



Acta Scientiarum. Language and Culture

ISSN: 1983-4675

eduem@uem.br

Universidade Estadual de Maringá

Brasil

Annunciato Rodrigues, Talita; Rapucci, Cleide Antonia
A frágil realidade de plástico: um estudo comparativo da imagem "Casa de Bonecas" em Henrik Ibsen
e Katherine Mansfield

Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 32, núm. 1, 2010, pp. 125-132

Universidade Estadual de Maringá

.jpg, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=307426643011>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

A frágil realidade de plástico: um estudo comparativo da imagem “Casa de Bonecas” em Henrik Ibsen e Katherine Mansfield

Talita Anunciato Rodrigues^{1*} e Cleide Antonia Rapucci²

¹Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Av. Dom Antonio, 2100, 19806-900, Vila Tênis Clube, Assis, São Paulo, Brasil. ²Departamento de Letras Modernas - Literatura Inglesa, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, São Paulo, Brasil. Autor para correspondência. E-mail: tarodrigl@yahoo.com.br

RESUMO. Considerando a importância das significações nas obras literárias, este trabalho propõe um estudo comparativo da imagem da casa de bonecas na peça *Casa de Bonecas* (1879), de Henrik Ibsen, e no conto “The Doll’s House”, publicado no livro *The Dove’s Nest* (1923), de Katherine Mansfield, tendo como base a teoria de Gaston Bachelard e Jean Baudrillard. Em ambos os casos, percebe-se que a presença dessa imagem indica não apenas a construção do ambiente dessas obras, mas também uma crítica ao modelo burguês de sociedade aparentemente perfeita, sem falhas, como remete a própria imagem descrita. Entretanto, pode-se considerar que a imagem, embora partilhe a mesma ideia em ambas as obras, é explorada diferentemente em cada caso, seja pela luta da personagem Nora em escapar da conformidade social em Ibsen, seja pela sutil brincadeira de criança vivenciada pelas irmãs Kelvey, em Mansfield.

Palavras-chave: narrativa curta, teatro, imagem literária.

ABSTRACT. The fragile plastic reality: a comparative study of the image “Doll’s House” in Henrik Ibsen and Katherine Mansfield. Considering the importance of significations in literary works, this paper proposes a comparative study of the image of the “Doll’s House” in Henrik Ibsen’s play *A Doll’s House* (1879), and Katherine Mansfield’s short story “The Doll’s House”, published in the book *The Dove’s Nest* (1923), based on the theories of Gaston Bachelard and Jean Baudrillard. In both cases, one notices that the presence of this image indicates not only the construction of these works’ environment, but also a criticism of the bourgeois model of a perfect and flawless society, as the described image refers to. However, even though this image shares the same idea in both works, it will be explored differently in each case, whether through the search of Nora’s character in escaping social conformity as in Ibsen, or through the subtle childlike game experienced by the Kelvey sisters, as in Mansfield.

Key words: short story, drama, literary image.

Introdução

Este trabalho faz uma incursão pelo mundo das significações nas obras literárias, na tentativa de propor um estudo comparativo entre a imagem da casa de bonecas na peça *Casa de Bonecas* (1879), do escritor norueguês Henrik Ibsen, e no conto “The Doll’s House” (1923), de Katherine Mansfield. Para isso, tomam-se como base teórica obras como *A poética do espaço* (1978), de Gaston Bachelard, *O sistema dos objetos* (1997), de Jean Baudrillard, além de estudos que se referem propriamente aos autores em questão e suas respectivas obras. A intenção é mostrar que os elementos utilizados na ambientação tanto da peça quanto do conto têm papel fundamental na construção do microcosmo de cada obra, assim como na relação com a realidade exterior delas, ou seja, apontar a crítica social presente em

ambas. Com isso, pretende-se analisar a imagem da casa de bonecas nas obras, investigando o modo com que a caracterização desta conotará a crítica social, contribuindo para mostrar a perspectiva de cada autor. Desse modo, enfatiza-se que tal crítica realiza-se, de modo simbólico, tanto no enredo da narrativa quanto na peça.

Por enquanto, será realizada uma breve discussão a respeito da importância do espaço e de suas significações para a literatura. Oziris Borges Filho (2007), em seus estudos sobre a relação do espaço e literatura, afirma que, em termos filosóficos e científicos, é possível verificar facilmente a importância dada às reflexões sobre o tempo, enquanto se observa quão pouco, proporcionalmente a este, ocorreu a exploração do espaço, o que se reflete da mesma forma no âmbito dos estudos literários. Contudo, é indiscutível a

importância do espaço nas obras literárias, uma vez que ele não representa apenas o lócus onde se desdobra o enredo da história, mas também o ambiente dessas obras, ou seja, todo o “espaço carregado de características socioeconômicas, morais e psicológicas em que vivem os personagens” (GANCHO, 1991, p. 23). Ao espaço associam-se, portanto, imagens, objetos e lugares que, com sua significação, vão contribuir para a construção da ambientação da obra e revelar o mundo em que vivem os personagens, bem como apontar sua relação com a realidade exterior, pois “só existe significado através da sociedade e sua história” (DEMARCY, 1978, p. 32), visto que ela é responsável por investir o significante de sentidos.

Segundo Luís Alberto Brandão (2007), relativamente à representação do espaço no texto literário, tem-se como eixo o problema de quais são os elementos que tornam reconhecível no texto uma dada existência extratextual e quais são os limites dessa “reconhecibilidade” (BRANDÃO, 2007, p. 214).

Para Brandão, essa representação não trata de indagar o conceito de espaço, mas de interrogar em que medida a literatura é capaz de fazer uso daquilo que, em certo contexto cultural, é identificado como espaço. Ele afirma que isso equivaleria a perguntar como, na operação representativa, os espaços extratextuais podem ser transfigurados, reordenados, transgredidos, remetendo ao termo proposto por Foucault da vocação “heterotópica” da literatura: “Trata-se, enfim, não de um problema concernente à descrição de espaços, mas à *proposição* destes, ainda que por meio da subversão, operada no universo ficcional, das funções a eles atribuídas” (BRANDÃO, 2007, p. 214). Posto isso, no campo da ficção, Brandão considera a busca da presença de elementos que atuam sobre os valores convencionalmente associados a espaços um caminho promissor, uma vez que os “valores vinculados a certos espaços tendem, de fato, a se cristalizar, gerando a impressão de que são anteriores a qualquer conceptualização” (BRANDÃO, 2007, p. 214). Entretanto, ele enfatiza que tal busca deve ser compreendida segundo um prisma cultural e semiótico, no qual se torna possível investigar as condições que tornam viável o poder de dadas significações.

Richard Demarcy (1978) também chama atenção para a importância da esfera cultural para a investigação das significações em uma obra literária, mais especificamente no caso do gênero dramático.

Ao discutir a relação do signo com a sociedade, o autor do ensaio “A leitura transversal” perpassa as três consciências apresentadas por Roland Barthes em sua obra *A imaginação do signo*: simbólica,

paradigmática e sintagmática. Voltado para o caráter social do signo literário, Demarcy aponta que a terceira consciência trazida por Barthes, a qual é privilegiada pelos estruturalistas em detrimento da primeira, comete o erro de propor a descoberta do sentido essencialmente no *seio* da obra, ou seja, na relação de um signo com outros presentes na própria obra, e não na relação entre o signo e a sociedade, projetando-se, portanto, *fora* dela. Para ele, é necessário

extrair o signo, desempacotá-lo, e uma vez tirado o signo transversalmente (...), convirá relacioná-lo com a cultura (...) e com a sociedade que o engendram, e examinar seu lugar e sua função no seio dessa cultura e aquilo que ele diz (DEMARCY, 1978, p. 32).

Os signos parecem ter, portanto, uma espécie de dupla função: uma “função interna”, a qual apresenta uma ligação estreita com o ambiente das obras e que contribui para a formação (ou mudança) do clima dessas, funcionando como elemento interno da obra. Esta acepção relaciona-se à concepção de Northrop Frye, observada em Todorov (1980), de que “o uso literário da linguagem é ‘interno’ (...) porque se dá relevo aos próprios signos e porque a realidade por eles evocada é fictícia” (FRYE apud TODOROV, 1980, p. 21); uma “função externa”, de associar um elemento concreto presente na obra a noções externas a ela, por sua vez inseridas em uma determinada cultura, em uma determinada sociedade, como aponta Friedmann (1971): “As redes de signo que, a toda hora, solicitam cada um de nós, se misturam e contribuem largamente para formar a trama da existência coletiva” (FRIEDMANN, 1971, p. 67).

É esse diálogo dos signos com a cultura e a sociedade nas quais estão inseridos que permite, conforme aponta Demarcy, a leitura transversal do espetáculo teatral, possibilitando ao expectador sair da posição passiva de mero observador, comum ao modo de recepção tradicional do gênero dramático, e construir significações ao longo de sua leitura. Essa relação, segundo o autor, consiste em encontrar a dimensão profunda do signo, ir à sua reserva cultural, à sua “memória” e ao seu peso histórico. É por esse caminho também que se descobre a ideologia da obra, a verdadeira temática que ela veicula, bem como sua verdadeira função social, “pois, seja qual for a opinião que se tenha, toda obra tem uma função social, quer seja regressiva ou progressiva, lançando luz sobre a sociedade ou ocultando-a” (DEMARCY, 1978, p. 33). Na narrativa, esse diálogo parece contribuir para realizar aquilo que Cortazar chama de *abertura*, ou seja, a projeção da inteligência e da sensibilidade do leitor

em direção a “algo que vai além do argumento literário contido no conto” (CORTAZAR, 1993, p. 152).

Henrik Ibsen e Katherine Mansfield: obras e rupturas

A obra de Henrik Ibsen cobre exatamente a segunda metade do século XIX. *Casa de Bonecas* foi representada pela primeira vez no Teatro Real de Copenhague em dezembro de 1879. Foi considerada polêmica não apenas pela sua forma – rompia com os moldes do drama burguês, constituído basicamente de comédias realistas que traziam para o palco os costumes e os valores morais da burguesia –, mas também pela temática, expondo, por meio do drama familiar da família Helmer, o meio opressivo representado pelos ideais da sociedade patriarcal.

Segundo Jane Pessoa da Silva (2007), grande estudiosa do dramaturgo, Ibsen iniciou sua carreira teatral por volta de 1850, ano da consolidação do capitalismo europeu e do grande avanço econômico que desencadeou uma série de transformações na sociedade da época. A base desse mundo burguês consistia na tríade: dinheiro, que passou a dominar as novas relações sociais, matrimônio e família. A estrutura patriarcal baseada na subordinação da mulher e dos filhos e figurada na imagem da família é mantida, sendo o enfraquecimento desta unidade, portanto, inaceitável. Já na vida artística, prevaleciam as tendências que estavam de acordo com o gosto burguês: a obra fácil e agradável, destinada ao entretenimento. O teatro apresentava-se nesse contexto como instrumento de propaganda da ideologia burguesa, e a importância da família como alicerce da sociedade tornou-se o principal assunto. Silva afirma que, além da temática moralizante, as peças tinham que ser simples, não muito densas, tampouco muito longas, obedecendo aos esquemas e convenções da peça “bem-feita”, ou seja, obedecendo à sequência: exposição – peripécia – clímax – desenlace, buscando sempre o mais alto grau de identificação e verossimilhança. Na peça considerada “bem-feita”, as discussões, os conflitos e até mesmo o desfecho da obra deveriam estar de acordo com o desejo e a expectativa do público, o que não ocorre no caso de algumas das mais controversas peças de Ibsen, particularmente em *Casa de Bonecas*.

Para Silva (2007), é a partir de Ibsen que o teatro deixa de ser visto apenas como um entretenimento, passando a ser encarado também como um instrumento de experiência social. Caracterizada como uma peça realista, *Casa de Bonecas* teve como base um acontecimento presente no cotidiano da Noruega do século XIX, retratado em uma notícia de jornal da época: a história real de Laura Kieler, norueguesa acusada de falsificar uma letra de câmbio

por ignorância da lei, transforma-se na história da personagem central da peça, Nora Helmer, que falsifica a assinatura do pai para financiar uma viagem para o marido, sem pensar nas consequências que seu ato poderia trazer-lhe. Entretanto, percebe-se ao longo da peça que a crítica de Ibsen transpassa a barreira do real, rumo a algo maior. É nessa “fase realista”, ou dos “dramas sociais”, segundo Silva, que Ibsen travava sua luta contra as convenções da sociedade burguesa. Ela afirma que em *Casa de Bonecas* o dramaturgo assinala a contradição entre a estrutura da família patriarcal e a sociedade burguesa. Por um lado, ele vai questionar como um mundo baseado na economia de obtenção de lucro, na livre iniciativa, na igualdade de direitos, oportunidades e liberdade pode apoiar-se na instituição do matrimônio, que nega todos esses; por outro, denuncia o cerceamento da liberdade e dos direitos das mulheres, por meio da representação de seu confinamento diante da estrutura patriarcal. A ruptura com os moldes do drama burguês e a visão crítica da sociedade que cercava o dramaturgo fez com que estudiosos o denominassem um “homem moderno”, conforme aponta Malcolm Bradbury: “pois Ibsen fez mais do que transformar todo um gênero literário. Ele utilizou desse gênero para transformar as idéias modernas” (BRADBURY, 1989, p. 62).

Katherine Mansfield, assim como Ibsen, também é considerada uma representante do pensamento moderno de sua época. Considerada parte importante no que se refere à literatura e à expressão artística feminina em pleno início do século XX, período de grandes transformações na Europa, continente onde ela passa a morar, a escritora neozelandesa rompe com as formas narrativas do século anterior por meio de uma linguagem poética e ao mesmo tempo precisa, trazendo um caráter inovador para o âmbito literário. Segundo Letícia de Souza Gonçalves (2008):

a obra de Katherine Mansfield (1888 – 1925) é a expressão da inovação no que se refere, não somente à literatura produzida por mulheres, como também à produção literária de sua época. Tendo seu ápice literário nas décadas iniciais do século XX, a escritora neozelandesa mantinha um estilo peculiar, proporcionando a originalidade narrativa e a renovação do conto. Em um período de transformações literárias, focalizando a expressão dos sentimentos e a captação da consciência do personagem, as narrativas de Katherine Mansfield ganharam vitalidade e criaram raízes profundas no solo da literatura universal, enfatizando, assim, a particularidade e a essência do homem moderno (GONÇALVES, 2008, p. 48-49).

Gonçalves afirma que, embora Katherine Mansfield produzisse os gêneros narrativo e lírico, o destaque artístico a ela atribuído deveu-se à sua produção em prosa, uma vez que seus poemas não foram publicados integralmente (GONÇALVES, 2008, p. 51). Sua obra, em especial as narrativas curtas, é conhecida em âmbito mundial e usualmente analisada sob uma ótica simbolista pela riqueza de suas imagens.

Stephen Arkin, nas notas de cabeçalho da coletânea de contos da escritora *Collected stories of Katherine Mansfield* (2006), aponta que o leitor dos contos de Mansfield rapidamente nota o tom frequentemente satírico com que a escritora constrói suas histórias. Afirma que existe uma franqueza quase impiedosa no modo como ela se refere à vida familiar, às relações entre homens e mulheres e às divisões sociais. Para ele, existe em suas obras uma perspectiva narrativa que parece ver os mundos fictícios de forma exterior e crítica:

there is a narrative perspective that seems to see the fictive worlds that Mansfield presents from an angle that is outside and critical of what is being presented. It is as though the young woman who left New Zealand (where she was far from comfortable once childhood has passed) was never really comfortable anywhere else. A good deal of what defines Katherine Mansfield's fiction as modern is the edgy quality of her stance as an outsider gives her work (ARKIN, 2006, p. xiii).

Isso refletiria, segundo Arkin, um sentimento de desconforto por parte da escritora, pois “she was never really comfortable anywhere else” (ARKIN, 2006, p. xiii). Esse desconforto pode ser relacionado à não-aceitação por parte da escritora dos valores e da moral da sociedade burguesa, que se revelava como um mundo opressor, baseado nas aparências.

Embora a crítica à sociedade burguesa não se manifeste de forma explícita em seus contos, como nas narrativas realistas, pode-se considerar que a própria ruptura de Mansfield com os moldes da narrativa tradicional, por meio da inovação linguística de suas obras, já indicaria uma postura crítica da escritora perante os valores dessa sociedade. Assim como em Ibsen, a crítica social estaria intrinsecamente atrelada ao plano ficcional, por meio do discurso literário.

Considerado esses aspectos, buscou-se investigar como a imagem que dá título à peça *Casa de Bonecas* e ao conto “The Doll’s House” pode apontar para essa crítica social, contribuindo para refletir o ponto de vista dos autores.

A frágil realidade de plástico: “A casa de bonecas” e o mundo das aparências

Com relação ao objeto, Moles, em sua obra *Semiologia dos Objetos* (1972), cita a reflexão de Baudrillard destacando a autonomia da função simbólica do objeto quanto à sua função estrita. Segundo o autor, Baudrillard separa dois universos, semântico ou funcional, conotativo ou simbólico, e mostra que, para certas classes de coisas no interior da vida cotidiana, esta ideia do objeto como signo ou símbolo e como elemento de uma linguagem arrisca-se a tornar de maior importância, ultrapassando todas as outras funções; “os objetos não mais se apresentam para *fazer*, porém para *representar*” (MOLES, 1972, p. 38). O valor estabelecido a esse objeto dentro de um sistema social parece não mais restringir-se à sua funcionalidade, mas abranger aquilo que ele pode representar dentro de tal sistema.

Face à cultura ocidental, o objeto da casa de bonecas, além do âmbito de sua “funcionalidade” (brinquedo), parece apontar para uma representação social. Relacionado em ambas as obras, a princípio, a uma espécie de status social (no conto, ele permite o jogo de poder das irmãs Burnell sobre quem deveria ver a casa e quem não deveria vê-la e, com isso, determinar quem fazia parte do grupo e quem não; na peça, ele representa o modelo de família, de realização pessoal), este objeto torna-se, de certa forma, parte de um ideal de perfeição, da projeção de algo idealizado. A criança, ao brincar com a casa de bonecas, parece projetar ali seus ideais construídos ao longo de sua vivência dentro de um determinado contexto social, ou seja, seus ideais sobre família, sobre a própria casa, sobre seu mundo. Baudrillard, em *O sistema dos objetos* (1997), ao discutir o meio ambiente tradicional, afirma:

aquilo que faz a profundidade das casas de infância, sua pregnância na lembrança, é evidentemente esta estrutura complexa de interioridade onde os objetos despenteiam diante de nossos olhos os limites de uma configuração simbólica chamada residência (BAUDRILLARD, 1997, p. 22).

A casa de bonecas parece representar, portanto, um universo em miniatura, uma espécie de microcosmo no qual se torna possível “brincar” com a ideia de real, seja por meio de uma simulação do mesmo, seja por meio da criação de um outro tipo de universo, um universo idealizado. Essas ideias são recorrentes na construção do ambiente, tanto no conto quanto na peça, como apontam as observações a seguir.

A imagem da “Casa de Bonecas”

O conto de Katherine Mansfield narra o conflito social vivido pelas irmãs Lil e Else Kelvey, filhas de uma lavadeira e um presidiário e que, pela sua condição social, eram excluídas de sua comunidade. Para o leitor, essa ideia é explicitada quando, certo dia, em uma cidadezinha aparentemente perfeita, as irmãs Burnell, Isabel, Kezia e Lottie ganham de presente uma casa de bonecas, cuja perfeição na representação de uma casa real logo vira o assunto da cidade, e as únicas privadas de observar tal maravilha são as Kelvey. Porém, por meio de uma simples brincadeira de criança vista pela atitude de uma das irmãs Burnell, Kezia, que decide mostrar a casa de bonecas às Kelvey e, com isso, romper a barreira imposta por sua comunidade, elas descobrem que, dentro de um meio opressivo, superficial e constituído de aparências, ainda pode haver esperança. Já a peça de Henrik Ibsen trata do drama vivido pela personagem de Nora Helmer, esposa de Torvald Helmer e mãe de três filhos, Ivar, Bob e Emmy, a qual, em meio a uma tentativa desesperada de salvar seu casamento e salvar também a vida aparentemente perfeita que tanto sonhou, descobre que sua verdadeira felicidade (e também a de sua própria família) não estava nessa vida tão idealizada, mas em seu autoconhecimento, algo que não fazia parte das convenções da sociedade burguesa. Assim como no conto de Mansfield, a personagem Nora descobre que dentro de um meio opressivo, superficial e de aparências, ainda pode haver esperança.

Embora as obras apresentem notável diferença com relação à trama, é possível considerar que ambas exploram a ideia da casa de bonecas de forma semelhante, seja como elemento constituinte do ambiente, contribuindo para o conflito ao longo do desenvolvimento da história, seja para a construção da ideia central: apontar para uma crítica ao modelo burguês de sociedade aparentemente perfeita, sem falhas.

Bachelard, em *A poética do espaço* (1978), afirma que para um estudo fenomenológico dos valores da intimidade do espaço interior, a casa é evidentemente um ser privilegiado, na condição, contudo, de tomar-se a sua unidade e a sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental. Para ele, “a casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens” (BACHELARD, 1978, p. 199), constituindo-se na imagem do universo: “é um verdadeiro cosmos” (BACHELARD, 1978, p. 200). De acordo com esta ideia, Chevalier e Gheerbrant (2002) apontam o símbolo da casa como uma imagem do universo e também como símbolo de uma civilização ideal. Pode-se relacionar esta concepção com a casa de

bonecas presente no conto de Mansfield, ao considerá-la como uma espécie de microcosmo de seu ambiente. A casa é descrita com mínimos detalhes e, comparada com uma casa real, aproxima-se da perfeição (ou até poderia ser considerada melhor que uma casa real), como é possível observar em sua descrição:

it was too marvelous; it was too much for them. They had never seen anything like it in their lives. All rooms were papered. There were pictures on the walls, painted on the paper, with gold frames complete. Red carpet covered all the floors except the kitchen; red plush chairs in the drawing room, green in the dining room; tables, beds with real bed-clothes, a cradle, a stove, a dresser with tiny plates and one big jug. (...) (MANSFIELD, 2006, p. 319-320).

Essa mesma ideia pode ser observada em Ibsen, porém parece ocorrer o processo inverso: a casa descrita com mínimos detalhes aproxima-se de tal forma da perfeição que se parece com uma casa de bonecas. Aqui, é a descrição do cenário representando a casa dos Helmers que vai contribuir para a construção do ambiente da peça, assim como para a ideia central dela:

salão agradável, decorado com bom gosto, mas sem luxo. Uma porta no fundo, à direita, conduz ao vestíbulo; uma outra porta no fundo, à esquerda, conduz ao escritório de Helmer; entre as duas portas, um piano. No centro da parede da esquerda, uma porta, e uma janela mais afastada. Perto da janela uma mesa redonda, cadeiras de braço e um sofá. Na parede da direita, no fundo, outra porta; na mesma parede, mais próximo à ribalta, uma estufa de faiança e diante dela duas poltronas e uma cadeira de balanço. Uma mesinha entre a estufa e a porta lateral. Gravuras nas paredes; uma *étagère* com objetos de porcelana e outros objetos de arte, uma pequena estante com livros bem encadernados. O chão é atapetado e a estufa está acesa (IBSEN, 2003, p. 8).

Nota-se semelhança na descrição de ambas as casas, sendo possível observar a repetição de alguns elementos utilizados para criar tais imagens para o leitor, como, por exemplo: poltronas, mesinhas, gravuras na parede, chão atapetado, estante com porcelana. Em ambos os casos, as descrições parecem remeter à imagem da casa de bonecas, ligando-se às definições trazidas por Bachelard, bem como às de Chevalier e Gheerbrant: a representação da imagem do universo e símbolo de um ambiente ideal. Entretanto, a descrição detalhada da casa pode apontar não somente para as representações sugeridas, mas também para a organização das estruturas familiares e sociais de uma época, mais precisamente da sociedade burguesa do final do século XIX e início do século XX, conforme aponta Baudrillard:

a configuração do mobiliário é uma imagem fiel das estruturas familiares e sociais de uma época. O interior burguês típico é de ordem patriarcal: conjunto de sala de jantar, quarto de dormir. Os móveis, diversos na sua função, mas fortemente integrados, gravitam em torno do guarda-louça ou do leito central. Há uma tendência à acumulação e à ocupação do espaço, ao seu confinamento. (...) Tudo isto compõe um organismo cuja estrutura é a relação patriarcal de tradição e de autoridade e cujo coração é a complexa relação afetiva que liga todos os seus membros. Este recinto é um espaço específico que tem em pouca conta um arranjo objetivo, pois os móveis e os objetos existem aí primeiro para personificar as relações humanas, povoar os espaços que dividem entre si (...) (BAUDRILLARD, 1997, p. 21-22).

No conto, embora a estrutura e os ornamentos da casa de bonecas fossem descritos como perfeitos, é possível observar que há algo que não se encaixa nesta descrição. Os habitantes da casa, as bonecas, são descritos como “grandes demais para ela”:

the father and the mother dolls, who were sprawled very stiff as though they had fainted in the drawing room, and their two little children asleep upstairs, were really too big for the doll's house. They didn't look as though they belonged (MANSFIELD, 2006, p. 320).

É esse o ambiente do conto, um lugar que parece ser visto e descrito como perfeito; porém, quando olhado mais profundamente, nota-se que existem falhas nesta aparente perfeição: as crianças aparentemente perfeitas, com suas vidas aparentemente perfeitas, são complacentes e até mesmo contribuem para o preconceito social de seu meio, trazendo o conflito da obra.

O símbolo da lâmpada, também presente no conto de Mansfield, parece opor-se a tal ideia. Dentro da casa de bonecas, este símbolo é descrito como perfeito, a única coisa que poderia ser considerada real, trazendo a conotação do esclarecimento, do aprendizado e também do ganho de consciência. Este símbolo pode ser relacionado com a personagem de Kezia, a única das irmãs Burnell que nota sua importância e que se opõe à exclusão das irmãs Kelvey, permitindo-as ver o brinquedo:

but what Kezia liked more than anything, what she liked frightfully, was the lamp. It stood in the middle of the dining-room table, an exquisite little amber lamp with a white globe. It was even filled all ready for lighting, though, of course, you couldn't light it. But there was something inside that looked like oil, and that moved when you shook it. (...). But the lamp was perfect. It seemed to smile at Kezia, to say: "I live here". The lamp was real (MANSFIELD, 2006, p. 320).

Na peça, a ideia de “falhas na aparente perfeição” também é presente, porém é representada pela própria vida da família Helmer. Nora, em meio a uma tentativa de manter sua vida aparentemente perfeita, esconde um grande segredo de seu marido: recém-casada, com o marido doente e um filho pequeno, ela falsifica a assinatura de seu pai (que está prestes a morrer) para realizar um empréstimo, tendo em vista financiar uma viagem para a melhora do marido. Ao longo da peça, ela é chantageada por Krogstad (quem lhe concedeu o empréstimo), que ameaça contar toda a trama para Torvald ao ver seu emprego ameaçado e, com isso, acabar com seu casamento e sua reputação. Acreditando realmente na felicidade representada na ideia da casa de bonecas, Nora luta para esconder de seu marido o grande segredo, no entanto, quando lhe é revelado, ela percebe – talvez pela reação de Torvald que a princípio não aceita sua atitude e quer continuar ao seu lado para manter as aparências – que todo o tempo em que viveu naquela casa, com aquele homem, sua vida era constituída por aparências:

é tão incrível que eu não consigo aceitar. Mas nós precisamos fazer um acordo. Tire esse xale, tire, estou mandando. Eu tenho que tentar satisfazer esse sujeito de uma maneira ou de outra. O caso tem que ser abafado a qualquer preço e quanto a você e eu, devemos dar a impressão de que tudo continua como antes aos olhos dos outros, é claro. Você continua morando na minha casa, isso é evidente. Mas eu não vou deixar você educar as crianças, não me atrevo a confiá-las a você. Ser obrigado a dizer isso à mulher que eu amei tanto e que agora ainda... não, isso está acabado. De agora em diante, felicidade não consta mais. Agora se trata de salvar os restos, os fragmentos, as aparências... (IBSEN, 2003, p. 152-153).

O “milagre” que ela imaginara não aconteceu. Seu universo idealizado, sua “casa de bonecas” ficou pequena demais. Aqui se percebe também que o ambiente, visto e descrito como perfeito, quando observado mais profundamente, apresenta falhas, entrando em conflito com a personagem. A personagem de Nora, antes caracterizada como boneca, visto pelo modo como o marido a tratava, não aceita mais essa posição e decide escapar da conformidade social, deixando sua casa, seus filhos e marido:

(...) Eu tenho sido sua boneca-mulher, como fui a filha-boneca de papai. E agora nossos filhos têm sido as minhas bonecas. Eu me divertia muito quando você brincava comigo, da mesma forma que eles se divertiam quando eu brincava com eles. É isso que tem sido nosso casamento, Torvald. (...) Mas você estava mesmo com toda razão. Eu não estou

preparada para a tarefa. Existe outra tarefa de que eu tenho que me desembaraçar primeiro. Eu preciso tentar educar a mim mesma. E você não é o homem que pode me ajudar nisso. Eu tenho que fazer isso sozinha. E é por isso que agora eu vou deixá-lo, vou embora (IBSEN, 2003, p. 160-161).

Chevalier e Gheerbrant (2002) ainda apontam o símbolo da “casa” como o “inner self” (“eu interior”), que pode conectar-se com a ideia de perfeição aparente relacionada aos personagens e ser parte constituinte do ambiente das obras. No conto, o texto sugere que alguns personagens representam uma espécie de “modelo de comportamento”, porém, ao longo da história, descobre-se que estes personagens parecem viver numa espécie de falsa imagem, como ocorre no caso das meninas presentes no conto: representam o ideal de boas garotas, boas filhas, quando, na verdade, não são tão boas, especialmente com aquelas que estão fora do círculo de amizades, como as irmãs Kelvey:

for the fact was that the school the Burnell children went to was not at all the kind of place their parent would have chosen if there had been any choice. But there was none. It was the only school for miles. And the consequence was all the children in the neighborhood, the Judge's little girls, the doctor's daughters, the storekeeper's children, the milkman's, were forced to mix together. (...). But the line had to be drawn somewhere. It was drawn at the Kelveys. Many of the children, including the Burnells, were not allowed even to speak to them. They walked past the Kelveys with their heads in the air, and as they set the fashion in all matters of behavior, the Kelveys were shunned by everybody (...) (MANSFIELD, 2006, p. 321).

A personagem de Torvald, em Ibsen, parece trazer também essa imagem de “modelo de comportamento”: marido, pai e funcionário exemplar, ele representa a ideia de perfeição:

como é bom a gente saber que tem um emprego seguro e um bom ordenado. É uma grande alegria pensar nisso, não é? (IBSEN, 2003, p. 16).

Eu tenho asas largas para protegê-la. Como a nossa casa é agradável e acolhedora. Nora, aqui é o seu abrigo. Aqui eu a protejo como se você fosse uma pombinha que eu tivesse salvo das garras de um falcão. Eu vou trazer paz ao seu coraçãozinho que bate apressado (IBSEN, 2003, p. 155).

Quando tal imagem é ameaçada diante da descoberta da falsificação da mulher, o motivo pareceu nem importar-lhe. Mesmo condenando sua atitude, Torvald acredita que a solução para tal problema era “manter as aparências”, continuar vivendo na falsa imagem. Nora, não mais acreditando nas aparências, recusa-se a continuar vivendo em tal imagem.

Conclusão

Em ambos os casos, a imagem da casa de bonecas parece contribuir para uma das possíveis funções do ambiente nas obras, como aponta Gancho: a de estar em conflito com os personagens. Ela afirma que em algumas narrativas o ambiente se opõe aos personagens estabelecendo com eles um conflito (GANCHO, 1991, p. 25), o que é possível visualizar nas obras. Tanto na peça de Ibsen, caracterizada como realista, quanto no conto de Mansfield, percebe-se que a presença desta imagem aponta para uma crítica ao modelo burguês de sociedade. Entretanto, pode-se considerar que esta imagem, embora partilhe a mesma ideia em ambas as obras, vai ser explorada diferentemente em cada caso, seja por meio da luta da personagem principal Nora em escapar da conformidade social sufocante em Ibsen, seja pela sutil brincadeira de criança, vivenciada pelas irmãs Kelvey, em Mansfield, conforme foi apontado.

A imagem da casa de bonecas parece, portanto, ter um papel fundamental na construção do microcosmo de cada obra, assim como na relação com a realidade exterior a elas, ou seja, apontar a crítica social presente em ambas, contribuindo para refletir o ponto de vista de cada autor e sua diferente perspectiva.

Referências

- ARKIN, S. Headnotes. In: MANSFIELD, K. (Ed.). **Collected stories of Katherine Mansfield**. London: Wordsworth Editions, 2006.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Traduções: Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).
- BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BRADBURY, M. **O mundo moderno: dez grandes escritores**. Tradução: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRANDÃO, L. A. Espaços Literários e suas funções. **Revista Aletria**, v. 15, p. 207-220, 2007.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CORTAZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: CORTAZAR, J. (Ed.) **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.
- DEMARCY, R. A leitura transversal. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. T.; CARDOSO, R. C. (Org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 23-38
- FILHO, O. B. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

- FRIEDMANN, G. Uma retórica dos símbolos. In: TODOROV, T. (Org.). **Semiologia e lingüística**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971. p. 57-67.
- GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991. (Série Princípios).
- GONÇALVES, L. S. **A reescritura de Katherine Mansfield por Érico Veríssimo: análise descritiva da tradução para o português de Bliss and other stories**. 2008. 111f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Estadual Paulista, 2008.
- IBSEN, H. **Casa de bonecas**. Tradução: Cecil Thiré. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- MANSFIELD, K. **Collected stories of Katherine Mansfield**. London: Wordsworth Editions, 2006.
- MANSFIELD, K. **34 short stories**. London: Collins, 1957.
- MOLES, A. A. **Semiologia dos objetos**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- REASKE, C. R. **How to analyse drama**. New York: Monarch Press, 1984.
- SILVA, J. P. **Ibsen no Brasil: historiografia, seleção de textos críticos e catálogo bibliográfico**. 2007. 634f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade de São Paulo, 2007.
- TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. Tradução: Elisa A. Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- TODOROV, T. **Teorias do símbolo**. Tradução: Enid Abreu Dobransky. São Paulo: Papyrus, 1996.

Received on February 22, 2008.

Accepted on January 23, 2009.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.