e 22.

atribuída, segundo a crença popular, à substância tóxica da picada da tarântula. Também considerada, em sua origem, uma forma de catarse histórica, que permite um escape temporário às mulheres do casamento e da maternidade, para um mundo livre de música e movimento desinibido.<sup>39</sup> Este movimento se confunde com o desespero de Nora durante a cena do ensaio, a cena X:

NORA - Ah, por favor, cuida de mim, Torvald. Promete? Estou com tanto medo! Uma festa tão... com tanta gente importante. Hoje à noite nada de trabalho, você tem que sacrificar tudo por mim. Nada de escrever, nem uma letra... Não é meu amor?  
 HELMER - Prometo. Essa noite vai ser toda sua... minha criaturinha indefesa! Ah... é verdade, primeiro tenho que ver uma coisa. (*Vai em direção à porta da ante-sala.*)  
 NORA - O que você vai ver?  
 HELMER - Quero só ver se chegou alguma carta.  
 NORA - Não, Torvald, não faça isso.  
 HELMER - O que aconteceu?  
 NORA - Torvald, eu estou pedindo. Não tem nenhuma carta.  
 HELMER - Deixe eu ver. (*Tentando ir. Nora está ao lado do piano tocando as primeiras notas da Tarantela.*) Ah!... (*Pára na porta.*)  
 NORA - Eu não posso dançar amanhã se você não ensaia comigo.<sup>40</sup>

O medo interior de Nora é a carta de Krogstad, revelando seu segredo. Mas para Torvald, ela diz que está com um medo enorme de se apresentar na festa e quer começar o ensaio já!

Ela pega o pandeiro da caixa, junto com um xale colorido, com o qual se envolve. Dá um pulo para o meio da sala e grita 'Pronto! Pode tocar! Quero dançar!' Helmer toca e Nora dança. O doutor Rank está atrás de Helmer no piano, assistindo.<sup>41</sup>

Começa a dançar rapidamente, errando para que o marido a corrija

<sup>39</sup> Hélène Cixous and Catherine Clément, "The Newly Born Woman", in Mc Farlane, 1994, p. 98: "This scene is illuminated by Catherine Clément's discussion of the tarantella's origins in southern Italy, where it serves as a form of hysterical catharsis, permitting women to escape temporally from marriage and motherhood into a free, lawless world of music and uninhibited movement."

<sup>40</sup> *Casa de bonecas*, 2003, p. 70.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 71.

e a oriente como sempre faz. Agitada e rindo, dança enquanto Helmer toca piano. Dr. Rank, que na cena VIII se declarou para Nora, também toca para que ela dance e para que Helmer a ensine melhor.

Rank senta-se ao piano e toca. Nora dança cada vez mais selvagem. Helmer está ao lado da estufa, dirigindo-se a ela com freqüência, para corrigi-la durante a dança. Mas ela parece não perceber. O cabelo se solta e cai sobre os ombros. Entra a senhora Linde.<sup>42</sup>

Helmer acaba o ensaio, concordando que a mulher deve ensaiar muito. Nora conseguiu o que queria: tirar o marido do trabalho e focar no ensaio. Ganhou mais tempo antes do marido ler a carta do agiota. Distraiu o marido, conforme Linde a instruiu antes de sair para procurar Krogstad e lhe falar sobre a carta ameaçadora. Até o baile Torvald só irá pensar em Nora:

NORA - Nem hoje nem amanhã você deve pensar em mais nada. Só em mim. Nada de abrir cartas... ver a caixa do correio...

HELMER - Aha, ainda tem medo desse homem!

NORA - Ai, sim, sim, isso também.

HELMER - Nora, eu estou vendo na sua cara: ali tem uma carta dele.

NORA - Pode ser, não sei. Mas você não vai ler nada disso agora. Nada feio deve nos separar até tudo isso acabar.

RANK - (*Falando baixo para Helmer.*) Você não deve contrariá-la.

HELMER - (*Abraçando Nora.*) Seja feita a vontade da minha menina. Mas amanhã à noite, depois que você tiver dançado.

NORA - Você estará livre.<sup>43</sup>

O baile à fantasia na casa do cônsul Stenborg é uma oportunidade para o casal Helmer mostrar sua ascensão econômica. Bem sucedido, o casal poderá freqüentar os bailes de gente rica. Carpeaux nos conta que a Noruega, no início do século XIX, era dividida em duas classes: os camponeses e os funcionários. Estes representavam a civilização ocidental

<sup>42</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 70 a 73.

no país. Conservavam elementos do século XVIII, como o espírito mercantilista, e constituíam a classe dirigente do país, fiéis à civilização dinamarquesa, que os formara, e leais à coroa sueca, da qual se consideravam servidores. Os grandes comerciantes, representantes de uma economia fundada em processos antiquados, também se filiaram a esta classe, e como não conheciam ambição maior do que pôr um título qualquer a sua igualdade social em relação aos 'funcionários', logo que a fortuna líquida permitia, compravam o título de cônsul ou até cônsul-geral de qualquer país longínquo.<sup>44</sup> Também este é um momento único, onde Torvald pode exibir sua "cotovia", sua mulher linda e sensual, um verdadeiro espetáculo. Para Nora, por outro lado, o baile é um ótimo argumento para adiar a revelação de Krogstad. De fato, na cena V (no fim do primeiro dia ou primeiro ato), Nora já faz uso da fantasia para "despistar" o marido enquanto interroga-o sobre Krogstad:

HELMER - Nora, Nora, e você foi capaz disso? Conversar com um homem dessa espécie e até se comprometer com ele? E ainda mentir para mim.

NORA - Mentir?

HELMER - Você não disse que ele não esteve aqui? (*Helmer a ameaça com o dedo em riste.*) A minha cotovia nunca mais vai fazer isso. Uma cotovia precisa ter o bico limpo para cantar bem, sem desafinar. (*Abraça Nora.*) Nunca mais, não é? (*Solta Nora.*) E agora não vamos falar mais nisso. (*Senta-se diante da estufa.*) Ah, como está bom aqui! (*Começa a olhar seus documentos.*)

NORA - (*Continua decorando a árvore. Depois de um tempo.*) Torvald.

HELMER - Sim.

NORA - Estou louca que chegue a hora do baile a fantasia que os Stenborgs vão dar depois de amanhã.

HELMER - E eu estou muito curioso de saber qual é a surpresa que você vai me fazer.

NORA - Ah, uma bobagem...

HELMER - O que é?...

NORA - Não encontro nada que sirva. Tudo fica tão sem graça.

HELMER - Agora o problema é esse?

NORA - (*Atrás da cadeira dele, com os braços sobre a cadeira.*) Você está muito ocupado, Torvald?

HELMER - Ah...

<sup>44</sup> Carpeaux, in IBSEN, 1984, p.45, 46.

NORA - Que documentos são esses?

HELMER - Uns papéis do banco.

NORA - Já?

HELMER - Eu pedi a diretoria que vai sair que me dê plenos poderes para fazer as mudanças necessárias de pessoal e de projetos. Vou fazer isso agora, na semana do Natal. Quando chegar o Ano Novo quero ter tudo pronto.

NORA - Então é por isso que esse pobre Krogstad...

HELMER - Humm...

NORA - (*Ainda encostada na cadeira começa a acariciar sua nuca.*) Se você não estivesse tão ocupado eu ia lhe pedir um favor muito, muito grande, Torvald.

HELMER - Diga. Que favor?

NORA - Não conheço ninguém que tenha o seu bom gosto. Eu queria ficar bem bonita para o baile à fantasia. Torvald, você não podia fazer isso comigo, escolher minha fantasia?

HELMER - Ah, então a menina sabichona está precisando de socorro?

NORA - É sempre assim, Torvald... Eu não chego a lugar nenhum sem sua ajuda.

HELMER - Está bem. Vou pensar no assunto. Vamos encontrar alguma coisa.

NORA - Ah, você é um amor. (*Volta para a árvore de Natal.*) Como essas flores vermelhas ficam bonitas! Torvald, foi mesmo muito grave o que esse Krogstad fez?

HELMER - Falsificou assinaturas. Você entende o que isso significa?<sup>45</sup>

É o começo da aflição, e como tal, Nora ainda joga com o marido. Nora sonda o marido a respeito de Krogstad. Ela já sabe o crime que ele cometeu e que ele perderá o emprego, e ainda assim simula que nada sabe. Logo no início, é desmascarada pelo marido que descobre suas intenções, mas ela precisa saber mais. O que Torvald pensa sobre ele? Só assim talvez ela consiga fazer com que Krogstad permaneça no cargo no banco e não revele seu segredo. Mas esta cena nos serve como um olhar mais atento sobre quem é Helmer e sobre como ele pensa a vida. Como bom protestante e advogado experiente, o perdão para o culpado vem através do castigo. Ela percebe não só o mal estar que Helmer sente ao falar do agiota, mas também o seu julgamento em relação ao tipo de crime que ele cometeu. A fala de Helmer vai se tornando cada vez mais ameaçadora até que ele toca no assunto dos filhos e nas conseqüências que esse tipo de pessoa cria nos ambientes familiares:

<sup>45</sup> *Casa de bonecas*, 2003, p. 41 e 42.

(...) um homem, consciente do seu erro, precisa mentir, fingir e dissimular para todo mundo. Tem que usar uma máscara até mesmo em casa, para sua esposa e seus filhos... isso é o mais terrível. Porque esta atmosfera empestuada de mentiras envenena e contagia a vida do lar. Quando as crianças respiram numa casa assim se contaminam com os germes dessa podridão.<sup>46</sup>

E conclui que a culpa quase sempre é da mãe: "Quase todos os jovens criminosos tiveram mães mentirosas."<sup>47</sup> A construção da cena ora aponta para a leviandade e irresponsabilidade da mulher, ora para a responsabilidade do homem em educar a mulher. Se Torvald começa a cena chamando a mulher de mentirosa, talvez ele duvide que Nora seja capaz de educar seus filhos. Ele, como marido, deve educar e proteger financeiramente todos da casa. À mulher basta permanecer objeto de seu senhor, linda e pronta para satisfazer seus desejos. O crime de Krogstad é o mesmo de Nora, e ela percebe que as conseqüências provavelmente serão as mesmas. Mas ela se questiona, e pálida de horror, duvida que esteja corrompendo seus filhos e envenenando seu lar. Duvida que seu marido irá castigá-la privando-a do contato com os filhos. A hierarquia burguesa que produz uma desigualdade econômica e social encontra sua igualdade na lei, inquestionável em suas brechas. A mulher, que não ganha e nem deve ganhar dinheiro, que não é cidadã, é transformada numa "escrava parasita"<sup>48</sup> e sua função se restringe aos filhos e à casa. Nora comanda funcionários para cuidar tanto da casa, quanto dos filhos. Esta ação, que não vemos em cena, está ameaçada pelo provável castigo. Em cena, encontramos o seu desespero que a paralisa. Mas logo entram

<sup>46</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>48</sup> MAYER, Hans. *Historia maldita de la literatura*. La mujer, el homosexual, el judío. Espanha: Taurus, 1999, p. 29: "La sociedad burguesa de los siglos XIX y XX ha desarrollado todo esto en sentido contrario. No se trata sólo de que el principio de la libre competencia económica suponía la desigualdad, no la igualdad. Tampoco se trata sólo de la virtud burguesa que, orgullosa de su moralidad, se contraponía al vicio aristocrático. Mucho más importante y decisivo ha sido que la demolida jerarquía feudal hubo de ser substituida por una nueva jerarquía burguesa que sólo podría basarse en la desigualdad económica dentro del marco de la igualdad general ante la ley. La mujer, que no gana ni debe ganar dinero, quedó transformada en esclava parásita."

os personagens do passado (Linde e Krogstad), e do cotidiano (Torvald e Dr. Rank), que a colocam em movimento. Nas seis cenas do segundo ato, vemos os personagens movimentando Nora, que volta sempre à fantasia. O conjunto das cenas acontece no dia de natal, após o jantar. A sala permanece a mesma. As velas queimadas e a árvore desfeita num canto ao lado do piano. Na cena VI, acompanhamos Nora bem tensa com a ameaça de Krogstad. Linde chega, ela se assusta e pede ajuda à amiga para costurar a fantasia. Linde costura e sonda a amiga para verificar se sua tese de que Nora conseguiu dinheiro com Dr. Rank está certa.

Ouçã, Nora. Em muitas coisas você é ainda uma criança e eu sou mais velha do que você e tenho um pouco mais de experiência. Por isso vou lhe dar um conselho. Você precisa acabar com essa história com o doutor Rank.<sup>49</sup>

Mas Linde não está certa, Nora não pediu dinheiro para o Doutor. Mas eis que surge a idéia de falar com ele sobre um novo empréstimo, já que enriqueceu depois de uma herança e não têm dependentes.

LINDE - Então não é ele? Mesmo?

NORA - Não, juro que não. Nunca, em nenhum momento podia pensar nisso. E também, naquela época, ele não tinha dinheiro para emprestar. Só depois recebeu uma herança.

LINDE - -Nora, querida, que sorte a sua.

NORA - Nunca pensaria em pedir ao dr. Rank. Mas... tenho certeza que se pedisse...

LINDE - Você não vai fazer isso, não é?

NORA - Não, de jeito nenhum. E acho que nem é mais preciso. Mas tenho certeza de que se eu falasse com o dr. Rank...

LINDE - Escondida do seu marido?

NORA - Eu preciso me livrar dessa outra coisa, que também fiz escondida dele. Preciso sair disso.

LINDE - O que eu lhe disse ontem...

NORA - (*Caminhando inquietamente.*) Um homem pode resolver melhor esses negócios do que uma mulher.

LINDE - Um homem? Só se for o marido.

NORA - Bobagens. (*Ela pára.*) Quando você paga tudo o que deve, recebe de volta a nota promissória, não é mesmo?

LINDE - Pelo que entendo, sim.

NORA - E pode rasgar em cem mil pedaços esse papel

<sup>49</sup> *Casa de bonecas*, 2003, p. 49.

nojento... e jogar no fogo.

LINDE - (*Olha fixamente para ela, larga a costura e se levanta lentamente.*) Nora, você está me escondendo alguma coisa.

NORA - Como você sabe?

LINDE - Alguma coisa aconteceu depois de ontem de manhã. O que foi?<sup>50</sup>

Linde termina a cena indo costurar no quarto das crianças. Além da possibilidade de uma saída para Nora se livrar de Krogstad, também notamos a intimidade entre Nora e Rank. Tão próximos quanto Torvald e Rank. Com o doutor Nora conversa o que quer, ele gosta de escutá-la. A conversa é sempre na sala que se transforma em uma esfera íntima, e não privada. Linde está entrando nessa intimidade. Aqui confirmamos a moral de Linde, que sempre faz questão de ressaltar o marido como protetor e apontar o perigo das mentiras e joguinhos de Nora.

E quem é afinal Cristina Linde? Uma mulher madura e séria, que passou por bons bocados e que chegou ao limite da sua existência ao enviuvar. Sua aparente fortaleza tem como desejo maior o outro, trabalhar para alguém. A sua liberdade é o outro. A esperança de felicidade no casamento é um ciclo que se repete. Ao reencontrar Krogstad, o grande amor de sua vida, que foi abandonado no passado por não apresentar nenhuma segurança financeira, Linde explode de felicidade e desejo.

Num movimento diferente do de Nora, Linde funciona como uma espécie de espelho. Ou seja, é como se, ao abandonar a casa, Nora se transformasse em Linde. Será que esta também era a intenção de Ibsen? Apresentar o limite da liberdade individual? A relação entre estas personagens femininas desenhadas por Ibsen apresenta um contraponto: Nora-boneca e Linde-mulher. Enquanto Nora enfrenta a crise matrimonial e decide pela separação e liberdade, Linde declara precisar de alguém para viver:

Preciso trabalhar para sobreviver. Desde que eu me

<sup>50</sup> Ibidem, p. 49 e 50.

entendo, tenho trabalhado todos os dias da minha vida. E tem sido a minha melhor, a minha única alegria. Mas agora estou sozinha no mundo. Sinto um vazio, um abandono terrível... Trabalhar só para si mesmo não tem nenhuma alegria. Krogstad, me deixe ter por que, e por quem, trabalhar.<sup>51</sup>

Ela é quem entende o casal Helmer e sabe que não podem continuar vivendo na mentira, ela viu "coisas inacreditáveis" acontecerem na casa e sabe que o segredo de Nora precisa vir à luz, "não podem continuar vivendo com essas dissimulações... esses subterfúgios."<sup>52</sup> Como é possível construir uma vida a dois baseada em mentiras? Como é possível continuar vivendo nesta sociedade norueguesa, que é livre e não é? Que esconde o passado para sustentar uma aparência nova? Linde age, não é retórica. Um bom exemplo pode ser visto na cena XII. Krogstad aparece na casa dos Helmer, que estão no baile, e os dois antigos amantes resolvem ficar juntos. Linde expõe seus verdadeiros motivos ao abandonar Krogstad: o dinheiro e a família.

KROGSTAD - (*Na porta*) Encontrei um bilhete seu em casa. O que significa isso?

LINDE - Precisamos conversar.

(...)

KROGSTAD - E nós dois temos alguma coisa a conversar?

LINDE - Temos, sim. Muito

KROGSTAD - Achava que não.

LINDE - Porque você nunca conseguiu me entender.

KROGSTAD - O que mais havia a entender? Além da coisa mais comum no mundo? Uma mulher que se livra de um homem quando aparece uma proposta melhor.

LINDE - Acha que sou tão insensível? E acha que rompi sem dor no coração?

KROGSTAD - Não foi?

LINDE - Krogstad, você acreditou de verdade...?

KROGSTAD - Se não foi isso, porque me escreveu uma carta como aquela?

LINDE - Não podia fazer outra coisa. Quando precisei romper, achei que era meu dever tirar do seu coração tudo o que sentia por mim.

KROGSTAD - (*Aperta as mãos angustiado.*) Então foi isso? E tudo... tudo só por causa do dinheiro?

<sup>51</sup> Ibidem, p. 78.

<sup>52</sup> Ibidem, p. 80.

LINDE - Não pode esquecer que eu tinha uma mãe inválida e dois irmãos pequenos. Não podíamos lhe esperar, Krogstad. Suas possibilidades de melhorar de vida eram ainda remotas...

KROGSTAD - Pode ser... mas mesmo assim, você não tinha o direito de me rejeitar por causa de outro homem.

LINDE - Não... não sei. Muitas vezes eu me perguntei se tinha esse direito.<sup>53</sup>

Ela aprendeu a "agir de maneira sensata" e a acreditar nos atos mais do que nas palavras. Assim, enquanto Nora sai da peça, Linde entra: "Que reviravolta! Alguém a quem me dedicar, para quem viver. Um lar para onde levar um pouco de calor. Tanta coisa por fazer..."<sup>54</sup> Ao mesmo tempo em que Ibsen desenha uma mulher que se casa por amor, e sai dos *fiordes* para a cidade, onde comete um crime para salvar a vida do marido e vive das gracinhas e do conto de fadas que ela mesma criou, ele desenha uma viúva que conhece as regras da sociedade e que sabe que "uma mulher sozinha não faz verão na Noruega". Talvez, quando Nora estiver no mundo, ela acabe como a senhora Linde começou a peça: muito mais velha.

(...) uma mulher esgotada que tem de pagar o preço por descobrir a verdade em si mesma. A Sra. Linde não tinha mais nenhum projeto de vida. Ganhava seu próprio sustento, misturada com o mundo, achava a vida sem sentido, não tendo a âncora do marido e filhos.<sup>55</sup>

Apesar de Ibsen considerar o final de Nora libertador, se esta é uma comparação válida, Nora encontra o vazio assombroso de um mundo de trabalho, onde será novamente transformada em objeto, ficando com a menor fatia do mercado, com os salários mais baixos e as condições mais precárias. Ela terá que descobrir tudo por si mesma e até quando conseguirá opor-se sozinha aos padrões da sociedade?

Refaçamos o percurso de Linde até chegar na cena XII, quando reata com Krogstad, e de certa forma, decide pelo destino da amiga ao

<sup>53</sup> Ibidem, p. 76.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>55</sup> ADLER, 2002, p. 67.

impedir Krogstad de pedir a carta de volta.

Estamos na segunda cena da peça. Linde entra na casa dos Helmer após “nove, dez longos anos” sem ver a amiga. Então Nora começa a contar ininterruptamente sobre a sua vida feliz, com seu marido e três filhos, sobre a nomeação do marido a diretor de banco, e sobre como agora ela terá bastante dinheiro e não precisará se preocupar. A amiga rebate dizendo que Nora continua a mesma, uma gastadora como na época de criança. Nora tenta mudar a opinião da amiga, dizendo que a vida nem sempre foi assim, expõe suas dificuldades: alguns trabalhos manuais e a viagem, para salvar o marido, à Itália. Neste ponto, Nora conta a Linde que “papai” deu o dinheiro necessário e que faleceu nesta época. Depois de perceber que não pára de falar das suas vantagens, Nora se “interessa” pela amiga: “Me diga, é verdade mesmo que você não amava seu marido? Então porque se casou com ele?”. É esta a “deixa” para Linde se colocar. Ibsen a desenha como aquela que insiste no esforço da vontade. Para ela nem o amor foi involuntário, puro sentimento. Até o amor se transformou em valor de troca. A vida fez com que Linde não pudesse recusar a proposta de casamento com um homem rico, apesar de não gostar dele, por conta da família. Esta escolha ainda trouxe outros infortúnios. Depois da morte do marido, durante os últimos três anos, teve que se arranjar “abrindo uma lojinha e também uma pequena escola e o que mais podia inventar”, trabalhando sem descanso. Agora acabou. Viúva e sem ninguém que precise de seus cuidados, a mãe morreu e os irmãos “têm seus empregos e se sustentam sozinhos,”<sup>56</sup> se vê sem função. Eis então que Linde consegue um emprego no banco. Nora mostra-se mais do que habilidosa em criar uma situação, na cena III, para que Torvald contrate a amiga.

NORA - Posso apresentar? É Cristina, que acabou de chegar na cidade.

HELMER - Cristina...? Desculpe, mas eu acho que não sei...

NORA - A senhora Linde, querido. Cristina Linde.

HELMER - Ah, sim. Provavelmente uma amiga de infância da

---

<sup>56</sup> *Casa de bonecas*, 2003, p. 18.

minha esposa?

LINDE - Somos amigas dos velhos tempos.

NORA - E imagina: ela agora fez essa longa viagem para falar com você.

HELMER - Comigo?

LINDE - Bem... não é bem assim...

NORA - Cristina tem muito jeito para trabalhar em banco, escritório... E além disso tem muita vontade de trabalhar com um homem capaz, para aprender mais.

HELMER - É muito sensato de sua parte, minha senhora.

NORA - E quando ela soube que você foi nomeado diretor do banco - saiu uma notícia - ela viajou o mais rápido que pode para cá. Não é verdade, Torvald, que você pode fazer alguma coisa por ela, para me agradar?

HELMER - Não é tão impossível. A senhora é viúva?

LINDE - Sou.

HELMER - E tem prática em trabalhos de escritório?

LINDE - Bastante.

HELMER - Nesse caso, é bem provável que eu possa lhe arranjar um emprego.

NORA - (*Aplaudindo*) Viu? Viu?

HELMER - A senhora chegou no momento certo.

LINDE - Oh... como posso agradecer?

HELMER - Não tem do que.<sup>57</sup>

Voltemos à cena II. Com a chegada de Linde, entramos também no problema de Nora: o empréstimo. Como vimos anteriormente, é nesta cena que ela revela à amiga parte de seu ato heróico cometido no passado, arrumar o dinheiro da viagem, e as dificuldades que tem sido para manter o pagamento em dia. Este segredo não pode ser revelado a Torvald, que é "tão rigoroso nessas coisas! E depois seria uma humilhação para Torvald, com seu amor próprio masculino, saber que me devia alguma coisa. Ia desestruturar totalmente a nossa relação. Destruir a felicidade do nosso lar."<sup>58</sup> O segredo foi mantido por anos. Nenhum vestígio do passado saiu pela boca de Nora nesses últimos anos, a não ser pela visita de Cristina. Tudo o que ela tem feito para conseguir dinheiro - o trabalho como copiadora durante a época de natal, os joguinhos para conseguir dinheiro de Torvald e economizar no que pode - a faz sentir como um "homem": "era muito bom trabalhar e ganhar dinheiro."<sup>59</sup> Há

<sup>57</sup> Ibidem, p. 29 e 30.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 24.

mais do que uma menina bobinha nesta Nora que se apresenta para Cristina. É uma mulher que sabe administrar, que calcula juros e mantém o controle das contas. Mas também que mantém o desejo de ser salva por um velho rico que

(...) tinha morrido e quando abrissem o testamento estaria escrito com letras bem grandes: 'deixo toda a minha fortuna para a encantadora senhora Nora Helmer, que deve receber imediatamente e em dinheiro vivo.'<sup>60</sup>

Cristina chega para ficar. Além do emprego, ela reencontra seu antigo amante. Parece que sua sorte voltou. Conseguiu o emprego e agora vislumbra a possibilidade de se dedicar a alguém.

LINDE - Quem é esse homem, Nora?

NORA - O advogado Krogstad.

LINDE - Então é ele mesmo?

NORA - Você conhece esse sujeito?

LINDE - Eu o conheci há muitos anos atrás. Durante uma época ele foi procurador-assistente no nosso distrito.

NORA - Eu me lembro.

LINDE - Como está mudado!

NORA - Parece que teve um casamento muito infeliz.

LINDE - E agora é viúvo, não é mesmo?

NORA - Com muitos filhos. (Sobre a estufa.) Agora o fogo pegou. (Abre a porta da estufa e afasta a cadeira.)

LINDE - Dizem que está metido em todo tipo de negócios.

NORA - Ah, é? Pode ser, eu não sei nada disso. Mas não vamos falar mais de negócios, é tão desagradável.<sup>61</sup>

Ao ver Krogstad, Nora se cansa de falar de negócios, mas Linde não se cansa de querer saber mais sobre ele. Logo são interrompidas pelo Dr. Rank, que entra na sala assim que Krogstad entra no escritório de Helmer. Mas não iremos seguir cena por cena, apesar da figura de Linde colocar Nora em constante movimento, ora questionando a felicidade da amiga, ora duvidando dos interesses do Dr. Rank, e por fim, decidindo

<sup>60</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 25 e 26.

revelar o segredo de Nora. Ressaltamos, porém, a ação de Linde na peça. Ela está em constante movimento. No auge do desespero de Nora, após as visitas assombrosas de Krogstad, Linde, que agora sabe que foi ele quem emprestou o dinheiro, decide ir até a casa dele para conversar e ajudar a amiga que pensa em suicídio.

NORA - E como você podia entender? Um prodígio vai acontecer!

LINDE - Um prodígio?

NORA - Sim, um prodígio. Mas é tão terrível, Cristina... Não, não pode acontecer por nada desse mundo.

LINDE - Eu vou agora mesmo falar com Krogstad.

NORA - Não vá. Ele é capaz de fazer qualquer maldade com você.

LINDE - Houve um tempo em que ele era capaz de fazer qualquer coisa para o meu bem.

(...)

NORA - Do que adianta? Já não há salvação. A carta já está na caixa de correio.

LINDE - A chave está com seu marido?

NORA - Está sempre.

LINDE - Krogstad pode exigir a carta de volta, sem ser lida. Basta inventar um pretexto.

NORA - Mas essa é justamente a hora em que Torvald costuma...

LINDE - Tente distraí-lo enquanto eu vou até lá. Volto o mais rápido que puder.<sup>62</sup>

Linde parece não ter medo de agir. Em um de seus últimos diálogos com Nora, deixa claro que a verdade deve vir à tona.

NORA -(Susurrando rápido e sem fôlego.) E então?

LINDE - (Em voz baixa.) Falei com ele.

NORA - E?

LINDE - Nora, você deve dizer tudo a seu marido.

NORA - (Com voz inexpressiva.) Eu sabia.

LINDE - Você não tem mais nada a temer da parte de Krogstad. Mas você precisa falar.

NORA - Não vou falar.

LINDE - Então a carta vai falar por você.

NORA - Obrigada, Cristina, agora eu sei o que preciso fazer. Pssiu...<sup>63</sup>

<sup>62</sup> Ibidem, p. 68 e 69.

<sup>63</sup> Ibidem, p. 82.

As figuras de Ibsen são bem desenhadas, assim como as situações em que se encontram. Dentre as ruínas daquela sociedade encontramos a ciência e a industrialização a todo vapor e também o desmoronamento das instituições, como a família e o casamento, pilares da sociedade patriarcal. O casamento, meio pelo qual se constitui legalmente uma família, é *business*. À mulher, vista como um "zero à esquerda", resta a função de reprodução e zelo ao lar. Para adequar-se à sociedade é necessário casar-se. Sua domesticação envolve até o amor que acontece por sujeição. Tanto Nora quanto Linde casam-se por interesse e por mais que apareçam como objetos da negociata, há o interesse construído pela sociedade: para se tornar mulher é preciso casar e ser mãe... a liberdade para a mulher chega via contrato assinado por uma autoridade civil que declara o casal sócio com ou sem comunhão de bens e hábil para construir uma família. Podemos entender o empréstimo, mola propulsora do conflito, como algo ultrapassado, do século XIX, afinal hoje qualquer um pode ir ao banco e fazer sua linha de crédito. Mas se pensarmos que quem move a peça é o dinheiro e a ilusão de que para "ser" é preciso "ter e mostrar", nos parece que a equação não foi superada e sim reposta de diversas formas ao longo dos últimos cem anos. Hoje em dia, uma mulher chega a ganhar mais que um homem. Divórcio é moeda corrente, mas o destino parece ainda escapar da mão daqueles que vivem para trabalhar. E todos os personagens desta peça dependem do trabalho para viver.

O empréstimo que Nora consegue só poderia ter sido feito por um agiota, alguém que lucraria com juros excessivos e que precisava do dinheiro. Então, sob certas condições, Krogstad prometeu a ela conseguir a quantia desejada.

KROGSTAD - (*Avança um passo.*) Ouça, senhora Helmer. Será que a senhora não tem boa memória? Ou não sabe nada mesmo de negócios? Eu vou precisar esclarecer melhor o seu caso.

(...)

KROGSTAD - A senhora estava tão preocupada com a doença do seu marido e tão ansiosa de arranjar dinheiro para a viagem, que, eu acho, não deu muita importância

aos detalhes. Por isso não é inoportuno lembrar deles agora. Prometi conseguir o dinheiro em troca de uma promissória que eu mesmo redigi.

NORA - E que eu assinei.

KROGSTAD - Muito bem. Abaixo, acrescentei algumas linhas dizendo que seu pai garantia a dívida. Essas linhas o seu pai devia assinar.

NORA - Devia? Mas ele assinou.<sup>64</sup>

No início da cena III, Krogstad entra na peça causando *frisson*, tanto em Nora quanto em Linde, por motivos diferentes. Enquanto uma vê o usurário, a outra vê o antigo amante. Ibsen apresenta Krogstad concretamente, sem subtexto: um viúvo magoado e sofrido, que cuida de seus filhos e é ainda capaz de amar uma mulher; um homem que faz de tudo para ganhar dinheiro e até mesmo um mau-caráter que chantageia em prol de sua "reputação... burguesa". Ele entra em cena de passagem... não fica na sala. Após uma breve conversa com Nora, entra para o escritório de Torvald. Sabemos que ele possui "um pequeno cargo no Aktiebanken", e foi tratar de assuntos de trabalho com o novo diretor. Apesar de Krogstad aparecer no início da cena, toda ela gira em torno de sua figura. Nora e Linde conversam sobre o "estranho" e quando Dr. Rank entra na sala, depois de ser apresentado para Linde, conta que deixou no escritório um homem que sofre de males morais. Durante a cena, Nora dá gritinhos de alegria, bate palmas e ri baixinho em saber que Torvald tenha "tanto poder sobre tanta gente". Oferece biscoito de amêndoas (proibido pelo marido) e diz que está com o diabo no corpo. Mas assim que o marido retorna à sala, guarda tudo e muda o rumo da conversa. Não é mais de Krogstad que está cuidando, é do emprego da amiga. Esta aparente tranqüilidade dura pouco: Linde consegue o emprego, pois Krogstad está sob a ameaça da demissão. Agora ele tem motivos suficientes para encostar Nora na parede e conseguir não só o emprego de volta, mas mais, muito mais. Ele tem a memória de Nora em suas mãos e se for preciso, ele afundará novamente, mas não poupará esforços para manter-se no caminho reto do bom cidadão que estava trilhando até

---

<sup>64</sup> Ibidem, p. 36.

o momento. Fará com que Nora use da sua influência em seu favor e lutará para manter o "cargo no banco como se estivesse lutando pela própria vida".

KROGSTAD - E não é só por causa do salário. Isso é o menos importante. Mas por outra coisa que... Bem, vou-lhe dizer. A senhora naturalmente sabe, assim como todo mundo, que uma vez, há muitos anos atrás, eu cometi uma... imprudência.

NORA - Acho que ouvi falar alguma coisa.

KROGSTAD - O caso não chegou aos tribunais, mas imediatamente fecharam-se todas as portas para mim. Por isso, comecei a dedicar-me ao tipo de negócios que a senhora sabe. Eu tinha que fazer alguma coisa para sobreviver, e posso dizer que não fui pior do que outros. Mas, agora, preciso me livrar de tudo isso. Meus filhos estão crescendo e por eles tenho que recuperar a minha reputação... burguesa. O cargo no banco era um primeiro degrau. E agora o seu marido quer me empurrar escada abaixo, de volta à lama.

NORA - Por Deus, senhor Krogstad, eu não posso fazer nada para ajudá-lo.

KROGSTAD - Porque a senhora não quer. Mas eu tenho os meios para obrigá-la.

NORA - O senhor não vai contar a meu marido que eu lhe devo dinheiro?

KROGSTAD - Humm... e se eu contasse?

NORA - Seria vergonhoso da sua parte. (Com o choro engasgado na garganta.) Esse segredo, que é a minha alegria e meu orgulho... ser descoberto de uma maneira tão feia e suja... revelado pelo senhor. Ia me deixar numa situação muito desagradável.

KROGSTAD - Desagradável, só?

NORA - (Com ênfase.) Faça como quiser. Será pior para o senhor... meu marido vai ver que espécie de homem o senhor é. E, aí sim, perderá mesmo seu emprego.

KROGSTAD - Eu perguntei se a senhora tem medo apenas da situação desagradável, em casa.

NORA - Se meu marido souber, ele naturalmente vai pagar o que ainda falta e depois não teremos mais nada a ver com o senhor.<sup>65</sup>

A ameaça começa quando Krogstad vê Linde em companhia de Torvald e descobre que ela terá um emprego no Aktiebanken. Sabe que Nora usou de sua influência para conseguir o emprego para amiga e pede

<sup>65</sup> Ibidem, p. 35 e 36.

para ela interceder a seu favor. Krogstad sabe do joguinho de inocência de Nora e consegue arrancar a confissão de que precisava para sustentar sua ameaça.

KROGSTAD - Seu pai morreu no dia 29 de setembro. Mas, olhe aqui: ele assinou e datou, 2 de outubro. Não é muito curioso, senhora Helmer? (Nora fica calada.) Pode me explicar? (Nora continua calada.) Também é estranho que as palavras "dois de outubro", e o ano, não estejam escritos com a letra de seu pai, mas com uma letra que eu acho que conheço. Está bem, isso se explica. Seu pai pode ter esquecido de datar e alguém, sem nenhum problema, fez isso, antes de saber da sua morte. Não há nada de mal nisso. O que conta é a assinatura. E ela é autêntica, não é, senhora Helmer? Foi realmente seu pai, ele mesmo, quem escreveu seu nome aqui?

NORA - (Após um breve silêncio, joga a cabeça para trás e olha com teimosia.) Não, não foi. Fui eu quem escreveu o nome de papai.<sup>66</sup>

Nesta cena, Ibsen deixa claro o quanto a mulher vive à margem da sociedade, sem entender suas leis ao certo. Não participa do mundo público. Nora, apesar de ser uma administradora do pagamento de um empréstimo contraído de modo escuso, num gesto de teimosia, revela que falsificou a assinatura do pai. Talvez a intenção do gesto seja "dobrar" o chantagista como faz com o marido: mostrando sua fragilidade encantadora. Mas não. Os papéis são outros. Os dois fizeram negócios juntos e não há jogo possível no mundo concreto de Krogstad.

KROGSTAD - Senhora Helmer, a senhora aparentemente não tem noção da gravidade do seu ato criminoso. Mas posso lhe dizer que não foi nem mais nem menos o que eu fiz e que arruinou a minha reputação.

NORA - O senhor? Quer me convencer que fez algo corajoso para salvar a vida da sua esposa?

KROGSTAD - As leis não querem saber dos motivos.

NORA - Então são leis muito ruins.

KROGSTAD - Ruins ou não, se eu apresento esse documento diante de um tribunal, a senhora será condenada de acordo com essas leis.

NORA - Não posso acreditar. Uma filha não teria o direito de poupar seu velho pai doente... morrendo, de angústias e

<sup>66</sup> Ibidem, p. 38.

preocupações? Uma mulher não teria o direito de salvar a vida do marido? Eu não conheço as leis a fundo, mas tenho certeza de que deve estar escrito em algum lugar que isso é permitido. O senhor que é advogado devia saber? Não sabe? Para um especialista em leis o senhor é muito incompetente, senhor Krogstad.

KROGSTAD - Pode até ser. Mas de negócios, de negócios como esse que nós temos juntos, eu entendo muito bem, a senhora não acha? Bom, faça como quiser. Mas eu aviso, se eu afundar pela segunda vez, a senhora me fará companhia. *(Ele se despede e sai atravessando a sala.)*<sup>67</sup>

Uma fala engraçada. O argumento de Ibsen parece apontar para a falência total da sociedade. No sol da Itália, ele escreve sobre estes seres gélidos. Algo de errado. As leis parecem estar claras. Por quem e para quem foram feitas? Para manter o privilégio de quem? Para manter a liberdade e autonomia de quem? Certamente as mulheres foram chutadas para escanteio. São "café-com-leite"! É a partir desta cena, IV, que Nora irá olhar para o seu interior e perceber de que matéria são os seus relacionamentos. Fará de tudo para adiar a tragédia.

Nora "dominou a cena por todo o tempo necessário à exposição da crise dos papéis na sociedade patriarcal burguesa."<sup>68</sup> Quando começa a ação da peça, ela já salvou a vida do marido, que chegou ao ápice da carreira e, no entanto, continua sendo tratada pelos homens como bonecas. Com Krogstad é pior, pois é na "base da bandidagem". A crise que o gesto de Nora revela é a de não querer ser desmascarada, não tornar público seus segredos mais íntimos. Então era mais fácil vestir a fantasia e dançar a tarantela, mas o veneno irá sair mais cedo ou mais tarde. Por mais que o esquilhinho dê pulinhos de alegria, a cotovia cante em todos os quartos da casa e brinque de fada dançando à luz do luar, Torvald não quer mais ouvir falar de Krogstad e está decidido a demiti-lo.

<sup>67</sup> Ibidem, p. 39.

<sup>68</sup> COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998, p. 178: "Não é pois casual que um dos primeiros capítulos do que se considera a crise do drama moderno envolva uma espécie de revolução na concepção do papel feminino e que o dramaturgo responsável pela proeza tenha sido aclamado pelas primeiras feministas em toda a Europa. Estamos naturalmente falando de Ibsen e de sua Nora que, em *Casa de bonecas*, de 1879, dominou a cena por todo o tempo necessário à exposição da crise dos papéis na sociedade patriarcal burguesa."

Desta vez, Nora não consegue influenciar o marido, que não cede aos caprichos da mulher. Aliás, até poderia "excepcionalmente, ignorar sua falta de caráter", porque sabe que ele é competente:

(...) mas nós nos conhecemos desde quando éramos jovens. Uma dessas amizades irresponsáveis que depois nos incomodam a vida toda. Naquele tempo, naturalmente, nos tratávamos com intimidade, chamávamos um ao outro pelo primeiro nome, Nils, Torvald. Pois esse sujeito tem a petulância de me tratar ainda hoje com a mesma intimidade, na frente de estranhos. Mais ainda, ele se acha no direito de usar um tom familiar comigo. Para aparecer, a toda hora ele diz 'você, Torvald, isso', 'você, Torvald, aquilo'... É muito... embaraçoso para mim. Ia acabar ameaçando minha posição no banco.<sup>69</sup>

Este motivo, que Nora chama de mesquinho, é o que move a carta de demissão para o assombro dela que, com olhos de "pombinha assustada", escuta do marido que tudo é só imaginação, de que ela não tem que se preocupar com a promessa que fez de interceder por Krogstad, e que o melhor a fazer é ensaiar a tarantela, dançar, tocar... A cena VII termina com Nora: "(*Confusa e com medo, parece petrificada. Sussurra.*) Ele foi capaz de fazer isso. Está fazendo, apesar de tudo. Nunca, nunca. Tem que haver uma saída! (*Toca a campainha.*) Doutor Rank! Qualquer coisa menos isso. Seja o que for. (*Passa a mão sobre o rosto, tenta voltar a si e vai abrir a porta.*)"<sup>70</sup> Com o doutor doente, Nora mostra as meias de seda que irá usar no baile. No calor da situação, pede um favor a ele, que sem delongas diz que Torvald não é o único que a ama tanto e não hesitaria em dar a vida por ela. Depois disso, não há mais nada a fazer, não há mais dinheiro que possa salvá-la. Krogstad está disposto a se reabilitar, começar de novo. E agora as ambições são maiores, ele quer voltar para o banco,

(...) numa posição melhor do que a de antes. Seu marido vai criar um cargo para mim. (...) Em menos de um ano serei a mão direita do presidente. Será Nils Krogstad e não Torvald

<sup>69</sup> *Casa de bonecas*, 2003, p. 53 e 54.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 56.

Helmer quem vai dirigir o Aktiebanken<sup>71</sup>

Não há saída. Krogstad irá entregar a carta. Nem suicídio pode ajudar Nora, Torvald continuaria no bolso de Krogstad.

NORA - (Entreabre com precaução a porta da ante-sala para escutar.) Já foi. Não vai deixar a carta. Ah, não, não, é impossível. (Abre a porta cada vez mais.) O que é que...? Está parado lá fora. Ainda está na escada. Será que está reconsiderando? Será que... (Uma carta cai na caixa de correio. Escutam-se os passos de Krogstad descendo pela escada. Nora, com um grito abafado, corre pela sala em direção a mesa do sofá. Pára um momento.) Na caixa do correio. (Aproxima-se timidamente da porta da ante-sala.) Está lá... Torvald, Torvald, não temos mais salvação!<sup>72</sup>

Salvação se transforma em prodígio. Linde parece disposta a ajudar a amiga, mas como vimos anteriormente, na cena do reencontro entre Linde e Krogstad, ela decide deixar a carta na caixa de correios. Os dois viúvos reencontram a salvação e diante da decisão de Linde, Krogstad pode ainda fazer uma coisa: devolver a promissória. Não precisa de mais nada. Linde irá cuidar de seus filhos e dele. Ela, que precisa trabalhar para sobreviver, irá sustentar a casa financeiramente e emocionalmente. Diante desse estado de coisas, qual homem continuaria chantageando?

Como sabemos, ele devolve a promissória, mas antes Helmer lê a carta onde descobre as mentiras de sua mulher. Seu mundo cai por terra. Ele, um advogado que com trinta e poucos anos de idade, se torna o executivo de um banco, vê sua mulher como uma mentirosa. Ibsen desenha a ruína desta imagem de auto-realização. Apresenta relações fetichistas baseadas no mito do sucesso como configuração do sujeito. A "família margarina" só existe como imagem idealizada. A vida vai além da aparência. O sucesso que Nora fez no baile é ilusão.

HELMER - ela é muito, muito, muito bonita, não é? Também era a opinião de todo mundo na festa. Mas ela também é muito, muito, muito teimosa... essa criaturinha delicada. O que é que se pode fazer? A senhora acredita que quase

<sup>71</sup> Ibidem, p. 66.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 67.

precisei tirá-la de lá à força?

NORA - Ah, Torvald, você vai se arrepender de não ter me dado só mais meia hora.

HELMER - A senhora está ouvindo? Ela dança sua tarantela, faz um sucesso tremendo... está bem, merecido, se bem que sua interpretação talvez fosse espontânea demais, quero dizer, um pouco mais do que as exigências da arte permitem. Mas tudo bem, o mais importante é que... ela fez sucesso. Um sucesso tremendo. Eu ia deixar que ela ficasse depois disso? Diminuir o efeito? Não, obrigado. Eu peguei a minha maravilhosa garota de Capri... a caprichosa garota de Capri, eu podia dizer... dei o braço a ela, demos uma volta na sala, cumprimentamos todo mundo e... como se diz nos romances... a miragem desapareceu. Um grande efeito no final sempre é bom, senhora Linde. Mas eu não consigo que Nora me entenda.<sup>73</sup>

Helmer ainda não sabe qual o grande efeito do final, e enquanto ele aparece bêbado após o baile, ela aguarda. Há ainda uma esperança de que a amiga tenha resolvido tudo, mas logo sabemos que não. Com a saída de Linde de cena, observamos como Nora é conduzida por Torvald. A violência do amor e da sujeição.

NORA - Sim, estou muito cansada, quero dormir logo.

HELMER - Está vendo, está vendo? Eu tinha razão de não querer ficar mais tempo.

NORA - Ah, você sempre tem razão em tudo.

HELMER - (*Beijando-a na testa.*) Agora a cotovia começa a falar como gente. Você viu como o Rank estava alegre hoje?

NORA - Ah, é? Estava? Nem conversei com ele.

HELMER - Eu também quase não falei com ele, mas há muito tempo não vejo Rank de tão bom humor. (*Olha um tempo para ela e se aproxima.*) Hum, que prazer chegar em casa e ficar sozinho com você... Ah, que linda você é, minha menina querida.

NORA - Não me olhe assim, Torvald.

HELMER - Não posso olhar para o bem mais valioso que possuo? Essa maravilha que é minha? Só minha, minha, toda minha...

NORA - (*Indo par ao outro lado da mesa.*) Não fale assim comigo esta noite.

HELMER - (*Seguindo-a.*) A tarantela ainda está no seu sangue, eu estou sentindo. E isso deixa você ainda mais sedutora. Está ouvindo? Os convidados estão indo embora. (*Em voz mais baixa.*) Nora... já-já a casa toda vai ficar em silêncio.

<sup>73</sup> Ibidem, p. 81, 82.

NORA - Assim eu espero.

HELMER - Não é mesmo, minha adorada Nora? Quando vamos assim a uma festa... sabe porque eu falo tão pouco com você? Por que fico à distância e apenas dou uma olhada para você de vez em quando? Sabe porque eu faço isso? É porque eu faço de conta que você é a minha amante secreta, minha namorada linda, e que ninguém suspeita de nada entre nós dois.

NORA - Eu sei, eu sei que todos os seus pensamentos são para mim.

HELMER - E então, quando saímos e eu coloco o xale sobre os seus ombros delicados e jovens, sobre essa curva maravilhosa da sua nuca, então imagino que você é a minha noiva e que estamos chegando da festa do casamento e que eu pela primeira vez estou lhe levando para a minha casa... e que pela primeira vez estou sozinho com você... sozinho com você, e seu corpo lindo e jovem palpita. A noite toda não tive outro desejo. Quando lhe via, insinuante e sedutora dançando a tarantela... meu sangue fervia e eu não aguentava mais. Foi por isso que lhe trouxe aqui para baixo tão cedo.

NORA - Vá embora, Torvald, me deixe em paz. Eu não quero...

HELMER - O que você quer dizer? Resolveu ser um passarinho brincalhão, a minha menina? É isso, é isso? "Não quero"? Sou o seu marido ou não sou? (*Batem na porta de entrada.*)<sup>74</sup>

Entra Rank para se despedir do casal. Como havia dito a Nora, irá se retirar da vida dos dois e se isolar para esperar a morte chegar. Figura estranha esta. Parece uma nuvem que está sempre presente. Tudo observa. Tudo participa. Sua retirada estratégica tem ao menos dois lados: a morte e a paixão por Nora. Um terceiro seria sua relação com Torvald, que "com sua natureza delicada, tem uma profunda aversão, um... nojo, a tudo que é repugnante". Este é o motivo expresso pelo doutor para confiar à Nora o seu momento final e impedir que Torvald entre em seu quarto de doente. Portanto, enviará um cartão para Nora quando tiver certeza do pior, avisando-a que não voltará mais à casa. Nesta noite, ele tem a certeza e aproveita a noite alegre: "(...) nessa vida não se ganha nada de graça." Bailes a fantasia também parecem os favoritos do doutor, que retira-se de cena fumando um charuto. O doutor, para Helmer, era

<sup>74</sup> Ibidem, p. 83 a 85.

(...) como se fosse da família. Não consigo me imaginar sem ele. Com as suas dores, sua solidão, ele era uma espécie de fundo sombrio para nossa felicidade ensolarada. Enfim... talvez seja melhor assim. Pelo menos para ele. (*Pára.*) E talvez para nós também, Nora. Agora vamos estar nas mãos um do outro. Sozinhos.<sup>75</sup>

Como havia prometido ao marido, depois do baile ele está livre para ler suas cartas...

HELMER - Ah, minha menina querida. Parece que nunca vou conseguir lhe abraçar com toda a força que eu quero. Sabe, Nora, muitas vezes eu quis que um perigo iminente ameaçasse você para que eu pudesse arriscar minha vida e meu sangue e tudo, tudo, por sua causa.

NORA - (*Solta-se e diz firme e decidida.*) Agora leia suas cartas, Torvald.

HELMER - Não, não. Esta noite não. Eu quero ficar com você, minha menina querida.

NORA - Com o pensamento na morte do seu amigo?

HELMER - Você tem razão. Agora uma sombra escura veio se colocar entre nós dois: a idéia da morte e da dissolução. Vamos ter que nos livrar dela. Até lá... cada um deve ir para seu lado.

NORA - (*Abraçando o pescoço dele.*) Boa noite, Torvald, boa noite.<sup>76</sup>

Sabemos no que deu a proteção cega do marido. O casal que, depois de oito anos juntos, conquistou a estabilidade financeira tem sua casa desmoronada. Ibsen, nas palavras de Antonio de Alcântara Machado:

(...) não tinha sangue norueguês. Mas era jacobino e revolucionário. O que se pode chamar um moderno naquele tempo e naquele meio. É um moderno moralista e filósofo que queria reformar a sociedade, a política e o resto.<sup>77</sup>

Ao construir Torvald como um marido protetor, trabalhador e bem sucedido, coloca um tipo ideal em cena. O homem honesto e com preocupações financeiras. É assim o tempo todo. Chamando Nora por

<sup>75</sup> Ibidem, p. 88, 89.

<sup>76</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>77</sup> Antonio de Alcântara Machado, "Henrik Ibsen - 'Esse Norueguês de Skien [...]'", in Silva, 2007, vol. II, p. 247.

adjetivos no diminutivo, ele não se preocupa com nada que ela possa estar sentindo. Não há conversa entre os dois amantes. É uma relação de fachada, com interesses bem determinados. Sabemos que o casal está numa situação financeira estável, mas não são ricos. Mesmo assim, Torvald não se cansa de afirmar a todo instante que é ele quem tem dinheiro e quem sustenta a mulher, a casa, os filhos e o "pouco conforto". E Ibsen parece, na verdade, querer explodir com a sociedade, não apenas reformar. Ele instala o drama na época de Natal. Sob os sinos e o ar de compaixão, o casal feliz.

*(Uma sala confortável, mobiliada com bom gosto, mas sem luxo. No fundo, à direita, a porta que conduz à ante-sala. À esquerda, a porta que leva ao escritório de Helmer. Entre elas, um piano. Uma mesa redonda, poltronas e um divã pequeno. Uma cadeira de balanço. Uma estufa. Nas paredes, gravuras. É um dia de inverno. Nora entra na sala e coloca muitos embrulhos na mesa. No fundo, uma árvore de Natal.)*

NORA - *(Come uns biscoitinhos de amêndoas. Vai na ponta dos pés até a porta do escritório do marido.)* Ah, ele está em casa.

HELMER - *(De dentro.)* Será que estou ouvindo o canto da minha cotovia?

NORA - É ela.

HELMER - É o meu esquilo saltitando?

NORA - Sim, sou eu.

HELMER - E quando o esquilo voltou para casa?

NORA - Agora, agora mesmo. *(Esconde os biscoitos.)* Vem até aqui, Torvald. Vem ver as compras que eu fiz.

HELMER - Estou ocupado. *(Um pouco depois a porta abre.)* Você disse compras? Tudo isso? Meu passarinho gastador jogando dinheiro fora.

NORA - Ah, Torvald. Este ano podemos gastar um pouco mais. É o primeiro Natal em que não precisamos poupar.

HELMER - Mas você também sabe que não podemos desperdiçar.

NORA - Um pouquinho podemos, não podemos? Só um pouquinho. Agora que você vai ter um ótimo salário e vai ganhar muito, muito dinheiro.

HELMER - Depois do Ano Novo. E só vou receber pela primeira vez daí a três meses.

NORA - Ah, até lá podemos pedir um empréstimo.

HELMER - Nora! *(Brincando, pega a orelha dela.)* A irresponsabilidade de sempre... Imagine se eu pedisse emprestado mil coroas, você gastasse tudo no Natal e no Ano Novo me caísse uma telha na cabeça e me deixasse

estirado no...

NORA - Ai! Não diga isso.

HELMER - E se acontecesse? Então?

NORA - Se acontecesse uma coisa tão terrível assim, tanto faria ter dívidas ou não.

HELMER - E as pessoas que tivessem emprestado o dinheiro?

NORA - As pessoas? Ah, quem se importa com elas? Se nem conheço...

HELMER - Nora, Nora. Tinha que ser mulher. Não, francamente, Nora, você sabe o que eu penso a respeito disso. Nenhuma dívida! Nunca pedir emprestado! Em um lar construído sobre dívidas, empréstimos, se respira um ar de prisão, não existe tranquilidade, alegria. Até hoje nós resistimos bravamente e vamos continuar resistindo pelo pouco tempo que ainda é preciso.<sup>78</sup>

Mais adiante, Nora irá pedir o seu presente de natal: dinheiro. "Nem cotovia, nem esquilo, qual é o pássaro que só desperdiça...?" Mal sabe ele para que Nora precisa de tanto dinheiro... Antes fosse para gastar na casa e em coisas inúteis. Essa "menina que esbanja dinheiro" tem negócios sérios para cuidar e economiza tudo que pode. Dois extremos de uma relação. A brincadeira do casal acaba em gritos.

HELMER - Nora!

NORA - (*Com um grito.*) Oh!

HELMER - O que é isso? Você sabe o que está escrito nesta carta?

NORA - Eu sei, sim, sei. Deixe eu ir embora... sair daqui.

HELMER - (*Segurando-a.*) Onde você vai?

NORA - (*Tentando se soltar.*) Você não deve me salvar, Torvald.

HELMER - (*Recua com um movimento forte.*) É verdade? É verdade o que ele escreve? É terrível... não... é impossível! Não pode ser verdade.

NORA - É verdade. Eu te amei acima de tudo no mundo.

HELMER - Ah, não me venha com desculpas ridículas.

NORA - (*Aproximando-se um passo.*) Torvald!

HELMER - Infeliz, o que foi que você fez?

NORA - Me deixe ir embora. Você não tem que pagar por minha culpa, não tem que assumir a responsabilidade...

HELMER - Chega de drama. (*Tranca a porta da ante-sala.*)

Fique aqui e acerte as contas comigo. Você sabe o que fez? Responda. Você sabe?

NORA - (*Olhando para ele, fixamente, com uma expressão*

<sup>78</sup> Casa de bonecas, 2003, p. 7 a 9.

*rígida.*) Sei... agora começo a entender profundamente.  
 HELMER - (*Caminhando pela sala.*) Oito anos, durante oito anos... a mulher que era minha felicidade e meu orgulho... uma hipócrita, uma mentirosa... pior, pior... uma criminoso! Ah, que abismo monstruoso! Que vergonha! (*Nora continua em silêncio, olhando-o fixamente. Helmer pára diante dela.*) Eu devia ter percebido que uma coisa dessas ia acontecer, eu devia... Com a falta de escrúpulos do seu pai...! Não quero ouvir! Você herdou a falta de escrúpulos, de princípios, do seu pai. Nenhuma religião, nenhuma moral, nenhum sentimento de dever... ah, como estou sendo castigado por ter sido indulgente com ele. Eu fiz isso por sua causa e é assim que você me paga.  
 NORA - Assim...  
 HELMER - Você arruinou a minha felicidade. Destruíu o meu futuro. É horrível pensar nisso: eu estou nas mãos de um homem sem caráter. Ele pode fazer comigo o que quiser, exigir de mim qualquer coisa, pedir, mandar... quando tiver vontade... Não posso me atrever a dizer nada... E estou condenado a afundar nessa miséria, ser reduzido a nada, pela leviandade de uma mulher.  
 NORA - Quando eu deixar este mundo, você estará livre.  
 HELMER - Não me venha com frases de efeito. O seu pai também tinha um grande repertório. De que adiantaria que você me abandonasse, que você saísse desse mundo como está dizendo? De nada. Esse homem pode trazer o caso à público do mesmo jeito. E se ele fizer isso, eu serei suspeito de ter sido cúmplice do seu ato criminoso. Podem até acreditar que eu estava por trás de tudo e que fui eu quem lhe incentivou. E tudo isso eu devo a você, você que eu carreguei nos meus braços todo o tempo do nosso casamento. Você entende agora o que fez contra mim?  
 NORA - (*Com calma fria.*) Sim.  
 HELMER - É tudo tão inacreditável que não cabe na minha cabeça. Mas temos que encontrar uma solução. Tire esse xale, tire, estou mandando. Eu tenho de satisfazer esse homem de algum jeito. O caso tem que ser abafado a qualquer preço. E quanto a você e a mim, tem que parecer como se tudo entre nós continuasse igual a antes, mas só diante dos olhos do mundo, é claro. Você continua aqui em casa, lógico, mas não terá o direito de educar as crianças. Não me atrevo a confiá-las a você... Ah, ter que dizer isso a mulher que eu amei tanto e que ainda...! Bom, vai terminar. A partir de hoje, não se trata mais da felicidade, trata-se de salvar os restos, os destroços... a aparência.<sup>79</sup>

O problema formulado em *Casa de Boneca*, como colocamos antes, se apresenta atual na medida em que continuamos bonecos do capital, tendo o dinheiro como base de nossas relações fetichizadas.

<sup>79</sup> Ibidem, p.90 a 92.

Com efeito, com a dissolução da economia de concorrência, 'masculino-liberal', com a participação da mulher nos serviços assalariados - onde são tão independentes quanto os homens são dependentes -, com o desencantamento da família e o afrouxamento dos tabus sexuais na superfície, a questão não é mais "aguda".<sup>80</sup>

Menos aguda não significa superada. A questão da legalização do aborto é apenas uma dentre várias. As mulheres aqui retratadas por Ibsen apresentam, como vimos, uma linha de raciocínio que busca a liberdade dentro da "gaiola patriarcal". Mas Nora vai além. Helmer a faz perceber que não vale a pena pagar o preço da aparência. Ela quer mais. Quer se dedicar a outra tarefa além da materna.

"Tenho que educar a mim mesma. E você não é o homem indicado para me ajudar. Tenho que fazer isso sozinha. E por isso... eu vou lhe deixar."<sup>81</sup>

O que significa entregar a vida à outra pessoa? Como construir o prodígio de um relacionamento entre sujeitos autônomos num mundo em que a sujeição se dá pelo capital? Ibsen formula Nora como quem vê, na figura da mulher, uma possibilidade de ares melhores para a humanidade.

---

<sup>80</sup> ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia*. Reflexões a partir da vida danificada. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Editora Ática, 1993, p. 80

<sup>81</sup> *Casa de bonecas*, 2003, p. 97.

## CRISE CAPITU

Ora, não se póde moralizar factos de pura abstracção em proveito das sociedades; a arte não deve desvairar-se no doudo infinito das concepções ideais, mas identificar-se com o fundo das massas; copiar, acompanhar o povo em seus diversos movimentos, nos varios modos da sua actvidade.

Copiar a civilização existente e addicionar-lhe uma particula, é uma das forças mais productivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente.  
Machado de Assis<sup>82</sup>

"Capitu refletia. A reflexão não era coisa rara nela, e conheciam-se as ocasiões pelo apertado dos olhos."<sup>83</sup>

Mais de cem anos depois e a metáfora "olhos de ressaca" mantém sua força. Capitu é a personagem-enigma apresentada em *Dom Casmurro*. Escrito em 1899 e lançado em 1900, o romance de Machado de Assis tem estimulado leituras controversas a partir da figura complexa do narrador. Nós, leitores do século XXI, somos historicamente desconfiados deste narrador por termos acompanhado críticos como Lúcia Miguel Pereira, Helen Cadlwell, Antonio Candido, Roberto Schwarz e John Gledson.

Ao adotar um narrador unilateral, fazendo dele o eixo da forma literária, Machado se inscrevia entre os romancistas inovadores, além de ficar em linha com os espíritos adiantados da Europa, que sabiam que toda representação comporta um elemento de vontade ou interesse, dado oculto a examinar, o indício da crise da civilização burguesa.<sup>84</sup>

<sup>82</sup> Trecho do artigo "Idéias sobre o teatro", publicado no jornal O Espelho, 25 de setembro de 1859. In: ASSIS, Machado. *Crítica Theatral*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson inc. editores, 1950, p. 10, 11.

<sup>83</sup> ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. 5ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1967, cap. XVIII, p. 49.

<sup>84</sup> SCHWARZ, 1997, p. 13.

Parece que tudo está revelado. O estratagema de Machado de Assis foi o de produzir desconfiança na autoridade máxima do romance. Como ler uma história desconfiando de quem a conta?

Desconfiai do mais trivial,  
na aparência singelo.  
E examinai, sobretudo, o que parece habitual.  
Suplicamos expressamente:  
não aceiteis o que é de hábito como coisa natural,  
pois em tempo de desordem sangrenta,  
de confusão organizada,  
de arbitrariedade consciente,  
de humanidade desumanizada,  
nada deve parecer natural  
nada deve parecer impossível de mudar.  
Bertolt Brecht<sup>85</sup>

Duvidar de tudo, principalmente da história que nos é contada sempre pelos vencedores. Dentro deste jogo, como escutar Capitu? Não se trata de escutar sua defesa em relação ao adultério ou perseguir as pistas e descobrir se ela traiu ou não traiu. Aqui, acatamos o ponto de vista de Gledson:

Seja qual for a "verdade" acerca do adultério, podemos considerar que o romance é um estudo sobre o ciúme de Bento e as condições que o produzem.<sup>86</sup>

Estamos diante de um romance perfeito em sua forma, escrito em português de alto nível. E é justamente esta perfeição que se tornou uma armadilha estética: nos apresenta um narrador que coloca em cena uma análise feita por ele mesmo sobre a sua própria história. Um narrador que se comunica diretamente, provocando e criando uma falsa intimidade com o leitor. Vários capítulos são destinados ao leitor. Lembremos aqui o capítulo intitulado "Não faça isso, querida!":

<sup>85</sup> Nada é impossível de mudar, in: COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 57.

<sup>86</sup> GLEDSON, John. *Machado de Assis: impostura e realismo. Uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Trad. de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 12.

A leitora, que é minha amiga e abriu êste livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fechá-lo às pressas, ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo.<sup>87</sup>

*Dom Casmurro* é uma narrativa dentro de outra narrativa: Machado de Assis pinta Santiago que é, ao mesmo tempo, o autor fictício, narrador e personagem principal, como uma espécie de mestre de cerimônias de sua própria experiência, tornando sua narrativa aparentemente difícil de desconfiar. Mas tal narrativa é sutilmente manipulada para mascarar a verdade. Aliás, qual verdade? A verdade de uma sociedade patriarcal, escravocrata, com direitos para a minoria proprietária? A verdade sobre um gênero familiar e doméstico que se põe a retratar a vida privada de uma sociedade caracteristicamente mercantil, burguesa e urbana? A verdade do nosso provincianismo? Estamos diante de um quebra-cabeça montado por Machado. Nele, o adultério é o pano de fundo para questões da sociedade brasileira e de sua formação, que surgem por fendas, brechas ao longo do romance.<sup>88</sup>

As conseqüências, para o entendimento do romance, são profundas. a) O narrador sem credibilidade não funciona como quebra do universo realista, mas como parte dele. b) Nada do que é dito se deve entender tal qual, já que o contexto social muda o sentido aos termos. c) Esta redefinição vai longe e acarreta uma surpreendente inversão valorativa: o ingênuo Bentinho, a santa senhora sua mãe e o pitoresco agregado da família aparecem como figuras do autoritarismo paternalista, desagradáveis e muitas vezes sinistras, ao passo que a feição inquietante de Capitu pode não passar de preconceito de classe, de projeção de quem não tolera condutas independentes, sobretudo por parte dos socialmente inferiores.<sup>89</sup>

Com a criação de Santiago, não escutamos mais, como nos romances de sua primeira fase, a voz do mulato, neto de "pardos forros",

<sup>87</sup> *Dom Casmurro*, 1967, cap. CXIX, p. 187.

<sup>88</sup> Cf. entrevista com Roberto Schwarz, publicada pelo jornal Folha de São Paulo, caderno Ilustrada1, sábado, 28 de Junho de 2008.

<sup>89</sup> SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 108.

mas sim a voz da elite católica e paternalista brasileira. Machado, nas palavras de Roberto Schwarz, vira o refletor: coloca em cena os proprietários que julgam ter coberto de favores os seus dependentes, a reivindicação destes, mesmo a mais tímida, só pode parecer um conjunto de ingratidões e baixezas. Noutras palavras, Machado tomou o partido malicioso de fingir, na sincera primeira pessoa do singular, um figurão marcadamente retrógrado. Este medita, com poesia e gravidade, o exílio até a morte que havia imposto à sua mulher adiantada e de origem humilde, a quem acusava de adúltera.<sup>90</sup>

Desta forma, os capítulos I e II são avisos ao leitor sobre a forma como o autor real organiza suas intenções de acordo com a posição social de seu autor fictício.

Antes de partirmos para a análise dos capítulos, lancemos um olhar atento para o tipo de narrador que Machado construiu em plena crise geral do final do século XIX. Em relação ao narrador onisciente na ficção realista, como aponta Gledson,<sup>91</sup> nosso narrador é uma "irônica pretensão à onisciência". Nem tudo que apresenta é verdade. Ele não é confiável e é mais objeto do que sujeito. É uma construção de Machado de Assis.

Machado usa visivelmente narradores que não são nem olímpicos nem oniscientes, e que partilham assim as limitações da sociedade que descrevem, revelando-as em seu próprio discurso. Em *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, esses narradores são tão consistentes - em certo sentido, tão normais - a ponto de convencerem não apenas como personagens (ou seja, como pessoas verossímeis), mas também como porta-vozes da verdade.<sup>92</sup>

Em "Do título", capítulo I, nosso autor nos conta sobre o acaso do surgimento de sua alcunha "Dom Casmurro" que acabou virando o título de sua narrativa.

<sup>90</sup> Idem, 1997, p. 95.

<sup>91</sup> GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 20.

<sup>92</sup> Idem, ibidem, p. 19.

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fôsem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que, como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vêzes; tanto bastou para que êle interrompesse a leitura e metesse os versos no bôlso.

- Continue, disse eu acordando.

- Já acabei, murmurou êle.

- São muito bonitos.<sup>93</sup>

Percebemos que tipo de homem é este: um senhor muito educado, sutil e distinto, que cumprimenta todos do bairro e se põe a "escutar" um jovem rapaz, que traz certa "intimidade brasileira". Apesar de dormir, acha os versos do jovem poeta muito bonitos. Em troca da "gentileza", recebeu nomes feios e a alcunha que fora adotada rapidamente entre os vizinhos do campo e amigos da cidade. Mas nem por isso se zangou. O que nos parece interessante é que não só o título do livro é resultado deste encontro inusitado, mas também aqui observamos a obsessão do narrador com a questão da autoria/paternidade:

O **meu** poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo o título **seu**, poderá cuidar que a obra é **sua**. Há livros que apenas terão isso dos **seus** autores; alguns nem tanto.<sup>94</sup>

Os grifos (nossos) realçam os pronomes possessivos, explicitando o romance de simulacros: trata-se de um jogo de aparências. Há mais semelhanças entre o que é "meu" e o que é "seu" do que fronteiras. O que é real e o que é aparência do real se entrelaçam desde o início. Também é neste capítulo que verificamos a capacidade de enganar e enganar-se de Santiago: "(...) não consultes dicionário", pede ele ao leitor. Para ele, apesar da palavra apresentar duplo sentido, está de bom tamanho o sentido único de que Casmurro é um homem recluso, calado e metido consigo. Até acha graça que o Dom vem por ironia para atribuir os "fumos

<sup>93</sup> *Dom Casmurro*, 1967, cap. I, p. 23.

<sup>94</sup> *ibidem*, cap. I, p. 24.

de fidalgo". Ele se considera mesmo fora da sociedade, isolado em sua casa, para viver sua velhice. Mas fica o alerta para os outros sentidos que os dicionários da época traziam: turrão, obstinado, teimoso, implicante e cabeçudo.<sup>95</sup>

No capítulo II, "Do livro", nosso narrador expõe os motivos pelos quais escreve. Apresenta-se como um sujeito bem sucedido financeiramente, que mora só com um criado numa casa própria no Engenho Novo, que é a reprodução da casa em que cresceu, na antiga Rua de Matacavalos. Um viúvo cansado que, para sair da monotonia, lembra-se de escrever um livro.

Enfim, agora, como outrora, há aqui o mesmo contraste da vida interior, que é pacata, com a exterior, que é ruidosa. O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhora, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo.<sup>96</sup>

Machado produz um furacão ao incluir na forma da obra ficcional a dúvida, a indecisão e o ciúme. Sob a aparência de uma obra artisticamente muito bem fechada, estamos frente a um "queijo suíço". Nossa tarefa é dar atenção máxima para perceber o porquê dos buracos. Estamos diante de um romance lacunar, que ocupa o intervalo entre a manifestação da intenção (capítulo II) e o anúncio da escrita da "verdadeira" obra (capítulo CXLVIII).<sup>97</sup> O plano sempre foi escrever sobre a "História dos subúrbios". Talvez as memórias e as inquietas sombras não deixassem sua mente tranqüila e somente depois de escrever um

<sup>95</sup> Sobre o significado de Casmurro e suas implicações cf: CALDWELL, Helen. *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 97; RONCARI, Luiz. "Dom Casmurro e o retrato do país", in COELHO, Márcia; FLEURY Marcos (Org). *O Bruxo do Cosme Velho: Machado de Assis no espelho*. São Paulo: Alameda, 2004., p. 80 e 81.

<sup>96</sup> *Dom Casmurro*, 1967, cap. I, p. 24 e 25.

<sup>97</sup> GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 233.

tratado sobre seu ciúme e "enterrar" Capitu (sua primeira amiga) e Escobar (seu maior amigo), poderia se dedicar aos seus escritos sérios.

Ora, como tudo cansa, esta monotonia acabou por exaurir-me também. Quis variar, e lembrou-me escrever um livro. Jurisprudência, Filosofia e Política acudiram-me, mas não me acudiram as forças necessárias. Depois, pensei em fazer uma *História dos Subúrbios* menos sêca que as memórias do Padre Luís Gonçalves dos Santos<sup>98</sup>, relativas à cidade; era obra modesta, mas exigia documentos e datas, como preliminares, tudo árido e longo. Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que êles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns.<sup>99</sup>

Neste pequeno trecho do capítulo, verificamos que a inspiração da narrativa vem de um sopro produzido pelos bustos de César, Augusto, Nero e Massinissa. Nosso narrador sente-se inspirado por estes grandes homens da Antiguidade, personagens que fazem parte da paisagem da casa de Matacavalos a gerações. Por mais que ele não alcance a razão de tais personagens na parede de sua casa, ele os mantém por tradição e é esta que o faz querer reviver os áureos tempos passados.

Sobre os quatro medalhões, pelo capítulo XXXI, "As curiosidades de Capitu", sabemos que Bentinho já ouvira falar sobre as figuras da sala de visitas, como ele mesmo relembra:

Um dia, Capitu quis saber o que eram as figuras da sala de visitas. O agregado disse-lho sumàriamente, demorando-se um pouco mais em César, com exclamações e latins:

- César! Júlio César! Grande homem! *Tu quoque, Brute?*

Capitu não achava bonito o perfil de César, mas as ações citadas por José Dias davam-lhe gestos de admiração. Ficou muito tempo com a cara virada para êle. Um homem que podia tudo! Que fazia tudo! Um homem que dava a uma senhora uma pérola do valor de seis milhões de sestércios!

- E quanto valia cada sestércio?

<sup>98</sup> *Memórias para a História do Reino do Brasil* (1821) escrita pelo padre Perereca, trata do Brasil de 1808 a 1821. Foi publicada em 1825 em dois volumes. A citação de Santiago ao livro "sugere a imparcialidade do narrador, que se apresenta capaz de contar com a mesma isenção tanto uma história impessoal e pública quanto a história íntima e pessoalíssima da sua desgraça conjugal." GUIMARÃES, 2004, p. 230 e 231.

<sup>99</sup> *Dom Casmurro*, 1967, cap. II, p. 25.

José Dias, não tendo presente o valor do sestércio, respondeu entusiasmado:

- É o melhor homem da História!

A pérola de César acendia os olhos de Capitu. Foi nessa ocasião que ela perguntou a minha mãe por que é que já não usava as jóias do retrato; referia-se ao que estava na sala, com o de meu pai; tinha um grande colar, um diadema e brincos.

- São jóias viúvas, como eu, Capitu.

- Quando é que botou estas?

- Foi pelas festas da Coroação.

- Oh! conte-me as festas da Coroação!<sup>100</sup>

Bento, ao contrário de Capitu, não demonstrava curiosidade alguma acerca da história, e através de sua percepção envenenada, a admiração e curiosidade de Capitu foram despertadas a partir do interesse pela nobreza. Chama-lhe atenção as jóias de César e as usadas por D. Glória nas festas da Coroação. Mas, por ora, não iremos focar neste ponto. Voltemos à relação de Bento com os bustos, em especial o de César. A traição de César é de conhecimento geral. Até num diálogo de um episódio de *Uma Aventura de Asterix, o Gaulês, "Asterix Gladiador"*, encontramos referência a esta. O trecho da charge apresenta o estádio majestoso e as trombetas anunciando a chegada de César à Tribuna de Honra. Nela, uma faixa onde se lê: "Panem et circenses". Todos aplaudem o ditador, menos Brutus. César se vira para ele "Tu quoque Fili." (Tu também, meu filho.) Rapidamente Brutus aplaude e César pensa: "Esse Brutus... ainda vou acabar tendo problemas com esse malandro!" Um comentário abaixo: "qualquer enciclopédia poderá mostrar o quanto essas palavras de Júlio César tinham de proféticas."<sup>101</sup> Mas César não nos interessa apenas por ter sido traído por "seu filho". Como nos apresenta a análise de Helen Caldwell, dos quatro homens de poder e riqueza,

Santiago discorre um pouco mais sobre César, cuja grandeza, parece, reside em seu amor por uma mulher. Talvez seja esta a chave para parte do significado dos outros três: o terno esposo Augusto amou Lívia por distração; o

<sup>100</sup> Ibidem, cap. XXXI, p. 68.

<sup>101</sup> *Uma aventura de Asterix - Asterix Gladiador*. Texto de R. Goscinny e desenhos de A. Uderzo. Tradução Cláudio Varga. Rio de Janeiro: Editora Record, 1985, p. 38.

amor de Nero por sua esposa era incestuoso e ele a matou para se casar com a adúltera Pompéia; Massinissa mandou um jarro de veneno para sua esposa Sophosniba, que ela entornou sem hesitação, mas também não sem sarcasmo.<sup>102</sup>

Então os bustos da parede trazem marcas da traição e de paixões intensas. E é este ambiente que inspira a narração. Alegre com a idéia, agradece os nobres cavalheiros e decide escrever as reminiscências que forem vindo na cabeça, "aleatoriamente". "Dêste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo."<sup>103</sup>

Ora, há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção ou reconstrução de mim mesmo. Por exemplo, agora que contei um pecado, diria com muito gôsto alguma bela ação contemporânea, se me lembrasse, mas não me lembra; fica transferida a melhor oportunidade.<sup>104</sup>

Restaurar o passado no presente. Conservar o que já foi através das memórias. Memória, atualidade e imaginação. Santiago começa então a evocação por uma célebre tarde de novembro no ano da graça de 1857. Em cena, cacos de memória colados por ele, que está "revivendo" a sua história motivado pelo desejo de "reconstituir" o passado e "restaurar na velhice a adolescência."<sup>105</sup> Este distanciamento não esclarece sua experiência. Ao contrário, faz valer a sua idéia fixa do adultério. Como um advogado convence seu júri, Santiago escreve sua narrativa para culpar Capitu. Ao apresentar a sua versão dos fatos tenta persuadir a si próprio e ao leitor.

(...) não devemos deixar de reconhecer o seguinte: embora Bento possa ser um enganador, ele é também um enganado. Isto é, não está - e por temperamento não pode estar - ciente de certos significados de sua história. Em outras palavras, Machado, em *Dom Casmurro*, não abre mão de alguns comentários "externos", que se podem associar às

<sup>102</sup> CALDWELL, 2002, p. 130.

<sup>103</sup> *Dom Casmurro*, 1967, cap. II, p. 25 e 26.

<sup>104</sup> *Ibidem*, cap. LXVIII, p. 122.

<sup>105</sup> GLEDSON, 2005, p. 24.

narrativas em terceira pessoa, onde há claramente uma presença que transcende à das próprias personagens.<sup>106</sup>

A suspeita está posta na realização do casamento entre o futuro senhor da ordem patriarcal e a vizinha da esfera do favor. Este casamento é uma excessão que confirma a regra: ao contrair matrimônio deve-se manter a classe social, de preferência a religião e a tez também. Como vimos, Bento não perde tempo ao realçar a diferença entre ele e a vizinha. No capítulo "Um plano", após Bentinho comprar a cocada do preto recusada pela vizinha, ele percebe que na crise, Capitu não guardava espaço para distrações, diferentemente dele. O que os torna diferentes é o status promovido pelo dinheiro.

(...) o pregão que o prêto foi cantando, o pregão das velhas tardes, tão sabido do bairro e da nossa infância:

Chora, menina, chora,  
Chora, porque não tem  
Vintém,

a modo que lhe deixara uma impressão aborrecida. Da toada não era; ela a sabia de cor e de longe, usava repeti-la nos nossos jogos da puerícia, rindo, saltando, trocando os papéis comigo, ora vendendo, ora comprando um doce ausente. Creio que a letra, destinada a picar a vaidade das crianças, foi que a enojou agora, porque logo depois me disse:

- Se eu fôsse rica, você fugia, metia-se no paquête e ia para a Europa.<sup>107</sup>

Observamos o esforço de Capitu, mulher livre e pobre, em fazer parte do centro daquele Rio de Janeiro urbano, escravocrata, machista, católico e autoritário. A trajetória de Capitu revela um dado cruel da sociedade brasileira da época, que era fundada num rígido sistema de classes: a incapacidade de renovação das classes inferiores. Machado de Assis traz o tema da modernização conservadora ao desenhar a situação de Bento e Capitu - nossa herança colonial nunca será superada, mas repostada sempre. Florestan Fernandes, no capítulo "As Implicações Sócio-Econômicas da Independência" de *A Revolução Burguesa no Brasil*, indica

<sup>106</sup> GLEDSON, 2005, p. 21.

<sup>107</sup> *Dom Casmurro*, 1967, cap. XVIII, p. 50.

que:

(...) o liberalismo forneceu, não obstante todas as limitações ou deformações que pairaram sobre sua reelaboração sociocultural no meio brasileiro, as concepções gerais e a filosofia política que deram substância aos processos de modernização decorrentes, primeiro, da extinção do estatuto colonial e, depois, da desagregação lenta e heterogênea, mas progressiva, da própria ordem colonial. Ele não afetou (nem poderia afetar) os aspectos da vida social, econômica e política que continuaram a gravitar em torno da escravidão e das formas tradicionais da dominação patrimonialista.<sup>108</sup>

Bentinho pode até amar e casar-se com uma mulher de outra classe, mas ele nunca será feliz com a modernidade: a transição é "dolorosa", falta a segurança da situação anterior. Mudanças exigem tomada de decisões.

Concluo que não se devem abolir as loterias. Nenhum premiado as acusou ainda de imorais, como ninguém tachou de má a boceta de Pandora, por lhe ter ficado a esperança no fundo; em alguma parte há de ela ficar. Aqui os tenho aos dous bem casados de outrora, os bem-amados, os bem-aventurados, que se foram desta para a outra vida, continuar um sonho provàvelmente. Quando a loteria e Pandora me aborrecem, ergo os olhos para êles, e esqueço os bilhetes brancos e a boceta fatídica. São retratos que valem por originais. O de minha mãe, estendendo a flor ao marido, parece dizer: 'Sou tôda sua, meu guapo cavalheiro!' O de meu pai, olhando para a gente, faz êste comentário: 'Vejam como esta môça me quer...' Se padeceram moléstias, não sei, como não sei se tiveram desgostos: era criança e comecei por não ser nascido. Depois da morte dêle, lembra-me que ela chorou muito; mas aqui estão os retratos de ambos, sem que o encardido do tempo lhes tirasse a primeira expressão. São como fotografias instantâneas da felicidade.<sup>109</sup>

As memórias de Bento contadas em *Dom Casmurro* se passam entre os anos de 1857 e 1872 - época em que a cidade passava por uma

(...) transição de uma ordem social, tradicional e primitiva,

<sup>108</sup> FERNANDES, 1976, p. 36.

<sup>109</sup> *Dom Casmurro*, 1967, cap. VII, p. 33.

ao mundo ideológico mais complexo, porém mais confuso, do Segundo Reinado.<sup>110</sup>

Duas passagens do romance mostram a importância dada ao imperador. No capítulo XXXI, "As curiosidades de Capitu", Capitu mostra-se interessada pelas festas da Coroação. Na passagem abaixo, notamos como a diferença de classe é algo que Bento faz questão de ressaltar:

Sabia já o que os pais lhe haviam dito, mas naturalmente tinha para si que êles pouco mais conheceriam do que o que se passou nas ruas. Queria a notícia das tribunas da Capela Imperial e dos salões dos bailes. Nascera muito depois daquelas festas célebres. Ouvindo falar várias vêzes da Maioridade, teimou um dia em saber o que fôra êste acontecimento; disseram-lho, e achou que o Imperador fizera muito bem em querer subir ao trono aos quinze anos.<sup>111</sup>

Já o capítulo XXIX, "O Imperador", como o próprio título aponta é todo dedicado a D. Pedro II. Bentinho está no ônibus com José Dias, quando este pára; os passageiros descem à rua e tiram o chapéu até que o côche imperial passe. Logo que retorna ao ônibus

(...) trazia uma idéia fantástica, a idéia de ir ter com o Imperador, contar-lhe tudo e pedir-lhe a intervenção. Não confiaria esta idéia a Capitu. 'Sua Majestade pedindo, mamãe cede', pensei comigo.<sup>112</sup>

Sua imaginação fértil vislumbra a visita do Imperador à mãe, pedindo para que não fizesse Bentinho padre e sugerindo então a carreira da medicina. Uma grande ciência cuja Escola no Rio de Janeiro já forma médicos de primeira ordem, que podem ombrear com os melhores de

<sup>110</sup> GLEDSON, 2005, p. 175; e BAUER, Carlos. *Breve história da mulher no mundo ocidental*. São Paulo: Xamã: Edições Pulsar, 2001, p. 126: "Com duração de aproximadamente 50 anos, o Segundo Reinado enfrentou grandes dificuldades econômicas, configuradas especialmente na crescente dependência para com a Inglaterra, e sociais, configuradas principalmente pelas revoltas internas e pela participação brasileira na Guerra do Paraguai. Esta, além de implicar a perda de aproximadamente cem mil brasileiros mortos e aumentar a dependência ao capitalismo inglês, em virtude dos empréstimos contraídos, contribuiu para a decadência do Império."

<sup>111</sup> *Dom Casmurro*, 1967, cap. XXXI, p. 68.

<sup>112</sup> *Ibidem*, cap. XXIX, p. 62 e 63.

outras terras. Quando o imperador perguntasse se ele gostaria de aprender medicina, ele responderia: "Mãe querendo." Como no caso quem manda é a majestade e não a mãe, D. Glória aceitaria e ele estaria livre do seminário. No próximo capítulo, está tão feliz com a solução de ficar no Rio de Janeiro e não ir para Europa, que surge a vontade de revelar o sonho à Capitu: "Iria contar estas esperanças a Capitu."<sup>113</sup> E conta. Contradizendo o pensamento anterior de não lhe revelar nada. Capitu, que preferia tudo ao seminário, acha melhor deixar o Imperador sossegado e ficar com a promessa de José Dias de falar com D. Glória.<sup>114</sup> Para Santiago, é possível imaginar uma conversa com o Imperador, ao passo que Capitu aposta no que lhe parece mais concreto e possível.

Final da década de 1860 e início da de 1870 é o período de crise do Segundo Reinado que mais fascinava Machado:

(...) pela primeira vez se percebeu que ia acabar a escravidão, com uma nova classe comercial, ligada ao capital internacional, representando uma ameaça para o poder da tradicional classe dominante - ou, pelo menos, para a sua confiança.<sup>115</sup>

O ano de 1871 é o da morte de Escobar. Durante o velório, uns falavam sobre os negócios do finado, outros elogiavam suas qualidades e havia um ou outro que discutia o recente gabinete Rio Branco<sup>116</sup>. É também o ano de formação do governo Rio Branco e da aprovação, em 28 de setembro, da Lei do Ventre Livre. Este ano é:

(...) foco perfeito para as ambigüidades e fracassos da História do Brasil, pelo menos no século XIX. Houve uma tentativa de reformar um sistema social que, além de injusto e desumano, estava já ultrapassado.<sup>117</sup>

Mas o livro também abarca acontecimentos até o ano de 1899,

<sup>113</sup> Ibidem, cap. XXX, p. 64.

<sup>114</sup> Ibidem, cap. XXXI, p. 66.

<sup>115</sup> GLEDSON, 1986, p. 17.

<sup>116</sup> *Dom Casmurro*, 1967, cap. CXXII, p. 189.

<sup>117</sup> GLEDSON, 1986, p. 21.

época em que Dom Casmurro escreve seu livro. Ou seja, a transição da Monarquia para a República, em 15 de novembro de 1889, faz parte do ambiente político do livro. Mais uma transição que se apresenta como uma simples "mudança de rótulos",

(...) uma transferência de poderes pacífica, quase cordial, quase familiar, cujas conseqüências reais só aos poucos e muito lentamente influenciariam a consciência da Nação."<sup>118</sup>

Eis um esboço do cenário político-econômico em *Dom Casmurro*.

Se esta é a obra do simulacro, somos questionados sobre o lugar da verossimilhança e da verdade na arte. "São cousas que se adivinham na vida, como nos livros, sejam romances, sejam histórias verdadeiras."<sup>119</sup>

Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez tôda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio*, depois um *quatuor*... Mas não adiantemos; vamos à primeira parte, em que eu vim a saber que já cantava, porque a denúncia de José Dias, meu caro leitor, foi dada principalmente a mim. A mim é que êle me denunciou.<sup>120</sup>

Antes de irmos à primeira parte e acompanharmos o amor entre Capitu e Bentinho, o que a teoria do velho tenor italiano sem voz pode nos ajudar neste espelho entre vida e arte? A teoria, exposta no capítulo IX, "A ópera", é de que a vida é uma ópera, onde os personagens principais lutam pelo amor (sempre há a disputa de dois pelo amor de um) na presença dos personagens secundários rodeados por coros numerosos, muitos bailados, e excelente orquestração. Há uma divisão entre os direitos de autor: Deus compôs o libreto e Satanás a partitura. A falta de ensaios, recusados por Deus, resultou alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam evitado, como o tercêto do

<sup>118</sup> MARTINS, Luís. *A queda do Império*. in: Revista da Academia Paulista de Letras, 1975:76.

<sup>119</sup> *Dom Casmurro*, 1967, cap. LXXI, p. 127.

<sup>120</sup> *Ibidem*, cap. X, p. 36.

Éden (pecado), a ária de Abel (assassinato por inveja), os coros da guilhotina e da escravidão. Os amigos do maestro acham a obra bem acabada; apenas um ou outro admite certas rudezas e tais ou quais lacunas, mas que provavelmente serão preenchidas ou explicadas com o andar da ópera ou até que desapareçam inteiramente, não se negando o maestro a emendar a obra onde achar que não responde de todo ao pensamento sublime do poeta. Já não dizem o mesmo os amigos deste. Juram que o libreto foi sacrificado, que a partitura corrompeu o sentido da letra, e, posto seja bonita em alguns lugares, e trabalhada com arte em outros, é absolutamente diversa e até contrária ao drama. Continuando a teoria, os satanistas, com alguma razão, chegam a afirmar que Shakespeare "não teve outro gênio senão transcrever a letra da ópera, com tal arte e fidelidade, que parece êle próprio o autor da composição; mas, evidentemente, é um plagiário."<sup>121</sup> Estamos frente à questão da criação do mundo e de uma obra de arte. Questões sobre autoria e verdade são colocadas em xeque: Qual é a função da arte? Da vida? Em que medida a função da arte é distanciar o leitor/espectador e criar a partir deste distanciamento um espaço para a reflexão sobre as questões contemporâneas?

Antonio Candido, em *Vários Escritos*,<sup>122</sup> nos lembra que um dos problemas que surge com freqüência na obra de Machado é o da relação entre o fato real e o fato imaginado (ciúme). O real pode ser o que parece real. Assim, não se trata de determinarmos verdadeira ou falsa a convicção de Bento sobre o adultério, porque a conseqüência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida. Em cena, um figurão retrógrado que julga ter sido destruído por quem cobriu de favores.<sup>123</sup>

Assim, estamos diante de uma análise precisa que Machado faz sobre a "coisificação" do homem, a sua transformação em objeto do

---

<sup>121</sup> Ibidem, cap. IX, p. 34 a 36.

<sup>122</sup> CANDIDO *Vários Escritos*. São Paulo - Rio de Janeiro: Duas Cidades- Ouro sobre Azul, 2004, p. 25.

<sup>123</sup> SCHWARZ, 1997, p. 95.

homem, que é uma das maldições ligada à falta de liberdade verdadeira, econômica e espiritual,<sup>124</sup> que é a barbárie imposta pelo capital. Pela fresta da "gaiola patriarcal" como vemos Capitu?

Capitu é a filha única de D. Fortunata e Pádua, o "Tartaruga",<sup>125</sup> um funcionário público da repartição dependente do Ministério de Guerra, que tem casa própria, comprada graças a um bilhete da loteria.<sup>126</sup> São vizinhos de Dona Glória, mãe de Bentinho, também filho único. A relação básica entre as duas famílias, até certo ponto disfarçada pela intimidade das crianças, é de favores prestados, recebidos e esperados.<sup>127</sup>

Mas, tanto lhe ouviu falar em morte que teve medo, e um dia correu a pedir à minha mãe que lhe fizesse o favor de ver se lhe salvava o marido que se queria matar. Minha mãe foi achá-lo à beira do poço, e intimou-lhe que vivesse. Que maluquice era aquela de parecer que ia ficar desgraçado, por causa de uma gratificação menos, e perder um emprêgo interino? Não, senhor, devia ser homem, pai de família, imitar a mulher e a filha... Pádua obedeceu; confessou que acharia fôrças para cumprir a vontade de minha mãe.  
- Vontade minha, não; é obrigação sua.<sup>128</sup>

Capitu, a vizinha pobre, é ainda uma menina quando Bento Santiago, um herdeiro, descobre-se apaixonado e começa a narrar o amor adolescente: "Eu amava Capitu! Capitu amava-me."<sup>129</sup>

As pernas desceram-me os três degraus que davam para a chácara, e caminharam para o quintal vizinho. Era costume delas, às tardes, e às manhãs também. Que as pernas também são pessoas, apenas inferiores aos braços, e valem de si mesmas, quando a cabeça não as rege por meio de idéias. As minhas chegaram ao pé do muro. Havia ali uma porta de comunicação mandada rasgar por minha mãe, quando Capitu e eu éramos pequenos. (...) Quis passar ao quintal, mas as pernas agora prêsas ao chão. Afinal fiz um esforço, empurrei a porta, e entrei. Capitu estava ao pé do muro fronteiro, voltada para êle, riscando com um prego. O

<sup>124</sup> CANDIDO, 2004, p. 28.

<sup>125</sup> Apelido dado por José Dias. Cf. ASSIS, *Dom Casmurro*, 1967, cap. III, p. 26.

<sup>126</sup> Cf. Idem, *Ibidem*, cap. XVI, p. 45.

<sup>127</sup> GLEDSON, 1986, p. 11.

<sup>128</sup> *Dom Casmurro*, 1967, cap. XVI, p. 46.

<sup>129</sup> *Ibidem*, cap. XII, p. 40.

rumor da porta fê-la olhar para trás; ao dar comigo, encostou-se ao muro, como se quisesse esconder alguma coisa. Caminhei para ela; naturalmente levava o gesto mudado, porque ela veio a mim, e perguntou-me inquieta:

- Que é que você tem?

- Eu? Nada.

- Nada, não; você tem alguma coisa.

Quis insistir que nada, mas não achei língua. Todo eu era olhos e coração, um coração que desta vez ia sair, com certeza, pela bôca fora. Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. (...) As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos.<sup>130</sup>

O romance expõe a formação de Capitu de menina para mulher sob a idéia fixa de nosso narrador-autor-personagem em provar que Capitu menina e adulta é a mesma, "hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca."<sup>131</sup>

Capitu fêz-se muito séria, e perguntou-me como é que queria que se portasse, uma vez que suspeitavam de nós; também tivera noites desconsoladas, e os dias, em casa dela, foram tão tristes como os meus; podia indagá-lo do pai e da mãe. (...)

Era isto mesmo; devíamos dissimular para matar qualquer suspeita, e ao mesmo tempo gozar tôda a liberdade anterior, e construir tranqüilos o nosso futuro. (...)

Mas comi mal; estava tão contente com aquela grande dissimulação de Capitu que não vi mais nada, e, logo que almocei, corri a referir-lhe a conversa e a louvar-lhe a astúcia. Capitu sorriu de agradecida.

- Você tem razão, Capitu, concluí eu; vamos enganar tôda esta gente.

- Não é? disse ela com ingenuidade.<sup>132</sup>

Dissimulada e curiosa, que gostava de saber de tudo.

<sup>130</sup> Ibidem, cap. XIII, p. 40 e 41.

<sup>131</sup> Ibidem, cap. CXLVIII, p. 215.

<sup>132</sup> Ibidem, cap. LXV, p. 118.

No colégio onde, desde os sete anos, aprendera a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha, não aprendeu, por exemplo, a fazer renda; por isso mesmo, quis que prima Justina lho ensinasse. (...) Tio Cosme ensinou-lhe gamão. (...) estou que aprenderia facilmente pintura, como aprendeu música mais tarde. Já então namorava o piano da nossa casa, velho traste inútil, apenas de estimação. Lia os nossos romances, folheava os nossos livros de gravuras, querendo saber das ruínas, das pessoas, das campanhas, o nome, a história, o lugar.<sup>133</sup>

Na primeira parte do romance, quando parece que estamos diante de uma história de amor de Bento e Capitu, precisamos tomar distância da "crônica de saudades",<sup>134</sup> que apresenta o amor idílico dos adolescentes e olhar para o narrador e reconhecer a sua voz: de um intelectual da sua época, integrante da classe dominante patriarcal brasileira. Bento passou pelo seminário dos padres católicos e pela faculdade de direito do Largo São Francisco, ou seja, cumpriu o ritual do bom proprietário intelectual da sua época. Já Capitu é desenhada como uma representante da esfera do favor que se movimenta em direção à esfera dominante e quando finalmente é adotada pela família de Bento e tem permissão para se casar com ele, tal fato não se dá porque os obstáculos de classe tenham se tornado irrelevante, mas sim, porque Dona Glória deseja quebrar sua própria promessa (do filho ser padre) e utiliza o amor de Bento e Capitu para ajudá-la a tanto.<sup>135</sup> O casamento acontece, mas agora Capitu está sob suspeita. Assim como Escobar. O amigo do seminário que se chamava "Ezequiel de Souza Escobar. Era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo."<sup>136</sup> A única coisa que não era fugitiva era a reflexão. Reflexão e cálculo.

Não se imagina a facilidade com que ele somava ou multiplicava de cor. A divisão, que foi sempre uma das operações difíceis para mim, era para ele como nada: cerrava um pouco os olhos, voltados para cima, e sussurrava

<sup>133</sup> Ibidem, cap. XXXI, p. 67.

<sup>134</sup> SCHWARZ, 1997, p. 99.

<sup>135</sup> GLEDSON, 1986, p. 12.

<sup>136</sup> *Dom Casmurro*, 1967, cap. LVI, p. 105.

as denominações dos Algarismos: estava pronto.<sup>137</sup>

Para Santiago, a divisão não era operação muito fácil, assim como a reflexão objetiva também nunca tinha sido seu forte. Quem refletia era Capitu,<sup>138</sup> como Escobar. Mas são características que Santiago também atribui à Capitu.

Depois da morte da mãe, tomou conta de tudo. Pádua, agora que se aposentou, não faz mais que receber o ordenado e entregá-lo à filha. A filha é que distribui o dinheiro, paga as contas, faz o rol das despesas, cuida de tudo, mantimento, roupa, luz; você já a viu o ano passado. E quanto à formosura você sabe melhor que ninguém...<sup>139</sup>

Uma atenção à seqüência dos capítulos LXX - "Depois da missa", LXXI - "Visita de Escobar", LXXII - "Uma reforma dramática", LXXIII - "O contra-regra", LXXIV - "A presilha" e LXXV - "O desespero". Ao sair da missa, Bentinho encontra sinhazinha Sancha e seu pai, Gurgel. Segue com os dois até a casa deles onde, apesar de ter a possibilidade de mandar um preto dizer à D. Glória que ele ficaria para almoçar, recusa o convite e segue para almoçar em casa, onde encontra Escobar. Mesmo não tendo relações tão estreitas como vieram a ter depois, Escobar visita o amigo para saber da saúde de D. Glória e, ao recusar o convite do jantar, Bentinho lembra-se das palavras de Gurgel e sugere que Escobar mande um preto avisar o correspondente do pai, que ele jantaria por lá. Escobar aceitou e ficou.

Os olhos de Escobar, claros como já disse, eram dulcíssimos; assim os definiu José Dias. (...) Nisto não houve exageração do agregado. (...) Realmente, era interessante de rosto, a boca fina e chocarreira, o nariz curvo e delgado.<sup>140</sup>

<sup>137</sup> Ibidem, cap. XCIV, p. 152 e 153.

<sup>138</sup> Ibidem, cap. XLVIII, p. 94: "Capitu temia a nossa separação, mas acabou aceitando este alvitre, que era o melhor. Não afligíamos minha mãe, e o tempo correria até o ponto em que o casamento pudesse fazer-se. Ao contrário, qualquer resistência ao seminário confirmaria a denúncia de José Dias. Esta reflexão não foi minha, mas dela."

<sup>139</sup> Ibidem, cap. C, p. 161.

<sup>140</sup> Ibidem, cap. LXXI, p. 126.

Depois da despedida, escuta Capitu perguntando sobre quem era o amigo. Ela estava espreitando as despedidas tão rasgadas e afetuosas dos dois e quis saber quem era que merecia tanto. Eis que aqui nosso narrador abre um parêntese sobre a necessidade de reformar o gênero dramático, sugerindo que as peças começassem pelo fim, sugerindo que no caso de uma tragédia, seria mais interessante começar pelo ato trágico e terminar com a felicidade, assim o espectador iria para a cama com uma boa impressão de ternura e de amor. Desta forma,

Otelo mataria a si e a Desdêmona no primeiro ato, os três seguintes seriam dados à ação lenta e decrescente do ciúme, e o último ficaria só com as cenas iniciais da ameaça dos turcos, as explicações de Otelo e Desdêmona, e o bom conselho do fino Iago: "Mete dinheiro na bolsa".<sup>141</sup>

Segue com a idéia de que o destino não é só o dramaturgo da vida, mas também o contra-regra. Ou seja, é ele quem arma as situações criadas. Como a do *dandy*, quando o segundo dente de ciúme mordeu Bentinho. O primeiro foi no capítulo LXII, "Uma ponta de Iago", quando José Dias disse que Capitu "tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo, enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela...".<sup>142</sup> Assim, seu ciúme por Capitu começava a tomar corpo:

A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue...<sup>143</sup>

Até os dezessete anos de Bento, a narrativa segue seu curso, com alguns fragmentos, mas se apresenta detalhadamente. A partir do capítulo XCVII, "A saída", os anos pulam e os detalhes são resumidos... O capítulo XCVIII, por exemplo, é intitulado "Cinco anos", quando Santiago, em duas linhas, fala dos seus estudos (aos vinte e dois era bacharel de Direito) e em três parágrafos conta como tudo mudara em sua volta. Mas

<sup>141</sup> Ibidem, cap. LXXII, p. 127.

<sup>142</sup> Ibidem, cap. LXII, p. 113.

<sup>143</sup> Ibidem, cap. LXXV, p., 130.

voltemos ao momento em que ele resolve modificar os rumos de sua narrativa.

Tinha então pouco mais de dezessete... Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e chego quase ao fim do papel, com o melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes pernadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim. Um dos sacrifícios que faço a esta dura necessidade é a análise das minhas emoções dos dezessete anos. Não sei se alguma vez tiveste dezessete anos. Se sim, deves saber que é a idade em que a metade do homem e a metade do menino formam um só curioso. Eu era curiosíssimo, diria o meu agregado José Dias, e não diria mal. O que essa qualidade superlativa me rendeu não poderia nunca dizê-lo aqui, sem cair no êrro que acabo de condenar; a análise das minhas emoções daquele tempo é que entrava no meu plano. Pôsto que filho do seminário e de minha mãe, sentia já debaixo do recolhimento casto uns assomos de petulância e de atrevimento; eram do sangue, mas eram também das moças que na rua ou da janela não me deixavam viver sossegado. Achavam-me lindo, e diziam-mo; algumas queriam mirar de mais perto a minha beleza, e a vaidade é um princípio de corrupção.<sup>144</sup>

Santiago acaba de narrar o episódio em que Escobar, seu amigo do seminário, substitui Capitu ao traçar um plano infalível para a saída do seminário. A partir de agora, o ciúme de Bento assume o lugar de protagonista da narrativa. Acompanhamos, de certa forma, o “enquadramento” de Capitu, forçado por Bento e por ela mesma, na crença em felicidade dentro da “gaiola da autoridade patriarcal”. Trata-se então da tentativa de Bento de cercear a mulher, que também se poda para satisfazer o outro. Há uma desconfiança de tudo e de todos. O ciúme de Bento não pode mais ser contido após a cena do enterro de Escobar e então, ao contrário de Otelo que mata sua Desdêmona, ele a exila.

Bentinho, Capitu e a verdade no texto literário são colocados em xeque. A interpretação e comparação de sua história com a peça de Shakespeare têm também outra diferença registrada no capítulo CXXXV,

<sup>144</sup> Ibidem, cap. XCVII, p. 158.

"Otelo": na bela comparação envenenada de Bentinho, sua Desdêmona é culpada.<sup>145</sup>

O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvei as súplicas de Desdêmona, as suas palavras amorosas e puras, e a fúria do mouro, e a morte que êste lhe deu entre aplausos frenéticos do público.

- E era inocente, vinha eu dizendo rua abaixo; - que faria o público, se ela deveras fôsse culpada, tão culpada como Capitu? E que morte lhe daria o mouro? Um travesseiro não bastaria; era preciso sangue e fogo, um fogo intenso e vasto, que consumisse de todo, e a reduzisse a pó, e o pó seria lançado ao vento, como eterna extinção.<sup>146</sup>

Neste momento, Santiago revela que o romance se trata da história de Otelo, mas com certa diferença. Isto posto, nos colocamos a verificar o mecanismo pelo qual a personagem feminina em questão é desenhada pelo prisma do ciúme, da posse do "objeto" amado.

Eles não têm necessidade de razões para o ciúme,  
São ciumentos por serem ciumentos: o ciúme é um monstro,  
Que engendra a si mesmo, nasce de si mesmo.<sup>147</sup>

Bento Santiago é Bentinho e Dom Casmurro, é Otelo e Iago. O "lenço"<sup>148</sup> é a percepção de que seu filho Ezequiel se parece com seu amigo Escobar. As conclusões do narrador são feitas sob o ponto de vista sustentado pelo seu ciúme e pelo sentimento de inferioridade.

Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à fôrça de repetição.<sup>149</sup>

Ao se colocar abaixo de Capitu, Santiago apresenta ao leitor uma

<sup>145</sup> CALDWELL, 2002, p. 21.

<sup>146</sup> *Dom Casmurro*, 1967, cap. CXXXV, p. 202.

<sup>147</sup> Shakespeare, *Otelo*, in PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003, p. 75.

<sup>148</sup> CALDWELL, 2002, p. 32.

<sup>149</sup> *Dom Casmurro*, 1967, cap. XXX, p. 67.

prova de peso neste julgamento. Ao mesmo tempo em que Bento acusa, ele também é acusado. Por isso deve também se defender. As diferenças de classe e de gênero são provas finais deste caso de adultério. Escutamos a voz de Machado ao desenhar nossa elite paternalista que cria sua própria lei com benefício próprio. Primeiramente esfola a pobreza, depois a mulher. Ninguém melhor para estar no banco dos réus a não ser Capitu. O filho com "estazinha" é sua melhor prova de acusação. Acompanhamos também a mudança de Bentinho (Otelo) para Casmurro (Iago).

O fato é que Bento acha o filho mais e mais parecido com o outro. Afasta-se de Capitu e se torna o Casmurro. Quer matar a mulher, o filho e a si mesmo. A certa altura para buscar distração vai ao teatro, onde vê o *Otelo*. Em lugar de entender que os ciúmes são maus conselheiros e as impressões podem trair, Bento conclui de forma insólita; se por um lençinho o mouro estrangulou Desdêmona, que era inocente, imaginem o que eu deveria fazer a Capitu, que é culpada! A indicação ao leitor não podia estar mais clara: a personagem narradora distorce o que vê, deduz mal, e não há razão para aceitar a sua versão dos fatos.<sup>150</sup>

A perspectiva de que para um marido ciumento uma esposa só pode figurar ousadia, malícia e "traição",<sup>151</sup> parecem encaixar como uma luva nesta relação. E já que o poder de narrar, assim como o domínio econômico, é detido por Bento Santiago, o que nos resta dizer a não ser que Capitu não domina a cena do romance, aparece dentro da narrativa e sofre as conseqüências do "lenço de Otelo"?

O ciumento se coaduna com certa expectativa a respeito do vivido que o faz se considerar um ser em plena e constante tensão com o grau de "verdade" da existência. Seu conflito é ligado ao saber. Saber o quê?

Ele *sabe mais* do que os outros. Fatos e informações guardam uma indisfarçável dose de lacuna, que lhe cabe preencher. Busca, a todo o momento, conferir ao mundo um sentido *mais* completo, fazendo com que revele dados

<sup>150</sup> SCHWARZ, 1997, p. 15.

<sup>151</sup> PASSOS, 2003, p. 13.

para os quais apenas seu sentimento está pronto.<sup>152</sup>

Bentinho constrói um relacionamento amoroso pautado pela dúvida e incerteza, e resolve o problema à sua maneira. Exila a mulher na Suíça. Notamos um ar de liberdade, já que o casamento era a única forma da mulher se libertar. O exílio aceito sem palavras por Capitu, é um tanto quanto libertário, ela é colocada no centro do mundo, tudo o que ela aparentemente mais desejava. Afinal, são poucas as que resistem a um casamento baseado no ciúme doentio, mesmo num Brasil do século XIX.

Pena é que as senhoras brasileiras não completem nos colégios a instrução que hoje ali recebem e onde aprendem línguas, música e trabalhos de mão, com a educação caseira, apanágio da mulher suíça, mais ainda que da portuguesa. Ali, na Suíça, é que a mulher é a verdadeira *menagère*. Encontra no que sabe os meios de poder dispensar criados, cosinheiros, modistas, e no ânimo educado a coragem de saber usar o tempo.

Nas famílias abastadas há sempre professores estrangeiros para completar a instrução das meninas; instrução geralmente limitada às línguas e à música.<sup>153</sup>

A crise limite desse ciúme é apresentada no capítulo CXXXVIII, "Capitu que entra", quando esta pede que Bentinho explique a afirmação de que Ezequiel não é o seu filho.

- Há coisas que se não dizem.

- Que se não diz só metade; mas, já que disse metade, diga tudo.

Tinha-se sentado numa cadeira ao pé da mesa. Podia estar um tanto confusa, o porte não era de acusada. Pedi-lhe ainda uma vez que não teimasse.

- Não, Bentinho, ou conte o resto, para que eu me defenda, se você acha que tenho defesa, ou peço-lhe desde já a nossa separação: não posso mais!

- A separação é cousa decidida. Era melhor que a fizéssemos por meias palavras ou em silêncio; cada um iria com a sua ferida. Uma vez, porém, que a senhora insiste, aqui vai o que lhe posso dizer, e é tudo.

<sup>152</sup> Idem, *Ibidem*, p. 76.

<sup>153</sup> Depoimento de Thomaz Lino D'Assumpção em 1876, in LEITE, Míriam Moreira (Org.). *A Condição feminina no Rio de Janeiro - século XIX*. São Paulo: Ed. Hucitec e Edusp, 1993, p. 46.

Não disse tudo; mal pude aludir aos amores de Escobar sem proferir-lhe o nome. Capitu não pode deixar de rir, de um riso que eu sinto não poder transcrever aqui; depois, em um tom juntamente irônico e melancólico:

- Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!<sup>154</sup>

Capitu já não acredita mais ser possível a felicidade num casamento baseado na desconfiança, como de certa forma acreditava durante a adolescência e início do casamento.

No mais, tudo corria bem. Capitu gostava de rir e divertir-se, e, nos primeiros tempos, quando íamos a passeios ou espetáculos, era como um pássaro que saísse da gaiola. Arranjava-se com graça e modéstia. Embora gostasse de jóias, como as outras moças, não queria que eu lhe comprasse muitas nem caras, e um dia afligiu-se tanto que prometi não comprar mais nenhuma; mas foi só por pouco tempo. (...) De dançar gostava, e enfeitava-se com amor quando ia a um baile; os braços é que... Os braços merecem um período. (...) Nem por isso deixei de contar a Capitu a aprovação de Escobar. Ela sorriu e respondeu que os braços de Sanchinha eram mal feitos, mas cedeu depressa, e não foi ao baile; a outros foi, mas levou-os meio vestidos de escumilha ou não sei que, que nem cobria nem descobria inteiramente, como o cendal de Camões.<sup>155</sup>

Trata-se então de podar a mulher (e ela também se poda para satisfazer o outro) e desconfiar de tudo e de todos. A trajetória de Capitu confirma não só a ilusão do “véu e grinalda”, mas também a ilusão de qualquer possibilidade de conciliação de classe dentro de um país como o Brasil. Nas palavras de Roberto Schwarz:

(...) ao fazer um bom casamento, a mocinha escapa às condições modestas de sua família e fica – na bonita comparação machadiana – ‘como um pássaro que saísse da gaiola’. Contudo, a mesma compreensão clara das relações efetivas que havia permitido as manobras da menina agora faz com que, diante dos ciúmes do marido, a mulher trate de prevenir o enfrentamento por todos os meios, renunciando à rua e à janela, terminando por viver auto-seqüestrada, tudo naturalmente em vão. A gaiola da autoridade patriarcal

<sup>154</sup> *Dom Casmurro*, 1967, cap. CXXXVIII, p. 205 e 206.

<sup>155</sup> *Ibidem*, cap. CV, p. 166 e 167.

voltava a se fechar, sem apelação, conforme sugere a resignação lúcida e comovente em que termina *Capitu*.<sup>156</sup>

**Enquanto *Capitu* é despachada para a Suíça com o filho e uma boa mesada, *Casmurro* mantém a aparência do casamento. Como bom católico não poderia se divorciar. A melhor saída é continuar juntos morando em continentes diferentes.**

Aqui está o que fizemos. Pegamos em nós e fomos para a Europa, não passear, nem ver nada, novo nem velho; paramos na Suíça. (...) Assim regulada a vida, tornei ao Brasil.

(...) Embarquei um ano depois, mas não a procurei, e repeti a viagem com o mesmo resultado. Na volta, os que se lembravam dela, queriam notícias, e eu dava-lhas, como se acabasse de viver com ela; naturalmente as viagens eram feitas com o intuito de simular isto mesmo, e enganar a opinião.<sup>157</sup>

Numa sociedade "pacífica" e "sensata" como a brasileira do século XIX, desprovida de violência em seu cotidiano, *Capitu* é vítima deste processo mudo. É exilada com os seus silêncios reflexivos e termina na solidão, no isolamento. Talvez aí residam as suas conquistas: sua condição não lhe permitiria saltos, a não ser os de saltinhos de menina. Até o início do casamento, conquistara as coisas à sua maneira, mas resolveu se calar quando percebeu o limite dado por um casamento onde o amor não realiza a promessa de união feliz para sempre, pois há a diferença de classes que não poderá ser superada. E a mulher não tem o direito de se explicar dentro desse jogo social. Demonstrações de orgulho de seu amor são várias, como a economia das dez libras esterlinas que guarda para o casal. A "cunhadinha", diferente de Sanchinha, que não é nem gastadeira nem poupada, sabe economizar.

Quanto às puras economias de dinheiro, direi um caso, e basta. Foi justamente por ocasião de uma lição de

<sup>156</sup> SCHWARZ, 1997, p. 30.

<sup>157</sup> *Dom Casmurro*, 1967, cap. CXLI, p. 208.

astronomia, à Praia da Glória.

(...)

Fiquei sério, e o ímpeto que me deu foi deixar a sala; Capitu, ao percebê-lo, fêz-se a mais mimosa das criaturas, pegou-me na mão, confessou-me que estivera contando, isto é, somando uns dinheiros para descobrir certa parcela que não achava. Tratava-se de uma conversão de papel em ouro. A princípio supus que era um recurso para desenfadar-me, mas daí a pouco estava eu mesmo calculando também, já então com papel e lápis, sôbre o joelho, e dava a diferença que ela buscava.

- Mas que libras são essas? perguntei-lhe no fim.

Capitu fitou-me rindo, e replicou que a culpa de romper o segrêdo era minha. Ergueu-se, foi ao quarto e voltou com dez libras esterlinas, na mão; eram as sobras do dinheiro que eu lhe dava mensalmente para as despesas.

- Tudo isto?

- Não é muito, dez libras só; é o que a avarenta de sua mulher pôde arranjar, em alguns meses, concluiu fazendo tinir o ouro na mão.<sup>158</sup>

A técnica de Machado, segundo Antonio Candido:

(...) consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro. Aí está o motivo da sua modernidade, apesar do seu arcaísmo de superfície.<sup>159</sup>

Num cenário de profundas mudanças econômicas, políticas e sociais, a situação da mulher (submissa que, quando muito, tocava piano e lia francês), praticamente manteve-se inalterada na sociedade brasileira do Segundo Reinado. Operam-se pequenas e poucas visíveis transformações que fazem parte da exceção, numa época marcada pela hegemonia dos valores patriarcais herdados do período colonial<sup>160</sup>. Fica a tentativa frustrada de querer mudar os ideais de uma classe dominante fundada na mercadoria humana. Entre a proibição do tráfico negreiro em 1850 e a abolição da escravatura em 1888, testemunhamos a vida de seres

<sup>158</sup> Ibidem, cap. CVI, p. 168 e 169.

<sup>159</sup> CANDIDO, 2004, p. 23.

<sup>160</sup> BAUER, 2001, p. 116.

humanos donos de seres humanos. Um negócio rentável para a Europa e degradante para o Brasil. Marca que ainda queima em nossas peles. Num século onde a máquina da industrialização se instala em todos os países, como manter uma sociedade baseada na escravidão, oposta ao capitalismo, que pressupõe trabalho assalariado? Se nossa descoberta enquanto país pressupõe o capital, foram anos em que os contrários conviveram aparentemente bem: capitalismo e escravidão. Por um lado, isto revela um país em que não há limite: o capital pode tudo nestas terras. Ao mesmo tempo, revela um limite cruel: a escravidão. Aqui o que estava para ser comprado ou vendido era o trabalhador e não o trabalho. A evidência de que o capitalismo não iria nos libertar aparecia na nossa fundação. Crises como a de 1864 eram o "desfecho normal de uma situação rigorosamente insustentável nascida da ambição de vestir um país ainda preso à economia escravocrata, com os trajes modernos de uma grande democracia burguesa".<sup>161</sup>

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.<sup>162</sup>

Em *Dom Casmurro*, essa dialética rarefeita encontra seu lugar nas semelhanças esquisitas entre os personagens. Como quando Gurgel, pai de Sancha, pergunta a Bento se Capitu é parecida com o quadro de sua parede. Como um dos costumes de Bento é concordar antes de examinar, ele diz que sim. Eis que Gurgel aponta que as pessoas que a conheceram diziam a mesma coisa. Além das feições que eram semelhantes, o gênio era o mesmo.

- Finalmente, até a amizade que ela tem a Sanchinha; a mãe não era mais amiga dela... Na vida há dessas

---

<sup>161</sup> HOLANDA, S. B. de. "Raízes do Brasil". Apud Roncari, in COELHO, 2004, p. 85.

<sup>162</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 88.

semelhanças assim esquisitas.<sup>163</sup>

As semelhanças esquisitas revelam a continuidade de certas tradições. D. Glória continua morando na cidade após a morte do marido, acostumou-se logo a "viver em casa da cidade, onde tudo é apertado", naturalmente a da fazenda era muito maior.<sup>164</sup> Mas a família de unidade numerosa e solta, a grande família da Colônia, se mantém na cidade. D. Glória assumiu o lugar do marido, mantendo tio Cosme, tia Justina e o agregado José Dias em sua casa.

Minha mãe era boa criatura. Quando lhe morreu o marido, Pedro de Albuquerque Santiago, contava trinta e um anos de idade, e podia voltar para Itaguaí. Não quis; preferiu ficar perto da igreja em que meu pai fôra sepultado. Vendeu a fazendola e os escravos, comprou alguns que pôs ao ganho ou alugou, uma dúzia de prédios, certo número de apólices, e deixou-se estar na casa de Matacavalos, onde vivera os dous últimos anos de casada. Era filha de uma senhora mineira, descendente de outra paulista, a família Fernandes.<sup>165</sup>

Mas a família nuclear burguesa começava a tomar forma. Como aponta Roncari, o trânsito que procura realizar Bentinho é daquele modelo patriarcal para o modelo nuclear:

(...) de um simulacro para outro, que ele não consegue concretizar e se frustra. Por um lado, não consegue se libertar inteiramente do passado, os laços são muito fortes e profundos; e, por outro, desconfia ou não consegue confiar inteiramente num futuro, que parece se construir pela mentira, "a mentira é muita vez tão involuntária como a transpiração", diz ele, e do império das relações comerciais.<sup>166</sup>

Assim, o seu ninho de noivos do alto da Tijuca não duraria uma eternidade como desejava.

A amizade dos casais Bento e Capitu, Escobar e Sancha se configura desde o início como uma "extensão familiar."

<sup>163</sup> *Dom Casmurro*, 1967, cap. LXXXIII, p. 140.

<sup>164</sup> *Ibidem*, cap. XCIII, p. 151.

<sup>165</sup> *Ibidem*, cap. VII, p. 32.

<sup>166</sup> Roncari, in COELHO, 2004, p. 92.

Que êle casou, - adivinha com quem, - casou com a boa Sancha, a amiga de Capitu, quase irmã dela, tanto que alguma vez, escrevendo-me, chamava a esta a "sua cunhadinha". Assim se formam as afeições e os parentescos, as aventuras e os livros.<sup>167</sup>

A filha de um tem o nome de Capituzinha, enquanto o filho do outro, Ezequiel. As famílias vivem praticamente juntas na alma e separadas no espaço.

Nós não podíamos ter os corações agora mais perto. As nossas mulheres viviam na casa uma da outra, nós passávamos as noites cá ou lá conversando, jogando ou mirando o mar. Os dous pequenos passavam dias, ora no Flamengo, ora na Glória.

Como eu observasse que podia acontecer com êles o que se dera entre mim e Capitu, acharam todos que sim, e Sancha acrescentou que até já se iam parecendo. Eu expliquei:  
- Não; é porque Ezequiel imita os gestos dos outros.<sup>168</sup>

As imitações e as semelhanças levam à desconfiança sobre a paternidade. A forma como a família patriarcal se organiza segundo a descendência por linha masculina, marca uma mudança na estrutura familiar, onde a monogamia valia só para a mulher, não para o homem. Assim, estava resguardada a paternidade. Aos filhos, na qualidade de herdeiros diretos, seria dada a posse dos bens de seu pai.

A monogamia não aparece na história, portanto, absolutamente, como uma reconciliação entre o homem e a mulher e, menos ainda, como a forma mais elevada de matrimônio. Pelo contrário, ela surge sob a forma de escravização de um sexo pelo outro, como proclamação de um conflito entre os sexos, ignorado, até então, na pré-história. Num velho manuscrito inédito, redigido em 1846 por Marx e por mim, encontro a seguinte frase: "A primeira divisão do trabalho é a que se fez entre o homem e a mulher para a procriação dos filhos". Hoje posso acrescentar: o primeiro antagonismo de classes que apareceu na história coincide com o desenvolvimento do antagonismo entre o homem e a mulher na monogamia; e a primeira opressão de

<sup>167</sup> *Dom Casmurro*, 1967, cap. XCVIII, p. 159.

<sup>168</sup> *Ibidem*, cap. CXVII, p. 184.

classes, com a opressão do sexo feminino pelo masculino. A monogamia foi um grande progresso histórico, mas, ao mesmo tempo, iniciou, juntamente com a escravidão e as riquezas privadas, aquele período, que dura até nossos dias, no qual cada progresso é simultaneamente um retrocesso relativo, e o bem-estar e o desenvolvimento de uns se verificam às custas da dor e da repressão de outros. É a forma celular da sociedade civilizada, na qual já podemos estudar a natureza das contradições e dos antagonismos que atingem seu pleno desenvolvimento nessa sociedade.<sup>169</sup>

Ao desenhar Capitu através do olhar de Bentinho, Machado expõe os problemas da transformação. Enquanto as reformas forem aparentes e não estruturais, máscaras sociais serão mantidas. A experiência com Capitu, sua astúcia e um jeitinho que alcança tudo, uma clareza sobre como agir e não apenas sonhar, nos revela que a transformação estrutural começa com a possibilidade do novo em cada indivíduo. As relações podem ser renovadas na medida em que se reconhece o outro.

- Confiei a Deus tôdas as minhas armaduras, disse-me Capitu ao voltar da igreja; ouvi dentro de mim que a nossa separação é indispensável, e estou às suas ordens. Os olhos com que me disse isto eram embaçados, como espreitando um gesto de recusa ou de espera. Contava com a minha debilidade ou com a própria incerteza em que eu podia estar da paternidade do outro, mas falhou tudo. Acaso haveria em mim um homem nôvo, um que aparecia agora, desde que impressões novas e fortes o descobriam? Nesse caso era um homem apenas encoberto. Respondi-lhe que ia pensar, e faríamos o que eu pensasse. Em verdade voz digo que tudo estava pensado e feito.<sup>170</sup>

Bentinho vislumbra a possibilidade de mudança, mas opta por continuar o mesmo. Capitu, cansada de viver sob a desconfiança e obsessão do marido, confia suas amarguras a Deus e se coloca à disposição de Bentinho para que decida seu destino. A necessidade econômica exige total submissão.

<sup>169</sup> ENGELS, Friedrich. *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. Trabalho relacionado com as investigações de L. H. Morgan. Trad. Leandro Konder. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 70 e 71.

<sup>170</sup> *Dom Casmurro*, 1967, cap. CXL, p. :207.



## **TERCEIRO MOVIMENTO**

## NO OLHO DA CRISE

(...) o ator não deve jamais abandonar a atitude de narrador; tem de nos apresentar a pessoa que estiver descrevendo como alguém que lhe é estranho; no seu desempenho não deverá nunca faltar a sugestão de uma terceira pessoa: "Ele fez isto, ele disse isto." Não deve transformar-se completamente na personagem descrita.  
Bertolt Brecht<sup>171</sup>

Nora e Capitu são personagens de gêneros literários diferentes: dramático e épico. Como então compará-las se pertencem a "mundos" diferentes? Se por um lado temos a ação apresentada por personagens, por outro temos um sujeito que narra. No drama, os sujeitos agem, mas como o texto dramático necessita do palco para completar-se, os personagens se tornam objetos da narrativa do ator. No romance, eles são objetos de um narrador. Desta forma, levando em conta a construção narrativa do drama e do romance, podemos traçar encontros e desencontros entre estas personagens que são mostradas ora pelo dramaturgo, ora pelo ator, ora pelo narrador e ora pelo romancista.

Como vimos nos movimentos anteriores, Nora e Capitu pertencem a textos que introduzem na forma literária um novo tipo de composição, ao explicitar os limites do jogo social regido sob as regras do homem e do capital. Observando suas trajetórias na ficção, verificamos a construção dos comportamentos de cada uma, baseada nas máscaras vestidas para conseguirem sobreviver no jogo social a que estão inseridas. Estamos diante de representações de mulheres analíticas, com raciocínio claro, que calculam, economizam e examinam. Figuras femininas que apresentam os limites de seus projetos individuais, que não são realizados em sua essência na medida em que não possuem autonomia.

---

<sup>171</sup> BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005., p. 96 e 97.

Caminhando em direção oposta, as duas personagens se encontram no olho da crise de uma sociedade capitalista, que se apresenta para a Noruega como falsa promessa e para o Brasil como modernidade. Ibsen e Machado questionam a liberdade do indivíduo numa sociedade de classes, mas se, por um lado, a crise é em relação à auto-realização do sujeito burguês, por outro, é em relação à formação deste. Ambos parecem apontar para o limite da liberdade individual dentro desse sistema, onde na medida em que a mercadoria se humaniza o próprio homem se desumaniza.

Num século que se moderniza rapidamente, encontramos nossas figuras femininas sob suspeita - do crime e do adultério. Em cena, a crise da família, domínio da esfera "feminina", privada e doméstica, fundada no casamento monogâmico, "em que a mulher é propriedade do homem e a herança se transmite através da descendência masculina."<sup>172</sup> A partir da secularização, o casamento se torna um contrato civil assinado com consentimento de ambas as partes perante a lei. A família é a garantia da moralidade natural e do patrimônio constituído. Os papéis dos sócios são bem divididos entre, de acordo com os "caracteres naturais", ativo e passivo: homem e mulher.<sup>173</sup> Interessa-nos aqui identificar o lugar da mulher na família.

De acordo com Carlos Bauer,<sup>174</sup> a família europeia, entre os séculos XVII e XVIII, de bastante numerosa (casamento como núcleo básico e ao redor parentes, serviçais e aprendizes) passou, com o fortalecimento da burguesia, a ser nuclear (pais e filhos). Neste momento, se dá a transformação do conceito de trabalho doméstico: a mulher burguesa abandona o trabalho externo e dedica-se às tarefas domésticas, enquanto o homem, chefe da família, precisa trabalhar fora de casa e receber salário para garantir o sustento desta. Sem direito à educação, ao trabalho e à vida pública, deu-se a crescente subordinação da mulher ao

---

<sup>172</sup> Rose Marie Muraro, in KRAMER, 1991, p. 07.

<sup>173</sup> Cf. PERROT, Michelle et al. *História da vida privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 36, 37, 38, 94 e 95.

<sup>174</sup> BAUER, 2001, p. 58 a 62.

homem num processo de surdez constante da lei:

A francesa Olympe de Gouges foi a autora da *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã*, elaborada em setembro de 1791, como réplica da *Declaração dos direitos do homem*, realizada no início da Revolução Francesa. Em sua declaração, a autora sustentava que se a Revolução havia abolido os privilégios feudais, devia fazer o mesmo com os do sexo masculino. No seu artigo VI, a declaração reivindicava a igualdade da mulher no trabalho e dizia ainda que todos os cidadãos e cidadãs deveriam ser admitidos como iguais em todos os empregos públicos "segundo suas capacidades e sem outras distinções que não fossem suas virtudes e seus talentos". Essas reivindicações não só não tiveram nenhuma resposta por parte dos poderes públicos da revolução, como também, por seu empenho em defendê-las, Olympe De Gouges perdeu a vida em novembro de 1793.<sup>175</sup>

Com as fortes transformações trazidas pela Revolução Industrial a linha divisória entre ricos e pobres se tornou mais acentuada ainda: "os ricos ficaram mais ricos e os pobres, desligados dos meios de produção, mais pobres."<sup>176</sup> A força de trabalho - patrimônio do pobre - passa a ser comprada pelos industriais, que tendo o lucro como meta, admitem a mão de obra feminina, considerada desqualificada e sem técnica e, portanto, mais barata, na produção. Esta exploração de classes mantém a de gênero, e acentua a divisão entre trabalho assalariado e trabalho doméstico.

Nesta esfera definida como "feminina" restam as numerosas e repetidas atividades da vida cotidiana que não podem ser, salvo excepcionalmente, transformadas em dinheiro: da faxina à cozinha, passando pela educação das crianças e a assistência aos idosos até o "trabalho de amor" da dona de casa típica ideal, que reconstrói seu marido trabalhador esgotado e que lhe permite "abastecer seus sentimentos". A esfera da intimidade, como avesso do trabalho, é declarada pela ideologia burguesa da família como o refúgio da "vida verdadeira" - mesmo se na realidade ela é, antes, um inferno da intimidade. Trata-se justamente não de uma esfera de vida melhor e verdadeira, mas de uma forma de

<sup>175</sup> Idem, ibidem, p. 61.

<sup>176</sup> HUBERMAN, Leo. *História da Riqueza do homem*. Trad. de Waltersir Dutra. 14ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978, p. 189.

existência tão reduzida quanto limitada, só com os sinais invertidos. Essa esfera é ela própria um produto do trabalho, cindida dele, mas só existente em relação a ele. Sem o espaço social cindido das formas de atividade "femininas", a sociedade do trabalho nunca poderia ter funcionado. Este espaço é seu pressuposto silencioso e ao mesmo tempo seu resultado específico.<sup>177</sup>

Nossas personagens são tratadas, de certa forma, como propriedades. Visto como único meio de se libertar dos pais, o casamento é um passo em falso para essas mulheres. E não por falta de amor. Nora e Capitu amavam seus maridos e agiram de forma a demonstrar tal afeto. O casamento visto como negócio exige um prodígio dos contratantes: que não se tornem mercadorias. Ou seja, o casamento, e portanto a família, necessita de transformações para ser de fato uma relação entre dois indivíduos.

O estágio da produção de mercadorias com que começa a civilização caracteriza-se, do ponto-de-vista econômico, pela introdução: 1) da moeda metálica (e, com ela, o capital em dinheiro), dos juros e da usura; 2) dos comerciantes como classe intermediária entre os produtores; 3) da propriedade privada da terra e da hipoteca; 4) do trabalho como forma predominante na produção. A forma de família que corresponde à civilização e vence definitivamente com ela é a monogamia, a supremacia do homem sobre a mulher, e a família individual como unidade econômica da sociedade.<sup>178</sup>

As famílias de Nora e Capitu se configuram como nucleares e os chefes da família, representantes do trabalho inseridos na roda viva do capital, são Torvald Helmer e Bento Santiago. Homens que, como advogados, conhecem as leis, suas implicações e sua retórica. Um acaba de ser promovido diretor de banco num país protestante, enquanto o outro é um tradicional proprietário de terras na capital católica. Encontros e desencontros importantes de classe e de religião.

---

<sup>177</sup> GRUPO KRISIS. *Manifesto contra o trabalho*. Trad. Heinz Dietermann; com a colaboração de Cláudio Roberto Duarte. São Paulo: Conrad Editora do Brasil (Coleção Baderna), 2003, p. 41 e 42.

<sup>178</sup> ENGELS, 1987, p. 198.

Numa sociedade em que o objetivo do trabalho era apenas conseguir um sustento adequado para si e para a família, a Igreja podia denunciar os aproveitadores. Mas numa sociedade em que o principal objetivo do trabalho era o lucro, então a igreja tinha de adotar uma linguagem diferente. E se a Igreja Católica, engrenada numa economia feudal e manual, em que o artesão trabalhava simplesmente para viver, não podia modificar seus ensinamentos de forma bastante rápida para enquadrar-se na economia capitalista, onde o industrial trabalhava para ter lucro, então a Igreja Protestante podia. Ela dividiu-se em muitas seitas diferentes, mas em todas, e em graus variados, o capitalista interessado nos bens materiais podia encontrar consolo.<sup>179</sup>

Ética protestante de um lado e catolicismo de outro. A moral religiosa surge com o domínio patriarcal. De matricêntrica, a cultura humana passa a patriarcal ainda no Estado Selvagem<sup>180</sup> da humanidade, quando o homem começa a dominar a sua função biológica reprodutora. Na transição para a barbárie, quando a criação de gado e a agricultura são convertidas em propriedade particular das famílias, o homem é quem tem por direito a propriedade dos instrumentos de trabalho para a caça. Assim, o homem começa a ter uma posição mais importante do que a mulher na família, e nasce "a idéia de valer-se desta vantagem para modificar, em proveito de seus filhos, a ordem da herança estabelecida."<sup>181</sup> Desta forma, a filiação feminina e o direito hereditário materno foram sendo substituídos pela filiação masculina e o direito hereditário paterno. E finalmente, surge, na transição da barbárie para a civilização, a família monogâmica e o casamento burguês que assume duas feições:

Nos países católicos, agora, como antes, os pais são os que proporcionam ao jovem burguês a mulher que lhe convém, do que resulta naturalmente o mais amplo desenvolvimento da contradição que a monogamia encerra: heterismo exuberante por parte do homem e adultério exuberante por parte da mulher. E se a Igreja Católica aboliu o divórcio, é provável que seja porque terá reconhecido que contra o adultério, como contra a morte, não há remédio que valha.

<sup>179</sup> HUBERMAN, 1978, p. 179.

<sup>180</sup> Cf. ENGELS, 1987 e KRAMER, 1991.

<sup>181</sup> ENGELS, 1987, p. 59.

Nos países protestantes, ao contrário, a regra geral é conceder ao filho do burguês mais ou menos liberdade para procurar mulher dentro da sua classe; por isso, o amor pode ser até certo ponto a base do matrimônio, e assim se supõe sempre que seja, para guardar as aparências, o que está muito de acordo com a hipocrisia protestante. (...) Mas, em ambos os casos, o matrimônio baseia-se na posição social dos contraentes e, portanto, é sempre um matrimônio de conveniência.<sup>182</sup>

O casamento dos Helmer em *Casa de boneca* confirma a ética protestante no que diz respeito ao casamento entre pessoas da mesma classe.

HELMER - Ah, entendo. São as lembranças do passado...

NORA - O que você quer dizer?

HELMER - O seu pai.

NORA - Pois então, não lembra o que essa gente escreveu nos jornais sobre papai, as calúnias todas? Estou convencida de que ele seria demitido, se o Ministério não tivesse mandado você para fazer a apuração do caso e se você não tivesse sido bem intencionado e não estivesse disposto a ajudá-lo.

HELMER - Nora, minha querida, há uma diferença enorme entre o seu pai e eu. O seu pai não era um funcionário inatacável. Mas eu sou e espero continuar assim enquanto estiver nesse cargo.<sup>183</sup>

Tanto o pai quanto o marido são funcionários. Porém, diferentemente de Helmer, o pai colocara o cargo em risco, o caso se tornou público. Se não fosse a tolerância do marido para com o pai, este ficaria desempregado e arruinado socialmente. Torvald foi cúmplice do sogro, mas manteve sua imagem imaculada. Soube manter a aparência como bom protestante. Quando esta esteve ameaçada novamente, agora pela filha, ele reconhece o problema como hereditário:

HELMER - Você herdou a falta de escrúpulos, de princípios, do seu pai. Nenhuma religião, nenhuma moral, nenhum sentimento de dever... ah, como estou sendo castigado por ter sido indulgente com ele. Eu fiz isso por sua causa e é

<sup>182</sup> Idem, *ibidem*, p. 76 e 77.

<sup>183</sup> *Casa de bonecas*, 2003, p. 52 e 53.

assim que você me paga.<sup>184</sup>

Diante do ato de Nora ele decide exilá-la dentro de casa: tudo permanecerá igual aos olhos do mundo, mas ela não poderá educar mais as crianças, a podridão moral não se perpetuaria nos filhos. Põe-se a educar todos da casa: mãe e filhos. Decisão que dura até ter a certeza de que sua reputação não seria manchada. Com a promissória em mãos perdoa totalmente a mulher. A hipocrisia protestante permanece no seio familiar, mas Nora não se contenta em seguir cegamente suas regras, ela deseja entender o sentido da religião.

HELMER - Você não pode descobrir quem é no seu próprio lar? Você já não tem um guia infalível nessas questões? Você não tem a religião?

NORA - Ah, Torvald, eu já nem sei bem o que é a religião.

HELMER - Como não sabe?

NORA - Só sei aquilo que o pastor Hansen me ensinou quando me preparei para a crisma. Ele dizia que a religião 'é isso', a religião 'é aquilo'. Quando estiver longe de tudo e estiver só, quero pensar sobre esse assunto também. Quero saber se o que o Pastor Hansen disse é verdade, ou pelo menos se é verdade para mim.

HELMER - Ah, é inacreditável, uma mulher tão jovem como você... Mas se a religião não serve para lhe orientar, deixe-me pelo menos sacudir sua consciência... Pelo menos algum senso moral você tem? Ou não? Diga, também não tem?

NORA - Talvez seja melhor nem responder, Torvald. Nem saberia. Estou totalmente confusa com essas coisas. Só sei que tenho uma opinião sobre isso completamente diferente da sua. Também fiquei sabendo agora que as leis são diferentes do que eu pensava. E que essas leis sejam justas, não entra na minha cabeça de jeito nenhum. Uma mulher não tem o direito de poupar seu velho pai morrendo, nem de salvar a vida do seu marido? Não posso acreditar.

HELMER - Parece uma criança falando. Você não entende a sociedade em que vive.

NORA - Não, eu não entendo. Mas agora quero procurar entender. Preciso saber quem tem razão: a sociedade ou eu.<sup>185</sup>

Nora desiste das máscaras ao passo que Capitu não acredita mais na utilidade delas. Após conseguir a ascensão econômica através do

<sup>184</sup> Idem, *Ibidem*, p. 91

<sup>185</sup> Idem, *Ibidem*, 2003, p. 98 e 99.

casamento percebe o limite absoluto das transformações sociais.

*Dom Casmurro* retrata a transição familiar baseada na organização latifundiária de uma sociedade paternalista católica para a família nuclear. De família estendida, representada por D. Glória ao centro como matriarca mantendo uma constelação de favorecidos, para a família reduzida a Bentinho, Capitu e Ezequiel. Historicamente, a esta nova forma de organização social adiciona-se a crescente luta pelo abolicionismo que povoara a cidade com homens livres desempregados. Estas transformações, surgidas no bojo do Segundo Reinado, colocaram em xeque a sociedade católica preocupada em manter seus privilégios.

A contradição da monogamia católica aceita relações extraconjugais para os homens ao mesmo tempo em que condena a mulher como adúltera. Mantém a divisão de privilégios masculinos, como vemos na cena em que Santiago descreve a fotografia dos pais. Enquanto os olhares da mãe são devotos ao marido, os dele a exibem mostrando ao mundo como ela o deseja.<sup>186</sup> Este é o número premiado na loteria conjugal de Santiago. Mesmo ainda adolescente, se permite ver, sonhar e imaginar seus desejos com outras mulheres. Este luxo não era dado a Capitu, nem em pensamento. Ela devia manter aqueles "olhos de cigana oblíqua e dissimulada" sempre voltados para ele.

- Êste gôsto de imitar as francesas da Rua do Ouvidor, dizia-me José Dias andando e comentando a queda, é evidentemente um êrro. As nossas môças devem andar como sempre andaram, com seu vagar e paciência, e não êste tique-tique afrancesado...

(...)

Dali em diante, até o seminário, não vi mulher na rua, a quem não desejasse uma queda; a algumas adivinhei que traziam as meias esticadas e as ligas justas... Tal haveria que nem levasse meias... Mas eu as via com elas... Ou então... Também é possível...

(...) De noite sonhei com elas. Uma multidão de abomináveis criaturas veio andar à roda de mim, tique-tique... Eram belas, umas finas, outras grossas, tôdas ágeis como o diabo.

(...) Não dormi mais; rezei padre-nossos, ave-marias, e

<sup>186</sup> *Dom Casmurro*, cap. VII, p. 32 e 33.

credos, e sendo êste livro a verdade pura, é fôrça confessar que tive de interromper mais de uma vez as minhas orações para acompanhar no escuro uma figura ao longe, tique-tique, tique-tique... Pegava depressa na oração, sempre no meio para concertá-la bem, como se não tivesse havido interrupção, mas certamente não unia a frase nova à antiga. Vindo o mal pela manhã adiante, tentei vencê-lo, mas por um modo que o não perdesse de todo. Sábios da Escritura, adivinhei o que podia ser. Foi isto. Não podendo rejeitar de mim minha imaginação. As visões feminis seriam de ora avante consideradas como simples encarnações dos vícios, e por isso mesmo contempláveis, como o melhor modo de temperar o caráter e aguerrir-lo para os combates ásperos da vida. Não formulei isto por palavras, nem foi preciso; o contrato fêz-se tácitamente, com alguma repugnância, mas fez-se. E por alguns dias, era eu mesmo que evocava as visões para fortalecer-me, e não as rejeitava, senão quando elas mesmas, de cansadas, se iam embora.<sup>187</sup>

Capitu não aceita as limitações que lhe são impostas. Sua inclinação ao conhecimento face ao obscurantismo proposto pela elite masculina a leva ao desejo de expandir estas limitações.

Se não estudou latim com o Padre Cabral foi porque o padre, depois de lho propor gracejando, acabou dizendo que latim não era língua de meninas. Capitu confessou-me um dia que esta razão acendeu nela o desejo de saber.<sup>188</sup>

Verificada a impossibilidade de ultrapassar a fronteira, de romper com a tradição brasileira, Capitu entrega a Deus seu destino:

- Sei a razão disto; é a casualidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... Ri-se? É natural; apesar do seminário, não acredita em Deus; eu creio... Mas não falemos nisto; não nos fica bem dizer mais nada.<sup>189</sup>

Final limitador na ficção para estas personagens que vislumbravam mudanças radicais na estrutura patriarcal.

Duas obras que colocam as contradições e as crises não só na ordem do dia, mas na raiz de suas personagens, em suas máscaras

<sup>187</sup> Idem, *Ibidem*, cap. LVIII, p. 107, 108.

<sup>188</sup> Idem, *Ibidem*, cap. XXXI, p. 67.

<sup>189</sup> Idem, *Ibidem*, cap. CXXXVIII, p. 206.

utilizadas na busca da realização de seus projetos. Se por um lado parecemos que as máscaras são as mesmas, estamos lidando com personagens de sociedades e formas distintas. Enquanto Ibsen escreve o drama sobre a sociedade norueguesa no calor das transformações, Machado escreve o romance na brisa que chega num país "condenado por origem". O desejo de modernidade pode parecer o mesmo, já que ambos colocam em cena figuras de países provincianos. Mas ao retratar a peculiaridade do substrato social, as obras de Ibsen e Machado redirecionam o curso da literatura. Ambos apontam, ao desenhar Nora e Capitu, o limite da representação burguesa, já que tanto o romance, como o drama são formas do indivíduo. Nora, frente à impossibilidade do diálogo, abandona o lar. Por vislumbrar o direito à liberdade, ela diz não às farsas. Já Capitu que, depois da sua ascensão, percebe o limite absoluto das transformações sociais num país como o Brasil, resigna-se em obedecer às ordens do marido-proprietário no exílio.

(...) a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobrendo o essencial – a exploração do trabalho. Entre nós, as mesmas idéias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original. A Declaração dos Direitos do Homem, por exemplo, transcrita em parte na Constituição Brasileira de 1824, não só não escondia nada, como tornava mais abjeto o instituto da escravidão. A mesma coisa para a professada universalidade dos princípios, que transformava em escândalo a prática geral do *favor*. Que valiam, nestas circunstâncias, as grandes abstrações burguesas que usávamos tanto?<sup>190</sup>

No drama, o sujeito fictício dos enunciados desaparece, pelo menos na aparência. Acompanhamos o discurso das personagens, que se manifestam diretamente através do diálogo. Apenas lembramo-nos do autor-narrador ao lermos as rubricas. Mas este gênero, diferentemente do romance, não é só para ser lido, como muitos críticos contemporâneos de

<sup>190</sup> Roberto Schwarz, "As Idéias Fora do Lugar", in SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. Forma Literária e Processo Social nos Inícios do Romance Brasileiro. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977, p. 14.

Ibsen acharam.<sup>191</sup> Ele depende de uma encenação para ser completado. O autor, ao escrever, imagina a realização das situações narradas em um espaço cênico. O drama é o gênero do presente, as ações se desenrolam ao olhar do espectador. Mas é uma ilusão do real: o mundo fictício da cena na aparência de realidade. Tudo foi ensaiado, planejado, escolhido, montado. E em cena, não vemos os personagens, e sim atores que os colocam em movimento. Há, portanto, uma escolha, uma intenção ao optar por certo modo de contar a história no palco. Ibsen, ao construir Nora como uma heroína criminosa, que abandona a família em busca de sua autonomia enquanto sujeito, causa terremotos na forma. Ao tratar de um assunto hostil ao drama, a universalidade dos direitos, e colocar em cena uma discussão sobre um ato cometido no passado, abrem-se as cortinas para uma crise do drama burguês. O sucesso é surpreendente, imediato, em todos os palcos europeus. Nora se transforma em ícone da luta da mulher pelos seus direitos. Ao inserir na forma um conteúdo analítico sobre a crise do mundo burguês, abre-se uma porta para caminhos de experimentações além do palco italiano e suas realidades. Assim, ao montarmos *Nossa Casa de Boneca*,<sup>192</sup> optamos por um espaço vazio, branco, onde os atores permaneciam sentados em cadeiras ao redor, "entrando" e "saindo" de cena como figuras, mas sempre presentes como narradores de uma história. O jogo com a platéia estava claro: estamos todos aqui, juntos, sentados, analisando o que se passa neste espaço, com estas personagens. Os vestígios das visitas à sala dos Helmer ficavam como manchas naquele espaço vazio e infinito "limpo". O uso do vídeo em cena, gravando e projetando ao vivo recortes das ações, evidenciava desejos de uma classe intermediária em ascensão, suas expectativas e suas verdades. As imagens do sucesso e da auto-realização terminam sujas e vazias.

No romance, a autoridade é conferida ao narrador, que manipula o

---

<sup>191</sup> Sobre a recepção crítica de Ibsen, cf. SILVA, 2007. Em especial o volume 2, dedicado a seleção de textos críticos que revelam a trajetória de Ibsen no Brasil.

<sup>192</sup> Em outubro de 2005, com o apoio do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, o grupo Teatro de Narradores estréia no Teatro Fábrica São Paulo, e faz temporadas em 2006 e 2008.

universo ficcional. Em *Dom Casmurro*, o leitor compartilha das contradições de um narrador unilateral que decide, no presente da narrativa, escrever suas memórias. Apresentadas em *flashback*, o leitor compartilha as lembranças de Santiago e seus comentários durante a evocação. De volta para o presente, somos informados que agora sim vamos à *História dos Subúrbios*. Com esta estrutura, Machado dá um novo passo ao unir à forma, a matéria peculiar da formação da sociedade brasileira. A construção de uma narrativa fragmentada e muitas vezes falha, contada sob o ponto de vista de um narrador e autor fictício sem credibilidade e volúvel, marca diferentes formas de se escrever romance por aqui. A armadilha produzida pela pergunta "Capitu traiu ou não traiu?" não foi tão facilmente percebida. A crítica<sup>193</sup> demorou a perceber que a obra baseada no ciúme, na imaginação e na versão única dos fatos de um suposto adultério, desmascarava uma sociedade elitista, mandona, confusa, obscura e de favor.

(...) quando a certa altura o romancista se convence de que a sociedade brasileira não daria o esperado passo para melhor, muda também a sua estima pelo ascenso de classe. Este já não antecipa o progresso geral e deve ser estudado segundo o seu custo em acomodações desairosas, na ausência das quais há o naufrágio, como no caso de Capitu.<sup>194</sup>

A "disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as idéias do liberalismo europeu",<sup>195</sup> levariam Machado a desenhar uma personagem como Capitu, que, como objeto apresentado na narrativa, questiona seu arbítrio. Ele também coloca no romance não só a condição precária dos "homens livres", mas também a dos escravos e dos próprios latifundiários.<sup>196</sup>

<sup>193</sup> Sobre a recepção crítica de Machado, cf. GUIMARÃES, 2004.

<sup>194</sup> SCHWARZ, 1997, p. 101.

<sup>195</sup> Roberto Schwarz, "As Idéias Fora do Lugar", in SCHWARZ, 1977, p. 13.

<sup>196</sup> "Esquematizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o 'homem livre', na verdade dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara, é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor*, indireto ou direto, de um

(...) Tratando-se de mulheres, em época na qual o casamento era a sua única oportunidade, os conflitos se travaram em torno do amor. Do amor contrariado, tão da preferência dos românticos de todos os países, que faz entrar esses livros no quadro geral do momento. Mas o seu assunto verdadeiro era o antagonismo entre a hierarquia social e os direitos do indivíduo – e assim entendidos eles cobram maior significação e originalidade.<sup>197</sup>

Aos atravessar os mares no século da "ciência e da técnica,"<sup>198</sup> os ideais que aqui chegavam, como os direitos do homem e do cidadão, eram naturalmente absorvidos. Os obstáculos nesta transição, como o trabalho escravo e as relações sociais baseadas no favor, não impediam que nossa elite desse um jeitinho de vestir os *écharps* da modernidade, e saísse pelo passeio público desfilando o ideal de sujeito burguês. De fato, a formação do sujeito isolado no Brasil é contraditória. Para formar-se, suprime um outro.

Se nossa crise inicial buscava verificar se a trajetória de Nora e Capitu, - dentro do jogo literário/social em que estão inseridas - revelaria a construção de um raciocínio de sobrevivência ou até mesmo de emancipação da mulher parece-nos que a resposta é clara. A idéia de emancipação da mulher não basta para superar as contradições impostas pelo capitalismo. Nora, ao recusar manter a máscara que lhe proporcionava certas regalias, cai no vazio do mundo, deixando Helmer e os filhos. Capitu, ao perceber que a máscara gerava a desconfiança

---

grande." Roberto Schwarz, "As Idéias Fora do Lugar", in SCHWARZ, 1981, pp. 16.

<sup>197</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira*. Volume XII. Prosa de Ficção (de 1870 a 1920). São Paulo: Livraria José Olympio editora, 1950, p. 60, p. 61.

<sup>198</sup> Carpeaux, in IBSEN, 1984, p.40.

desenfreada do marido, entrega-se ao desfecho imposto por Bento. O limite da experiência nórdica aparece apontado na experiência latina: a crise em relação ao dominador masculino é a mesma.

Nora e Capitu produzem burburinhos ao serem conhecidas pelo público do teatro e do romance. A saída de Nora causou polêmica. Algumas montagens se recusaram ao desfecho, criando outras situações. Na Alemanha, por exemplo, com a recusa da atriz alemã Hedwig Neimann-Raabe em interpretar o final, um último ato é acrescentado, onde Nora arrependida voltava ao lar.<sup>199</sup> Por outro lado, feministas e socialistas viam a saída de Nora como uma revolução. Eleanor Marx, por exemplo, organizou uma leitura da peça em 1885, pela relevância da metáfora do dilema doméstico de Nora: a exploração e opressão do trabalho; assim, a saída representaria a emancipação econômica e intelectual para a mulher e o trabalhador.<sup>200</sup> De uma forma ou de outra, Nora é considerada um ícone de libertação feminina.

Capitu, por outro lado, foi durante anos vista como a traidora, dissimulada e encantadora. Podemos arriscar dizer que seu comportamento duvidoso ainda provoca muitas acusações em pleno século XXI. Assim, não é de se espantar a análise feita por Alfredo Pujol

<sup>199</sup> SILVA, 2007, vol. I, p. 19.

<sup>200</sup> Errol Durbach, "A century of Ibsen criticism", in: McFARLANE, 1994, p. 233, 234: "'I feel I must do something to make people understand our Ibsen a little more than they do,' wrote Eleanor Marx to Havelock Ellis in late December 1885. So invitations went out to a 'few people worth reading *Nora* to'; and on 15 January 1886, in their flat in Great Russell Street, Karl Marx's youngest daughter and her common-law husband, Edward Aveling, played host to one of the first reading in England of an Ibsen play - *A Doll's House* in the Henrietta Frances Lord translation. Bernard Shaw was a favoured invitee, playing the part of Krogstad (...) On the night of the *Doll's House* reading in January 1886, Eleanor Marx and Edward Aveling played the roles of Nora and Torvald convinced that Ibsen's 'miracle of miracles' had already happened in their domestic Eden. (...) For Eleanor, the 'miracle' was Marxist change with its promise of economic and intellectual emancipation for women and workers alike; and Nora's domestic predicament read as a metaphor for the exploitation and oppression of labour, where 'women are the creatures of an organized tyranny of men, as the workers are the creatures of an organized tyranny of idlers'. But come the revolution, men and women would be joined in free contract, mind to mind, as a whole and harmonious entity. This is the miracle that she clung to as a living reality in her Bloomsbury doll's house. (...) In March 1898, unable to tolerate the doll's house world of emotional cruelty and infidelity any longer, she robed herself in a white garment, and swallowed a quantity of Prussic acid that she had ordered as 'rat-poison' from the chemist - and probaly signed for in the very presence of Edward Aveling."

em 1917, onde afirma que:

Ela traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e de graça. Dissimulada por índole, a insídia é nela, por assim dizer, instintiva e talvez inconsciente. Bento Santiago, que a mãe queria fosse padre, consegue escapar ao destino que lhe preparavam, forma-se em direito e casa com a companheira de infância. Capitu engana-o com o seu melhor amigo, e Bento Santiago vem a saber que não é seu o filho que presumia do casal. A traição da mulher torna-o cético e quase mau.<sup>201</sup>

Em se tratando de autoritarismo paternalista, a feição inquietante de Capitu deve ser isolada. Não cabem neste lugar idéias transformadoras para além da fachada.

Assim, na medida em que Ibsen reclama as transformações do indivíduo, Machado traça seus limites. Sujeitas a uma evocação do passado, Nora é recordada pelo ato criminoso cometido e em cena expõe e analisa os fatos, enquanto Capitu aparece reconstruída pelo presente de Bentinho, que também expõe e analisa os fatos.

Olhando com certa distância nos parece que Capitu está à frente de Nora. Talvez pela nossa formação enquanto país, que se configura a partir das desigualdades desde a colônia extrativista até o capitalismo atual. Por estas terras nunca experimentamos a idéia de fraternidade, liberdade e igualdade. O que se apresentava como ruína para Ibsen era impossibilidade para Machado. Aqui não há vestígios de ruína. A igualdade ainda não passou por aqui.

As saídas de Nora e Capitu se configuram como falsas saídas, a não ser para a arte, ao provocar mudanças estruturantes para o rumo dos gêneros dramático e épico. As saídas colocam em cena a falência do casamento, da instituição patriarcal da família e a noção de autonomia burguesa, falida na Europa e mera transposição no Brasil. Ao contrário de Nora, que se entrega ao cativeiro do trabalho assalariado, Capitu continua sustentada pelo marido na Europa. Ibsen e Machado, na peculiaridade de cada um, problematizam a "coisificação" do homem na forma artística.

---

<sup>201</sup> Alfredo Pujol, "Machado de Assis". Apud SCHWARZ, 1997, p. 10 e 11.

A nós, do século XXI, resta-nos o cadáver do trabalho assalariado e o desemprego de homens e mulheres expostos nesta carnificina.

Na sociedade como um todo, a sagrada esfera burguesa da assim chamada vida privada e da família é, na verdade, cada vez mais minada e degradada porque a usurpação da sociedade do trabalho exige da pessoa inteira o sacrifício completo, a mobilidade e a adaptação temporal total. O patriarcado não é abolido, mas passa por um asselvajamento na crise inconfessa da sociedade do trabalho. Na mesma medida em que o sistema produtor de mercadorias entra em colapso, as mulheres tornam-se responsáveis pela sobrevivência em todos os níveis, enquanto o mundo "masculino" prolonga simulativamente as categorias da sociedade do trabalho.<sup>202</sup>

As questões apontadas com Nora e Capitu revelam o fundo falso de esperança em relação ao progresso e à modernidade no Capitalismo.

Se o presente é resultado de uma construção dos que já foram, escutar as vozes que emudeceram se torna uma tarefa do presente. Com elas, precisamos identificar o momento atual da experiência e, a partir dele, imaginar possíveis esferas de mudança. Revelar o espanto do presente na busca por uma "arqueologia do futuro". Esta nos é um sentido da função da arte. Reconhecer as crises que nos assolam desde que o homem começou a dominar a natureza desenfreadamente, sem perder de vista a capacidade de imaginar um mundo menos cindido.

Desta forma, Nora e Capitu nos interessam na medida em que as relações que estabelecemos ainda são de aparência. As máscaras se reciclaram e vestem muitos prestadores de serviços que ainda acreditam num "final feliz" a partir do trabalho assalariado.

A partir da década de 1880, tanto Ibsen como Machado, conheceram uma espécie de reconhecimento e glorificação em vida. Ibsen era o dramaturgo mais representado e festejado do mundo.<sup>203</sup> Sua obra, divulgada pelo movimento do teatro independente, *Théâtre-Libre*, fundado por André Antoine em 1887, logo entrou para o mercado teatral. *Ghost*,

---

<sup>202</sup> GRUPO KRISIS, 2003, p. 43 e 44.

<sup>203</sup> Carpeaux, in IBSEN, 1984, p.68.

montagem do texto de Ibsen por Antoine em maio de 1890, repercutiu bastante, causando interesse italiano pelo autor. No Brasil, a partir de 1895, chegaram as companhias estrangeiras trazendo Ibsen aos nossos palcos, em sua maioria Italianas.<sup>204</sup> Machado, sob a aparência de cooptado pelo Estado, que desejava torná-lo o "escritor oficial" do país, manteve a produção textual "corrosiva e satírica."<sup>205</sup> Seu prestígio além de garantir a produção, distribuição e venda de suas obras, fez com que se mantivesse uma relação de dependência e favor entre o editor e o escritor, que não era proprietário do meio de produção. Por mais espaço que Machado cavou na sociedade carioca, sua fama permaneceu em terras nacionais no século XIX. Suas idéias não viajaram o mundo como as de Ibsen.

(...) o romance de Machado de Assis acaba sempre em nada. Então, é uma espécie de longa superioridade, de longa risada que acaba, não digo em inferioridade, que acaba em nada. Em todo caso, que acaba de maneira absolutamente desoladora. Esta é uma das particularidades literárias de Machado de Assis: a gente ri o tempo todo e o conjunto é desolador.<sup>206</sup>

A exploração e exposição dos bloqueios produzidos pela falsa promessa de libertação individual aparecem, como vimos, no cerne de *Nora e Capitu*. Mas, a aparência da forma artística bem acabada, que fez com que nossos autores experimentassem o reconhecimento em vida pela maestria com que usavam a palavra, encobriu o terremoto que anos depois iria abalar de vez a forma como se escreve romance e drama. *Nora e Capitu* acabam desoladas no nada. Uma abertura aos fragmentos do século XXI.

---

<sup>204</sup> Cf. Simon Williams, "Ibsen and the theatre 1877-1900" , in McFARLANE, 1994, p.168; e SILVA, 2007, v. 1., p. 40.

<sup>205</sup> Valentim Facioli, "Várias histórias para um homem célebre" (biografia intelectual), in BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. Participação especial de Antonio Callado et al. São Paulo: Ática, 1982, p. 42 e 43.

<sup>206</sup> Roberto Schwarz, em Mesa-redonda sobre a obra de Machado de Assis, in BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. Participação especial de Antonio Callado et al. São Paulo: Ática, 1982, p. 317.

## **Referências Bibliográficas**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Stella. *Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg & Chekhov*. Trad. Sonia Coutinho, Edição e organização Barry Paris. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

ADORNO, Theodor. W. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Editora Ática, 1993.

ARARIPE JUNIOR, T. A. *Ibsen*. Porto: Livraria Chardron de Lello & Irmão Editores, 1911.

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. 5ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1967.

\_\_\_\_\_. *Histórias sem data*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Ressurreição*. Rio de Janeiro: Edição Comemorativa ao Sesquicentenário da Fundação da Livraria Garnier, 1993.

\_\_\_\_\_. *Critica Theatral*. Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre: W. M. Jackson inc. editores, 1950.

AUERBACH, Erich. *Mimesis – A representação da realidade na literatura ocidental*. 4ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

BAUER, Carlos. *Breve história da mulher no mundo ocidental*. São Paulo: Xamã-Edições Pulsar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São

Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTLEY, Eric. *O Dramaturgo como Pensador*. Trad. Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Trad. Fiama Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BONET, Ofelia Machado. *Ibsen*. Premio Remuneración del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social. Impreso en forma cooperativa en los talleres gráficos de la Cominudad del Sur, Canelones 1484, Montevideo, 1966.

BOSI, Alfredo et al. *Machado de Assis*. Participação especial de Antonio Callado et al. São Paulo: Ática, 1982.

BRADBROOK, M. C. *Ibsen-The Norwegian*. London: Chatto & Windus, 1956.

CALDWELL, Helen. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. São Paulo - Rio de Janeiro: Duas Cidades- Ouro sobre Azul, 2004.

CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. 10ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Volume V. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1963.

CIMENT, Michel. *Conversations with Losey*. London & New York: Methwen, 1985.

COELHO, Márcia; FLEURY Marcos (Org). *O Bruxo do Cosme Velho: Machado de Assis no espelho*. São Paulo: Alameda, 2004.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o Drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad., apresentação e notas de L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

ENGELS, Friedrich. *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*. Trabalho relacionado com as investigações de L. H. Morgan. Trad. Leandro Konder. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

FARIA, João Roberto. Singular Ocorrência Teatral. *Revista USP*, nº 10, Junho/Julho/Agosto 1991.

FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1976.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

\_\_\_\_\_. *Machado de Assis: impostura e realismo. Uma reinterpretação de Dom Casmurro*. Trad. de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GONÇALVES, Antonio Carlos. *Acidente Estranho – Joseph Losey*. Fundação para o desenvolvimento de educação. *Centro de documentação e informação para a educação*. São Paulo: Apontamentos 263, Governo de SP, 1992.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os Leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial. Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

GRUPO KRISIS. *Manifesto contra o trabalho*. Trad. Heinz Dietermann; com a colaboração de Cláudio Roberto Duarte. São Paulo: Conrad Editora do Brasil (Coleção Baderna), 2003.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

HOSSNE, Andrea Saad. *Bovarismo e romance - Madame Bovary e Lady Oracle*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas*. Trad. Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Ed. Veredas, 2003.

\_\_\_\_\_. *Um Inimigo do povo*. Trad., biografia e comentários Vidal de Oliveira; estudo crítico Otto Maria Carpeaux; prefácio Conde Prozor. Rio de Janeiro: Globo, 1984.

\_\_\_\_\_. *Seis Dramas*. Trad. e dados biográficos por Vidal de Oliveira e ensaio sobre o autor por Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Ediouro.

ISMAEL, J. C. *Cinema e circunstância*. Coleção Buriti. São Paulo: SP. Editora S. A., 1965.

KRAMER, Heinrich e SPRENGER, James. *O Martelo das feiticeiras – Malleus Maleficarum*. Trad. Paulo Lopes. Introd. histórica por Rose Marie Muraro e prefácio de Carlos Byington. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1991.

LEITE, Míriam Moreira (Org.). *A Condição feminina no Rio de Janeiro - século XIX*. São Paulo: Ed. Hucitec e Edusp, 1993.

LESSING, Gotthold Ephraim. *De Teatro e Literatura*. Introdução e Notas Anatol Rosenfeld. São Paulo: Editora Herder, 1964.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do romance*. Trad., posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MARKER, Frederick J. and MARKER, Lise-Lone. *Ibsen's lively art: a performance study of the major plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

MARTINS, Luís. A Queda do império. *Revista da Academia Paulista de Letras*. São Paulo, Ano XXXII, nº 85, dez. 1975.

MAYER, Hans. *Historia maldita de la literatura*. La mujer, el homosexual, el judío. Espanha: Taurus, 1999.

McFARLANE, James (editor). *The Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge (Cambridge University Press), 1994.

MENEZES, Terezinha Bezerra. *A presença de uma nova subjetividade no drama moderno a partir da obra de Ibsen*. 2000. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) Escola de Comunicação e Artes, USP. São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. e direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis - Estudo Crítico e Biográfico*. 5ª ed. Coleção Documentos Brasileiros. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1955.

\_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira*. Volume XII. Prosa de Ficção (de 1870 a 1920). São Paulo: Livraria José Olympio editora, 1950.

PERROT, Michelle et al. *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PUJOL, Alfredo. *Machado de Assis - Conferências*. São Paulo: Typographia Levi, 1917, p. 77 - 79.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Prismas do Teatro*. 1ª ed. - reimpressão, São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *Texto/Contexto I*. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

SCHOLZ, Roswitha. O valor é o homem. Teses sobre a socialização pelo valor e a relação entre os sexos. Publicado originalmente em alemão na *Revista KRISIS - Beiträge zur Kritik der Warengesellschaft*, nº 12, Bad Honnef, 1992, pp. 19-52. Trad. portuguesa de José Marcos Macedo. São Paulo: *NOVOS ESTUDOS - CEBRAP*, nº. 45, pp. 15-36, jul. 1996.

SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. Forma Literária e Processo Social nos Inícios do Romance Brasileiro. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1992.

\_\_\_\_\_. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SHAW, George Bernard. *The quintessence of Ibsenism*. New York: Dover Publications, INC, 1994.

SILVA, J. P. *Ibsen no Brasil: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico - 3 volumes*. 2007. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP. São Paulo.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

\_\_\_\_\_. *Teoria do drama burguês* [século XVIII]. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TOLEDO, Cecília. *Mulheres: o gênero nos une, a classe nos divide*. 2.ed. Apresentação de Claudia Mazzei Nogueira. São Paulo: Sundermann, 2008.

ULLMANN, Liv. *Mutações*. Trad. de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Nórdica, 1978.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. O olhar e a voz – a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. *Revista Literatura e Sociedade 2* – teoria literária e literatura comparada. São Paulo, p. 126 – 138, 1997.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZAMBERLAN, C.A. *Dom Casmurro sem Dom Casmurro*. 2007. 178 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)