

## CONTINUIDADE E RUPTURA: A DOMINAÇÃO MASCULINA NA DRAMATURGIA DE TCHEKHOV E IBSEN

### CONTINUITY AND RUPTURE: MALE SUPREMACY ON TCHEKHOV AND IBSEN DRAMATURGY

Vicentônio Regis do Nascimento Silva  
Mestre em História<sup>1</sup>  
Universidade Estadual Paulista – UNESP  
(vicrenos@yahoo.com.br)

**RESUMO:** Anton Tchekhov (1860-1904) e Henrik Ibsen (1828-1906) – respectivamente autores de **As três irmãs** (1901) e **Casa de bonecas** (1879) – retrataram os papéis sociais e individuais das mulheres, no século XIX, destacando o movimento de continuidade e ruptura da submissão feminina. A dominação masculina – segundo Pierre Bourdieu, exercida simbolicamente e, conseqüentemente, sem intervenção física – a qual se constata claramente em Tchekhov, rompe-se, contudo, em Ibsen. Ao fim de **Casa de bonecas**, a ação dramática resulta em tomada de consciência, imposição de discurso e mudança pragmática de comportamento da protagonista: Nora enfrenta os protestos e ignora as ordens do marido, ironiza as ameaças de perda de *status* social e a iminência de ataque da opinião pública e, por fim, abdica do ambiente financeiramente confortável. A dominação do marido, a ele transmitida simbolicamente pelo pai dela, perde sua eficácia e sua força. A casa de bonecas – simulacro de mundo perfeito, em que se perpetua a rotina distanciada dos complexos conflitos humanos – desmorona e, ao mesmo tempo, ergue-se uma nova realidade.

**Palavras-chave:** Tchekhov. Ibsen. Dominação masculina. Continuidade. Ruptura.

**ABSTRACT:** Anton Tchekhov (1860-1904) and Henrik Ibsen (1828-1906) – respectively authors of **As três irmãs** (1901) and **Casa de bonecas** (1879) – portray the social and individual women's roles in the 19th century, highlighting the movement of continuity and rupture of the female submission. The male supremacy, according to Pierre Bourdieu is symbolically practiced and, consequently, without physical intervention that can be clearly seen, in Tchekhov, breaks, however, in Ibsen. At the end of **Casa de bonecas**, the dramatic action results in awareness, imposition of the discourse and pragmatic change of the protagonist's behavior. Nora faces the protests and ignores the husband's order, the threats of loss of social status, the imminence of attack of public opinion and, finally, abdicates from the environment financially comfortable. The husband's dominance, symbolically transmitted by the father, loses its effectiveness and its strength. The Doll House- simulacrum of perfect world-in which perpetuates the routine far from the complex human conflicts- collapses and, at the same time, raises a new reality.

**Keywords:** Tchekhov. Ibsen. Male supremacy. Continuity. Disruption.

### Introdução

Os testemunhos das transformações políticas, culturais, econômicas e sociais alcançam a Literatura – e, especificamente, o texto dramático –,

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras/Estudos Literários – Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista CAPES/CNPQ.

sobressaindo dois nomes que captam, entre outras situações, os papéis femininos no século XIX: Henrik Ibsen (1828-1906) e Anton Tchekhov (1860-1904). Dramaturgos já entronizados no cânone mundial, os autores de **Casa de bonecas** e **As três irmãs** concentram seus esforços criativos no ambiente familiar. Traçam – em uma tentativa talvez não explícita – paralelos da atuação da mulher e de ascensão, manutenção e declínio burguês. Dessa maneira, provocam a ira de crítica e de público, quando da ruptura das convenções estabelecidas – caso da ousada Nora, protagonista de **Casa de Bonecas** – ou da inquietação pela continuidade do *status quo* em que vivem Olga, Maria e Irina.

### As três irmãs

De maneira resumida, a peça trata do cotidiano da família em que três irmãs – Olga, Maria e Irina – desde as primeiras falas, convivem com a submissão ao pai, que morrera um ano antes. Acompanhado de músicas e salvas de tiros em homenagem à alta patente de general, o féretro coincide com o dia de aniversário de uma delas. Em manifestação repleta de reticências – presentes nas personagens em todos os atos, em alguns momentos denotando evasão e falta de convicção, em outros, receio ou insegurança e, tanto nos primeiros quanto nos segundos, disfarce de indiferença e frustração –, Olga fornece a tônica que percorrerá o enredo:

Faz hoje exatamente **um ano que papai morreu**. Dia cinco de maio... **Dia de teu aniversário, Irina**. Um **dia tão frio**... Nevava. Eu temia que não sobrevivesses. E tu estavas estendida como morta... No entanto, passa-se um ano apenas, e nós nos lembramos dele com calma, e tu estás aí, vestida de branco, resplandecente. (*O relógio soa doze horas.*) **Naquele dia, o relógio também soou assim, como agora**. Recordo-me de quando levaram seu caixão: houve músicas e salvas no cemitério. Ele era **general e comandava uma brigada**. Mas não houve muita gente em seu enterro. É verdade que chovia... Chovia a cântaros e havia muita neve. (TCHEKHOV, 1979, p.7-8, grifos nossos).

Cada ato começa com a quebra brusca do tempo e representa o transcorrer dos anos, com a sucessão linear de ações. Assim, verifica-se gradativamente a transformação da noiva do irmão em esposa, mãe e dona da casa, ou o lamento constante das três irmãs pela morte paterna e pela insatisfação com os empregos. Olga, Maria e Irina perdem posições na estrutura da família: desde a cessão de espaço físico na casa, herança do pai, até o poder de direção sobre empregados,

atividades rotineiras, comemorações e relações com a sociedade. Ressalte-se que uma das irmãs se abre às novas experiências – busca relações extraconjugais e visivelmente se transtorna, pela morte do amante – entretanto, mesmo diante das transformações logísticas e urbanas – ida e vinda de militares, transferência da sede da brigada e decadência da cidade – nenhuma delas consegue impedir o fracasso financeiro e administrativo do irmão Andrei, com quem dividem o mesmo teto.

Destacam-se, entre outros, dois pontos do comportamento submisso das irmãs: a volta a Moscou e a dominação masculina. As irmãs alimentam o sonho de voltar a Moscou, de onde tinham saído com a transferência do pai. Ao irmão – a quem se atribui habilidade intelectual capaz de obter cátedra na Universidade de Moscou – caberia a manutenção financeira, quando do retorno à capital russa. No entanto, o projeto não alcança o objetivo traçado e, a partir do segundo ato, as três irmãs refugiam-se respectivamente no casamento, na docência e no emprego no telégrafo.

Embora tenham direito à herança – simbolizada pela casa – mantêm a confiança no irmão, que deixa de lado a reclusão dos estudos, entra nas apostas, torna-se perdulário, a ponto de hipotecar o único imóvel familiar. Substituem admiração e esperança (da propagada carreira universitária) pela incredulidade e assentimento (da vida perdulária), submetem-se às necessidades e aos dissabores provocados, de maneira mais taxativa, pela cunhada.

Depois dessa abordagem geral e, mais adiante, focando nas visões femininas, identifica-se a falta de perspectivas das personagens:

Em vez de dramatizar a morte de Deus, Checov contenta-se, meramente, em sugerir o vácuo metafísico e analisar suas conseqüências no caráter humano. Em suas peças, portanto, sente-se um enorme vazio, expresso através da melancolia à-toa de suas personagens, mas sem qualquer sentido de transcendência. (BRUSTEIN, 1967, p. 166).

Corajosas ou medrosas, ousadas ou inertes, destemidas ou receosas são oposições semânticas que não se enquadram na caracterização de Olga, Maria e Irina, já que o texto dramático não as afirma textualmente nem permite claramente tais inferências, mas, retratadas de acordo com o fragmento acima – definição geral a todas as personagens da peça –, constata-se a falta de objetivos pessoais ou grandiosos, sejam eles mundanos (conquista de independência financeira,

distanciamento do irmão ou da cunhada, busca de utopias ou de desafios), sejam eles sagrados (Brustein aproxima-as menos da configuração transcendental do que da melancólica).

Mais adiante, Brustein apresenta assertiva que pode ser aplicada às três irmãs: “As mulheres, é certo, desempenham com frequência um papel destrutivo nas peças de Checov” (BRUSTEIN, 1967, p. 178). Homens e mulheres fogem da realidade e, conseqüentemente, escapam dos confrontos intersubjetivos:

Nos dramas de Tchekhov os homens vivem sob o signo da renúncia. A renúncia ao presente e à comunicação: a renúncia à felicidade em um encontro real. Essa resignação, em que a nostalgia e a ironia se vinculam para evitar atitudes extremadas, determina também a forma e o lugar de Tchekhov na história do desenvolvimento da dramaturgia moderna.

A renúncia ao presente é a vida na lembrança e na utopia, a renúncia ao encontro é a solidão. *Três irmãs* – talvez o mais perfeito dos dramas de Tchekhov – representa exclusivamente seres solitários, ébrios de lembranças, sonhadores do futuro. Seu presente é pressionado pelo passado e pelo futuro, é um entretempo, tempo de estar exposto, no qual o retorno à pátria perdida é a única meta. (SZONDI, 2001, p. 46).

O sonho de voltar à pátria perdida – Moscou, a terra desejada – e o enorme vazio em que as personagens se encontram – especialmente as irmãs que, sem iniciativa, exploram o caráter destrutivo da renúncia e da melancolia – são dois fatores da submissão ao irmão, o qual, sem questionamentos ou contestações, assume a herança da dominação masculina anteriormente exercida pelo pai.

Conforme enfatizado nos grifos da primeira intervenção, Olga relembra a Irina que, um ano antes, dia do aniversário da irmã, o pai – general e comandante de brigada – falecera em dia frio, marcado pela chuva. A figura paterna e, com ela, os elementos do *pathos* delineadores da melancolia (morte, dia frio, chuva) contrapõem-se ao aniversário da irmã, em tese, marcado pela alegria (vida, dia de calor, sol). Embora transcorrido um ano – o relógio soa de idêntica maneira de doze meses antes, representando a continuidade do poder patriarcal por meio da memória –, a predominância, a relevância e o alcance da figura paterna eclipsam e silenciam o dia de comemorações de aniversário da filha. Nesse ponto, a imagem de oficial do exército e a do pai confundem-se: quem deve ser lembrado, o pai ou o general?

A informação inicial do emprego – oficial do exército – e do cargo de prestígio – general – demonstra duas características peculiares de estrutura militar: hierarquia e disciplina. Entretanto, hierarquia e disciplina são inúteis, se desacompanhadas de comando e liderança: ao oficial não basta o comando, designação formal, entretanto, é necessária também a liderança sobre os subordinados (viés prático). Portanto, mesmo depois de morto, o comando e a liderança continuam fortes e incontestáveis na vida das três filhas.

Os detalhes da patente militar e do comando da brigada inserem-se propositalmente na primeira fala, transparecendo que comando e liderança se exerciam não apenas nos limites da caserna, mas adentravam o recinto doméstico, sobre o qual o general impunha a hierarquia e a disciplina. O oficial desempenha comando e liderança não somente pela presença/vida, todavia, principalmente pela ausência/morte. Sua morte nos desperta a atenção: no dia do aniversário de Irina, a morte (ausência) do patriarca torna-se mais presente (viva) do que as comemorações, vigiadas, sob a presença contínua do comando e da liderança, simbolizadas pelo relógio: “naquele dia, o relógio também soou assim, como agora”. O relógio – soa igual há um ano – reproduz a passagem do tempo sem mudanças: os anseios de volta a Moscou, o vazio cotidiano e a renúncia destrutiva permanecem inalterados. Assim como inalterada permanece a submissão ao homem, transferida do pai ao filho, agora comandante e líder.

Entre outras, algumas oposições destacam-se na rotina das três irmãs: esperança *versus* frustração, serenidade *versus* amargura, sonhos *versus* desilusão, bonança *versus* declínio. A esperança de uma vida alegre em Moscou cede lugar à frustração de desejarem, mas não possuírem os mecanismos para alcançar seu objetivo maior. A serenidade, representada tanto pelos discursos vagos e contidos quanto pelas omissões, substitui a amargura de eventuais frustrações. Os sonhos – construções psíquicas positivas, que norteiam os objetivos dos indivíduos e os impulsiona às novas conquistas – são destronados pelas ilusões – mecanismos psíquicos negativos, os quais imobilizam os indivíduos, criando realidades futuras que jamais (ou dificilmente) se concretizarão. A bonança da vida cômoda, tranquila e segura de quando o pai ainda estava na ativa desaparece no declínio econômico da família, após sua morte – declínio visualizado, como frisamos, pela hipoteca da casa e pela busca de emprego das irmãs.

## **Casa de bonecas**

**Casa de bonecas** inicia-se pela descrição do sonho burguês: família completa (pai, mãe e filhos) residindo em casa confortável, armação da árvore de natal, ênfase nos gastos da esposa, ascensão profissional e financeira do marido (depois de contratempos financeiros, ocupa cargo na diretoria de banco), visível e invejada sintonia do casal (reconhecimento dos esforços da esposa no orçamento exíguo e na condescendência do marido nos excessos nas compras dela).

A empatia/sintonia do casal sofre ameaça, quando, no decorrer da ação, detonadores e montes aceleram a tensão nas tentativas de Nora esconder do marido a dívida contraída anos atrás, sem o consentimento/conhecimento dele. David Ball (2011, p.29) conceitua detonadores e montes como partes integrantes da ação: “Uma ação é constituída de dois eventos: um detonador e um monte. Cada monte se torna um detonador da ação seguinte, de modo que as ações são como dominós, tombando cada um sobre o próximo. A análise sequencial significa seguir a peça do começo ao fim, dominó por dominó”. A situação torna-se perigosa: o advogado Krogstad, que a ajudara no empréstimo, descobre que ela falsificara a assinatura do pai no documento. Passa, então, a chantageá-la, no intuito de que convença o marido, na iminência de assumir diretoria, a mantê-lo no emprego bancário.

Embora esteja com a dívida praticamente quitada, a ameaça de Krogstad recai não sobre os trâmites jurídicos ou burocráticos, mas nos liames morais: como a esposa contrai dívida – mesmo com a finalidade de manutenção da saúde – sem conhecimento e consentimento do marido? Que espécie de mulher falsifica a assinatura, em documentos públicos? A ilegalidade da falsificação da assinatura do pai perde relevo em relação à contratação de empréstimo sem a ciência e sem o consentimento do marido: a suposta traição moral causar-lhe-ia mais danos do que os problemas jurídicos.

A trama desenrola-se alternadamente entre expectativa e suspense, especialmente quando a Senhora Linde, amiga de Nora, reaparece de modo providencial, convencendo o advogado, ao fim da trama, a devolver o documento, o qual chega tarde às mãos do marido de Nora, já informado dos detalhes enumerados em carta que o mesmo advogado depositara na caixa do correio.

Descoberto o evento, o marido maltrata Nora, preocupando-se menos com a grandeza da esposa do que com os boatos da sociedade.

A ação dramática acontece ao fim, quando o marido, em posse do documento criminoso, pede-lhe perdão pelo destempero. Como se nada tivesse acontecido, avança na conciliação unilateral, apostando na complacência para apagar os vestígios de palavras, imagens e sentimentos despejados sobre ela.

Nora recusa a proposta de conciliação de seu aterrorizado marido Helmer. Decidida, abre mão dos filhos e do casamento, volta à sala carregando uma mala: a saída do lar simboliza a tomada de consciência de quem, até aquele instante, vivera numa casa de bonecas, primeiramente protegida pelo pai dos conflitos humanos, sociais e políticos e, agora, manipulada/ordenada/direcionada pelo marido.

Descontente com tudo, salvo um novo começo, IBSEN considera impossível identificar-se com qualquer dos partidos, sistemas ou programas existentes, ou aliar-se sequer com qualquer dos princípios revolucionários vigentes. Em resumo, a sua revolta é tão individualista que transcende inteiramente o domínio político. [...] O cidadão é o homem domesticado, o agente das instituições vigentes, que identifica suas necessidades com as da comunidade [...]. O indivíduo é o homem revolucionário, superior a todos os imperativos sociais, políticos ou morais condicionantes, que encontra sua finalidade na busca de uma verdade pessoal [...]. No espírito de IBSEN, esses dois tipos são como o escravo e o amo, tão fundamentalmente opostos que a vitória para um acarreta inevitavelmente a derrota do outro, pelo que os direitos do cidadão são sempre obtidos à custa da liberdade do indivíduo. Em seu drama, talvez IBSEN possua uma atitude sumamente ambígua em relação aos seus heróis rebeldes, mas, nesta questão, é impossível por em dúvida de que lado ele pessoalmente se encontra: a auto-realização é o valor supremo, e se isso conflitar com o bem-estar público, então o bem-estar público pode ir para o inferno. (BRUSTEIN, 1967, p. 52-53).

Eis dois esclarecimentos a respeito da construção das personagens, entre as quais obviamente se inclui Nora, ressaltando-se que, no mesmo parágrafo da transcrição, o autor considera equivocadas as assertivas de que Ibsen se enquadrava em rótulos de defensor dos trabalhadores, das mulheres, das minorias ou do interesse público. Se, por um lado, pode-se afirmar que a Ibsen interessava a condição da mulher no mundo moderno (DECKER, 2006, p. 117), por outro, seu espírito não abrigava o caráter militante de quem poderia ditar novos rumos ao feminino/feminismo (MENEZES, 2006, p. 52), já que, procurado por militantes,

alegou que o melhor papel desempenhado por mulheres seria o de mãe. Nora aproxima-se menos da cidadã – devotada às questões mais amplas e coletivas da mulher – do que do indivíduo – preso às suas vontades. Já as atitudes de Helmer são vinculadas à catástrofe social proveniente dos deslizes morais da esposa.

Destruído o conto de fadas, o choque ativa a consciência no rompimento da submissão e da prisão, buscando caminhos na autonomia e na liberdade: Nora esperava há anos a oportunidade de testar o amor do marido, incapaz de avaliar seus esforços voltados aos meios de restauração da saúde e de administrar os eventuais problemas que surgiriam, nos grupos sociais que integra. Ela rompe os procedimentos de exclusão e de interdição, integrando a ordem discursiva (FOUCAULT, 2005, p. 8-9) e neutralizando os efeitos de quaisquer ataques destrutivos contra ela (LANDOWSKI, 2002, p. 19):

NORA: Ouça, Torvald. Quando uma mulher deixa a casa de seu marido, como eu estou fazendo agora, as leis – segundo ouço dizer – absolvem o marido de qualquer obrigação para com ela. De qualquer modo, eu o deixo livre de agora em diante. Inteira liberdade de parte a parte. (IBSEN, 2012, p. 102).

O discurso de poder de Nora funda-se na voz ativa – o sujeito é agente, pratica a ação expressa pelo verbo – direcionando unilateralmente os rumos do casal. Consta-se uma troca de força: a submissão cede espaço à emancipação. Não é o marido quem a liberta, mas ela quem liberta o marido e prospecta uma “inteira liberdade de parte a parte”, livrando Torvald de qualquer obrigação e, ao mesmo tempo, de qualquer exercício de direitos sobre ela – nem sobre seu corpo, nem sobre seu pensamento, nem sobre suas atitudes.

### **A dominação masculina: representações do feminino**

Escritas nas transformações do século XIX, as peças são essenciais para delinear esboços das representações da mulher, na transição ao século XX. Quais as condições femininas encontradas em **Casa de bonecas** e **As três irmãs**?

São três fatores que determinam tais condições. A dominação masculina é o primeiro deles. Tanto em Ibsen quanto em Tchekhov, a dominação dos pais sobre as filhas não acontece física, porém, simbolicamente. São persuadidas a adotarem determinados comportamentos.



A dominação masculina encontra, assim, reunidas todas as condições de seu pleno exercício. A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e de reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os *habitus*: moldados por tais condições, portanto objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais. Por conseguinte, a representação androcêntrica da reprodução biológica e da reprodução social se vê investida da objetividade do senso comum, visto como senso prático, dóxico, sobre o sentido das práticas. E as próprias mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. Por conseguinte, seus atos de conhecimento são, exatamente por isso, atos de reconhecimento prático, de adesão dóxica, crença que não tem que se pensar e se afirmar como tal e que “faz”, de certo modo, a violência simbólica que ela sofre. (BOURDIEU, 2010, p. 45).

Comportamentos, hábitos e costumes entronizaram-se no âmbito feminino. Consolidou-se a dominação simbólica dos homens, cujos artifícios são aceitos sem reflexão, como se fossem verdades válidas e inabaláveis. A partir daí, alcançamos o segundo fator das condições femininas em Ibsen e Tchekhov: aceitação/resignação.

Tanto Olga, Irina e Maria quanto Nora aceitam, resignam-se e submetem-se às diretrizes fixadas inicialmente pelo pai (Olga, Irina, Maria, Nora) e, posteriormente, por herança simbólica, pelo irmão (Olga, Irina, Maria) ou pelo marido (Nora). Assimilam as diretrizes de conduta, sem refletir sobre a possibilidade de se libertarem delas. As três irmãs interiorizam as considerações paternas – militarmente alicerçadas na hierarquia, disciplina, comando e liderança. Enquanto ainda convive com o pai, portanto, antes de ser simbolicamente legada ao marido, Nora trancafiava-se em mundo de fantasias e devaneios, os quais a afastam da realidade.

As diretrizes paternas nos levam ao terceiro fator: a transmissão do poder de dominação simbólica.

Não se pode, portanto, pensar esta forma particular de dominação senão ultrapassando a alternativa da pressão (pelas forças) e do consentimento (às razões), da coerção mecânica e da submissão voluntária, livre, deliberada, ou até mesmo calculada. O efeito da dominação simbólica (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc.) se exerce não na lógica pura das consciências

cognoscentes, mas através dos esquemas de percepção, de avaliação e de ação que são constitutivos dos *habitus* e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma. Assim, a lógica paradoxal da dominação masculina e da submissão feminina, que se pode dizer ser, ao mesmo tempo e sem contradição, *espontânea e extorquida*, só pode ser compreendida se nos mantivermos atentos aos *efeitos duradouros* que a ordem social exerce sobre as mulheres (e os homens), ou seja, às disposições espontaneamente harmonizadas com esta ordem que as impõe.

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. (BOURDIEU, 2010, p. 49-50).

Duas são as maneiras de transmissão do poder de dominação simbólica: ativa/expressa e passiva/implícita. A dominação simbólica das três irmãs transferiu-se de modo ativo/expresso, pois o pai/general, desde os tempos de adolescência das filhas, já determinava explicitamente o caminho dos filhos: o homem, responsável pela casa, assumiria lugar de destaque no grupo familiar, destinando-se à vida reclusa, exemplar e disciplinada na docência universitária. O fino tratamento cultural das filhas são adornos, ornamentos e adereços sem finalidade prática: agrega valores ao objeto de troca, no mercado matrimonial. Quem recebe a herança simbólica de dominação masculina não chega, nem mesmo, a ser o marido de uma das irmãs, mas Andrei, cujos pensamentos e ações não são contestados ou discutidos.

Já em **Casa de bonecas**, passiva/implícita é a transmissão do poder de dominação simbólica: o pai isola Nora, em simulacro distante das discussões da moral, da legalidade e do amor. Esse mesmo simulacro, laboriosamente construído pelo pai, é legado ao marido, o qual – nos momentos de crise que antecedem o enredo ou nos de fatura, pressupostos no decorrer da trama – se considera apto a apagar vestígios de insatisfação ou insubordinação ou a abafar as tentativas de escândalo da esposa.

### **Considerações finais**

A transmissão do poder de dominação simbólica configura as relações de continuidade e de ruptura da dominação masculina. De maneira geral, Bourdieu esclarece que a dominação simbólica exige a conjunção da coerção mecânica à

submissão voluntária, enfatizando que coerção e submissão resultam em espécie de magia, da qual se afasta definitivamente qualquer possibilidade de coação física. A eficácia da dominação simbólica caracteriza-se pela dominação masculina aliada à submissão feminina, ladeadas pelas relações de espontaneidade e extorsão, criando-se efeitos duradouros na ordem social, especialmente sobre as mulheres.

Em **As três irmãs**, constatam-se os efeitos duradouros na ordem social de dominação masculina e submissão feminina, verificados na transmissão do poder de dominação simbólica expressamente concedida pelo pai/general. O comando do filho em nenhum momento sofre protestos. Responsáveis pelo sustento da casa e aparentemente inconscientes de seus desejos, as irmãs desempenham comportamento sem desvios, dentro de regras estabelecidas e de efeitos duradouros, tornando-se mulheres invisíveis, ao gravitarem em torno de um homem. Assegura-se, dessa maneira, a continuidade do comportamento feminino submisso, da condição feminina extorquida de audácias e iniciativas, graças à submissão voluntária.

A dominação simbólica sofre ruptura em **Casa de bonecas**, quando Nora, assumindo o papel de sujeito – considerado como tal quem exerce os meios inerentes à consciência e à ação –, transforma gradativamente medo em coragem, tomando impulso na leitura da carta de denúncia pelo marido e atingindo o clímax com o recebimento do documento original do empréstimo. O percurso narrativo resulta no comportamento desviante (pressupõe a natureza do ato em si e a reação do outro), em que a interação da pessoa que age precisa da manifestação dos que reagem ao ato praticado.

Como identificar o comportamento desviante de Nora? Depois de humilhá-la e ameaçá-la com a perda de contato com os filhos, pela falta de condições morais de educá-los, o marido, na posse do documento do empréstimo que salva sua imagem pública, discursa em favor de retomarem a rotina. A proposta de “colocar uma pedra” ou “passar uma borracha” no ocorrido é rechaçada. Ela, decidida, arruma as malas e – insistindo na sua capacidade de indivíduo, como salienta Brustein – rompe a extorsão (sentimentalista), elemento-chave da submissão voluntária e feminina, interrompendo os efeitos duradouros da ordem social em que a mulher é a depositária de costumes. Costumes, diga-se de passagem, assimilados de maneira irrefletida.

Várias são as condições femininas. E, por serem várias, podem se aproximar, se complementar, se assemelhar, sem, no entanto, se tornarem iguais. O comportamento submisso das três irmãs e o desvio de Nora são universais. Os detonadores, em Ibsen, são agressivos, aumentam as expectativas do drama, ao fim do qual a reviravolta – sustentada por dilemas morais – põe luz sobre a inconsistente fragilidade feminina.

Diferentemente de **As três irmãs** – a volta a Moscou fundamenta o sonho no futuro indeterminado, fomenta simbolicamente a submissão pelo receio de quaisquer inconvenientes as afastar do almejado, alimentando os mecanismos de extorsão simbólica –, **Casa de bonecas** é a fuga do sonho masculino, montado pelo pai e mantido pelo marido. A construção – psicológica, particular e interior – do sujeito finaliza-se com a interrupção da manipulação e da direção masculinas, quebrando os efeitos duradouros da ordem social e modificando, depois de anos de matrimônio, a assimilação irrefletida de comportamentos.

O que sustenta a diferença essencial entre Nora e Olga, Irina e Maria? O discurso metonímico do sacrifício. Milhares de mulheres apenas adquirirão o caráter de sujeito, ao perceberem que união e casamento são conceitos distintos. A transformação da união onírica em casamento efetivo não se concretiza pela construção de ilusões, permanentemente imposta como fuga discreta e disfarçada da realidade, mas pelo processo árduo e complexo da compreensão de que a conscientização do outro exige, antes de mais nada, a dilacerante conscientização de si.

## Referências

BALL, D. **Para trás e para frente**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRUSTEIN, R. Anton Checov. In: \_\_\_\_\_. **O teatro de protesto**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 156-201.

\_\_\_\_\_. Henrik Ibsen. In: \_\_\_\_\_. **O teatro de protesto**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. p. 51-102.

DECKER, J. D. **Ibsen**. Paris: Galimard, 2006.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2005.

- \_\_\_\_\_. **História da sexualidade**. V. 1 e 3. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- IBSEN, H. **Casa de bonecas**. Mairiporã: Veredas, 2012.
- LANDOWSKI, E. **Presenças do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MENEZES, T. **Ibsen e o novo sujeito da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- PALLOTTINI, R. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PASCOLATI, S. Operadores de leitura no texto dramático. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. **Teoria literária**. Maringá: EDUEM, 2014. p. 93-112.
- SZONDI, P. Ibsen. In: \_\_\_\_\_. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 37-46.
- \_\_\_\_\_. Tchekhov. In: \_\_\_\_\_. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 46-53.
- TCHEKHOV, A. As três irmãs. In: \_\_\_\_\_. **As três irmãs/Contos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 7-150.

Recebido em 29 de fevereiro de 2016  
Aceito em 19 de maio de 2016