

Casos e coisas em torno de Nora, ou para onde pode ir o teatro quando uma mulher bate a porta atrás de si com força

Cases and things around Nora, or where the theater can go when a woman slamm the door behind her

*Lúcia Romano*¹

Resumo

No presente texto, analisamos encenações nacionais inspiradas em *A Casa de Bonecas*, de Henrik Ibsen, a fim de observar de que maneira elas possibilitaram uma perspectiva mais libertária para as mulheres, considerando variações no modo de apresentar o estatuto ficcional da personagem feminina protagonista, Nora, assim como recursos de desestruturação de alguns pilares do modelo dramático mais tradicional (em termos da abordagem dramaturgical, das invenções da cena e sua semiose e da relação entre enquadramento ficcional e contexto histórico da montagem). Serão atritadas algumas montagens realizadas de 2009 a 2018, em especial, no Rio de Janeiro e em São Paulo, observando como casos paradigmáticos as experiências da Cia Temporária de Investigação Cênica, em *E Agora, Nora?*, dirigida por Joana Dória a partir de criação colaborativa, e da versão nacional de *Casa de Bonecas -2*, encenação de Regina Galdino produzida e protagonizada por Marília Gabriela, a partir do texto de Lucas Hnath. As encenações configuram dois exemplares contrastantes da relação entre feminismo, cena teatral e criação das mulheres, e são tratadas aqui como pólos de uma linha (tensa) desenhada por possíveis escolhas criativas, permitindo levantar elementos que definem um *teatro diferenciado* através da ênfase na luta pela *igualdade* entre homens e mulheres.

Palavras-chave: Teatro feminista; personagem feminina; produzido das mulheres; Henrik Ibsen

Abstract

In this present text, we analyze national theatrical performance inspired by Henrik Ibsen's *The Dolls House*, in order to observe how they allowed a more libertarian perspective for women, considering variations on the way they present the fictional status of the protagonist female character, Nora, as well as recourses to destruct some of the pillars of the more traditional dramatic model (whether in terms of the dramaturgical approach, the inventions of the scene and its semiosis, and the relation between the fictional framing and the historical context of the performance). It will be rubbed some performances accomplished from 2009 to 2018, especially in Rio de Janeiro and São Paulo, observing as paradigmatic cases the experiences of the Cia Temporária de Investigação Cênica, in *And Now, Nora?*, directed by Joana Dória, and the direction of Regina Galdino for *Casa de Bonecas -2*, produced and carried out by Marília Gabriela, from the text of Lucas Hnath. The pieces represent two contrasting examples of the relationship between feminism, theatrical scene and the creation of women, and are treated here as poles of a (tense) line of possible creative choices, allowing to raise elements that define a *different theater* through the emphasis on the struggle for *equality* between men and women.

Keywords: feminist theater; female character; women's production; Henrik Ibsen.

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Profa. Dra. Assistente - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Atriz fundadora dos grupos Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem, atua hoje como intérprete e produtora na Cia Livre de Teatro. romanolu2008@gmail.com

Em 2009, a Cia Temporária de Investigação Cênica estreou o resultado de uma pesquisa inspirada na personagem Nora, de *Casa de Bonecas*, texto do norueguês Henrik Ibsen. O grupo paulistano, na ocasião composto por estudantes do curso de artes cênicas da ECA-USP, foi dirigido por Joana Dória, com assistência de Diogo Spinelli, tendo no elenco Júlia Novaes e Sofia Boito (em todas as temporadas), Joana Dória (nas apresentações na Casa Livre, no TUSP e no Festival de São Caetano do Sul) e Lívia Piccolo (a partir de 2010).

Segunda peça produzida pela Cia Temporária de Investigação Cênica, ainda em contexto escolar, mas já flertando com as formas de difusão do teatro profissional, *E agora, Nora?* retomava o tema “da mulher”, tratado pelo grupo pela primeira vez em *Reações Adversas* (2008)². Discutido pelo coletivo composto por mulheres e homens (ainda que predominantemente de mulheres) colegas de curso e elaborado cenicamente em processo colaborativo, o tema resultou num espetáculo multidisciplinar, em que predominava o teatro, mas estavam também incorporadas invenções da arte da *performance*³.

E agora, Nora? retomava a trajetória de Nora, perguntando quais transformações vividas pelas mulheres geraram mudanças nos papéis de mãe e esposa, ao longo do amontoado de anos que se somam desde o final da década de 1870, quando o texto de Ibsen veio a público, até o momento de auto-questionamento dessas mulheres e atrizes, na primeira década do século XXI. Segundo a Cia Temporária (2009, s.d., grifo nosso):

Desde que a célebre personagem de Ibsen abandona o lar, filhos e marido em busca de sua liberdade e verdadeira identidade - para além da função de esposa - o que **realmente** mudou para a mulher? Quais são as **reais conquistas** na luta pela igualdade de gêneros e o que não passa de mera ilusão da sociedade de consumo?

Afinal, o que querem as artistas de teatro com Nora?

As artistas da Cia Temporária de Investigação Cênica desejavam verificar como os processos históricos dos últimos cem anos haviam favorecido as mulheres, ou o quanto e de que maneira, na vivência de cada uma delas, as lutas das mulheres pela sua libertação haviam frutificado, para além de impressões motivadas por uma (talvez) ilusória emancipação, vendida pela sociedade como mais um produto a ser apropriado. Chama atenção o tom de desconfiança no questionamento, assim como na presença do “realmente”, na primeira fase, repetido nas “reais conquistas” da segunda pergunta.

A insistência na dúvida explicita um impasse. Em 2009, era sabido (com destaque, entre jovens urbanas instruídas) que o crescimento da participação das mulheres na vida pública (em especial, na força de trabalho), seguia em frente, mesmo que longe do ideal. Também, que elas podiam cursar o ensino superior, receber herança,

² *Reações Adversas* pautava-se na investigação de linguagens, propondo um hibridismo entre teatro, dança e arte da *performance*, sem evidenciar uma temática central, que não a articulação entre corporeidades e a descontinuidade narrativa - “mais uma experiência do que uma narrativa convencional”, segundo o grupo). CIA TEMPORÁRIA DE INVESTIGAÇÃO CÊNICA. Site do grupo. Disponível em: <https://cargocollective.com/ciatemporaria/obras-works/Reacoes-Adversas>. Acesso em: 15 ago. 2018.

³ A criação teve boa acolhida, circulando ao longo de dois anos e por diferentes teatros e cidades (em 2009 na Casa Livre, em 2010, no Teatro Augusta, no TUSP e na Mostra Fuora em Certaldo - Firenze/Itália, e em 2011, no I Festival de São Caetano do Sul e no Festival Santista de Teatro).

praticar qualquer modalidade esportiva, divorciar-se, usar calças compridas, votar e ser representante política. Uma série de conquistas no âmbito dos direitos e das possibilidades de participação estavam consolidadas, numa virada recente da história da sociedade brasileira, se considerarmos que as principais leis que garantem esses direitos não tinham na ocasião muito mais de 60 anos (a garantia do sufrágio universal no Brasil data de 1932, o Estatuto da Mulher Casada - a Lei nº 4.212 - é criado em 1962, a lei 9.504, que reserva 30% de mulheres nas eleições, data de 1997, e a Lei Maria da Penha, de combate à violência doméstica, de 2006). Embora as leis não alavanquem a virada dos costumes (pois demoram, de modo geral, para expressar as forças mais progressistas de uma coletividade), elas são a demonstração de um consenso, no bojo de continuadas disputas de Poder.

O grupo de estudantes de teatro, em meados de 2009, observava o mundo ao redor e sua própria experiência "feminina" para avaliar se o que se consagrara como conquistas em prol das mulheres, em termos de liberdade de decidir sobre seus próprios destinos, seria assim tão eloquente. Mais do que isso, desejavam testar esses limites através do teatro, propiciando também um diálogo mais amplo, com parceiros artísticos e espectadores. Vale lembrar ainda o quadro de fins da primeira década do século XX, em termos do feminismo: pouco se falava da presença dos movimentos das mulheres na cultura nacional e a literatura feminista mantinha um forte sotaque estrangeiro, com algumas primeiras revisões em português de compêndios significativos (Abreu, 2018). As manifestações de junho de 2013 ainda estavam longe de ser imaginadas e pouco se falava das "jovens feministas" (Gonçalves, Freitas e Oliveira, 2014), ao mesmo tempo que o "caráter combativo do feminismo" mostrava-se arrefecido (Gonçalves, 2009, p. 7), ainda como resultado dos anos de governo militar que se seguiram ao Golpe civil-militar de 1964, com o recuo da militância feminista "não-profissional", a migração do debate para as esferas das políticas institucionais e da academia e o fortalecimento do capitalismo neoliberal.

Como um espelho desse enfraquecimento de uma consciência mais politizada para os problemas das mulheres, o que poderia ser chamado de teatro feminista (ou mesmo de "teatro da mulher") brasileiro, com alcance suficiente para atravessar os impedimentos de uma mídia ainda avessa às ações feministas, restringia-se a espetáculos como *Monólogos da Vagina* (que estreara em 2000 e continuava em cartaz) e *Os Homens são de Marte e é pra lá que eu vou* (de 2005). Embora voltadas para o público feminino e tematizando suas questões, essas montagens assumiam contornos afeitos a um gosto mais comercial que, provavelmente, não teria ressonância para um público jovem e pesquisador de teatro.

Para explorar suas inquietações, a Cia Temporária de Investigação Cênica escolheu rever *Casa de Bonecas*, texto que retrata a história uma mulher casada que decide libertar-se de uma relação opressiva, deixando para trás marido e filhos. Desde sua estreia, em 1879, o texto - que tem por protagonistas o casal Nora e Torvald Helmer -, passados menos de cinquenta anos, já alçara o posto de um clássico moderno da literatura mundial. Isto, embora fosse precursor de "uma espécie de revolução na concepção do papel feminino" (Costa, 1998, p. 178), o que comprova que mudanças vinham sendo efetivadas também no território das artes da cena, espelhando novas faces das relações entre homens e mulheres no campo social. A importância disso

para o feminismo, lembra Costa (1998), foi reconhecido pelas militantes, que aclamaram a montagem. Assim, embora não fosse uma peça feminista, *Casa de Bonecas* significou maior visibilidade para o problema das mulheres legalmente e afetivamente encarceradas num casamento normativo, tornando-se um texto de combate feminista. Na esteira do raciocínio de Costa (1998), pode-se afirmar que este exemplar do drama moderno propiciou a revisão do papel da mulher também no teatro, por dar a ela o lugar do protagonismo na cena, usualmente masculino, o que demonstra que a dramaturgia estava apta a discutir uma nova sociedade.

Essa relação da peça com seu tempo histórico e o “mundo real” é presente na inspiração de Ibsen na história de Laura Kieler, também escritora e conhecida do autor dinamarquês, em muitos pontos semelhante à fábula de Nora: Laura, esposa zelosa, mete-se numa enrascada com certa dívida bancária (e falsificação de documentos) levantada por ela para o tratamento do esposo adoentado, sem o conhecimento e consentimento do maior interessado, o marido, sendo a seguir “descoberta” e acusada judicialmente por falsificação e inadimplência. Em virtude desses delitos, Laura foi punida formalmente, não só com a perda da guarda dos filhos, mas através de um processo de divórcio - a pedido do cônjuge, indo parar num hospício, destituída de posses e rebaixada de *status social*.

Embora de início conservador em suas posições sobre o feminismo nascente, construído pelas sufragistas europeias, Ibsen parece ter sido influenciado pela relação com a escritora e feminista Camilla Collett e pela própria esposa, Suzanna Thoreson (Orjasaeter, 2005). Segundo Hossain (2016, p. 3):

Ibsen havia se associado ao movimento de mulheres na Noruega pouco depois de escrever *A Doll's House*. Ele expressou claramente seu apoio ao movimento pelos direitos das mulheres. Um pequeno discurso refletiu seu desejo de liberdade individual e auto-realização para todos, não apenas para as mulheres, mas para a “humanidade em geral”.⁴

Pode-se notar, entretanto, que o dramaturgo soube dimensionar as perdas e danos de levar aos palcos uma situação tão tragicamente real quanto a de Laura Kieler, interrompendo a ação dramática no gesto de Nora de sair de casa e abandonar a família, poupando a plateia de partilhar da confirmação do destino desastroso que teria - provavelmente - se seguido, caso permanecesse no lar, aguardando o desenrolar familiar e jurídico dos acontecimentos. Mesmo tendo sido comedido na exposição das fissuras sociais de seu tempo, comenta-se que a pressão sofrida por ele com a primeira recepção da obra foi de tal intensidade, que o próprio Ibsen optou por redigir um *final alternativo* quando o tradutor alemão o notificou da ameaça de encenações germânicas incluírem um desenlace “autoral” menos ofensivo. Ibsen redige a opção de Nora não abandonar o lar, cometendo ele mesmo o gesto de censura com o qual vinha sendo ameaçado, a fim de salvar parte de sua criação (e, talvez, reputação).

⁴ “Ibsen had associated himself with women’s movement in Norway shortly after writing *A Doll's House*. He clearly expressed his support for women’s rights movement. A short speech reflected his desire for individual liberty and self-fulfillment for all not just for women, but for ‘mankind in general’.” (Hossain, 2016, p. 3). (Tradução nossa)

A Casa de Bonecas no Brasil

Pois que logo após a sua escrita, *A Casa de Bonecas* mereceu montagens na Europa, virou sucesso editorial na forma de publicação, e atravessou o oceano, vindo a estrear no Brasil, em 1899, no Rio de Janeiro, pela Companhia Dramática Portuguesa de Teatro Moderno de Lucinda Simões e Cristiano de Souza. A montagem, que abre em Portugal e segue pelo circuito usual da América do Sul (Argentina, Uruguai e Brasil) antes de ganhar os palcos do Teatro Sant'Anna, tem a direção de uma mulher, a atriz e ensaiadora portuguesa Lucinda Simões (mãe da atriz Lucília Simões, que interpreta Nora), repetindo-se em outros teatros no Rio e em São Paulo⁵. Outras montagens irão sucedê-la, com elencos brasileiros, italianos e franceses, ao longo dos séculos XIX e XX.

Adotado pelo movimento do teatro independente, promotor do novo naturalismo teatral (como o *Théâtre-Libre*, de Antoine), o texto portava as insígnias da erudição européia e da "modernidade". A personagem Nora, por sua vez, passa a ser uma alavanca do prestígio de atrizes brasileiras, sendo encarnada por algumas de nossas representantes icônicas, talvez, seduzidas pela força do papel, que permite grande destaque aos dotes dramáticos das intérpretes. Segundo o registro de Silva (2007), às vésperas do "moderno teatro brasileiro", Maria Caetana encabeça o elenco dirigido por seu pai, Renato Viana (em 1945). Após Maria Caetana e já sob a perspectiva de uma cena nacional à altura de um teatro europeu e norte-americano, conforme projetaram os defensores dessa modernização dos nossos palcos, Eleonora Hess enfrenta o desafio da estreia do texto em Porto Alegre, dirigida por Oto Pedro (em 1952), e Violeta Manon assume a protagonista feminina, na produção do Teatro Paulista (em 1956). Em versões para a televisão, figuram a atriz Laura Cardoso (em 1958, no programa *Grande Teatro Tupi*, da TV Tupi), e Cacilda Becker (em 1968, em adaptação de Ody Fraga, na TV Bandeirantes). No teatro, Tônia Carrero toma a frente (em 1971) da montagem dirigida por Cecil Thiré, que também assina a remontagem de 1988, com Ana Maria Quintal no papel feminino central.

Outras versões em solo nacional

Já mais perto da livre adaptação da Cia Temporária de Investigação Cênica, estão Ana Paula Arósio "na pele" de Nora, sob a batuta de Aderbal Freire (em 2001), e as atuações da carioca Betty Gofman e da paulista Teth Maiello, em encenações que ofereceram outras dimensões para o texto original, nas propostas de Bia Lessa (em 2002, que tem Gofman como a protagonista) e de José Fernando Azevedo (de 2005, que traz Maiello apresentando Nora).

Na montagem de Bia Lessa *A Casa de Bonecas* é contada em cinema e a atriz surge ao vivo apenas ao final do espetáculo (antes, presente apenas em breve aparição atrás

⁵ Holvedge, Bollen, Helland and Tompkins (2016, p. 45) relatam que a montagem foi apresentada no Uruguai, onde o jornal *El Siglo* depreciou a cena final, sugerindo que seria "sem sentido" para as plateias latinas. No Rio de Janeiro, Artur Azevedo comenta da falta de lógica do monólogo final, da transformação de Nora, e Carlo Palagresco, da ameaça moral representada pelo seu abandono do lar, que poderia inspirar mulheres da plateia a fazerem o mesmo. Oscar Guanabarin, baseando-se no eugenista Lombroso, e Luiz Guimarães Filho, também crítico militante de teatro, reclamam que a personagem feminina demonstra instabilidade mental e, portanto, imoralidade latente.

das telas), revelando o que viria depois da “história clássica”. Franco (2002) anuncia que: “Pela primeira vez, [...], o público vai finalmente ganhar uma dica daquilo que Ibsen não previu - não se sabe se Nora um dia volta, se casa de novo, pula da ponte ou vira dançarina” (Franco, 2002, s.n.). Para a diretora, contudo, essa revelação não é tão importante, apesar de ter sido ocultada até a estreia (e, depois disso, devorada pela inclemente ação do tempo, que apagou seus rastros). Na perspectiva de Lessa, a investigação da nova mídia é o verdadeiro pulo do gato. Ela explica: “É como a atitude de Nora, romper com o usual para cair no desconhecido. Em vez de uma só mídia, resolvi trabalhar com duas” (Lessa apud Franco, 2002, s.n.).

No espetáculo, uma tela de cinema ocupava o palco, exibindo o drama de Ibsen com recursos entendidos pela encenadora carioca como mais verossímeis, em virtude do emprego do aparato cinematográfico. Na estrutura da “peça-filme”, segundo Lessa, a emancipação de Nora não acontece quando a personagem deixa a própria casa para não mais voltar, mas no momento em que a atriz sai do filme, para entrar no palco. A investida da direção, portanto, reside não na denúncia dos papéis sociais que oprimem as mulheres, mas dos mecanismos de representação, incluindo a própria interpretação de fundo “realista”. Por isso, na concepção de Lessa, o cinema será a mídia que liberta atrizes e atores, possibilitando uma relação mais estreita e singular com a vida e, conseqüentemente, mais autoral com o trato do elemento ficcional. Segundo Lessa (apud Conde, s.d., p. 2):

Quando fui montar a peça “Casa de Boneca”, de Ibsen, que é exatamente o realismo dentro do teatro, vi que não queria mais os atores tentando imitar a vida. A vida é mais poderosa. Eu acho que o teatro é mais interessante quando ele é metáfora, é abstração. Enquanto cópia ele é fraco, ele não é o melhor meio. O cinema, a fotografia são veículos mais interessantes para lidar com o realismo. Nesse sentido, “Casa de Boneca” foi muito legal para mim, foi uma inversão, pude dar aos atores a possibilidade de serem espontâneos e autores daqueles personagens. Cada um, com a sua personalidade, construiu seu personagem, eles não representaram somente aquilo que o autor sugere.

Na opinião de Costa (apud Schenker, 2015, p. 115), contrariamente, o efeito da presença da atriz “ao vivo” foi de rompimento com a ilusão, visto que: “Com o desaparecimento completo da projeção e o acaso límpido da visão do espectador à imagem da atriz solitária, desaparece também a sensação de sonho ou de fantasia que caracterizaram sua vida até aquele instante” (Costa apud Schenker, 2015, p. 295). Difícil compreender de que maneira Bia Lessa atingiu com seu elenco a espontaneidade que destaca na citação, uma vez que encontramos poucas referências que nos conduzam aos processos de criação dos atores e atrizes e de filmagem⁶, ou mesmo que esclareçam sobre o resultado final do filme, a não ser de que o “clima” de Ibsen foi mantido (Franco, 2002). O cinema pode ou não realizar a tarefa de revelar uma parcela da vida, mas sabe-se o quanto também contribui para oferecer a perspectiva da ilusão; o que, no caso da representação da figura feminina, costuma reforçar a objetificação e a fetichização de seus corpos (basta ver a discussão da teoria filmica

⁶ Franco (2002, s.n.) comenta: “O filme, rodado em 16 dias no bairro de Santa Teresa, reduto jovem e moderno da zona sul do Rio, dura por volta de uma hora e meia.”

feminista a partir dos anos 1970, encampada por teóricas e diretoras, entre outras, a estadunidense Laura Mulvey⁷). Pode-se apenas conjecturar que o choque provocado entre o material gravado e a aparição ao vivo estabelecesse a desconstrução do estatuto de realidade para ambas as mídias, o audiovisual e o teatro, mas não é possível afirmá-lo sem um maior contato com o material.

Nora e a falsa promessa de modernidade

O título dado pela Cia dos Narradores ao espetáculo - adaptado para *Nossa casa de bonecas* - já indica as apropriações singulares do diretor José Fernando Azevedo e do grupo paulistano para a trama. Coincidentemente, o cinema também fez parte dessa leitura do texto de Ibsen, mas de outro modo. Na montagem da Cia dos Narradores, o grupo utiliza-se do repertório da cultura cinematográfica para evidenciar a manipulação simbólica que circunda a imagem da mulher, na maneira como a personagem Nora, na criação de Teth Maiello, é sobreposta por outra imagem midiática, Marilyn Monroe. Nos termos de Mayne (1987), Marilyn é exemplo paradoxal do mito cinematográfico da mulher, um ícone das telas construído pela lucrativa indústria do cinema norte-americano a partir de valores masculinos e de uma atitude *voyeurista* que colabora, entre outras coisas, para a invisibilidade da espectadora mulher, que não tem escolhas entre identificar-se ou com a imagem hipersexualizada e infantilizada que vê (e na qual não se reconhece, frustrando-se com isso), ou com a visão masculina que a toma por objeto de desejo (submetendo-se, assim, a ser instrumento do prazer do outro).

Essa "barreira visual" construída pelo cinema hollywoodiano é parodiada em *Nossa casa de bonecas*, um recurso intencional para criticar a relação de Nora com Torvald, que concebe a esposa como seu próprio objeto de prazer (não apenas visual) e retira dela a possibilidade de atuar sobre o mundo de maneira menos alienada e mais integrada e complexa. De peruca loira platinada, Nora-Teth aproxima-se das mulheres brasileiras do século XXI, comportando-se como uma representante da sociedade em que fomos criadas; mulher e sociedade entendidas enquanto "periféricas e desejanter da modernidade que lhes aparece como um 'direito' e uma promessa - e, em nosso caso, condenação de origem" (Azevedo, s.d., p. 50). Para o encenador brasileiro, Nora serve como um eixo de articulação das relações que a circundam; relações essas que pertencem ao passado, mas estão congeladas no tempo presente da ação dramática dada por Ibsen, como se para um acerto de contas. Numa espécie de constatação cênica da dimensão do conceito de história para Benjamin, o texto de Ibsen funciona para Azevedo como uma narrativa sobre como as rupturas do passado carregam causas e escolhas, que o próprio tempo histórico irá superar ou manter; tornando passado, presente e devir inter-relacionados. Assim, a encenação, em contraposição ao texto, procurava demonstrar que "mais de um século depois, tal ruptura [que o presente expõe em relação ao passado] integra-se ao movimento fetichista que envolve a vida, e que toda nova tentativa corre o risco da sabotagem" (Azevedo, s.d., p. 61).

⁷ Para maiores informações, ver: Lauretis (1985).

Pode-se inferir que, na visada do encenador do Teatro de Narradores, a própria ação rebelde de Nora, pertencente a uma classe favorecida, vítima do patriarcado mas representante dessa mesma norma que a aprisiona, deveria ser examinada epicamente, com a desconfiança produtiva que Brecht ensinou a praticar. Bater a porta e sair pelo mundo, assim, é tanto uma escolha de Nora, quanto uma continuidade da estrutura social, de tal forma que sua razão necessita ser interpretada pelo grupo de artistas que encena este desfecho, assim como pela plateia. Da mesma maneira, a leitura do Teatro de Narradores implica em que se coloque em dúvida o feminismo emergente desta ação, dada à realidade pela arte do teatro, pois como diz o diretor, “mais de um século depois” o próprio rompimento pelas mulheres com os padrões da união civil heterossexual já foi coisificado pelo capital.

Embora esta seja uma Nora situada, não em dimensão universalista, o encenador brasileiro reconhece a influência da montagem de Ostermeier para o mesmo texto, em 2002, na Schaubühne (Hollidge, Bollen, Helland e Tompkins, 2016, p. 173). O que aproxima as duas Noras, a alemã e a brasileira, é o destaque em sua pertença de classe e a assunção de que seu drama é, sobretudo, um drama de uma mulher branca, heterossexual, casada e em ascensão econômica e social. Nora e Torvald da montagem alemã recebem a roupagem de dois yuppies, moradores de um apartamento no estilo Bauhaus, decorado com móveis de design e organizado por uma criada negra que cuida das crianças, evitando que a mãe seja incomodada por eles (Kalb, 2004). Ostermeier, sem priorizar sutilezas, explicita a natureza do contrato social existente entre o casal, em que salta aos olhos a presença dominante do capital na constituição dos laços afetivos e sexuais. Para coroar a aproximação com os tempos de hoje, a Nora de Ostermeier não apenas recusa continuar cooperando, mas “[...] em vez de partir com a porta batendo atrás dela, Nora transforma-se na violência tateante e psicológica a qual foi exposta e mata” (Ostermeier apud Kalb, 2004, s.n.)⁸.

Para o encenador alemão, não causaria impacto suficiente no público contemporâneo uma mulher simplesmente romper seu casamento, coisa que em 2002 já era realidade em parte considerável das relações entre casais na Alemanha; sendo necessário explorar na encenação uma outra tomada de atitude final, mais condizente em termos atuais com o grau de opressão vivido pela personagem. Por isso, a ação violenta de Nora, sucedendo à variação entre excitação e apatia que expressa ao longo da montagem, torna-se “[...] ao mesmo tempo, um sintoma do sistema social venenoso que o espetáculo retrata e o único meio de escapar dele” (Isherwood, 2004, s.n.)⁹. Dividida entre “sintoma” e atitude voluntária, a Nora-assassina de Ostermeier é uma construção simbólica que contrasta com a leitura mais tradicional do lugar que cabe às mulheres, ofertando a possibilidade das espectadoras lidarem com outras emoções e com a contradição localizada no “coração dos papéis socialmente constituídos de filha, esposa e mãe (...) (17)” (Mayne, 1987, p. 17).

⁸ “[...] instead of walking out with the door slamming behind her, Nora turns the groping and psychological violence she has been subjected to into outward rage and she kills.” (Ostermeier apud Kalb, 2004, s.n.). (Tradução nossa)

⁹ “[...] is both a symptom of the poisonous social system the production depicts, and perhaps the only means of escape from it.” (Isherwood, 2004, s.n.). (Tradução nossa)

Comentando sobre a montagem brasileira da qual participou, Bárbara de Araujo, intérprete de Cristine Linde, destaca a mesma preocupação em fazer da cena teatral uma reflexão sobre a sociedade brasileira contemporânea, associando a dubiedade de Nora à de Capitu, personagem de Machado de Assis, ambas aprisionadas “nas redes de uma sociedade regida pelo macho, eterno patriarca” (Azevedo apud Araujo, 2008, p. 12-13). A atriz e pesquisadora comenta que, para ressaltar o caráter analítico da encenação, todos os intérpretes assumiam a função de narradores, “sentados em cadeiras ao redor, “entrando” e “saindo” de cena como figuras” (Araujo, 2008, p. 99), num espaço branco e vazio de objetos cenográficos. Por fim, a decisão de Nora, no entendimento do Teatro de Narradores, seria uma boa saída em termos de virada dramática, mas uma saída menor, no que concerne à dimensão social, uma vez que sua “fuga” em busca de emancipação econômica não proporia uma mudança estrutural na sociedade burguesa.

Embora satisfatória na arte, na perspectiva social, o gesto de Nora significaria apenas um “asselvajamento na crise inconfessa da sociedade do trabalho” (Grupo Krisis, 2003, p. 43 e 44, apud Azevedo, 2008, p. 104). Em resumo, as contradições do capitalismo sobrepujam a ideia da emancipação da mulher (Araujo, 2008, p. 100). A crise do capital (à qual as mulheres vieram se somar), no Brasil do novo milênio, resultou em maior exploração do conjunto de trabalhadores, em seus termos, “o cadáver do trabalho assalariado e o desemprego de homens e mulheres expostos nesta carnificina” (Araujo, 2008, p. 104). A falsa promessa da modernidade, travestida em emancipação individual, não serviu a uma verdadeira mudança das relações que submetem a classe de mulheres, nem da classe de trabalhadores.

Pode-se objetar que a missão que acabou restando a todas que se identificassem com as questões de Nora, nessa perspectiva, seria grande demais: não é pouca coisa libertar-se a si mesma, à coletividade de mulheres e à coletividade de trabalhadores. Em algum ponto, é necessário eleger prioridades. Entretanto, a análise de Araújo não se distancia da maneira como os feminismos brasileiros foram tratados nas décadas de 1960 e 1970, pressionados por um lado por um governo totalizante, que agia violentamente contra seus detratores e, por outro, por uma esquerda que cobrava da militância o foco na luta de classes.

Rever Nora e a luta das mulheres

Essa tensão permaneceu como irresoluta, mesmo quando o país passou pela experiência de um governo de esquerda, como aquele de 2009, quando *E agora, Nora?* foi criado e exibido. Não à toa, as atrizes da Cia Estável de Repertório procuravam rever a luta coletiva das mulheres, percebendo que algo havia de ser recuperado, uma vez que a igualdade que elas usufruíam como mulheres brancas de classe média alta permanecia restrita, não pertencendo ao conjunto de mulheres.

Comentando o espetáculo *E agora, Nora?* nesta mesma temporada, Piazzentin (2009) acentua as invenções cênicas do grupo presentes nas contínuas alterações da figura feminina em cena e dos modos de enunciação adotados pelas atrizes. Na composição da linguagem diversificada da montagem, destaca a presença de momentos mais próximos do depoimento, num discurso que classifica como “articulado”, contrastante com a construção por imagens, menos explícitas. Em suas palavras:

Assim como a figura feminina sofre essas metamorfoses em cena, a estrutura do espetáculo também propõe transformações. Há momentos onde a linguagem apóia-se na técnica corporal (a exemplo da boneca Barbie fisicalizada em “linha de produção” pelas atrizes); outros em que o tom de depoimento explicita a discussão a partir de um discurso articulado (**feminista?**); outros ainda onde as imagens nos conduzem à reflexão (Piazzentin, 2009, s.n., grifo nosso).

A análise do autor, também curador do TUSP na ocasião, problematiza o feminismo das artistas da companhia paulistana, dando uma leitura pessoal para suas interpretações cênicas em torno do agenciamento das mulheres via a sedução, da mercantilização do corpo feminino e da busca por uma “identidade”, experimentada em diferentes representações delas mesmas. Em suas reflexões, Piazzentin valoriza a manipulação dos clichês do feminino e do feminismo feita pelas atrizes, na criação das diferentes personas, até abandonarem rotulações e darem voz a um “novo arquétipo feminino”. Implicitamente, sugere que, para forjar o discurso desse novo arquétipo, o fogo feminista (palavra mal pronunciada, timidamente evocada entre parênteses, como uma pergunta assoprada em voz baixa), talvez, não sirva mais. Ao final, o autor elabora em palavras mais claras sua própria posição a respeito da ineficiência da articulação oferecida pelo feminismo:

A pergunta que dá título ao espetáculo poderia ser dirigida a qualquer mulher: depois de abandonar Helmer, depois de “queimar o sutiã”, de soltar o espartilho e trocá-lo por calças compridas, como reconstruir uma idéia de feminino onde a delicadeza e a fragilidade não se confundam com submissão e fraqueza? (Piazzentin, 2009, s.n.)

Para Piazzentin, as artistas da Cia Instável buscavam (ou deveriam buscar?) a restauração da “delicadeza e da fragilidade”, uma reconstrução para qual as ações feministas (enumeradas como “de ‘queimar o sutiã’, de soltar o espartilho e trocá-lo por calças compridas”) não seriam mais úteis. Contudo, se fosse para voltarmos ao ponto da feminilidade, seria mesmo o caso de fazer tanto barulho na porta?

Em novembro de 2009, estive junto com o grupo no TUSP, conversando sobre este e outros aspectos da peça. O convite para o encontro foi feito pelas integrantes, movidas pelo caso de uma estudante de 20 anos do curso de turismo da Uniban, do campus de São Bernardo do Campo, noticiado largamente na imprensa. A moça fora hostilizada em outubro daquele ano por outros estudantes, por circular no prédio da universidade particular com um vestido rosa curto, considerado pelos colegas e pela própria instituição (ela chegou a ser impedida de frequentar as aulas e foi ameaçada de expulsão) como inadequado. Sobre o comportamento da moça, a Uniban manifestou-se em 08 de novembro, pontuando que seu delito havia sido indicar “uma postura incompatível com o ambiente da universidade” (Uniban apud Portal G1, 2009, s.n.). A posição da instituição, que corroborava o comportamento absurdamente coercitivo dos colegas da moça, motivando uma série de ofensas dirigidas contra sua índole não apenas durante o evento, mas também a partir dele (amplificadas através das mídias de comunicação de massa), foi enfrentada pela acusada no campo jurídico; o que resultou na reversão de sua expulsão (segundo a Uniban, por “desrespeito à dignidade acadêmica e à moralidade”) com posterior readmissão na instituição de ensino. Em

poucas semanas, ela passara de “puta”, termo repetido pela turba da Uniban no dia fatídico do vestido rosa, a “celebridade”, dois outros papéis que costumam caber às mulheres na cultura nacional, por vezes, sem distinção exata entre seus limites.

Interessante que em novembro de 2009, o que atraiu a atenção do grupo de teatro paulistano para a história de Geisy Arruda não foi nenhuma tentativa de contemporização, ou de restauração de valores sobre a feminilidade, mas o espanto diante da contundência com que o machismo continuava sendo publicamente manifestado, ressoando a voz de uma sociedade preconceituosa e sexista, através dos discursos de homens, mulheres e instituições. Também, que esse machismo se manifesta no controle do corpo feminino, assim como na veemente recusa da expressão de sua pulsão sexual: a dança da tarântula precisa estar a serviço do olhar de Torvald, e nunca sem o seu consentimento.

Não é possível afirmar se as atrizes do espetáculo teriam compreendido a questão de Geisy de outro modo, se não estivessem em cena com *E agora, Nora?* Mas, diante do furor social e midiático causado por aquele evento, o grupo de artistas passou a compreender a dimensão do machismo vigente e atuante contra as mulheres, assim como sua natureza sistêmica; um machismo aparentemente tão naturalizado nos comportamentos dominantes e em suas representações macroestruturais, que era preciso denunciar sua manutenção. É provável que, apenas a partir daquele momento, Nora tenha se tornado para as artistas da Cia Temporária de Investigação não apenas uma personagem distante, de um outro século, mas uma representante das forças - materiais e simbólicas - que ainda tomavam as mulheres por objetos, obrigadas a desempenhar papéis regidos por uma sociedade burguesa que, ao menor sinal de rompimento para com a padronização esperada, reage exemplarmente, para a correção da desviante.

A promessa de uma leitura feminista

Outras adaptações nacionais sucederam a incursão do grupo paulistano na história de Nora. Milena Filó e Jaqueline Stefanski fizeram (em 2014) a adaptação *Teatro de Bonecas*, com direção de Adriano Cipriano; e Miriam Freeland encabeçou o elenco de *Casa de Bonecas*, em versão de Daniel Veronese, com direção de Roberto Bomtempo (em 2016). Ao lado desses exemplos e, talvez, com maior destaque na grande mídia, figuram as versões do produtor Gugs Henrique (em 2015) e da atriz e produtora Marília Gabriela (em 2018).

Helena Ranaldi foi a atriz convocada pelo produtor Gugs Henrique para interpretar Nora em *A Fantástica Casa de Bonecas*, inspirada na adaptação assinada pelos norte-americanos Lee Breuer e Maude Mitchell, do grupo Mabou Mines¹⁰. Na montagem encenada no Brasil por Clarisse Abujamra, permanecem as personagens femininas (Nora, Cristine e a governanta Hélène) e três das personagens masculinas (Torvald, o advogado Krogstad e Doutor Rank)¹¹. A versão do Mabou Mines não persegue o naturalismo associado ao material original, mas constrói-se sobre o

¹⁰ Ver no documentário *Looking for a Miracle* (2008) mais detalhes sobre a montagem.

¹¹ Na adaptação do grupo norte-americano, constam seis personagens femininas e três masculinas.

fantástico e o grotesco. Está levada ao extremo a desigualdade entre os homens e as mulheres, uma vez que o cenário é uma *Casa de Bonecas* em dimensões diminutas e as personagens masculinas devem ser interpretadas por atores anões, de tal forma que a submissão delas materializa-se na desproporção física, tanto na imposição às personagens femininas de viverem em um espaço no qual não cabem confortavelmente, quanto pela necessidade das mulheres (as atrizes e as personagens) rastejarem e curvarem-se, para conseguirem relacionar-se com os homens. O tom de melodrama impresso ao texto é radicalizado às raias do absurdo quando a peça termina, com um coro operístico ao fundo.

Ranaldi (apud Frediani, 2015) reconhece o desafio enfrentado na realização no Brasil desta Nora, que também teve reforçados os traços de objetificação, numa caracterização que flerta com o estereótipo da mulher-boneca. Segundo a atriz:

Nora é uma mulher que vive uma falsa ideia de felicidade, mas uma hora se dá conta disso. É uma personagem maravilhosa, com trejeitos de boneca, mas não é fácil interpretá-la. É a dificuldade é, justamente, imprimir vida e verdade a essa característica (Ranaldi, apud Frediani, 2015, s.d).

O relato da atriz, somado ao que se pode absorver dos trechos gravados do espetáculo disponíveis na *internet* e das entrevistas com os outros artistas envolvidos, entretanto, deixa entrever que a apresentação nacional de *A Fantástica Casa de Bonecas* ainda buscou certa reverência a um teatro de base naturalista, contrariando o recurso a um tipo de teatro físico feérico e sarcástico, exigido pelos autores da adaptação. Contrariamente, a montagem norte-americana de *Mabou Mines Doll's House*, assinada por um dos mais importantes grupos de teatro experimental norte-americanos, o Mabou Mines, a crítica às relações familiares burguesas parte de uma ironia irreverente, que ataca de frente seu sistema de representação mais vitorioso, o ilusionismo teatral. Sobre isso, Gardner (2007) comenta:

Começando com um acompanhamento no estilo do cinema mudo e culminando em versões em fantoche de Nora e Torvald, que se sentam em um teatro assistindo seu próprio casamento desintegrar-se, a produção de Breuer está sempre falando sobre a representação teatral em si. À medida que mergulha em pesadelos no estilo das sequências fellinianas, [o espetáculo] quebra não apenas as convenções do casamento burguês do século XIX, mas também as do próprio teatro burguês. Tem algo do choque do novo que o público original de Ibsen deve ter sentido ao ver o drama pela primeira vez (Gardner, 2007, s.n.)¹².

A encenação do Mabou Mines utilizou da derrisão e do ridículo para desnaturalizar o comportamento de dominação dos homens, revelando com veemência a forma como as mulheres são patronizadas e diminuídas por eles. A encenação, na versão internacional, foi tanto vangloriada por suas escolhas, sendo descrita como "imaginativa, política, empolgante, e desafiadora" (Adams, 2011, s.n., Tradução

¹² "Beginning with a silent-movie-style accompaniment and culminating in puppet versions of Nora and Torvald, who sit in a theatre watching their own marriage disintegrate, Breuer's production is always commenting upon performance itself. As it flies off into nightmarish Fellini-style sequences, it smashes not just the conventions of 19th-century bourgeois marriage but also those of bourgeois theatre itself. It has something of the shock of the new that Ibsen's original audience must have felt on seeing the drama for the first time."(Gardner, 2007, s.n.). (Tradução nossa)

nossa)¹³, quanto mereceu acusações, que vão desde “ofensiva” (Treanor, 2011, s.n., Tradução nossa) e “reducionista ao invés de realmente esclarecedor” (Spencer, 2007, s.n., Tradução nossa)¹⁴, até qualitativos piores. Entretanto, não passou em vão, gerando um tipo de controvérsia que, se for possível algum termo de comparação, ecoa as reações de *Casa de Bonecas* no teatro do século XIX. A força do discurso do espetáculo, que ficou nove anos em cartaz, na opinião do diretor, vem tanto da linguagem construída ao longo do tempo pelo grupo, quanto de sua disposição de combate que, pode-se afirmar, é a mola propulsora que constitui sua resultante estética. De um formalismo que não distancia o grupo do teatro com finalidade política, a linguagem do Mabou Mines em sua adaptação de *Casa de Bonecas* opera como uma “meta-narrativa do poder masculino” (Mabou Mines, s.d., s.n.), juntando Teatro Físico e a “desfamiliarização” praticada na tradição Brechtiana. Segundo Breuer (apud Signore, 2009, s.n.):

A inspiração veio pela primeira vez em 1968, quando vi uma produção adaptada por Brecht de *Coriolano*. Foi a primeira vez que vi uma tragédia transformada em comédia e eles também fizeram isso através da escala. Porque as duas estrelas do Berliner Ensemble representavam o patriarcado e tinham cerca de um metro e meio de altura, e os exércitos tinham cerca de 6’5”. E funcionava para remeter à aristocracia, então eu pensei que a mesma ideia funcionaria para concretizar o patriarcado.¹⁵

A disposição de confronto político, na luta contra o patriarcado, portanto, determinou a adoção de uma estética de vanguarda, de caráter não ilusionista, sustentando a construção de um discurso anti-conservador. Essa tarefa contestatória, apenas parcamente evocada na encenação brasileira, colaborou para que a adaptação não alcançasse por aqui o mesmo poder de choque: aparentemente, ninguém percebeu que se “desmontava” um clássico do teatro ocidental, nem que havia ali um ponto de vista revelador da ordem de ilusão que sustenta o mundo masculinista, representado pela torturante casa de Torvald Helmer. Ainda que a “fonte” estadunidense tenha indicado o caminho, reproduzir formalmente sua receita foi insuficiente. Sem o motor da inconformidade, a plateia e a crítica brasileiras não reconheceram o potencial feminista da ação de Nora de bater a porta da sua *Casa de Bonecas* e deixar aquele mundo opressor para trás.

Voltando ao lar, quinze anos depois

A montagem de *Casa de Bonecas - 2*, texto do estadunidense Lucas Hnath traduzido por Marcos Daude, que se apresentou no SESC Consolação e no Teatro TUCA Arena (onde pude assistir), ambos em São Paulo, pretende retratar os fatos que se sucederam 15 anos após a partida de Nora. Nesse período, Nora juntou economias

¹³ “[...] imaginative, political, exhilarating, and challenging”. (Adams, 2011, s.n.).

¹⁴ “[...] reductive rather than truly enlightening.” (Spencer, 2007, s.n.).

¹⁵ “The inspiration first came in 1968 when I saw a Brecht-adapted production of *Coriolanus*. It’s the first time I saw a tragedy turned into a comedy, and they also did it with scale. Because the two stars of the Berliner Ensemble represented the patriarchy and they were about five feet tall, and the armies were about 6’5”. And it worked for sending up the aristocracy, so I thought the same idea would work for setting up the patriarchy.” (Breuer apud Signore, 2009, s.n.). (Tradução nossa)

como costureira e, depois de uma fase solitária dedicada ao autoexame, escreveu um livro sobre sua história pregressa e, graças à recepção das leitoras mulheres, no embalo de uma onda proto-feminista, tornou-se um sucesso editorial. Feliz com a nova profissão e realizada economicamente, ela sente-se segura para também abrir-se a novas experiências amorosas. Então, tem amantes e se estabelece num novo lar e numa nova vida, como uma mulher solteira, até ser descoberta por um juiz, que não concorda com o teor libertário de seus escritos. Investigando o passado de Nora, este homem descobre sua condição de mulher casada e a farsa que oculta, ameaçando entregá-la à justiça por falsidade ideológica. As circunstâncias do seu retorno ao lar estão estabelecidas: ela precisa pedir a Torvald que dê a ela o divórcio, solucionando o impasse, para que possa retomar sua vida independente da família.

O retorno de Nora ao lar é para os que ficaram uma oportunidade de ajustar as contas. Se ela partiu sem ouvi-los, agora terá que escutar as mágoas não resolvidas e lidar com elas, para, mais uma vez, afirmar-se em sua autonomia. Diferentemente da primeira partida, no entanto, ela agora sabe o que quer do mundo, embora a sociedade ainda não tenha mudado o suficiente para permitir sua plena realização. Na nova bagagem, traz consigo um discurso em prol do “amor livre” e pela preservação da solidão como parte de um projeto de liberdade e autoestima. O debate entre os gêneros é pano de fundo para entendermos porque Nora ainda necessita de Torvald (ainda estamos num “século passado”, em que as mulheres casadas não poderiam assinar contratos, nem existir sem uma família para suportá-las), mas a supremacia masculinista não é tratada como a causa direta dessa proibição. Nas palavras de Als (2017, s.n.):

“A Doll’s House, Part 2” é uma peça sobre uma peça e sobre homens olhando para mulheres - embora não com condescendência, ou com qualquer coisa que se aproxime da luxúria e, portanto, da ideia de posse. Embora a Nora de Hnath seja livre, ela, como a maioria de nós, ainda está ligada à coisa que podemos deixar para trás, mas da qual nunca nos despojamos totalmente: família.¹⁶

O que aprisiona esta Nora quinze anos mais velha talvez seja o patriarcado, talvez seja sua própria dúvida, ou culpa, sobre a questão da família. Seu sucesso deve-se à atividade literária; sucesso evidente nas roupas bem-talhadas e na postura confiante, dos gestos seguros e da voz assertiva, que agora desfile diante dos nossos olhos. Em contraposição à sua posição de mulher liberada, a filha - que mal aparece no texto de Ibsen - representa a tradição do amor romântico, que vê no casamento já anunciado com um jovem de carreira promissora sua maior possibilidade de realização, projeto que ganha reforço na mágoa que guarda por ter sido abandonada pela mãe, que nem mesmo ao voltar, mostra interesse em vê-la ou saber sobre ela. Completando o tripé, a governanta Anne Marie é uma defensora da moral mediana, que insiste em deixar claro a Nora o que lhe custou ter ocupado em seu lugar o papel de rainha do lar, abrindo mão de sua própria família. A relação entre Nora e as duas outras mulheres é de irreduzível diferença, o que não deixa possibilidades de entendermos como a conquista da primeira reverteu-se em aberturas de perspectiva para as demais. Ao

¹⁶ “A Doll’s House, Part 2” is a play about a play, and about men looking at women—though not condescendingly, or with anything approaching lust and, thus, the idea of possession. Although Hnath’s Nora is free, she, like most of us, is still bound to the thing that we can leave behind but never fully divest ourselves of: family.”(Als, 2017, s.n.). (Tradução nossa)

contrário, os mesmos gestos que fizeram de Nora uma mulher adiante de seu tempo trouxeram aos restantes prejuízos consideráveis que impediram o nascimento de um sentido de sororidade, ou uma aliança entre as mulheres.

Essa diferença, entretanto, não provoca uma visão dialética ou mais plural do sujeito mulher, como ocorreu no autoquestionamento das jovens atrizes da Cia Temporária, em 2009. Que unidade seria possível entre as mulheres, se algumas podem usufruir da posição de sujeitas e outras não se entendem como incluídas dentro das próprias fronteiras do feminismo? Essa tem sido uma pergunta constante dos feminismos contemporâneos, a partir do momento em que mulheres negras, periféricas, trans e lésbicas passaram a defender outras acepções para o termo "mulher". Mas, na peça de Lucas Hnath, elas estão discutindo as diferenças num plano psicológico que, se ampliado para um enquadramento menos subjetivista, pouco teria a haver com os espaços políticos ou "lugares de fala" de cada uma dessas categorias. Pode-se dizer que Hnath vê as mulheres da peça (e, por inferência, o sujeito de gênero feminino) no plano das dessemelhanças, e não das desigualdades.

O texto tenta reproduzir a estrutura dramática de Ibsen, com cenas mais ou menos autônomas, ainda que o autor siga o modelo da "peça bem-feita", com um desenvolvimento lógico da ação e unidades de tempo e lugar. Hnath centra a ação em relações dialógicas, em cenas sempre entre duas personagens, girando em torno de Nora, Torvald, a filha mais jovem do casal e a governanta Anne Marie. O autor indica como cenário um palco vazio com algumas cadeiras, numa concisão de elementos cênicos que, na leitura da encenadora Regina Galdino, é traduzida por um chão decorado, representando um tapete estilizado cheio de rasgos, fendas que partem o espaço da "casa" em pedaços. O partido não-realista da encenação não se reproduz na linha de atuação das atrizes e do ator, desenhada pelo compromisso de gerar uma "verdade psicológica", dentro do modelo dramático. Segundo Galdino (Jornal Metrópole, 2018): "Esperamos que os espectadores vejam a transformação das personagens acontecer diante de seus olhos, sem truques, em um teatro essencial alicerçado na interpretação dos atores" (Galdino apud Jornal Metrópole, 2018, s. n.).

De fato, as transformações acontecem, tendendo a um desfecho de entendimento entre as partes, digamos, condescendente com a complexidade das situações. Torvald, o único representante masculino que Hnath convoca para o debate, é um antagonista simpático e bem-humorado, que em seus traços quase patéticos, não chega a configurar uma barreira às posições de Nora. Se ele hoje resiste a dar a ela o divórcio, é porque sentiu-se traído com o abandono e precisou reconstruir sua vida sozinho, maculado pela partida da esposa; coisa que resolveu, forjando uma história de que ela teria adoecido e morrido. Salvo da vergonha social com a divulgação da falsa viuvez, pôde reconstruir-se, muito embora nutra ainda sentimentos românticos e busque, em alguns momentos da peça, seduzi-la e, com sinceridade de sentimentos ou não, restabelecer os laços entre o casal.

Sem entendermos que Torvald é figura representativa de uma posição social e de uma ideologia do poder masculino, não damos a Nora nenhum crédito em sua luta, passando a vê-la como uma mulher temperamental e individualista. A previsibilidade das interpretações também retira a torcida e a surpresa da plateia, seja quando o ex-companheiro parece negar a ela seus direitos, seja no momento em que Nora

desiste das propostas de conciliação (em que ela deveria, estrategicamente, mentir mais uma vez sobre quem ela é e as escolhas que fez) para optar pelo confronto real com a justiça, ainda regida por leis que não entendem a mulher fora do lar, mesmo que perca tudo o que conquistou em termos de felicidade pessoal e aceitação social.

Em 2018, a peça de Hnath replica soluções cênicas do que chamamos de “teatrão”, ao gosto das grandes produções norte-americanas, ambiente onde encontrou sua repercussão, motivando a compra dos direitos pelos produtores brasileiros. As propostas que faz para o “destino de Nora” são também condizentes com o sucesso esperado de uma pessoa na perspectiva de uma sociedade neoliberal: ascensão rápida a partir da carreira artística; circulação entre classes e poderes; independência afetiva (sem sinais de inconstância, dúvidas e falhas de percurso) e novas experiências que reforçam a autoconfiança e a autonomia. Por que questionar, então, a extensão das injustiças contra as menos favorecidas no mundo neoliberal e o que impede a posição mais satisfatória de todas as mulheres? Este acesso, a montagem leva a concluir, estará aberto a todas que se disponham a trilhá-lo. Por isso, Nora pode sair de cena caminhando com tranquilidade, depois de um papo relaxado com o ex., sentada com ele no chão do palco.

O espetáculo *Casa de Bonecas - 2* vem a cena num contexto em que o Brasil viu retornar ao espaço das ruas os movimentos de mulheres, a partir de 2015, assim como a ampliação de uma visão mais positiva sobre os feminismos na grande mídia. O que parece, a uma primeira visada, a expansão de um projeto de emancipação da classe das mulheres, contudo, é uma luta contra o retrocesso eminente de pautas duramente conquistadas, resultado do fortalecimento das bancadas evangélicas, em suas medidas conservadoras, e o aumento de casos de violações e assédios contra as mulheres em território nacional. Ao mesmo tempo, mostrou-se visível o fortalecimento de um feminismo “transnacional e internacional tecido em redes e organizações diversas, unindo mulheres na luta por direitos, justiça e inclusão política e social” (Nascimento, 2018).

No refluxo dessa mesma “onda”, após a rebentação carregada de alguma esperança, vivemos a mudança do estado democrático, com o impedimento de uma presidenta mulher e a instalação no poder de um governo acusado de golpista, preparando terreno para uma eleição em que os candidatos - quase todos homens - dividem-se entre supostas três vias, sendo que a que aparenta contar com o maior apoio da população não esconde seu discurso machista, homofóbico, antidemocrático e militarista. Num campo paralelo, em que estão a reflexão e a criação teatral, podemos reconhecer nesse refluxo tendências pouco positivas, entre elas, a exploração como produto de um “discurso feminista” por um mercado de arte que é, ele também, transnacional e internacional. Assim, quando Nora - bem vestida, ponderada e enigmática como um nova Mona Lisa - delega a nós, da plateia, a missão de, num futuro próximo (que sabemos ser o dia de hoje), vivermos o “amor em liberdade”, não nos sentimos fortemente convocados a partilhar de seu projeto, nem a rever nossas relações ao sair do teatro.

Embora a discussão se *A Casa de Bonecas* de Ibsen é feminista já tenha alimentado muitos debates, faz enorme diferença se a montagem que parte deste material pretende ou não investir em sua potencialidade de choque. Também, se encontra meios cênicos de, em consonância com o contexto social e político de sua época,

mas não obrigatoriamente a seu favor, evidenciar as hierarquias entre homens e mulheres e propor novas estratégias de desnaturalização das assimetrias de gênero. É o que resume Breuer (apud Signore, 2009, s.n.):

É claro que o feminismo mudou e você pode ressaltá-lo um pouco. [O texto] foi muito romântico na época; foi, você sabe, um discurso liberal clássico. No entanto, o que tentamos fazer é encontrar uma ponte para o presente, tirar essas políticas de 1850 e 1860 e trazê-las para agora, adicionando uma espécie de ponto de vista pós-beckettiano, acrescentando ironia. Não havia esse tipo de ironia originalmente no texto, mas havia ali o potencial para isto.¹⁷

Para Breuer, um caminho do feminismo no teatro atual, tomando por base sua leitura de *A Casa de Bonecas*, seria enfatizar a ironia das interações entre os atores e atrizes na cena, desconstruindo o realismo aparente através de um estilo de construção explicitamente *fake* (Breuer apud Signore, 2009) e enfatizando os insights feministas latentes no texto original, mas não assumidos por Ibsen, que cortejava muito mais com uma perspectiva da emancipação humana, do que de emancipação das mulheres. Essa diferença se resume a explicitação de uma afirmação simples: se a falta de liberdade, impetrada pelas instituições - como o casamento - sacrificam homens e mulheres, o prejuízo será sempre maior das mulheres.

A estrutura subjetiva das personagens, que corresponde a um funcionamento social na Noruega de fins do XIX e outro no Brasil do XXI, também precisa ser revista. O desenho de uma figura feminina potente pode colaborar para uma construção positiva sobre a mulher, contudo, apagar o limite de suas escolhas e as suas contradições, em um mapeamento restrito ao conflito de fundo psicológico, não ajudará na compreensão de que continuamos inseridos num contexto econômico, político e social que nos impele para ações nem sempre escolhidas por nós. Em especial no que diz respeito ao gênero, reproduzimos padrões de pensamento e modelos de ação que são performatizados de maneira compulsória, uma vez que interiorizamos os constrangimentos da ideologia dominante. Butler (2003) pode nos ajudar a compreender essa ideologia operando num contínuo entre sexo de nascimento, gênero, comportamento sexual e sexualidade, cujas bases estão na ação oculta de uma heterossexualidade tornada regra.

Além disso, num país como o Brasil, conforme descrito por Azevedo, em que compramos a promessa de desenvolvimento e modernização, sem que tenhamos entendido o sentido negativo do locus periférico em que somos confinados, a fim de torná-la uma posição de confronto e qualificá-la como um ponto de vista apto ao questionamento das forças que ocupam a centralidade, a realidade do teatro necessita olhar a realidade da sociedade. Se uma peça não se fechar entre quatro paredes, ajudando a construção da dúvida a partir da experiência convival da cena, o barulho de uma batida de porta cenográfica será amplificado. Ao mesmo tempo, se uma peça de teatro abrir as portas do edifício todo e deixar entrar o barulho lá de fora, escutaremos muito ruído passando pelo batente, baixinho aqui, estrondoso acolá.

¹⁷ "Of course feminism has changed, and you can send it up a little bit. It was very romantic at the time; it was, you know, a classic liberal statement. However, what we tried to do is find a bridge to the present, to take these politics out of 1850 and 1860 and bring them to now by adding a kind of post-Beckettian point of view, adding irony. There wasn't this kind of irony originally in the script but there was the potential for it to be there." (Breuer apud Signore, 2009, s.n.). (Tradução nossa)

Ainda que não haja uma linguagem única a ser propagada, é inegável que falamos de um teatro que entende a tensão entre o texto dramático e as textualidades da cena. A *Casa de Bonecas* mostrou-se um substrato fértil para a exposição dessa disputa de discursos, que se evidencia apenas na atualização da cena e, assim, pode ocultar-se exatamente nela e através dela. Por outro lado, não há nenhum recurso de linguagem que possa ser desprezado, mas será sempre no corpo a corpo que se dará o campo de batalha, considerando que é em especial no corpo da mulher que veremos a atuação das forças de controle ideológico. Este corpo "feminino", portanto, precisa ser "desnaturalizado", ou seja, precisa ser exposto em suas entranhas sociais, culturais e biológicas, marcado pelas cicatrizes da história.

Concluindo em termos mais gerais, se não for para romper limites, uma obra de teatro não será uma obra necessária. Portanto, não será uma obra feminista. Esse rompimento pode estar, simplesmente, em criar um espaço de transformação para as mulheres envolvidas em sua realização. Dispor essa dimensão em primeiro lugar, entretanto, não é um impulso endógeno, pois só vai alcançar sucesso se incluir o projeto de constituição de modalidades de diálogo, o que vislumbra o contato com uma comunidade mais extensa. Nesse escopo, também entendemos um outro salto necessário, da "representação" de personagens mulheres protagonistas marcantes para a desconstrução deste protagonismo, seja de personagens mulheres delicadas e independentes, seja de personagens mulheres fortes e ainda alienadas. Este movimento se dá nos modos de organização da semiose da cena e nas relações de produção. Em alguns casos, poderá ser caracterizado como um trânsito da atriz para a *performer*. Em outros, como a passagem de um teatro de elenco, feito a toque de caixa, para um teatro em coletivo, mais horizontalizado e mais participativo, construído em continuidade temporal.

São investimentos possíveis, a depender de uma decisão de cada artista que se disponha a construir um teatro que faça *diferença*. Se essa diferença for para colaborar na maior *igualdade* entre os gêneros, ajudará se as mulheres ali envolvidas perceberem que estão acompanhadas já há mais de século por outras artistas, teóricas, pedagogas e técnicas de teatro. Então, perceberão que são também mulheres artistas e militantes feministas, sem medo das portas batendo que a menção da palavra feminismo possa disparar.

Neste ensaio, estão alguns exemplos, tanto numa direção quanto em outra.

Referências

ABREU, Maira. Dicionário crítico do feminismo. In: *Cadernos Pagu*, n. 36, Junho 2011, Campinas: Unicamp. p. 405-415. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000100017&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 24 Set. 2018.

ADAMS, Erica. Fuse Theater Review: Ibsen's DollHouse — Deconstructed. In: *The Arts Fuse*. November 3, 2011. Disponível em: <http://artsfuse.org/44025/fuse-theater-review-ibsen-dollhouse-deconstructed/>. Acesso em: 24 Set. 2018.

ALS, Hilton. Lucas Hnath's Leap of Faith Into "A Doll's House". In: *The New Yorker Online, The Theatre*, May 8, 2017. s.n. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/05/08/lucas-hnaths-leap-of-faith-into-a-dolls-house>. Acesso em: 24 Set. 2018.

ARAUJO, Barbara Macedo Soares de. *Nora e Capitu: Encontros e desencontros*. (Mestrado) Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: FFLCH/ USP, 2008. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-04112009-142849/en.php. Acesso em: 28 Ago. 2018.

AZEVEDO, José Fernando. Interrogações da sala de ensaios - Teatro de Narradores. In: Azevedo, José Fernando (ed.) *Cadernos de Ensaios 1-2*, s.d., p. 47-51. Disponível em: https://docs.wixstatic.com/ugd/dc8532_a30f8923a2fa4fcd953ce8555d1a2f81.pdf. Acesso em: 24 Set. 2018.

CIA TEMPORÁRIA DE INVESTIGAÇÃO CÊNICA. Site do grupo. Disponível em: <https://cargo-collective.com/ciatemporaria/obras-works/Reacoes-Adversas>. Acesso em: 15 Ago. 2018.

CONDE, Ana Paula. Bia Lessa busca as Marias do Brasil. In: *Revista Trópico - Ideias de norte a sul*. s.d. São Paulo: Dossiê Assessoria e Texto. p 1-2. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/1279,2.shl>. Acesso em: 24 Set. 2018.

COSTA, Iná Camargo. Papeis da mulher no teatro moderno. In: COSTA, Ina. *Sinta o drama*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998. p. 177-181. Acesso em: 24 Set. 2018.

FRANCO, Marcella. Bia Lessa relê Ibsen em "filme-peça". In: *Jornal Folha de São Paulo Online*. Ilustrada - Teatro. São Paulo, 29 de Abril de 2002. s.n. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2904200211.htm>. Acesso em: 24 Set. 2018.

FREDIANI, Marcus. Helena Ranaldi é protagonista em *A Fantástica Casa de Bonecas*. In: CrazyKiwy - Por que a vida é muito louca. Coluna Fun & Cult. s.d. Disponível em: <https://crazykiwi.com.br/helena-ranaldi-e-protagonista-em-a-fantastica-casa-de-bonecas/>. Acesso em: 24 Set. 2018.

GARDNER, Lyn. Mabou Mines Dollhouse. In: *The Guardian Online*, Mon 27 Aug. 2007. Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/2007/aug/27/theatre.edinburghfestival2007>. Acesso em: 24 Set. 2018.

GONCALVES, Eliane, FREITAS, Fátima Regina Almeida de, OLIVEIRA, Elismênia Aparecida de. Das idades transitórias: as "jovens" no feminismo brasileiro contemporâneo, suas ações e seu dilemas. In: *Revista Feminismos*. Vol.1, N.3 Set. - Dez. 2013. Salvador: UFBA. s.n. Disponível em: www.feminismos.neim.ufba.br. Acesso em: 28 Ago. 2018.

GONÇALVES, Renata. Sem pão e sem rosas: do feminismo marxista impulsionado pelo Maio de 1968 ao academicismo de gênero. *Seleção do VI Colóquio Internacional Marx & Engels*. Campinas: Unicamp, 2009. p. 1-10. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2009/trabalhos/sem-pao-e-sem-rosasdo-feminismo-marxista-impulsionado-pelo.pdf. Acesso em: 28 Ago. 2018.

HOLLEDGE, Julie, BOLLEN, Jonathan, HELLAND, Frode and TOMPKINS, Joanne. *A Global Doll's House: Ibsen and Distant Visions*. London: Palgrave MacMilan, 2016.

HOSSAIN Amir. Ibsen's Treatment of Women. In: *Journal of Socialomics*, v. 5, issue 2, 153, 2016. USA, Europe and Asia: OMICS International. p. 1-9. Disponível em: <https://www.omicsonline.org/open-access/ibsens-treatment-of-women-2167-0358-1000153.pdf>. Acesso em: 24 Set. 2018.

ISHERWOOD, Charles. A Nora Who Goes Beyond Closing Her Prison's Door. In: *The New York Times Online - Theatre Review*. Nov. 11, 2004. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2004/11/11/theater/reviews/a-nora-who-goes-beyond-closing-her-prisons-door.html>. Acesso em: 24 Set. 2018.

JORNAL METRÓPOLE. Sesc Consolação recebe espetáculo "Casa de Bonecas – Parte 2". In: *Jornal Metrópole*. Disponível em: <http://www.jornalmetropole.com.br/sesc-consolacao-recebe-espetaculo-casa-de-bonecas-parte-2/>. Acesso em: 24 Set. 2018.

KALB, Jonathan Nora the Killer Doll. In: *The New York Times Online*. Nov. 7, 2004. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2004/11/07/theater/newsandfeatures/nora-the-killer-doll.html>. Acesso em: 24 Set. 2018.

LAURETIS, Teresa de. Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema. In: *New German Critique*, No. 34 (Winter, 1985), p. 154-175. Disponível em: <https://programadssrr.files.wordpress.com/2013/05/aesthetic-and-feminist-theory-rethinking-womens-cinema.pdf>. Acesso em: 24 Set. 2018.

MABOU MINES. Looking for a Miracle: Mabou Mines Doll's House. DVD video : NTSC color broadcast system : English. New York : Lorber HT Digital, 2008.

MABOU MINES. Disponível em: <https://www.maboumines.org/production/mabou-mines-dollhouse/>. Acesso em: 24 Set. 2018.

MAYNE, Judith. Feminist Film Theory and Women at the Movies. In: *Profession*, 1987, New York: Modern Language Association. p. 14-19. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25595398>. Acesso em: 24 Set. 2018.

NASCIMENTO, Alcileide Cabral do. A primavera feminista. Vozes de luta da emancipação feminina no Brasil e Uruguai. In: *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 26, n. 2,

e57191,2018. s.n. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2018000200601&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 26 Set. 2018.

ORJASAETER, Kristin. Mother, wife and role model - A contextual perspective on feminism in *A Doll's House*. In: *Taylor & Francis Online*, 21 Aug 2006. London: Routledge. p. 19-47. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15021860510032835?scroll=top&needAccess=true&journalCode=sibs20>. Acesso em: 24 Set. 2018.

PIAZENTIN, René. *E agora, Nora?*. In: *Blog do TUSP - Teatro da Universidade de São Paulo*. 21/12/2009, São Paulo: TUSP/USP. s.n. Disponível em: <http://www.usp.br/tusp/?p=232>. Acesso em: 24 Set. 2018.

PORTAL G1. Estudante hostilizada na Uniban recebe proposta de outras universidades. In: *Portal G1*. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL-1372643-5605,00-ESTUDANTE+HOSTILIZADA+NA+UNIBAN+RECEBE+PROPOSTA+DE+OUTRAS+UNIVERSIDADES.html>. Acesso em: 24 Set. 2018.

SCHENKER, Daniel. Teatro que interroga o tempo: Christiane Jatahy se distancia do lugar comum na conjugação entre passado e presente. In: *Revista Sala Preta*, Vol. 15, n. 1, São Paulo: ECA/USP, 2015. p. 289-301. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/105937>. Acesso em: 24 Set. 2018.

SIGNORE, John Del. Director Lee Breuer, Mabou Mines DollHouse. In: *Gothamist. Arts & Entertainment*. Feb 27, 2009. Disponível em: http://gothamist.com/2009/02/27/director_lee_breuer_mabou_mines_dol.php. Acesso em: 24 Set. 2018.

SILVA, Jane Pessoa da. *Ibsen no Brasil - Historiografia, Seleção de textos críticos e Catálogo bibliográfico*. (Mestrado) Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: FFLCH/ USP. 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-01112007-141703/en.php>. Acesso em: 28 Ago. 2018.

SPENCER, Charles. Edinburgh Festival review: Mabou Mines Dollhouse. In: *The Telegraph Online*. 27 Aug 2007. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3667514/Edinburgh-Festival-review-Mabou-Mines-Dollhouse.html>. Acesso em: 24 Set. 2018.

TREANOR, Tim. Mabou Mines DollHouse. In: *DC Theatre scene.com*. October, 21, 2011. s.n. Disponível em: <https://dctheatrescene.com/2011/10/21/mabou-mines-dollhouse/>. Acesso em: 24 Set. 2018.

Recebido em: 01/10/2018
Aprovado em: 19/10/2018