



**Universidade de Brasília – UnB**  
**Instituto de Letras – IL**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura – PósLit**  
**Mestrado em Literatura**

**GABRIELE TEIXEIRA DINIZ**

**AS CONTRADIÇÕES E OS DILEMAS DA CONFIGURAÇÃO FAMILIAR  
BURGUESA NAS OBRAS EMILIA GALOTTI, DE GOTTHOLD LESSING E CASA  
DE BONECAS, DE HENRIK IBSEN**

Brasília,  
Junho/2024

**Universidade de Brasília – UnB**  
**Instituto de Letras – IL**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura – PósLit**  
**Mestrado em Literatura**

**GABRIELE TEIXEIRA DINIZ**

**AS CONTRADIÇÕES E OS DILEMAS DA CONFIGURAÇÃO FAMILIAR  
BURGUESA NAS OBRAS EMILIA GALOTTI, DE GOTTHOLD LESSING E CASA  
DE BONECAS, DE HENRIK IBSEN**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, do departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Aguiar Cotrim

Brasília,  
Junho/2024

D585c      Diniz , Gabriele Teixeira  
              AS CONTRADIÇÕES E OS DILEMAS DA CONFIGURAÇÃO FAMILIAR  
BURGUESA NAS OBRAS EMILIA GALOTTI, DE GOTTHOLD LESSING E  
CASA DE BONECAS, DE HENRIK IBSEN / Gabriele Teixeira Diniz  
; orientador Ana Aguiar Cotrim . -- Brasília, 2024.  
              101 p.

              Dissertação(Mestrado em Literatura) -- Universidade de  
Brasília, 2024.

              1. Configuração familiar. 2. Capitalismo. 3. Moral  
burguesa cristã. 4. Mulher. 5. Teatro. I. Cotrim , Ana  
Aguiar , orient. II. Título.

**Universidade de Brasília – UnB**  
**Instituto de Letras – IL**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura – PósLit**  
**Mestrado em Literatura**

**DISSERTAÇÃO:**

AS CONTRADIÇÕES E OS DILEMAS DA CONFIGURAÇÃO FAMILIAR BURGUESA  
NAS OBRAS EMILIA GALOTTI, DE GOTTHOLD LESSING E CASA DE BONECAS,  
DE HENRIK IBSEN

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Profª. Dra. Ana Aguiar Cotrim (PósLit-UnB) – Presidente

---

Prof. Dra. Mariela Ferrari (UBA-UNAJ) – Titular

---

Profª. Dra. Daniele Rosa (PósLit-UnB) – Titular

---

Profª. Dr. Edvaldo A. Bergamo (PósLit-UnB) – Suplente

Brasília,  
Junho/ 2024

Para Liliane, minha mãe.  
que sempre me deu motivos para acreditar.  
Para o meu irmão, Marcos Paulo

## AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, esta dissertação é fruto de uma jornada coletiva. Por isso, este espaço jamais conseguiria comportar a gratidão que sinto por todos que estiveram comigo nesta caminhada - sonhada desde o terceiro semestre do meu trilhar nas letras.

Em primeiro lugar, à minha mãe, que me encorajou e me ensinou a ser sonhadora. Nela, vejo, vivo e sinto inspiração. Obrigada por todo o apoio, pelo entusiasmo partilhado e por acreditar em mim.

Ao meu irmão, Marcos Paulo, por partilhar as risadas, os desabafos, as angústias, os dias e pelo acolhimento.

Aos meus avós, Maria José e Ivo, por me acompanharem, me apoiarem e me convencerem a continuar.

Às minhas tias, Maria da Paz, Maria do Socorro e Maria Célia, por terem sido alicerces e escuta.

Aos meus amigos de caminhada, Beatriz Meneses, Fernanda Weber, Gabriela Camota, Stephanie Sales e Wendell Menezes por construírem comigo sonhos, por serem base e pelo encorajamento.

À Bruna, ao Bernardo e à Jurcilei pela boniteza, potência e curiosidade da vida.

À minha querida e generosa orientadora, Ana Aguiar Cotrim, por estar comigo e acreditar na pesquisa, pelos ensinamentos sempre potentes, pelas reflexões, pelas leituras e revisões, pelas reuniões, pelos comentários, pela escuta atenta e paciente, por me crescer tanto e sempre.

Aos meus amigos de chão da escola, Victor Hugo Leite, Letícia Miranda, Renata Torres e muitos outros, pelo compartilhamento da luta, da esperança, do afeto e pelas trocas acadêmicas.

Aos meus professores, em especial Rafael Batista, Pedro Couto, Ana Laura e Edvaldo Bergamo, por me mostrarem caminhos e possibilidades, pelas discussões, pelas aulas e pelo cuidado e atenção dedicados à literatura.

Às professoras Daniele Rosa e Mariela Ferrari pela leitura, pelos comentários, pelos ensinamentos e pelo tempo.

Por fim e, em especial, à Bianca, minha companheira de vida, pelos abraços, pelo entusiasmo a cada página escrita, pela partilha, pela companhia, pelas idas às diversas bibliotecas, pelo ombro, pela troca, pelos dias, pela jornada, pela esperança de sempre, pelo despertar e pela vida.

A dissertação contou com o apoio da CAPES.

Fazer a mulher participar do trabalho produtivo social, libertando-a da “escravidão doméstica”, libertando-a do jugo bruto e humilhante, eterno e exclusivo, da cozinha e do quarto dos filhos. Esta luta será longa. Exige uma transformação radical da técnica e dos costumes. Mas levará finalmente à vitória completa do comunismo.

Lênin (1979, p. 105)

## RESUMO

O objetivo geral deste estudo é investigar de que modo a obra de arte literária — especificamente os textos *Emília Galotti* (1772), de Gotthold Lessing, e *Casa de Bonecas* (1879), de Henrik Ibsen — incorporam a configuração e dinâmica familiar, por intermédio das figurações individuais e coletivas de organização social burguesa, como determinação estética formal em momentos históricos e estéticos diversos. Na primeira, as contradições da moral burguesa cristã na constituição da família nuclear; na segunda, as consequências dessa família como subordinação e desumanização da mulher, e a revolta que isso acarreta. As referências teóricas para a análise envolvem as discussões sobre a família e a questão de gênero, desde as contemporâneas a Lessing, no contexto do Iluminismo, até as contemporâneas a Ibsen, no contexto das perspectivas de crítica da família, que têm um desenvolvimento chave nas propostas de sua superação nas pensadoras e pensadores da revolução russa; bem como a discussão estética sobre o realismo e a especificidade do gênero teatral.

**Palavras-chave:** Configuração familiar. Capitalismo. Moral burguesa cristã. Mulher. Teatro.



## **ABSTRACT**

The main objective of this study is to investigate how literary works—specifically Gotthold Lessing's "Emilia Galotti" (1772) and Henrik Ibsen's "A Doll's House" (1879)—incorporate the configuration and dynamics of family through individual and collective representations of bourgeois social organization, serving as formal aesthetic determinations in diverse historical and aesthetic contexts. In the former, the contradictions of Christian bourgeois morality in the constitution of the nuclear family are explored; in the latter, the consequences of this family structure as subordination and dehumanization of women, and the resulting revolt, are examined. The theoretical references for the analysis involve discussions on family and gender issues, from those contemporary to Lessing, in the context of the Enlightenment, to those contemporary to Ibsen, within the perspectives of family criticism that have key developments in the proposals for its overcoming by thinkers of the Russian revolution. Additionally, the study addresses aesthetic discussions on realism and the specificity of the theatrical genre.

**Keywords:** Family Configuration, Capitalism, Christian Bourgeois Morality, Woman, Theater

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>Capítulo 1: Patriarcado e família nuclear: a desnaturalização do arranjo familiar burguês</b> .....	17
1.1 O olhar positivo de Hegel acerca da família patriarcal e da subjugação feminina.....	17
1.2 A superação do idealismo de Hegel e a desnaturalização da estrutura da família nuclear para Marx e Engels .....	22
<b>Capítulo 2: A produção patriarcal e a família nuclear como unidade econômica da produção capitalista</b> .....	26
2.1 A família nuclear como base econômica da produção capitalista.....	27
<b>Capítulo 3: Análise da obra Emília Galotti</b> .....	32
<b>Capítulo 4: Análise da obra Casa de Bonecas</b> .....	59
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: Comparação das obras: Emília Galotti e Casa de Bonecas</b> ..	88
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	99

## INTRODUÇÃO

Em face da importância do núcleo familiar burguês para o funcionamento do sistema capitalista e entendendo que movimentos e análises relacionados a esse tema, em que está posto o pilar da pesquisa, desempenham um papel central na luta de classes, esta dissertação pretende analisar em que medida a obra de arte literária incorpora a configuração familiar, enquanto assunto, no interior da obra literária e em que medida ela pode atuar como determinação estética formal em momentos históricos e estéticos diversos.

Antes de tudo, é fundamental que reconheçamos a importância da literatura para a humanidade, como nos ensina Antonio Candido (2004): a literatura é direito humano fundamental e é inerente à condição humana, sendo ela parte indissociável das nossas vidas. Quando analisamos as obras literárias, podemos compreender a evolução histórica, porque ela é a expressão da consciência de si (do autor) em relação à humanidade no momento de seu processo; além disso, o gênero literário, que está contido na obra de arte, registra e fixa o desenvolvimento da humanidade (LUKÁCS, 1967). Tudo isso é possível porque a forma literária incorpora, de maneira criativa, recriada, as relações sociais que lhe são exteriores.

Neste processo, ressaltamos a importância de compreender e analisar o texto literário, como defende Antonio Candido (1974). Para ele, deve-se entender a obra por meio da sua complexidade e não criando antagonismos excludentes entre a arte e a sociedade. Por isso, é fundamental entendermos que não podemos reduzir os textos a uma continuação da sociedade e, sim, fazer uma leitura orientada pelos traços culturais e sociais que são incorporados à estrutura literária, de modo a extrair da obra uma compreensão mais clara do que está no exterior dela. Além disso, não podemos esquecer que a literatura tem um poder social inestimável, não podendo ter sua base atrelada a outra que não a complexidade da história e do próprio ser humano.

Partindo dos princípios citados, estudaremos duas obras aclamadas pela tradição literária: o drama *Emília Galotti*, escrito pelo alemão Gotthold Lessing e publicado em 1772, e *Casa de Bonecas*, tecida pelo dramaturgo Henrik Ibsen em 1879. O objetivo da nossa análise é investigar de que modo essas obras incorporam a configuração e dinâmica familiar, por intermédio das figurações individuais e coletivas de organização social burguesa, como determinação estética formal em diferentes momentos históricos e estéticos.

Gotthold Lessing, escritor do primeiro drama do nosso escopo, escreveu obras como *Miss Sara Sampson* (1755), *Minna von Barnhelm* (1767) e *Nathan, o Sábio* (1779); apesar de ter se tornado um autor consolidado, não seguiu desde o início de sua vida a carreira de poeta

e dramaturgo. O autor foi criado e educado para se tornar pastor, como o seu pai, contudo, Lessing trilhou outros caminhos durante a sua trajetória e acabou por se tornar um literato renomado em todo o mundo. Um de seus principais feitos é sua obra *Emília Galotti* (1772), texto que consolidou o chamado drama burguês na Alemanha.

O enredo de *Emilia Galotti* chamou e chama atenção porque contraria os valores da aristocracia na Alemanha do século XVIII. A história trata da vida do príncipe Gonzaga e de seus anseios; logo no início do primeiro ato, o protagonista se diz apaixonado por Emilia Galotti; para ele, a beleza da personagem é semelhante a de um anjo e esse detalhe chama a sua atenção. Emília, ao contrário do príncipe, não faz parte da realeza, é filha de um comerciante burguês chamado Odoardo Galotti, homem respeitado e influente por conta de seus negócios e por possuir valores que defendem a sua família e os seus interesses financeiros.

O enredo é desencadeado a partir das ações do príncipe que, habituado a realizar seus desejos sem restrições e obcecado por Emília, descobre que ela está prestes a se casar com seu noivo, o conde Appiani, e decide acabar com o casamento dos dois. O protagonista utiliza de seu poder para manipular e coagir Emília e a sua família. Ao longo do drama, figura-se o conflito entre as classes burguesa e nobre, do ponto de vista, principalmente, de seus códigos morais.

No enredo, de um lado, vemos o príncipe, inescrupuloso e dominado por seus impulsos amorosos, e, de outro, Emília e seu pai, que apresentam padrões de conduta mais rígidos e decorosos e demonstram preocupações relacionadas à estrutura familiar e ao casamento. Ao longo dos atos, os personagens vivem conflitos motivados por discrepâncias de classe, de *status* social e de orientação religiosa. Nesse drama, existe um domínio arbitrário da nobreza que se contrapõe à moral burguesa — que está em ascensão, o que nos mostra como a transição entre a nobreza e a burguesia vai acontecendo. No entanto, é importante também referir que o texto aponta uma crítica à própria moral burguesa. Ou seja, o modo como os valores burgueses aparecem, colocam em questão não apenas os valores do até então poder absoluto da aristocracia, mas também levantam questionamentos sobre as contradições presentes na moral defendida pela classe burguesa.

Já no drama *Casa de bonecas* (1878), de Henrik Ibsen, temos a intuição do autor sobre a vida burguesa. Assim como Lessing, que se consolida na história da literatura com os seus textos poéticos, dramáticos e ensaísticos, o norueguês Henrik Ibsen se tornou parte do cânone com obras como *O Inimigo do Povo* (1880), *Hedda Gabler* (1890) e *Espectros* (1881). Ibsen reiterou diversas vezes o seu interesse em estudar a condição humana, a

sociedade norueguesa e o homem europeu e todo esse desejo está refletido nas suas obras (NEVES, 2017).

Em *Casa de Bonecas* é possível perceber como os valores burgueses aparecem com mais intensidade: o patriarcado, a condição da mulher, o trabalho, o dinheiro, a vida privada e o passado das personagens. O conflito existente nesta obra não é mais entre a burguesia e outra classe, como na obra de Lessing, aqui, o conflito é interno à própria burguesia e já toma uma perspectiva para além da visão burguesa (MORETTI, 2011).

Nesta peça, o enredo gira em torno do segredo que Nora esconde de Torvald, seu esposo. A protagonista, buscando salvar a vida de Torvald, que estava muito doente e precisava fazer uma viagem para um sanatório, faz, às escondidas, um empréstimo para o qual ela falsifica a assinatura de seu pai. Nora esconde de todos o que fez, porque acredita que o seu casamento e a reputação de sua família devem ser preservados diante da sociedade. O advogado, Krogstad, personagem que faz o empréstimo à Nora, consciente do segredo dela, passa a chantageá-la para que não seja demitido do banco onde trabalha, que é presidido pelo marido de Nora.

Ao longo dos atos, Nora tenta convencer Torvald a manter o advogado, Krogstad, no banco, contudo, ela não tem êxito, pois é apenas uma mulher com pouca influência nos assuntos públicos de seu esposo. Torvald ignora as suas falas e a trata como uma delicada boneca que deve cuidar apenas da casa, dos filhos e de si mesma. Torvald é o único que trabalha e Nora aparece como responsável pela manutenção das boas relações familiares e sociais. Fica claro, ao longo da história, a tensão desse casamento regido pela necessidade de manter as aparências, a infantilização de Nora e o seu caráter nunca adulto, e a honra da família burguesa mesmo diante de tantos conflitos que envolvem o passado e o presente das personagens. A estética por trás da consolidação da família de Nora tem suas raízes fincadas no processo de estruturação da burguesia.

A mudança dos conflitos é o que demonstra as diferenças de *Emilia Galotti* e *Casa de Bonecas*. Na primeira, os valores e práticas da nobreza entram em conflito com os valores burgueses, a arbitrariedade e abuso de poder do príncipe ao viver os seus gracejos e paixões é confrontado pelos valores e desejos de Emília, que se preocupa com o casamento, a fidelidade, a virtude e a pureza, consideradas para ela, sua própria honra. Ao longo do enredo, Emília se vê presa em uma situação que coloca os seus valores em questão: o príncipe, utilizando seu poder e influência, consegue manipular as circunstâncias para afastá-la do conde Appiani. Mesmo diante da resistência de Emília, o príncipe persiste em seus avanços,

ignorando sua vontade e suas tentativas de manter sua virgindade, identificada, pelos valores de sua família, como sendo sua virtude.

A tragédia do enredo culmina quando Emília, confrontada com a perspectiva de “perder a virtude” e incapaz de resistir às pressões do príncipe, decide tomar uma atitude drástica. Em um ato de desespero e para preservar sua virgindade, Emilia opta pela morte, vendo que essa seria a única forma de escapar da situação intolerável em que se encontra. Aqui, o conflito entre os interesses particulares do protagonista e os princípios morais de Emília toma a forma da oposição entre uma classe e outra. A protagonista tem seus sentimentos vitimados pela prepotência da nobreza, mas os seus desejos não reverberam nas instituições existentes e, para ela, a morte se torna opção. Temos, ainda, um drama que se passa em ambientes públicos como a igreja e a praça pública e, além disso, tem traços da tragédia doméstica.

Em contrapartida, em *Casa de Bonecas* o conflito é interno à burguesia. A história acontece dentro de casa, no ambiente privado: salas com poltronas, estantes, pianos, sofás, escrivaninhas e lareiras marcam os ambientes. Outro fator fundamental é como as pessoas se movem com calma e falam em voz baixa, isso porque, com a ascensão da burguesia, temos a separação das funções sociais e, dessa forma, elas deixam de ter o cerne na coletividade e se tornam, em grande maioria, individuais; desse modo, o ambiente privado torna-se o local onde as histórias acontecem, como é o caso da obra de Ibsen. Para Marx, “quando o sol universal se põe, a borboleta procura a luz da lâmpada do particular” (MARX, 1972 apud LUKÁCS, 2009). Nessa obra, a família apresenta mais intensamente os valores burgueses, o que aponta para a consolidação da burguesia.

Essas mudanças que ocorrem de uma obra para outra no que concerne à configuração familiar nos mostram como o texto literário possui uma função social e um valor estético, visto que o elemento social, externo à criação artística, condiciona a estrutura literária, atuando como princípio estruturante quando internalizado organicamente à forma artística (CANDIDO, 2006). Como defende Lukács (2011), o indivíduo ou o grupo humano lida com as consequências de suas ações e com o efeito delas sobre o seu destino e isso condiciona a estrutura literária. Em *Casa de Bonecas*, podemos perceber as transformações estruturais da família como consequência da ascensão burguesa. Ou seja, como o momento histórico é outro com relação à obra de Lessing, a estética dramática muda, justamente porque atende às necessidades sociais e históricas: a figuração de uma outra forma do conflito relativo à estrutura familiar, que acompanha um outro momento e forma das lutas de classes

A importância dos valores burgueses para o desenrolar dos dramas é indiscutível, seja o casamento, a família e os desejos dos personagens. Por isso, compreender as mudanças da configuração e estrutura familiar é fundamental para analisar e relacionar os textos da pesquisa. Entende-se que a família burguesa e as suas mudanças ao longo do tempo foram pautas de muitas outras pesquisas; apesar disso, é fundamental que continuemos a fazer análises acerca deste que é um dos principais pilares do sistema capitalista, que atua diretamente sobre as nossas vidas, relações interpessoais e imaginários.

Isso porque a dinâmica e estrutura familiar têm importância central para a compreensão política, social e histórica da sociedade dividida em classes. Pensemos na Europa, que passou por diversas mudanças protagonizadas pela burguesia entre os séculos XVI e XVIII. A transição para a sociedade mediada pelo mercado acarretou o desenvolvimento da vida urbana e um acelerado processo de desenvolvimento das forças produtivas. A nova classe social que emerge como mediadora das relações de troca, concentrou a lucratividade oriunda do comércio e configurou-se como classe que dominou as atividades comerciais, e bancárias, bem como criou as atividades manufatureiras que futuramente dariam origem à produção fabril. Em razão dessas mudanças, atividades agrárias vão se subordinando às atividades comerciais urbanas e em seguida às atividades fabris, no que diz respeito à sua finalidade. Esse processo constituiu as bases para a Modernidade.

Como consequência dessas transformações, temos a mudança da relação dos indivíduos com o trabalho: os trabalhadores são expropriados de seus meios de trabalho, expulsos das terras, e subordinados a uma nova disciplina de trabalho, conectada com a finalidade produtiva, que é a acumulação. A classe burguesa passou a impor uma vigilância sobre os trabalhadores que efetivamente operam sobre a terra e os meios de produção. Vale ressaltar que a vigilância é imprescindível para a classe dominante (burguesa), porque é necessário manter um controle sobre o produto que provém do trabalho e esse controle existe fundamentado na violência (LESSA, 2012).

O poder da classe dominante é a riqueza produzida pelos trabalhadores, que deles é expropriada com violência: essa riqueza alienada dos trabalhadores advém da propriedade privada da terra e dos meios de produção, que constitui a base sobre a qual produção existe na forma do capital. Por isso, a propriedade privada, as classes sociais e a violência cotidiana são, no dizer de Marx (1983), determinações reflexivas e uma não existe sem as outras, pois são elementos de uma mesma totalidade.

A expressão da propriedade privada nas relações de reprodução é a família burguesa nuclear, que representa a gênese de uma nova relação social, de um novo complexo social

fundado no trabalho assalariado e na apropriação privada dos meios de vida. Esse arranjo familiar tem como pilar a rigorosa divisão dos papéis sexuais: o marido detém a autoridade e é responsável por providenciar o sustento familiar por meio do trabalho externo, social, enquanto a esposa deve se preocupar exclusivamente com questões inerentes ao lar; os laços conjugais são sólidos, sendo permitido somente ao homem rompê-los, de modo que, se este pode ser infiel, da mulher são exigidas castidade e fidelidade conjugal rigorosas. A missão imposta à mulher passa a ser a criação dos filhos, com o objetivo de que esses se tornem homens racionais, capazes de manter a propriedade do pai. Esse é o modelo de família que aparece na concepção dos pensadores iluministas ou pós-iluministas.

Cabe ressaltar que, nas famílias camponesas, as mulheres trabalham também na terra, ou seja, na esfera produtiva, além de realizarem outros trabalhos produtivos de tipo doméstico, como a costura e a confecção de conservas. Nas famílias urbanas, opera-se uma diferenciação entre as famílias proprietárias, pequeno-proprietárias ou pequeno-burguesas, de um lado, e as famílias operárias. No caso das primeiras, o caráter doméstico da vida feminina é total, como definido acima. Mas, nas famílias operárias, as mulheres também trabalham em ambientes de produção social, como fábricas e comércios, sempre e até hoje por salários menores do que os masculinos, mas mantêm além desses os trabalhos domésticos e de cuidados, bem como a subordinação aos maridos. Esse tipo de família será objeto de pensadoras e pensadores da perspectiva da classe trabalhadora, apenas a partir de finais do século XIX.

Já que pensar a família ao longo da história é compreender de que modo essa esfera da nossa realidade funcionou e funciona para a ascensão, a fundamentação e a manutenção do capitalismo, traçaremos um percurso histórico e social a partir do que está traduzido no texto literário. Existe um intervalo histórico entre as obras *Emília Galotti* (1772), de Gotthold Lessing, e *Casa de Bonecas* (1879), de Henrik Ibsen, permitindo, assim, a observação das mudanças que ocorreram ao longo do tempo no que concerne aos conflitos sociais traduzidos na estrutura e dinâmica familiar.

Para iniciarmos o percurso da pesquisa, o primeiro capítulo trará a compreensão da configuração familiar e dos papéis de gênero dentro dessas estruturas ao longo do tempo, por isso, traçaremos uma linha histórica da concepção, formação e consolidação da família burguesa como uma unidade econômica no modo de produção capitalista. Assim, em diálogo com Silvia Federici (2023), buscaremos entender as mudanças introduzidas pelo capitalismo no seu processo de transição e consolidação, nos permitindo analisar as modificações no processo de reprodução social e de reprodução de força de trabalho.



Em um segundo momento, será produzida a análise das obras literárias buscando compreender de que modo a obra de arte literária incorpora a configuração e dinâmica familiar, por intermédio das figurações individuais e coletivas de organização social burguesa.

## **1. Patriarcado e família nuclear: a desnaturalização do arranjo familiar burguês**

Este capítulo busca construir uma linha histórica da concepção da estrutura da família para Hegel e Marx. A utilização das teorias de Hegel e Marx é importante para nós, pois busca comparar a transição das visões da família, especialmente da perspectiva da evolução histórica entre a visão moderna, burguesa, e a perspectiva contemporânea da classe trabalhadora, que se relacionam com as peças que são analisadas na pesquisa. Inicialmente, buscaremos entender como a dinâmica familiar do ponto de vista dos papéis sociais é vista positivamente e naturalizada por Hegel e a sua concepção idealista; em seguida, traremos para a discussão Marx e a sua crítica a Hegel, que trata da necessidade de superar esse vínculo da unidade burguesa para a libertação e emancipação humana; buscaremos, ainda, desmistificar o caráter natural dado a essas estruturas por Hegel.

### **1.1. O olhar positivo de Hegel acerca da família patriarcal e da subjugação feminina**

Em sua obra, Hegel compreendeu que o indivíduo possui um caráter dual: natural e espiritual. Ele caracteriza o natural, material, como negativo, porque acredita que é particular, mesquinho, possui necessidades, impulsos animais, entre outros; por outro lado, o espiritual é positivo, uma vez que caracteriza a liberdade, o pensamento e a universalidade. Contudo, o ser não pode escolher abandonar a vida terrena, natural; o que ele deve fazer é controlar esses impulsos naturais e necessidades animais, transformando-as em conhecimento e em pensamento e, assim, elevando-as à universalidade. Essa concepção se refletirá no seu modo de enxergar e entender a família e os papéis de cada gênero, de acordo com a sua natureza, dentro dessa instituição (HEGEL, 2010).

A família, para Hegel, será o primeiro momento ético, o espaço imediato e natural em que o Bem da moralidade ganha conteúdo concreto (HEGEL, 2010). Ou seja, a família é o espírito ético mais imediato, porque ela efetiva o conceito de liberdade. É preciso apontar que, para ele, a liberdade é oposta ao instinto, que é caracterizado pelo caráter subjetivo e contingente e visto de forma negativa porque não eleva o espírito.

A liberdade que está corporificada na família e nas outras instituições de moralidade — sociedade civil e Estado — é a identificação entre a disposição subjetiva individual e a universalidade do espírito (HEGEL, 2003 *apud* COTRIM; COTRIM, 2020). Assim, a família conserva as determinações naturais, mas suprassume esse impulso, porque os indivíduos devem se casar pela unidade ética:

o casamento consiste na consciência dessa unidade, enquanto fim substancial, com isso no amor, na confiança e na comunidade de toda a existência individual, nessa disposição de espírito e efetividade, o impulso natural é rebaixado a modalidade de um momento natural, que é precisamente determinado a extinguir-se em sua satisfação, e o vínculo espiritual eleva-se em seu direito (HEGEL, 2010, p.163)

Em suma, o instinto deve dar lugar à moral, sendo superada por ela; para o autor, “por natureza, tem o homem o instinto do direito, o da propriedade e o instinto social. O homem descobre em si, como por meio da reflexão que quer o direito à sociedade, o Estado etc.” (HEGEL, 2003. p. 25). Se pensarmos no instinto sexual, por exemplo, entenderemos que esse se tornará racional e livre dentro do casamento, uma vez que o desejo apenas é livre quando ultrapassa os fins particulares imediatos e se torna reflexão (COTRIM; COTRIM 2020). Dessa forma, todos os instintos da moralidade objetiva — instinto sexual, instinto da propriedade, instinto social, o instinto do direito etc. — podem ser realizados dentro da família, uma vez que ela tem o caráter moral.

Para Hegel, a família é entendida como o casamento, a propriedade, a existência exterior e a criação dos filhos. O casamento, aqui, não funciona como contrato, no qual os indivíduos possuem autonomia, tendo em vista que podem preservar a sua singularidade; na verdade, o que temos é essa singularidade suprassumida na unidade moral casamento, ou seja, a família é vista como uma pessoa autônoma e as partes dela são indivisíveis. É preciso destacar que os impulsos naturais e a unidade espiritual não são elevados por meio da união do casal, mas por meio da subordinação do elemento da vida natural à moral (COTRIM; COTRIM, 2020).

O casamento monogâmico é, para ele, a estrutura familiar que tem o princípio absoluto de qualquer sociedade humana, da coletividade, enquanto coletividade moral, portanto, positiva. Para Hegel, esse arranjo é um dos princípios do absoluto em que as outras relações sociais se erguem. Na relação monogâmica, existem papéis que são determinados de acordo com os sexos naturais, isto é, o indivíduo, homem ou mulher, recebe sua determinação por meio de sua relação com a natureza. Apesar de haver um gênero que confere a unidade familiar, como dito acima, os papéis são definidos a partir do nível natural, porque esses já

estavam lá antes mesmo da unidade familiar se constituir por meio do casamento. Assim, as mulheres e os homens teriam suas determinações imanentes, naturais, que são transpostas ao espiritual. Hegel, portanto, determina os papéis espirituais de acordo com os sexos naturais.

Para o autor, o espírito natural do homem seria aquele voltado ao pensamento, ao fim último objetivo, ao coletivo, ao Estado, às coisas públicas e ao externo, ou seja, seria positivo porque é universal. Hegel determina esse caráter a partir dos órgãos sexuais dos homens que são externos. Em contraposição, as mulheres têm os seus órgãos sexuais internos, assim, elas teriam o seu aspecto espiritual voltado para a família, para o sentimento, para as emoções, isto é, para o privado; como apresenta o autor:

Na racionalidade que lhes é própria encontram os caracteres naturais dos dois sexos uma significação intelectual e moral. (...) Um é, então, o espiritual como que se divide em autonomia pessoal para si e em consciência e querer a universalidade livre (...). Outro é o espiritual que se conserva na unidade [do casamento – VC] como volição e consciência do substancial, na forma da individualidade concreta e da sensibilidade. O primeiro é o poder e a atividade dirigidos para o exterior; o segundo o que é passivo e subjetivo. (HEGEL, 2003, p. 155 apud COTRIM; COTRIM, 2020).

Assim, a mulher tem sua universalidade e liberdade negadas, porque elas pertencem ao outro gênero que carrega em si o universal, já o homem realiza a sua moral na sociedade civil e no Estado, é a figura da família para o social, para o âmbito externo. Essa concepção de família implica necessariamente a propriedade, ou seja, a família é a propriedade. Aqui, observa-se o ideal hegeliano da sociedade constituída de famílias proprietárias, que seriam as unidades sociais. Hegel destaca que, para dispor da propriedade, é imprescindível a autonomia pessoal, ou seja, o homem é o único que pode dispor da propriedade, tendo em vista que possui o caráter universal.

Esses papéis são refletidos em todas as esferas: a mulher existe para a sociedade como esposa e é parte da família, local em que ela realiza a sua moral. A sensibilidade, característica natural da mulher segundo Hegel, retira a sua condição de acessar a universalidade, portanto, ela não é ativa na sociedade, porque o externo é imanente à figura masculina; desse modo, a mulher não participa das atividades políticas, de intelecto ou de trabalho (HEGEL, 2010).

Buscando demonstrar essas concepções acerca do gênero feminino e masculino, Hegel faz a sua leitura da obra *Antígona*, de Sófocles; no enredo, Antígona representa, para ele, a lei dos deuses e da família, enquanto Creonte, o Estado, a pólis. Por figurar os interesses da família, já que o seu desejo é enterrar o irmão, ela demonstraria esse lugar

natural da mulher: a defensora da família, da individualização, das emoções e da feminilidade, enquanto Creonte seria o representante da universalidade — leis, pólis e Estado.

O pensamento idealista do autor acaba por fixar e naturalizar os papéis de gênero dentro dessa dinâmica, corroborando com o rebaixamento feminino, tendo em vista que a mulher seria essencialmente passional, emocional e corpórea (COTRIM; COTRIM, 2020). Desse modo, ele não supera a condição do patriarcado e da opressão feminina do período, pois compreende que as condições naturais, sensíveis, embora necessárias, são negativas porque se mantêm particulares.

Cerca de vinte anos antes de Hegel escrever sobre a família e os papéis de gênero na sociedade, Mary Wollstonecraft, embalada pelos ideais da Revolução Francesa, já havia elaborado a obra *Reivindicação dos Direitos da Mulher* (1792) como crítica à visão geral do patriarcado do período. As reflexões elaboradas por Wollstonecraft contribuíram significativamente para a tentativa de desnaturalizar o rebaixamento feminino, fixado por vários filósofos modernos. Wollstonecraft, em sua obra, defende o direito das mulheres alcançarem a maioridade, que representa a condição plenamente humana, ideia essa que confronta as concepções de Hegel, que recusa às mulheres a possibilidade de serem indivíduos autônomos, porque considera que o papel feminino é exclusivamente doméstico e familiar.

A maioridade para as mulheres, sugerida pela autora, era fundamental, pois seria a libertação dos indivíduos da submissão à tirania e às crenças obscurantistas da Idade Média. Para ela, era imprescindível à condição de maioridade o direito à razão, a qualidade que, conforme a visão iluminista, conferia à mulher a sua humanidade, assim, elevando-a acima da natureza e resgatando-a do lugar de inferioridade ao qual ela foi relegada (WOLLSTONECRAFT, 1792).

Buscando desnaturalizar a posição de submissão na qual a mulher é colocada, Wollstonecraft ataca a ideia de que a histórica subordinação feminina significaria a sua inferioridade natural. Para isso, ela demonstra que os homens também eram subordinados à tirania de reis em regimes monárquicos — regime característico daquele momento. Ou seja, a justificativa de inferioridade e submissão biológica da mulher já não servia, uma vez que os homens também se encontravam subordinados, abrindo mão da sua maioridade em prol de prazeres e interesses imediatos. A autora, assim, coloca em questão a submissão e o rebaixamento da mulher dentro da sociedade no cenário da Revolução Francesa, essa que possuía os princípios da liberdade, da igualdade e da fraternidade como fundamento.

Wollstonecraft demonstra que esse lugar e essa concepção sobre as mulheres, na verdade, são interesses políticos dos homens. Não haveria uma desigualdade efetiva de racionalidade entre homens e mulheres. Por isso, para ela, a luta contra o rebaixamento feminino deveria se dar no campo do desenvolvimento das faculdades racionais das mulheres, pois acreditava que a libertação das mulheres com relação ao ambiente doméstico e a libertação dos homens em relação à tirania caminhariam juntas em direção à maioria humana (WOLLSTONECRAFT, 1792).

Wollstonecraft aborda pontos fundamentais em relação às concepções daquele período sobre os papéis de gênero; além de colocar em questão o espaço dado às mulheres e o acesso à direitos básicos que elas possuíam no momento. Embora a autora tenha discutido essas questões e contribuído para obras como a de Olympe de Gouges, que publicou na França a *Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã*, em 1791, como uma resposta à “Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão”, que havia sido proclamada pela Assembleia Nacional Francesa em 1789, Wollstonecraft esbarra nos limites do idealismo e nas concepções iluministas, tal como Hegel, que não aparenta ter tido acesso à obra da autora ou a ignorou.

Além delas, outros autores tentaram superar o idealismo de Hegel, o que poderia, de alguma forma, contribuir com a superação das concepções sobre a estrutura da família patriarcal e, quem sabe, com o rebaixamento feminino. Feuerbach fez a tentativa, mas não conseguiu alcançar a superação total do idealismo. Muitos críticos, inclusive Marx, argumentaram que Feuerbach, ainda permanecia enraizado em um tipo de idealismo, pois, apesar de deslocar a atenção para os seres humanos e a realidade material, ele ainda via a essência humana de maneira abstrata e essencialista.

Em contrapartida a esses pensadores, Marx e Engels rompem radicalmente com a concepção idealista. O rompimento do idealismo hegeliano se dá ontologicamente a partir do materialismo elaborado por Marx. O materialismo será imprescindível para pensarmos a superação da forma tradicional de família e da propriedade privada, além de nos fornecer ferramentas para pensarmos a superação da exploração à qual as mulheres foram submetidas na sociedade capitalista, bem como a perspectiva da emancipação de todos. De acordo com Silvia Federici (2021), Marx foi fundamental porque o materialismo reconheceu e compreendeu as hierarquias e classes, o que foi e é fator necessário para a construção de diversas análises, inclusive análises sobre gênero.

Para nós, é fundamental estabelecer conexões entre as conceituações apresentadas sobre a visão de Hegel acerca da família, dos papéis de gênero e das relações sociais com os temas e personagens das peças analisadas, já que o olhar de Hegel nos revela aspectos

relevantes sobre a formulação das relações familiares, dos papéis sociais atribuídos aos personagens e das dinâmicas de poder entre homens e mulheres nas obras *Emília Galotti* e *Casa de Bonecas*.

Em *Emília Galotti*, pode-se explorar como a família e seus valores são retratados, considerando a influência da visão burguesa e moralista da época. A relação entre Emília, seu pai Odoardo e o conde Appiani pode ser analisada à luz das concepções de Hegel sobre a família como uma estrutura moral, em que os papéis e deveres sociais são atribuídos de acordo com a natureza e os gêneros. Entevem-se contradições dessa estrutura familiar para as mulheres, em especial para Emília.

Da mesma forma, ao abordar *Casa de Bonecas*, de Ibsen, é possível examinar como as ideias de Hegel sobre a moralidade, a liberdade e a subordinação se manifestam nas relações entre Nora, Torvald e outras personagens. A análise pode focar nos papéis de gênero, na subordinação da mulher e nas expectativas sociais impostas na sociedade patriarcal da época. Mas, aqui, já se constroem esteticamente as contradições que a estrutura familiar significa para a efetiva humanização feminina, de modo que supera em sua expressão artística a naturalização hegeliana.

Ao fazer essas conexões entre as obras literárias e as reflexões filosóficas de Hegel, é possível enriquecer a compreensão sobre os temas tratados nas peças, oferecendo uma visão mais ampla sobre como as representações da família, dos papéis de gênero e das relações sociais são construídas e questionadas nos contextos específicos das respectivas obras. Essa abordagem amplia a análise crítica, enriquecendo a compreensão sobre as implicações sociais e morais presentes nessas obras literárias.

## **1.2. A superação do idealismo de Hegel e a desnaturalização da estrutura da família nuclear para Marx e Engels**

O materialismo histórico-dialético de Marx foi e é fundamental porque, em oposição às concepções modernas e hegelianas, compreende o ser humano a partir de sua naturalidade; para ele, o desenvolvimento humano se dá a partir dessa condição natural; a humanização vem daí. Além disso, o autor tinha uma visão do ser humano como sendo essencialmente histórico. Essa visão parte daquela que é para ele a maior contribuição de Hegel, o caráter histórico do ser humano, a sua existência como processo. Mas, para Hegel, como se vê no caso de sua concepção de família, apenas o âmbito espiritual é histórico. A família, a propriedade e outras estruturas sociais têm uma forma fixa e perene decorrente de uma

natureza humana imutável, como se vê na sua concepção sobre os gêneros, em que a historicidade descoberta por ele não atua. Marx estende o caráter histórico à matéria, à natureza, e assim desmistifica e desnaturaliza as estruturas que em Hegel aparecem fixadas.

Para Marx a principal relação do ser humano com a natureza é o trabalho. Tudo o que o conjunto dos indivíduos fazem na natureza exterior volta para eles enquanto formas de relação social e de subjetividade (MARX, 2012). As características e as ações dos seres humanos são moldadas pelas condições materiais e sociais em que vivem, em constante interação com essas condições. Portanto, ele não enxerga o indivíduo como um ser pertencente a dois mundos — natural e espiritual — ou, ainda, de forma dual — corpo e alma —, em que um é negativo e o outro é positivo, como Hegel enxergava.

Marx parte do reconhecimento de que os seres humanos têm necessidades biológicas e impulsos naturais, diz ele:

O homem é imediatamente natural. Como ser natural, e como ser natural vivo, está, por um lado, munido de forças naturais, de forças vitais, é um ser natural ativo; essas forças existem nele como possibilidades e capacidades, como pulsões (*Triebe*); por outro, enquanto ser natural, corpóreo, sensível, objetivo, ele é um ser que sofre, dependente e limitado, assim como o animal e a planta, isto é, os objetos de suas pulsões existem fora dele, como objetos independentes dele. (MARX, 2012, p. 127)

Em suma os seres humanos não nascem humanizados, pois possuem traços biologicamente inscritos que são naturais; o processo de humanização se dá por meio da produção histórico-social, isto é, quando o humano torna esse impulso que é meramente natural em natureza humanizada (MARX, 2012).

A relação sexual, homem e mulher, aparece como o impulso natural, primeiro e imediato, porque é inscrito biologicamente no corpo humano, mas ela toma formas humanas na medida em que o modo de sua satisfação adquire determinações e, desse modo, extrapola as necessidades imediatamente naturais (MARX, 2012 *apud* COTRIM; COTRIM 2020). Assim, podemos concluir que o amor é uma forma humana dos impulsos naturais. Para o autor, essa relação, entre homem e mulher, se reflete em todas as outras relações sociais; por exemplo, se ela é estruturada na propriedade, as relações sociais terão essa estrutura. Além disso, para Marx, os impulsos e a sensibilidade tornam-se universais, na medida em que as novas necessidades de natureza social surgem, constituindo a riqueza material e intelectual do gênero humano — conjunto da humanidade. Não apenas as atividades do pensamento, mas a própria constituição corpórea, com suas necessidades e impulsos, adquirem caráter universal.

A partir do momento em que o arranjo familiar toma a forma da propriedade privada e do patriarcado, há a objetificação e a subjugação feminina. Mas é importante ressaltar que a subjugação feminina e objetificação já ocorriam em outros períodos da história, apesar de assumirem formas diferentes. Como defende Silvia Federici (2017), o rebaixamento feminino ocorria em momentos como a produção patriarcal, mas de outras maneiras, já que o sistema econômico e social se baseava nas relações familiares e hierárquicas. Na obra *O Ponto Zero da Revolução* (2019, p.76), ela afirma:

Não há mudança social, nem inovação cultural ou política que não seja expressa através do corpo, nenhuma prática econômica que não seja aplicada a ele. [de modo que] [...] a principal razão pela qual nós devemos falar do corpo se dá pelo fato de que repensar como o capitalismo transformou nossos corpos em força de trabalho nos ajuda a colocar em contexto as crises às quais nossos corpos são continuamente entregues [...]

A mulher, na estrutura capitalista, se torna posse do homem, uma vez que a forma da propriedade privada não humaniza os seres humanos, ao contrário, nela, o humano não se relaciona com outro humano. Isto é, o homem não se relaciona com a mulher, mas sim com uma coisa, de modo que essa relação restringe a limites medíocres o desenvolvimento humano, haja vista que não há espontaneidade e liberdade (MARX, 2012).

Em diálogo com o método de Marx de compreender a humanidade, Engels elabora a obra<sup>1</sup> *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*<sup>2</sup> (2019) e, nela, desmistifica a eternidade e naturalidade do arranjo familiar burguês, tendo em vista que ele compreende que essa estrutura tem sua formação fincada na criação humana e histórica.

Engels, apreendendo os apontamentos de Marx, entende que o trabalho<sup>3</sup> é a categoria fundante do mundo humano e a organização familiar é determinada, portanto, pelo modo como os indivíduos (grupos, sociedades etc.) retiram da natureza o que é fundamental para sua existência e desenvolvimento. Isso significa que os modos de produção determinam de forma orgânica os tipos de relação social, política, jurídica etc. existentes (MARX, 2005).

---

<sup>1</sup> A obra de Engels é fundamental porque contribui significativamente para a compreensão da gênese da família, da propriedade privada e do Estado, entretanto, esse estudo é desenvolvido em um período em que as ciências sociais e humanas carecem de muitos objetos e metodologias; assim, compreendemos a importância do estudo desenvolvido por Engels para pavimentar as críticas e análises, mas destacamos a necessidade do diálogo com epistemologias marxistas atualizadas (ARAÚJO, 2019 apud ENGELS, 2019).

<sup>2</sup> A obra de Engels é baseada nas pesquisas do antropólogo Lewis H. Morgan acerca da família e em anotações produzidas por Karl Marx.

<sup>3</sup> Para Marx, “o indivíduo, ao atuar (...) sobre a natureza externa a ele e ao modificá-la, ele [o ser humano] modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza” (Marx, 1983:149), isto é, com o trabalho, os indivíduos se transformam, as sociedades evoluem, os arranjos sociais se modificam, as relações se alteram etc.



Assim, podemos desmistificar a ideia burguesa de que a família nuclear é natural e eterna, pois o que temos, na verdade, é a criação de uma necessidade social e econômica que estrutura e consolida esse modo de organização patriarcal, que, por conseguinte, vem determinando o rebaixamento, a opressão e a violência contra a mulher.

Assim, a origem da família nuclear tem relação essencial com a produção de riquezas e com a escravidão. Segundo Engels, essa estrutura familiar terá sua base na paternidade indiscutível do homem; os filhos devem se tornar herdeiros inquestionáveis desses e assumir o patrimônio do seu pai. Dessa forma, o desmoronamento do direito materno consolida a derrota do sexo feminino em todo o mundo. Nesse momento, temos, nos termos de Engels: o primeiro antagonismo de classes (ENGELS, 2019); essa característica instaura a inferioridade da mulher no grupo social e é positivada ao longo de várias décadas, como em Hegel e os idealistas.

Além disso, para Silvia Federici, foi necessária uma desvalorização do trabalho das mulheres para que elas fossem colocadas nesse lugar, segundo ela: “as mulheres não poderiam ter sido totalmente desvalorizadas enquanto trabalhadoras e privadas de toda sua autonomia com relação aos homens se não tivessem sido submetidas a um intenso processo de degradação social; e, de fato, ao longo dos séculos XVI e XVII, as mulheres perderam terreno em todas as áreas da vida social.” (FEDERICI, 2017, p. 199). Com tudo isso, a mulher é relegada ao ambiente privado, passando a servir seu marido em todos os seus desejos e a ser um instrumento de reprodução da força de trabalho, dessa forma, a direção da casa passa às mãos do homem. A família, portanto, é produto do sistema social, da propriedade privada, e refletirá o estado de cultura desse sistema.

O domínio da casa passa a ser do homem e a mulher é convertida aos cuidados domésticos e dos filhos, além de ser colocada, muitas vezes, como instrumento de procriação. A família é direcionada ao âmbito privado; a criação e educação das crianças, que, em determinados períodos históricos, era tarefa coletiva, passa a fazer parte do núcleo privado e tarefa da mulher. Essa estrutura familiar baseada na propriedade implica a máxima repressão dos homens sobre as mulheres (ENGELS, 2019).

A partir do percurso histórico elaborado por Engels acerca das organizações e das produções humanas em sua obra, percebemos como a estrutura da família passa por diferentes arranjos ao longo do tempo e entendemos que a estrutura familiar burguesa (nuclear) vai se constituindo historicamente. Engels mostra que a origem das relações monogâmicas (patriarcais) são fruto da criação e desenvolvimento da propriedade privada; com o rompimento dos vínculos comunitários e o estabelecimento do nexu mercadológico,

emerge a família nuclear como unidade econômica. Para ele, a superação das sociedades matriarcais, em que prevalecia a igualdade de gênero, constitui uma derrota e uma degradação das mulheres a uma condição social indigna, que permanece até sua época e, podemos acrescentar, até hoje.

Com a consolidação da propriedade privada o que se torna visível é que, na família patriarcal, as mulheres são retiradas da vida coletiva e têm as suas atividades reduzidas ao serviço privado de seu senhor (LESSA, 2012), tornando-se instrumento de procriação da força de trabalho; esse tipo de família é a que preponderou na chamada civilização (ENGELS, 2019 [1884]). Para Federici,

Com o desaparecimento da economia de subsistência que havia predominado na Europa pré-capitalista, a unidade entre produção e reprodução, típica de todas as sociedades baseadas na produção-para-o-uso, chegou ao fim conforme essas atividades foram se tornando portadoras de outras relações sociais e eram sexualmente diferenciadas. No novo regime monetário, somente a produção-para-o-mercado estava definida como atividade criadora de valor, enquanto a reprodução do trabalhador começou a ser considerada como algo sem valor do ponto de vista econômico e, inclusive, deixou de ser considerada um trabalho. (2017, p. 145)

Isto é, a posição de rebaixamento, opressão e submissão da mulher em relação ao homem não foi uma condição estabelecida ao longo de toda a história, mas sim uma construção que se desenvolveu gradualmente ao longo do tempo em função das condições históricas, sociais, econômicas, políticas etc. É claro que em outros momentos, como no Feudalismo, o rebaixamento feminino não ocorreu da forma como ocorre no modo de produção capitalista; a consolidação da condição feminina desumanizada, somada a todos os outros fatores elencados, é fruto da família nuclear, o que se deu como consequência da consolidação do capitalismo.

## **2. A produção patriarcal e a família nuclear como unidade econômica da produção capitalista**

Nesta seção, analisaremos a interseção entre a produção patriarcal, a família nuclear e o surgimento do sistema econômico capitalista. Começando pela estrutura feudal e sua organização social baseada em servos, clero e nobreza, examinaremos como a produção ocorria no âmbito familiar e como as mulheres desempenhavam papéis específicos. Em

seguida, exploraremos a transição para a manufatura e, posteriormente, para a grande indústria, identificando os impactos dessas mudanças na organização familiar e nas relações de gênero. Veremos como a família patriarcal, apesar de suas bases materiais enfraquecidas, continuou a desempenhar um papel significativo no cenário capitalista. Além disso, discutiremos a dupla exploração enfrentada pelas mulheres, tanto como trabalhadoras assalariadas quanto como executoras das tarefas domésticas e reprodutivas. Ao compreendermos essas dinâmicas complexas, poderemos vislumbrar as raízes históricas das estruturas sociais e de gênero que persistem até os dias atuais.

## **2.1. A família nuclear como base econômica da produção capitalista**

Como vimos no tópico anterior, a família nuclear e a propriedade privada, por serem formas de relação social, fazem parte do processo de desenvolvimento da relação indivíduo-natureza. A partir do momento em que a produção se torna patriarcal e que o homem pôde acumular riquezas e produções, tem-se a origem da exploração do homem pelo homem<sup>4</sup> e da mulher pelo homem. Esse modo de relação social torna-se um dos principais fundamentos da produção escravista (grega e romana, por exemplo), feudal e capitalista (ENGELS, 2019).

No feudalismo, período e sistema que antecede o modo de produção capitalista, a organização social era estruturada a partir de três grupos: os servos (camponeses e artesãos), o clero (padres, sacerdotes, bispos etc.) e a nobreza (reis, príncipes, condes, duques etc.). A relação nos feudos era baseada nas relações de fidelidade ao senhor feudal: o servo teria proteção, justiça e ordem, mas parte de sua produção seria apropriada pelo dono do feudo; a necessidade de produzir e de demonstrar fidelidade serviria como garantia da subsistência dos servos.

Nesse período, a produção é patriarcal, isto é, a família é a unidade básica de produção e trabalho. Não há separação entre o espaço produtivo e o espaço doméstico, e os membros da família contribuem com diferentes funções para atender às necessidades básicas da unidade familiar. Ou seja, no seio familiar; os camponeses e artesãos produziam tudo o

---

<sup>4</sup> A partir dessas novas organizações, começam a emergir diversas contradições e antagonismos entre classes: explorador e explorado, os que produziam e os que não produziam etc. Para controlar os conflitos e disputas que passam a existir, cria-se o Estado. Essa instituição é criada para controlar e garantir a propriedade privada que pertence ao explorador. Para Engels, “como o Estado nasceu da necessidade de conter o antagonismo entre classes e como, ao mesmo tempo, nasceu em meio ao conflito delas, é, por regra, o Estado da classe mais poderosa, da classe economicamente dominante, classe que, por intermédio dele, se converte em classe politicamente dominante e adquire novos meios para a repressão e exploração da classe oprimida”. (ENGELS, 2019 [1884], p. 2013)

que precisavam — aravam a terra, produziam roupas, móveis etc. e parte de sua produção era apropriada pelas demais classes, a nobreza e o clero (LESSA; TONET, 2001).

No seio da produção, as mulheres que faziam parte da família dos servos exerciam ofícios têxteis, fabricação de cerveja e, principalmente, trabalhos relacionados aos alimentos. Com as transformações advindas na modernidade, em especial a progressiva separação entre espaço de produção e espaço doméstico, as mulheres foram perdendo essas ocupações e foram colocadas enquanto responsáveis pelas atividades domésticas apenas, processos esses que nunca foram considerados dignos de remuneração, ou seja, para as mulheres o que restou foram as ocupações que mantivessem o espaço onde moravam, a procriação e a criação dos filhos, já que as atividades regidas por elas não eram vistas como trabalho, como nos mostra Federici (2017, p.183-184)

[...] se uma mulher costurava algumas roupas, tratava-se de “trabalho doméstico” ou de “tarefas de dona de casa”, mesmo se as roupas não eram para a família, enquanto quando um homem fazia o mesmo trabalho, se considerava como “produtivo”. A desvalorização do trabalho feminino era tal que os governos das cidades ordenaram às guildas que ignorassem a produção que as mulheres (especialmente as viúvas) realizavam em suas casas, por não se tratar realmente de trabalho, e porque as mulheres precisavam dessa produção para não depender da assistência pública.

Ou seja, o trabalho feminino vai se desvalorizando ainda dentro da produção patriarcal, atividades que, anteriormente, as mulheres assumiam com o passar do tempo, se tornam espaços comandados por homens. Além disso, o regime feudal colocava camponeses e artesãos dentro de uma estrutura rígida desde o nascimento, porque a relação era baseada no vínculo entre o sujeito e a terra. Com a retomada do comércio entre 1300 e 1550 e com a dinamicidade desse, há um avanço nas cidades; os artesãos e camponeses tornam-se donos da matéria-prima, da produção e da venda. Toda a produção passa a ser destinada ao mercado (SILVA, 2016).

Nesse período, acompanhando essas mudanças, o senhor feudal, apesar de não querer abdicar dos seus privilégios, se familiariza cada vez mais com o dinheiro<sup>5</sup>, que começa a se tornar central na vida do indivíduo. O desenvolvimento do comércio acarreta a criação de novas necessidades, necessidades de uma variedade de produtos que antes não eram disponíveis. Para Marx, “a circulação das mercadorias é o ponto de partida do capital” (MARX, 2010, p. 177). Com as mudanças no mercado, o avanço do comércio e da produção,

---

<sup>5</sup> Ver a passagem *Dinheiro* do caderno II na obra *Manuscritos econômicos filosóficos de 1844*, de Marx.

a peste negra, a ascensão da classe burguesa e do modo de produção capitalista, o feudalismo começa a se desintegrar.

Essas mudanças e transformações impulsionaram o surgimento da manufatura, que buscou otimizar o processo de fabricação de objetos. Esse modo de produção foi predominante nos séculos XVI ao XVIII, ao lado da permanência da produção agrícola, cuja forma feudal de diferentes modos conforme os diferentes locais, foi se transformando. A manufatura passa por duas fases iniciais; Marx, em sua obra *O Capital*, explica essa formação:

A manufatura, portanto, se origina e se forma, a partir do artesanato, de duas maneiras. De um lado, surge da combinação de ofícios independentes diversos que perdem sua independência e se tornam tão especializados que passam a constituir apenas operações parciais do processo de produção de uma única mercadoria. De outro, tem sua origem na cooperação de artífices de determinado ofício, decompondo o ofício em suas diferentes operações particulares, isolando-se e individualizando-se para tornar cada uma delas função exclusiva de um trabalhador especial. A manufatura, portanto, ora introduz a divisão do trabalho num processo de produção ou a aperfeiçoa, ora combina ofícios anteriormente distintos. Qualquer que seja, entretanto, seu ponto de partida, seu resultado final é o mesmo: um mecanismo de produção cujos órgãos são seres humanos (2010, p. 393).

Esse período está entre o artesanato e a grande indústria; com o avanço desse modo de produção, o capital começa a introduzir a maquinaria como instrumento para o trabalho. Inicialmente, o que é produzido é a máquina-ferramenta, ela depende ainda da força humana para mover-se. Com o desenvolvimento da máquina-ferramenta, já que ela dependia da força humana para manter um movimento contínuo e uniforme, são desenvolvidas máquinas que conseguem produzir sem a força humana e, assim, temos o início do período de cooperação entre máquinas, isto é, “cada máquina fornece matéria prima à seguinte, funcionando elas todas ao mesmo tempo [...] em todos os estágios de fabricação” (MARX, 2010, p. 436-347); essa é a origem da grande indústria<sup>6</sup>.

A máquina determinará o ritmo da produção, o que diferencia esse período dos anteriores, uma vez que o ritmo de produção não é determinado pela força humana. Aqui não temos mais a produção patriarcal — a produção no seio familiar. Além do desenvolvimento da maquinaria para a estruturação do modo de produção capitalista, foram necessários outros elementos para o início da sua consolidação, entre os quais o mais fundamental é a acumulação primitiva de capital.

---

<sup>6</sup> Marx explica que a função da máquina para o capital é transferir o valor ao produto, já que a máquina não produz valor no produto do trabalho, o que ela faz é transferir o valor ao produto. Quem cria o valor é o trabalhador (MARX, 2010).

Se, no feudalismo, a produção era voltada ao uso, tanto do conjunto dos servos como das classes dominantes, no capitalismo a produção acontece a partir do desenvolvimento do comércio e passa a ser voltada ao comércio, ou seja, aumenta para suprir as necessidades comerciais. Com essa mudança, o propósito da produção deixa de ser o uso direto e ela passa a ser destinada à troca. A finalidade passa a ser o lucro, o acúmulo de riqueza, e não o uso. Assim, a escala produtiva só aumenta porque visa a acumulação e acontece nas relações de concorrência. Esse período é marcado por diversas transformações, pois, a par do desenvolvimento da maquinaria, ocorreram mudanças no campo da arte, da filosofia, das ciências, entre outros (SILVA, 2016), e no que nos diz respeito, nas relações de trabalho e familiares.

Para Marx, “a maquinaria [...] transformou-se imediatamente em meio de aumentar o número de assalariados, colocando todos os membros da família do trabalhador, sem distinção de sexo e idade, sob o domínio direto do capital” (MARX, 2010. p. 451). Assim, a produção passa a ser algo socializado por esse modo de produção. Essas transformações acarretam o assalariamento das mulheres e, como consequência, modificaram a produção patriarcal; nesse período, o arranjo familiar patriarcal é enfraquecido, tendo em vista que o ambiente familiar não será mais o ambiente de produção. O que o capitalismo faz é a socialização do trabalho, ou seja, o trabalho não é mais produzido dentro do ambiente familiar, este passa a ser produzido nas fábricas e manufaturas.

É preciso ressaltar que o patriarcado, apesar de ter o seu fundamento material — a produção no seio familiar — enfraquecido, não deixa de ser um princípio na unidade familiar capitalista, porque impõe o controle dos casamentos, mantém o rebaixamento das mulheres e assegura a herança do patriarca. “O capital seria dissolvido se não houvesse herança” (COTRIM, 2021. p. 224) e essa mantém o caráter privado desse arranjo familiar. Nesse cenário, a produção patriarcal encontra outras bases para se fundamentar: a separação entre trabalho produtivo e reprodutivo.

Assim, a família deixa de ser o ambiente de produção e se torna o lugar de consumo e reprodução, a unidade econômica fundamental para o funcionamento do modo de produção capitalista (COTRIM, 2021). Segundo Engels (2019), na produção capitalista, a família é baseada na propriedade privada, por isso, funciona, muitas vezes, como uma forma de renda e como unidade familiar, essa estrutura prejudica todos os que dela fazem parte, inclusive homens, como apresenta Lessa (2012, p. 37)

Aos maridos, por sua vez, cabe a alienação simétrica. Encarregados das tarefas que dizem respeito à reprodução da riqueza material, têm em seus lares mais uma das manifestações do poder que brota da propriedade privada. Recebem dos filhos e das esposas apenas aquilo que a sua propriedade privada lhes possibilita receber: respeito ao poder e não à pessoa, temor e não solidariedade. Sua casa se torna um terreno inóspito e estranho, eles lá habitam não pelas relações pessoais que estabeleceram ao longo da vida, mas predominantemente pelas relações que a esposa e os filhos estabelecem com a propriedade privada da qual são guardiões. Sua capacidade de desenvolver-se afetivamente se reduz enormemente: ser marido, ser homem, ser pai passa a ser quase sinônimo de ser bruto, selvagem e insensível.

Isto é, assim como as mulheres que sofrem com a desumanização dentro da produção capitalista, os homens também passam a ser desumanizados pelo lugar que ocupam. É preciso pontuar também que a desumanização masculina carrega um sentido diverso da desumanização feminina. Enquanto ocupam os espaços de poder na família, os homens sentem-se potentes nesse arranjo e têm grande dificuldade de compreender e sentir a sua desumanização como desumanização. As mulheres, como subordinadas e objetificadas, sentem a sua desumanização como tal. Não é por acaso que as lutas contra a hierarquia e violência de gênero são historicamente protagonizadas pelas mulheres, e não pelos homens. Aqui, podemos retomar a ideia de Marx de que, no capitalismo, tanto a classe burguesa como a proletária são desumanizadas, mas a primeira sente sua desumanização como potência, enquanto a segunda sente a sua desumanização como efetivamente é. Assim, apenas a classe trabalhadora pode ser agente da superação da forma capitalista. Podemos, ainda, lembrar a formulação de Engels, segundo a qual, na família, o homem é o burguês e a mulher é a proletária.

Enquanto as famílias proprietárias têm na herança a determinação fundamental da sua hierarquia de gênero, as famílias proletárias, por outro lado, têm outro fundamento patriarcal que assegura essa dominação masculina: a família como unidade de reprodução e consumo. Esse fundamento não será apenas um reflexo das produções patriarcais do passado, pois, para Marx e Engels, a família nuclear garante a supremacia do homem por meio da monogamia e pela importância da unidade familiar para o modo de produção capitalista. Essa importância reside justamente na realização de um conjunto de trabalhos que não serão socializados: os domésticos, necessários à reprodução da força de trabalho, e o da criação dos filhos, todos relegados à mulher. Dessa forma, “o vínculo da família cumpre funções complementares à produção capitalista” (COTRIM, 2021, p. 225). Essa forma de estruturação que mantém o

trabalho não socializado como função da mulher somada à chefia do homem asseguram a subordinação e exploração dessa.

Há, assim, uma separação do que é considerado trabalho socializado, produtivo e remunerado, em relação ao trabalho reprodutivo. O trabalho produzido por homens será considerado trabalho produtivo, “para fora”; são os trabalhos necessários para a reprodução e realização do capital. Esse longo processo de separação entre trabalho produtivo e reprodutivo, que não socializa o trabalho reprodutivo, segundo Silvia Federici (2017), direciona as mulheres a uma mistificação de dom biológico que asseguraria sua inferioridade — pensamento defendido por filósofos modernos como Rousseau e Hegel, entre outros (FEDERICI, 2017). Hegel naturaliza essas relações que se estabeleceram no período de ascensão da forma capitalista, anterior à sua consolidação pela indústria. Nos pensadores desse período, há a crença, ora ingênua, ora cínica, de que a sociedade se formaria como conjunto de famílias pequeno-proprietárias, sob a chefia “natural” masculina.

Como consequência desse avanço e da consolidação do modo de produção industrial e, ainda, da manutenção da família patriarcal como unidade econômica, as mulheres, portanto, são duplamente exploradas, pois se tornam trabalhadoras livres e assalariadas e, ao mesmo tempo, responsáveis pelas atividades reprodutivas. Como apresenta A. Cotrim em diálogo com os estudos e apontamentos de Marx (2021, p. 227): “A sobre-exploração do trabalho das mulheres pela relação capitalista e pela relação patriarcal aparece na dupla jornada de trabalho assalariado e doméstico, ou jornada contínua de trabalho, que torna a vida da mulher mais restrita”.

Se, em outros momentos históricos, o explorador da mulher era o próprio marido, agora, com a consolidação do sistema capitalista, o rebaixamento, a opressão, desumanização e exploração se estendem também para as mãos dos donos dos meios de produção, com o consentimento do Estado. O salário mais baixo destinado às mulheres é justificado porque seria apenas a complementação do salário masculino, já que o fundamento machista e patriarcal que vigora é o de que as verdadeiras funções femininas são as de reprodução e as domésticas (IOP, 2009).

### **3. Análise da obra Emília Galotti**

O primeiro ato de Emília Galotti é marcado pela exposição dos sentimentos, da arbitrariedade e da volubilidade do Príncipe Gonzaga. Logo na primeira passagem, a paixão que ele tem por Emília fica clara, já que a sua primeira exposição apresenta os seus



sentimentos por ela. O príncipe deixa claro que as suas reflexões estão tomadas por Emília, por isso, as suas atitudes passam a ser influenciadas por esse sentimento. Nas primeiras cenas, por exemplo, Gonzaga aceita as solicitações que recebe de Emília Bruneschi pelo simples fato de que ela se chama Emília. Para ele, ter o mesmo nome de sua amada é o suficiente para que a sua demanda seja sanada.

Na passagem, a ação de Gonzaga é marcada pela irracionalidade e irresponsabilidade, já que ele não faz ideia do que se trata o pedido de Emília Bruneschi, mas o aprova porque a motivação de suas atitudes são os seus impulsos emocionais, como podemos notar na passagem: “Uma Emília? Mas uma Emília Bruneschi, e não Galotti. Não é Emilia Galotti. O que ela deseja, essa Emilia Bruneschi? (Ele lê). É muito o que ela solicita, realmente muito. Contudo, seu nome é Emilia. Concedido [...]” (LESSING, 2010, p. 25). Após a cena, Gonzaga demonstra como a paixão que sente tem o tomado a ponto de não conseguir realizar as suas atribuições de príncipe: “não posso continuar trabalhando. Eu estava tranquilo, imagino, tão tranquilo. Inesperadamente uma pobre Bruneschi se chama Emília... e adeus tranquilidade, adeus tudo!” (LESSING, 2010, p. 25).

A intensidade de seus sentimentos e como uma simples associação de nomes afeta profundamente sua tranquilidade emocional demonstra o modo como o impulso emocional do príncipe o consome, bem como a dimensão do seu poder, que permite decisões absolutamente arbitrárias a partir dos seus desejos. Aqui, fica claro que, para ele, o nome Emília não é apenas um rótulo, mas carrega um significado subjetivo e fundamental. Após o solilóquio do Príncipe, o personagem recebe o seu camareiro, que traz uma carta de condessa Orsina, mulher que mantinha relações amorosas com ele há um tempo. Já neste momento, sabemos que Gonzaga não deseja mais se relacionar com a condessa, já que está perdidamente apaixonado por Emília Galotti. Cabe ressaltar que mais uma vez e desde o início do enredo, a volubilidade dos sentimentos do Príncipe chama a atenção.

Logo em seguida, Conti, o pintor que oferece quadros ao Príncipe, traz dois de seus últimos trabalhos e um deles é o quadro solicitado pelo próprio Príncipe. O primeiro quadro tem Orsina estampada. A primeira opinião do príncipe é de que o quadro talvez pudesse ajudá-lo com os sentimentos que tinha pela condessa, mas, ao vê-lo, sente o contrário de sua primeira opinião, já que não demonstra grande interesse pelo que repara. O quadro atrasara um mês, tempo suficiente para que os sentimentos do príncipe sofressem uma inflexão radical. Assim, apesar de reconhecer trabalho feito pelo artista e a sua capacidade de apresentar na arte a beleza de Orsina, Gonzaga não demonstra mais interesse algum por ela, o

Príncipe até assume que era alegre e leve quando a amava, mas os seus sentimentos por Emília estão pulsando e ele só tem olhos para ela.

Na passagem, o artista convence Gonzaga a olhar o outro quadro que possui e o surpreende. A surpresa do Príncipe vem ao notar que a imagem traz a figura de Emília Galotti. Na cena, ele demonstra grande entusiasmo: “Que vejo? Vossa obra, Conti? Ou obra de minha imaginação? Emília Galotti” (LESSING, 2010, p.3). Em seguida, é questionado pelo artista do conhecimento que tem de Emília e o Príncipe conta que a conheceu em um sarau, além de tê-la encontrado em lugares santificados.

No diálogo, além de termos mais uma demonstração dos sentimentos de Gonzaga, o Príncipe nos revela que também não possui uma relação amistosa com o pai de Emília, o que atrapalhará os seus futuros planos, isso porque Odoardo Galotti se opôs quando ele reivindicou o território de Sabionetta, na Itália, no entanto, a objeção de Odoardo foi em vão diante do poder que o Príncipe possui. Nessa passagem, temos a primeira demonstração concreta de que os interesses do Príncipe e de Odoardo Galotti divergem; ao longo da obra, essa oposição fica ainda mais clara. Após a declaração do Príncipe sobre o conflito com Odoardo, a atenção se volta novamente ao quadro de Conti.

Enquanto aprecia o quadro, Gonzaga reconhece a sensibilidade do artista ao guardar, por meio da pintura, a beleza que possui Emília, e o pintor revela: “Uma das maiores venturas de minha vida foi Emília ter posado para mim. Esta cabeça, este semblante, esta testa, estes olhos, este nariz, esta boca, este queixo, este pescoço, este peito, este corpo, toda esta figura é, desde então, meu único preceito de beleza feminina.” (LESSING, 2010, p. 32). A descrição detalhada acerca das qualidades de Emília feita por Conti reitera a beleza sugerida pelo Príncipe. Por fim, o artista sinaliza que o quadro é uma cópia, tendo em vista que a pintura original está com Odoardo. Gonzaga não se importa com a informação e pede para que a obra permaneça como seu patrimônio, pois a imagem de Emília deve estar sempre próxima às suas mãos, diferente da pintura de Orsina, que será guardada nas salas que estão as pinturas de outros membros da realeza.

A valorização do quadro de Emília e o desdém da pintura de Orsina retratam, de outra forma e mais uma vez, a volubilidade e a arbitrariedade do Príncipe. Ele que se revela, cada vez mais, um indivíduo mimado, cujos desejos transitam conforme os caprichos do momento. Aqui fica claro como ele prontamente descartou sua antiga amante, Orsina, ao vislumbrar uma jovem mais atraente. Na cena seguinte, a apreciação da beleza de Emília continua a partir de um monólogo que revela de que modo o Príncipe a percebe:

Príncipe:[...] Oh, belo artefato da arte, será que te possuo? ah, oxalá também possuísse aquela que é a mais formosa e magistral obra da Natureza! O que quiserdes por ela, honrada senhora mãe! O que quiseres, velho rabugento! É só dares o preço! É só darem o preço! Mas, eu preferiria comprar-te, feiticeira, de ti mesma! Esses olhos cheios de graça e modéstia! Esses lábios! E quando eles se abrem para falar! Quando eles sorriem! Esses lábios! (LESSING, 2010, p. 33)

A passagem chama a atenção pela expressão "será que te possuo?", pois ela revela um desejo pessoal de possuir e/ou pertencer à beleza representada pela obra de arte, isto é, a beleza de Emília. A mudança de tom na passagem, quando menciona "É só dares o preço! É só darem o preço!", introduz uma dimensão de negociação. O posicionamento sobre o valor cobrado à imagem de Emília, sugere que a apreciação inicial pode ser comprometida pela ideia de que a beleza pode ser comprada, não só a beleza é claro, mas que ela pode ser comprada por ele, assim como um quadro, um objeto, uma propriedade. Por fim, a resposta à própria questão, "Mas, eu preferiria comprar-te, feiticeira, de ti mesma!", conclui a ideia de que, para ele, é possível mercantilizar a beleza, o corpo e os desejos de uma mulher.

Dois elementos se misturam aqui que figuram a condição social do príncipe: a possibilidade de quase tudo comprar e a arbitrariedade com que pode exercer o seu poder, isso porque é evidente que a mentalidade e os posicionamentos dele se fundamentam na crença de que tudo, seja afeto ou poder, é passível de ser adquirido mediante o uso da violência, da influência ou do poder que possui. Sua conduta, por vezes, denota o modo como ele compreende o mundo e as pessoas, já que o valor destes são medidos a partir do seu desejo e de sua utilidade momentânea.

Em seguida, o Príncipe recebe Marinelli, seu camarista, para dialogar sobre as notícias da cidade. No diálogo, Marinelli sinaliza a ele que condessa Orsina retornou ao local e que está com o coração dilacerado, pois está preocupada com o desfecho da relação dos dois. O Príncipe, por sua vez, não demonstra pesar pela situação desenhada, ao contrário disso, aponta indiferença pelos sentimentos de Orsina. Buscando encerrar o caso e justificar o seu desdém, ele relembra Marinelli que está de casamento marcado com outra Princesa e, por isso, não pode estabelecer relações oficiais com outras mulheres que não essa, contudo, o Príncipe é questionado por Marinelli sobre a sua posição: "Se fosse tão somente isso: sem dúvida Orsina teria de submeter-se a seu destino como o Príncipe ao dele." (LESSING, 2010, p. 35).

O questionamento de Marinelli nos revela que o Príncipe nunca deixou de estabelecer relações com outras mulheres por ter que possuir uma relação oficial, já que a sua posição na realeza o permite se relacionar com quem desejar, no momento em que desejar. O casamento

oficial do Príncipe, na verdade, servirá para corresponder aos desejos de sua classe, isto é, para a manutenção dela, por isso, será uma fachada, por trás das cortinas, ele sempre poderá se realizar com quem deseja. A afirmação de Marinelli é mais uma indicação das contradições da aristocracia, essa que fundamenta o modo de vida de Gonzaga, como indica Herder (1806) em seu estudo sobre a peça, o Príncipe apresenta o seu caráter dentro de sua classe, mas apresenta, também, a classe dentro de seu caráter, isso ocorre de diversas formas em diversas situações, com diversas pessoas.

No decorrer do diálogo com o camarista, o Príncipe até questiona esse lugar que implica a manutenção do poder político da sua família, no entanto, ele ignora ou pretende ignorar que a posição que o coloca como responsável pela manutenção de sua classe é a mesma que permite que ele tenha poder para tomar as decisões que lhe convém. O Príncipe não precisa deixar de viver o que deseja, como apresenta Marinelli, mais uma vez, ao falar sobre o casamento arranjado: [...] “não se trata de nada além de uma esposa conduzida até o príncipe, não pelo amor, mas pela política” (LESSING, 2010, p. 35). Ou seja, o camarista tenta lembrar o Príncipe que o casamento em questão não é baseado em sentimentos genuínos ou afeto mútuo entre os noivos, mas sim em considerações políticas, alianças estratégicas e/ou vantagens sociais para ele e para os pais da Princesa.

Cada vez mais, as cenas do Príncipe revelam como ele emerge como um emblema vívido da aristocracia e suas complexidades e contradições. Ou seja, sua personalidade não é apenas uma expressão individual de seu caráter, mas é, também e sobretudo, figuração das características e valores da sua classe. Ao longo da obra, o Príncipe se revela como um homem que, embora possa até demonstrar complexidade, traços de humanidade e conflitos internos, está essencialmente fundamentado nos privilégios e no poder, típicos de sua posição social.

Cabe ressaltar que, embora as ações do Príncipe figurem os valores aristocráticos, fica claro como ele também nos revela traços do aburguesamento das relações sociais e econômicas, mesmo as da aristocracia. Nota-se que sua abordagem às relações humanas e ao poder se baseia em direitos hereditários e privilégios aristocráticos, mas a dinâmica de compra e posse, presente em suas ações, são mediadas pelo dinheiro. Isso aparece em vários momentos da obra e nos mostra como a forma capitalista e a mediação do mercado estão em ascensão, a ponto de a aristocracia ser influenciada pela mediação do mercado.

Ao expressar sua paixão por Emília, por exemplo, temos a demonstração de como ele a enxerga como uma possível propriedade. Para ele, com os recursos adequados, ele pode obter qualquer coisa ou qualquer pessoa que deseja. Esse sentimento de posse está enraizado

na sua crença e na influência do poder quase absoluto que ele possui, dado à ele pela aristocracia, mas à dinâmica de compra presente em sua fala reflete não apenas os privilégios tradicionais da nobreza, mas também uma nova mentalidade influenciada pelos valores burgueses emergentes. Ele não vê Emília como um indivíduo com autonomia e desejos próprios, mas sim como um objeto que pode ser adquirido e controlado.

Desse modo, o Príncipe não apenas figura os privilégios e o poder da aristocracia, mas também incorpora a emergente ideologia burguesa, em ascensão. Ele é ao mesmo tempo um produto de sua classe e um reflexo das novas formas de pensar e agir. Essa dualidade nos mostra como os valores burgueses estavam começando a infiltrar-se e influenciar a antiga ordem aristocrática.

Nas cenas seguintes, temos o anúncio do casamento do conde Appiani e Emília, na passagem Marinelli indica ao Príncipe que o matrimônio não merece grande destaque, segundo ele: “não é muito mais que nada” (LESSING, 2010, p, 36), embora o Príncipe demonstre interesse pelo evento, e o camarista revela:

O evento foi mantido em muito segredo. Também não era algo para gerar muito alarde. Vós ireis rir, Príncipe. Mas é assim que acontece com as pessoas sensíveis! O amor lhes prega as piores peças. Uma moça sem fortuna e sem linhagem soube enredá-lo em sua armadilha: com um pouquinho de fingimento, e um enorme alarde sobre virtudes e sentimentos e vivacidade de espírito - e mais não sei o quê! (LESSING, 2010, p. 36)

Ao descrever a situação como uma armadilha, Marinelli insinua que Emília manipulou Appiani, usando sua feminilidade e habilidades de sedução para envolvê-lo emocionalmente. Não por acaso, ele destaca o aspecto da sensibilidade do conde, sugerindo que o amor pode tê-lo cegado para as verdadeiras intenções da mulher, já que ela não poderia lhe oferecer nada e, para a Corte, o casamento era uma grande desvantagem. As insinuações de Marinelli demonstram como ele acredita fielmente que a noiva de Appiani não tem interesses e sentimentos genuínos por ele, o que ela possui, na verdade, são necessidades sociais e financeiras, já que ele faz parte da corte aristocrata e pode lhe dar uma nova posição social.

A palavra "virtude" na fala de Marinelli também merece destaque, tendo em vista que, no contexto histórico e social em que a peça se passa, a virtude destacada pelo camarista é uma condição moralmente louvável e socialmente desejável em uma mulher. A virtude inclui a virgindade, altamente valorizada na sociedade pela moral burguesa cristã, em ascensão, isto é, manter-se pura e casta até o casamento era considerado um sinal de respeito próprio, à

família e ao futuro esposo, era o símbolo de moralidade para as famílias. Além disso, destaca-se a imagem da mulher que deveria ser fiel e dedicada à sua família e ao seu papel como esposa e mãe. Assim, para Marinelli, o interesse do conde por Emília vem daí, a personagem não pode lhe oferecer vantagens políticas, mas pode lhe oferecer virtudes, uma família, um sentimento.

Embora Marinelli sinalize suas percepções sobre o casamento, a possibilidade de gerar uma relação espontânea e genuína é o que chama a atenção do Príncipe, que não direciona seu deboche ou risos para o casamento que será estabelecido pelo conde, ao contrário, responde ao camarista que o matrimônio é digno de inveja, pois o conde abandonou suas sujeições e demandas sociais para vivenciar as impressões causadas pela beleza e pelos sentimentos. Em seguida, demonstra seu respeito pelo conde e sinaliza a sua nobre reputação, mesmo consciente de que Marinelli tem abjeção por ele. Por fim, o Príncipe deseja conquistar-lhe a estima, no entanto, Marinelli o avisa que, após a cerimônia, o conde deixará a cidade, tendo em vista que ele estabeleceu uma união desvantajosa para a corte, “as portas das melhores famílias a partir de agora lhe estão fechadas” (LESSING, 2010, p. 37).

Após mencionar que o conde irá deixar a cidade, Marinelli é questionado pelo Príncipe sobre a identidade da noiva, e o camarista diz ser Emília Galotti. O Príncipe não acredita no que ouviu de Marinelli e o questiona novamente sobre o nome de Emília e, tem, pela segunda vez, a resposta de que é ela: Emília Galotti. Desacreditado, o Príncipe busca o quadro que possui e mostra para o camarista que afirma pela terceira vez ser ela, não há confusões. Gonzaga parece resignado e enfurecido, por isso, joga o quadro com violência para longe e inicia uma série de desabafos sobre sua situação. Marinelli, ao acompanhar toda a situação, demonstra surpresa, ele não sabia, de fato, dos sentimentos de Gonzaga.

Em seguida, Marinelli apresenta sua posição sobre a situação e a passagem merece destaque, pois temos dimensão de como ele enxerga uma possível relação entre o Príncipe e Emília após o seu matrimônio com o conde: “mercadorias que não se pode comprar em primeira mão, compra-se em segunda - e não raro essas últimas saem por um preço bem mais em conta [...] a bem da verdade, elas também perdem muito de sua qualidade” (LESSING, 2010, p. 40).

No trecho, Marinelli expressa uma visão objetificadora de Emília. Sua comparação entre ela e uma mercadoria revela uma condição de posse e exploração por parte dos homens, reduzindo a sua existência a objetos que podem ser adquiridos e trocados no mercado, o que nos mostra, mais uma vez, a presença dos valores burgueses no modo de concepção das relações sociais mesmo no prisma aristocrático. Ao mencionar a diferença de preço entre

comprar algo em "primeira mão" e "segunda mão", ele sugere que Emília, que não será "comprada em primeira mão" pelo Príncipe, poderá ser adquirida posteriormente por um valor inferior, insinuando que a personagem já terá perdido a sua maior virtude: a virgindade.

A ideia de que as mulheres perdem valor quando são adquiridas em segunda mão perpetua o preceito de que a virtude e a pureza, consequência da manutenção da virgindade, são atributos essenciais para o valor e honra de uma mulher. De acordo com o personagem, esses são atributos de qualidade das mulheres, ou seja, mulheres que não atendem a esses padrões são de qualidade inferior. Ao reduzir Emília a um objeto que pode ser comprado, Marinelli, assim como o Príncipe na passagem do quadro, ignora completamente sua autonomia, desejos e sentimentos como ser humano. Isso mostra, mais uma vez, uma completa falta de compreensão da humanidade, racionalidade, autonomia que ela possui e da necessidade real de estabelecer relações entre humanos e não entre humano e objeto. No diálogo, Emília aparece reduzida a um objeto de desejo masculino, que possui ou não qualidade.

Ao revelar quais serão as condições de Emília após se casar, o camarista sinaliza que o conde Appiani a levará para terras distantes e isso impossibilitaria o Príncipe de tê-la mesmo que "em segunda mão". O Príncipe, então, se mostra resignado com a informação, e Marinelli sugere que ele trate a situação como ninharia. Ao dizer ao Príncipe para "tratar ninharia como ninharia", Marinelli está sugerindo que Gonzaga não precisa dar importância a coisas pequenas ou triviais, já que o seu caminho está sempre livre, pois ele é o Príncipe e pode agir como desejar.

Aqui, Marinelli lida como um manipulador habilidoso e consegue o aval do Príncipe para destruir o casamento de Emília. O camarista parece estar ciente dos obstáculos que podem surgir com o que fará, mas salienta que isso não deve ser levado em consideração, tendo em vista que ele é inteiramente fiel aos anseios do Príncipe. Por fim, Marinelli busca minimizar e ignorar as preocupações éticas e morais em favor de alcançar seus próprios objetivos políticos ou pessoais, é certo que as atitudes que tomará também estão motivadas pelo desprezo que tem pelo conde Appiani.

O Príncipe e Marinelli enxergam as vidas e os destinos dos outros como dispensáveis em prol de seus próprios objetivos e desejos pessoais. Isso porque, como membros da aristocracia, eles, por vezes, possuem impunidade pelos seus atos; o Príncipe, como uma figura poderosa, acredita e é lembrado que suas ações estão acima de questionamentos ou consequências, e isso o leva a comportamentos arbitrários e abusivos (HERDER, 1806). O

poder que concentra em mãos lhe dá liberdade para interferir no bem-estar e nos direitos das pessoas comuns, como Emília, que são muitas vezes subordinadas aos seus interesses.

No final do primeiro ato, temos mais uma demonstração da arbitrariedade e volubilidade do Príncipe Gonzaga. Na passagem, ele recebe um de seus conselheiros, Camillo Rota, que traz a sentença de morte de um assassino; o Príncipe trata a situação com total insignificância, lida com a informação com desprezo, pede para que o conselheiro passe o documento com rapidez e assume que assinará com prazer, mas o conselheiro, ao perceber a pouca importância dada à situação, diz ao Príncipe que esqueceu o documento e desabafa sozinho:

Camillo Rota: (balançando a cabeça enquanto toma os papéis e sai) Com prazer? Uma sentença de morte com prazer? Neste momento eu não teria ânimo de lhe entregar para assinar, ainda que se tratasse do assassino de meu único filho. Com prazer! Esse medonho ‘com prazer’ corta a minha alma” (LESSING, 2010, p. 43)

No trecho, Camillo expressa profunda consternação e desgosto com a conduta do Príncipe, que demonstra total indiferença diante de uma sentença de morte. Essa atitude é especialmente marcante para o conselheiro, que não consegue entender como alguém poderia encarar a morte de outro ser humano de forma tão indiferente. Ao mencionar que, mesmo que se tratasse do assassino de seu próprio filho, ele não teria ânimo de entregar os papéis para serem assinados, Camillo destaca a magnitude do horror que sentiu diante da frieza do Príncipe. A cena se encerra com a concretização do menosprezo conferido pelo Príncipe aos assuntos que não envolvem os seus impulsos pessoais. Seu corpo, mente e sentimentos estão dedicados apenas ao que lhe interessa.

O segundo ato se inicia e é apenas nele que teremos acesso direto à personagem e à vida de Emília Galotti. Até então, nossa percepção de Emília foi mediada pelo prisma do Príncipe Gonzaga, pelas descrições de Conti e pelo desprezo de Marinelli. A primeira cena do segundo ato destaca a disparidade entre os espaços retratados nos dois atos, o que chama nossa atenção. No primeiro ato, somos imersos na atmosfera palaciana e aristocrática, enquanto no segundo ato, o cenário se desloca para a propriedade comum de Odoardo Galotti. Essa mudança de cenário sublinha a diferença entre os mundos aristocrático e burguês, refletindo a tensão social que permeia a obra.

Aqui, conhecemos Odoardo Galotti e Cláudia Galotti, pais de Emília. Na cena, Odoardo demonstra sua alegria e satisfação pelo dia que está vivendo e questiona sua esposa sobre a localização de Emília. Odoardo, ao saber que Emília saiu sozinha, sinaliza insatisfação, para ele, Emília não poderia dar um passo sequer sem estar acompanhada, mas



Cláudia, rapidamente, explica para o esposo que a saída veio da necessidade que Emília sentiu de ir suplicar clemência aos céus, já que se casará em breve, assim, ela o convence a ir descansar e guardar a sua preocupação para outras demandas. Antes de sair do salão da casa, Odoardo solicita para um de seus criados, Pirro, que não permita nenhuma visita à família Galotti naquele dia. O objetivo do pai de Emília é se preocupar apenas com o matrimônio da filha.

Embora tenha solicitado a Pirro que ele não receba ninguém em sua casa, o rapaz, secretamente, dialoga com Ângelo, seu cúmplice em crimes de roubo e assassinato. Na cena, Ângelo demonstra interesse pelo casamento de Emília e questiona Pirro sobre o trajeto que ela fará até o casório. Por fim, sinaliza que uma ação será tomada durante o percurso. Aqui, o leitor tem consciência de que o Príncipe está movendo seus representantes para atender os seus desejos.

Após a rápida cena, o foco da peça muda novamente para Odoardo e Cláudia que voltam a discutir sobre o futuro de Emília. Ele demonstra, mais uma vez, a insatisfação com o fato de a filha ter saído sozinha, mas admite a felicidade pelo casório de Emília com o conde Appiani. Odoardo não esconde seu apreço pelo futuro genro, como podemos notar na passagem: “mal posso esperar para chamar esse digno mancebo de meu filho. Tudo nele me entusiasma, especialmente a decisão de ir morar no vale que pertence a seu pai” (LESSING, 2010, p. 48). Para o pai de Emília, é uma grande felicidade poder realizar o casamento dela com um rapaz tão honroso. O entusiasmo de Odoardo vem porque o matrimônio dos dois afastará Emília da dinâmica aristocrática da cidade, considerada viciosa e abominável.

Nessa passagem, é possível notar como a honra mencionada por Odoardo, ao se referir ao conde Appiani estabelece, desde o início de sua participação na peça, aquilo que ele considera de suprema importância: os valores burgueses. Odoardo demonstra claramente que esses valores permeiam seus hábitos e governam seu modo de estar no mundo, influenciando até mesmo sua decisão de viver afastado da cidade. Isso é evidente no "acordo" de casamento entre Emília e o conde Appiani, que é fundamentado nos princípios de honestidade e recato que ele valoriza. Desde os primeiros diálogos de Odoardo percebemos como ele encarna a moral burguesa cristã, uma vez que trata a honestidade e o recato das mulheres como qualidades morais essenciais, exemplo disso é a sua relação com Emília (TULLIO, 2014).

Para Odoardo, o fato de que o conde Appiani perderá prestígio entre os aristocratas ao se casar com Emília não é um obstáculo; pelo contrário, a atitude do conde é vista com entusiasmo e respeito, tornando-o ainda mais honrado, tendo em vista que estar na cidade implica participar da organização aristocrática e promover bajulações ao Príncipe, práticas

que Odoardo desaprova. Ele ressalta a importância da postura do conde Appiani ao afirmar: "[...] Que haveria o conde de fazer aqui? Fazer medidas, bajular, andar de rastos e esforçar-se para desbancar os Marinellis? E tudo isso para ser agraciado com honras de que não necessita? Para, no final, ser agraciado com honras que não reconheces como tais? [...]" (LESSING, 2010, p. 49). Essa passagem ilustra a diferença entre os valores defendidos por Odoardo e aqueles do Príncipe Gonzaga. Para Odoardo, a dinâmica de gracejos e bajulações praticadas na aristocracia não é digna de respeito.

Ao longo da passagem, ele expressa sua confiança em relação às atitudes e intenções do conde, que percebe como motivadas pelos valores mais sólidos e honestos, que são os de sua classe. Quando Odoardo menciona que o conde não deve ser como um Marinelli, que faz medidas, bajula e "anda de rastos", ele está se referindo a um comportamento subserviente e manipulador, típico da aristocracia. O conde, segundo a interpretação de Odoardo, é conduzido pelos valores honrosos burgueses, por isso, está disposto a fazer qualquer coisa para se casar com Emília e manter essa instituição, ainda que isso signifique abdicar do seu lugar na aristocracia.

Ao longo da fala, a visão Odoardo sobre os membros da corte fica ainda mais clara, ao mencionar as "honras de que não necessita" e as "honras que não reconhece como tais", ele está questionando a validade das honrarias e privilégios conferidos pela aristocracia. Para ele, elas nada têm a oferecer, já que essa busca por títulos e distinções são irrelevantes ou mesmo desprezíveis para alguém verdadeiramente digno de respeito. A crítica de Odoardo aponta para a falta de autenticidade e a superficialidade nos valores e práticas aristocráticas, que marca a relação dos Marinelli com o Príncipe. Para ele, as atitudes da família de Marinelli representam um contraste com a moral e a integridade valorizadas por sua família.

Cabe ressaltar que a aristocracia, representada pelo Príncipe e por Marinelli, possui valores próprios, entre os quais está a honra, embora essa difira do conceito burguês. Para os membros aristocráticos na peça, a honra serve como uma fachada, uma cortina de fumaça que oculta a verdadeira essência de seus valores. Ou seja, embora a palavra honra seja utilizada e aparentemente valorizada, ela é, na verdade, uma ferramenta para alcançar desejos e interesses pessoais, e não um princípio essencial (TULLIO, 2014).

Em seguida, Odoardo menciona, mais uma vez, seu desapeço pelo Príncipe Gonzaga, mas é interrompido por Cláudia, que sugere que o Príncipe pode não nutrir o mesmo ódio por ele. Ela relata que Gonzaga compareceu a um sarau produzido pelo chanceler Grimaldi e, nessa ocasião, demonstrou interesse por Emília. A revelação de Cláudia concretiza os sentimentos do Príncipe indicados no primeiro ato da peça, pois mostra que ele expressou

publicamente seu apreço por Emília. Cláudia reage com entusiasmo ao desenhar a situação para Odoardo; no entanto, ele não aprecia a atitude do Príncipe e reafirma seu desprezo por ele, como a seguir:

Odoardo: Expressões de louvor? E me contaís tudo isso com entusiasmo? Oh, Cláudia! Que mãe tola e vaidosa! [...]

Cláudia: Por quê?

Odoardo: Deixai estar, deixai estar! Também isso teve um final feliz. Oh, quando imagino! Esse é justamente o lugar onde eu receberia a ferida mais letal! Um libertino que admira e deseja. Cláudia, Cláudia! A simples ideia me deixa enfurecido. [...] (LESSING, 2010, p. 50)

Ao mencionar "Expressões de louvor?" de forma sarcástica, Odoardo questiona a sinceridade e a moralidade por trás das palavras elogiosas do Príncipe, além de sugerir que são vazias e superficiais. Sua indignação se intensifica ao imaginar o Príncipe desejando Emília, destacando a vulnerabilidade da família Galotti diante da influência de Gonzaga. Odoardo, como representante burguês, valoriza a honestidade, a integridade, a honra e a justiça e critica a decadência moral e o poder arbitrário da corte. Ele insiste em manifestar seu desprezo, direcionando-o também a Cláudia por ter demonstrado entusiasmo. Odoardo desaprova qualquer indicação de proximidade com o Príncipe Gonzaga e o que ele representa. Ao dizer "Deixai estar, deixai estar! Também isso teve um final feliz", ele tenta minimizar o assunto, como se não quisesse se aborrecer mais, apesar de seu claro desagrado. No entanto, sua seguinte exclamação revela a verdadeira extensão de sua irritação e indignação.

Aqui, é importante destacar como Odoardo frequentemente silencia sua esposa. Cláudia, assim como Emília, também está sujeita ao controle rígido de Odoardo, reflexo da dinâmica familiar burguesa em que vivem, essa já demonstra as suas contradições e os seus problemas. Odoardo exerce uma autoridade patriarcal que não se limita apenas à proteção da honra e da virtude de sua filha, mas se estende igualmente à sua esposa. Cláudia, ao viver sob essas regras, enfrenta a mesma vigilância e repressão que moldam o comportamento esperado de Emília. Essa dinâmica de controle manifesta-se no constante silenciamento de suas ideias e emoções, demonstrando a rigidez que Odoardo impõe para manter uma imagem de integridade e respeito social, que é central à identidade burguesa da família.

Após demonstrar sua irritação e repreender Cláudia por ter aprovado a situação, Odoardo relembra e expressa o impacto devastador que as atitudes de Emília poderiam causar sobre ele, caso ela correspondesse às investidas do Príncipe, tendo em vista que qualquer deslize por parte dela é considerada uma ameaça à sua honra, confiança, casamento e

estabilidade familiar. Por isso, ele metáforiza a situação como a "ferida mais letal", nada poderia ser pior para ele. Um possível desvio de Emília do trajeto traçado para ela seria não só um ferimento emocional profundo, que transcenderia simplesmente o âmbito pessoal, mas um abalo a toda estrutura e coesão familiar dos Galotti.

A partir das falas de Odoardo, percebemos de que modo funciona a sua relação com Emília que é, marcada, à primeira vista, como sendo de proteção e preocupação paterna. No entanto, é preciso ter muita atenção ao cuidado excessivo de Odoardo, que até parece paternalista, mas, na verdade, o patriarca está profundamente preocupado com a manutenção da virtude e da honra de sua filha, pois sabe do impacto que isso tem sobre ele próprio. O posicionamento de Odoardo nos indica a rigidez e o controle que ele possui sobre a vida de Emília, como apresenta Beutin (1991) em seu estudo sobre as relações entre pais e filhas na literatura do século XVIII:

Al igual que en Emilia Galotti y en Miss Sara Sampson, las relaciones padre-hija desempeñan un papel importante en Intrigas y amor. Tal relación está caracterizada no sólo por un afectivo vínculo familiar, sino también por una situación de dependencia. "Las hijas" son "propiedad", "hacienda" y "artículo" del padre; la virtud no es exclusivamente un bien ideal, siéndolo también material. (BEUTIN, 1991, p. 156)

A análise de Beutin lança luz sobre as tensões subjacentes na configuração e dinâmica da família Galotti, porque nos mostra como o controle paterno molda a vida e as escolhas das filhas burguesas, neste caso, de Emília. Por isso, ela não pode sair sozinha e tampouco dialogar com outra pessoa sem o seu aval, isso reflete a visão patriarcal de Odoardo, que compreende a filha como propriedade e objeto de proteção. Odoardo, em vez de reconhecê-la como um indivíduo autônomo capaz de fazer suas próprias escolhas e tomar suas próprias decisões, desenha Emília como sua propriedade e estabelece a forma como as relações entre eles e entre ela e outros são construídas.

O posicionamento de Odoardo está calcado na sociedade burguesa do século XVIII, em que a honra e a virtude feminina eram consideradas de extrema importância e eram vinculadas à reputação e à respeitabilidade da família (WOLLSTONECRAFT, 2016). Para Beutin (1991, p. 156) “la virtud de las hijas es el poder de los padres”, ou seja, Odoardo, como um representante da burguesia, possui profunda consciência das expectativas e normas sociais que regem o comportamento feminino, especialmente o de sua própria filha, uma vez que qualquer deslize na conduta de Emília pode prejudicar a reputação e o status social dele e de sua família, por isso, ele rege com rigidez a vida dela e justifica a excessiva proteção como

desejo de manter a honra familiar intacta. A relação familiar entre pai e filha nos revela as restrições e limitações que ela possui. Odoardo supervisiona de perto cada passo dado pelas mulheres de sua casa e isso nos mostra como elas possuem pouca liberdade e autonomia pessoal.

Após o diálogo entre Odoardo e Cláudia, Emília entra em cena, ela chega em casa em estado de desespero após ser perseguida pelo Príncipe na igreja. Esse, preocupado com seu casamento, tenta dissuadi-la, argumentando que o casório afetaria diretamente a sua felicidade. Emília reconhece sua voz e foge para casa, sentindo-se culpada por ter sido notada por ele. Emília decide compartilhar com Cláudia suas preocupações, por ter consciência de que pode ser considerada responsável por ter chamado a atenção do Príncipe. Assim, ela relata o medo que sente por ter sido assediada em território sagrado, além de expressar apreensão sobre como o conde irá reagir à notícia, como podemos notar a seguir:

Emília: [...] não demorou muito e ouvi bem próximo ao meu ouvido - depois de um profundo suspiro - não o nome de uma santa, mas o nome - não vos zangueis, senhora minha mãe - o nome da vossa filha! Meu nome! Oh, quisera que altos trovões tivessem me impedido de ouvir ainda mais! Falava de beleza, de amor. Queixava-se de que este dia, que fará minha felicidade, se tivesse um outro desfecho, decidiria a felicidade dele para sempre. Suplicou-me! Tive que ouvir tudo isso. Mas não olhei para trás; quis dar a impressão de que não estava escutando. [...] O culto divino chegava ao fim. Eu tremia de medo de me voltar. Tremia de medo de ver aquele que se permitira tal ultraje. E quando me voltei, eu avistei...

Claudia: Quem, minha filha?

Emília: Adivinhei, minha mãe, adivinhei! Acreditei que o chão iria me trazer - era ele mesmo.

Claudia: Ele mesmo quem?

Emília: O Príncipe. (LESSING, 2010, p. 53)

Nessa passagem, Emília demonstra uma mistura de choque, constrangimento e medo. Ela expressa de forma clara a sua angústia ao descrever como a abordagem foi invasiva e inapropriada, pois ele referiu-se a ela em termos de beleza e amor, além de suplicar por sua atenção e afeto. Ao mencionar "quisera que altos trovões tivessem me impedido de ouvir ainda mais", a personagem revela seu desejo de evitar tal situação, isso indica que ela se sentiu profundamente desconfortável com as palavras dele. Além disso, sua decisão de não olhar para trás demonstra a tentativa de manter sua dignidade e preservar sua integridade, mesmo diante da intimidação e do constrangimento causados por ele. O fato de Emília tremer de medo, ao se imaginar revendo o Príncipe, confirma o horror que ela sente por ele.

A cena evidencia duas questões fundamentais; a primeira é que Emília não demonstra o menor interesse em estabelecer qualquer vínculo com o Príncipe, ao contrário disso, ela deseja manter distância dele. E a segunda é a presença constante do conflito de classes na

peça; o posicionamento de Emília é mais um exemplo disso, tendo em vista que, apesar de o Príncipe poder oferecer a ela oportunidades e vantagens que seriam consideradas valiosas para muitos, como riqueza, prestígio e acesso à corte, ela não se mostra interessada pela posição. Na verdade, Emília expõe como enxerga a disparidade de poder entre eles e como repreende o que o Príncipe representa. Emília, por ser integrante da classe burguesa, abomina a aristocracia e seus privilégios, desse modo, prefere manter sua integridade moral e seus valores acima de quaisquer benefícios materiais ou sociais que o Príncipe possa oferecer.

Mais à frente no diálogo, Cláudia sinaliza que, se Odoardo descobrisse tal situação, poderia confundir a vítima do crime com o criminoso, isto é, ele poderia interpretar o ocorrido de outro modo e responsabilizar Emília pelo contexto. Cláudia, ciente de que o esposo abomina o Príncipe Gonzaga, enfatiza a necessidade de que Emília não conte o ocorrido a Odoardo, pois sabe que se ele tomasse consciência da situação, sua reação poderia ser impulsiva ou mesmo violenta, colocando em risco não só a segurança da família, mas também a reputação deles. Por isso, ela busca uma saída sem ruídos.

O pedido de manter segredo feito por Cláudia se estende ao conde Appiani, pois o conde também poderia analisar com outros olhos a perseguição e ter sua paz afetada, segundo ela: “[...] Queres tirar-lhe a paz por nada, por absolutamente nada? E ainda que não lhe tirasses a paz agora, saiba, minha criança, que um veneno que não age imediatamente não é um veneno menos perigoso. Aquilo que não produz efeito no apaixonado pode produzi-lo no esposo” (LESSING, 2010, p. 55)”.

A afirmação de Cláudia está metaforicamente alertando que as dúvidas e suspeitas, mesmo que aparentemente inofensivas no presente, têm o potencial de corroer gradualmente a confiança e o afeto do conde por Emília. A preocupação de Cláudia indica seu conhecimento em relação ao que pode ocorrer com a filha e com a reputação de sua família caso o conde passe a desconfiar da manutenção de sua integridade antes do matrimônio, pois, para Cláudia, o noivo, ainda na fase de conquista, pode ser mais indulgente e apaixonado, mas o marido, seguro de sua posição, pode passar a questionar o que ocorreu no passado e, se cogitar algo, assolar a reputação de Emília.

Cláudia faz o pedido a Emília por ter total consciência sobre o poder absoluto que o esposo tem sobre a esposa, isso é evidente em suas palavras. Ela compreende profundamente como o casamento estabelece uma dinâmica desigual de poder entre homens e mulheres, na qual o marido detém autoridade quase absoluta sobre sua esposa. A percepção dela reflete não apenas a realidade das relações de gênero dentro da sua estrutura familiar, burguesa, mas

também a preocupação com o bem-estar e a segurança de Emília dentro desse contexto matrimonial.

Vale destacar que essa dinâmica de poder é um reflexo direto da moral burguesa cristã, que atribui ao marido um controle sobre a esposa. Cláudia, ao advertir Emília, está sublinhando de que modo se dá a estrutura do casamento burguês e como esse exige a manutenção da honra e da virtude dela. Já é claro para Cláudia que o casamento não é apenas uma união afetiva, mas um contrato social que indica o modo e a posição de existência no mundo de homens e mulheres.

Após a cena de Cláudia e Emília, o conde chega até a propriedade da família Galotti e, logo em seguida, Marinelli também surge no local. Marinelli, após o aval do Príncipe de que poderia agir como quisesse para impedir o matrimônio de Emília, busca pelo noivo para avisá-lo de que o Príncipe exige a sua presença para resolver questões da corte. A saída encontrada por Gonzaga e Marinelli é de que o conde Appiani deve obedecer às ordens e ir cuidar de assuntos relativos ao seu casamento com a filha do duque de Massa. Neste momento, o leitor sabe que, na verdade, o interesse do Príncipe é que o casamento seja atrapalhado de alguma forma.

Contudo, o conde sinaliza para Marinelli que não poderá atender aos desejos do Príncipe, pois está prestes a se casar com Emília Galotti. Marinelli, por sua vez, o questiona sobre a sua desobediência. O diálogo chama atenção, pois o conde Appiani, apesar de fazer parte da dinâmica aristocrática, questiona o poder arbitrário do Príncipe:

A ordem de meu senhor - de meu senhor? Um senhor que foi escolhido de livre vontade não é propriamente um senhor. Concordo em que vós deveis obediência irrestrita ao Príncipe. Mas eu não. Vim à sua corte espontaneamente. Desejei ter honra ao servi-lo, não de ser seu escravo. Sou vassalo de um senhor mais elevado. (LESSING, 2010, p. 63)

A fala do conde Appiani se destaca, pois ele está inserido na hierarquia social que tradicionalmente concede poder ilimitado aos nobres, mas age em confronto ao poder aristocrático. Sua declaração de que "um senhor que foi escolhido de livre vontade não é propriamente um senhor" demonstra uma visão de poder baseada na legitimidade e no consentimento dos governados, em oposição à ideia de autoridade absoluta inerente à posição aristocrática. Ao afirmar que ele mesmo não é obrigado a obedecer cegamente ao Príncipe, o conde revela que possui a noção de lealdade e de serviço baseada em valores pessoais e em um senso de justiça, esses relacionados aos valores burgueses. O posicionamento do conde é uma crítica, ainda que sutil, à arbitrariedade do poder na sociedade aristocrática da época.

Embora o conde faça parte da aristocracia, sua atitude de desobedecer e criticar o Príncipe também reflete os valores burgueses emergentes, como a liberdade individual e a honra. A liberdade individual é central para a burguesia, não por acaso esse ideal será um dos fundamentos da Revolução Francesa. Para os burgueses, agir e decidir independentemente era crucial para o sucesso econômico e social. A desobediência do conde, assim, marca o final do segundo ato.

O início do terceiro ato é grifado pelo diálogo entre o Príncipe e Marinelli. Na conversa, o camarista revela o desfecho do embate que travou com o conde e pontua a sua infidelidade à corte, o Príncipe, por sua vez, despreza Marinelli e desaprova o seu plano. Em seguida, Gonzaga menciona que ele próprio deveria ter sequestrado Emília na igreja: “Eu poderia tê-la levado comigo naquele mesmo instante. (Fria e autoritariamente).” (LESSING, 2010, p. 68). A fala do Príncipe revela, outra vez, como ele enxerga Emília, já que poderia ter alterado o destino dela sem considerar a sua vontade ou consentimento. A linguagem fria e autoritária utilizada por ele demonstra a sua indiferença em relação aos sentimentos e à autonomia dela. O desabafo do Príncipe se soma a outras passagens da peça que apresentam sua personalidade arbitrária. Após a confissão do Príncipe, Marinelli revela que, enquanto dialogam, o seu plano de sequestrar Emília está em execução e um de seus servos está prestes a trazê-la ao palácio, o Príncipe, surpreso, elogia o camarista pela sua expertise.

As próximas cenas são destacadas pelo sequestro de Emília e o assassinato do conde Appiani. Ângelo, um dos salteadores contratados por Marinelli, indica que o conde foi ferido e um dos assaltantes foi morto por ele. No diálogo, a preocupação de Marinelli se resume à ao estado do conde, já que se ele estiver escapado vivo do assalto, irá atrás de Emília. O camarista não sinaliza pesar algum pela morte de um dos seus companheiros, ao contrário, age com naturalidade e pede para que Ângelo se certifique de que o conde está morto. Após o diálogo, Marinelli recebe Emília transtornada no palácio. A personagem acredita ter sido salva por um bom moço, ela não sabe que, na verdade, o rapaz é um dos servos do Príncipe.

Ao chegar no palácio, Emília se mostra preocupada e desesperada, ansiosa para ter notícias de seu futuro esposo e de sua mãe. Marinelli tenta acalmá-la, afirmando que seus servos os conduzirão ao castelo em segurança. Apesar disso, Emília se mostra resistente, porque seu desejo é participar da busca, mas Marinelli, de maneira persuasiva, a impede. Ele revela que Emília está a salvo em um dos castelos do Príncipe, que logo aparece. O Príncipe, ainda preocupado com a impressão que deixou no último encontro, declara seus sentimentos a Emília, pedindo para que ela não tema. Emília permanece sem reação.



Na cena seguinte, Marinelli recebe Batista, um dos criados do rei, que o avisa que Cláudia Galotti se aproxima do castelo, ele orienta que Marinelli a receba para não deixar rastros de seu plano. O diálogo entre o camarista e Cláudia Galotti merece destaque pois a personagem sinaliza ter consciência de que Marinelli é o responsável pelo assassinato, isso porque o conde, enquanto agonizava, falava o nome de Marinelli; o camarista se defende das acusações, porém Cláudia está certa de que ele é o culpado. Com o objetivo de silenciá-la, Marinelli muda o foco do diálogo para Emília e avisa que ela está segura, pois está com o Príncipe. Cláudia, ao contrário do que espera o camarista, condena a situação: “[...] desventurada mãe que sou! E o pai dela! O pai dela! Irá amaldiçoar o dia em que ela nasceu. Irá amaldiçoar a mim” (LESSING, 2010, p. 82).

Neste trecho, a fala de Cláudia revela uma profunda angústia e desespero diante da situação em que sua filha se encontra. Ao expressar-se como uma "desventurada mãe", Cláudia desabafa sobre sua intensa dor e sensação de impotência diante do sofrimento de sua filha e das circunstâncias que a envolvem. A palavra "desventurada" sugere a sensação de desamparo e desgraça, indicando o peso avassalador que a situação está exercendo sobre ela. Cláudia também demonstra um sentimento de culpa ao pensar em Odoardo, ela sabe das consequências negativas que isso acarretará para ela e sua família. A menção ao pai de Emília e sua reação futura mostram o pesar de Cláudia pelo modo como ele vai interpretar a situação e a filha. Aqui, fica claro como ela se preocupa não apenas com o bem-estar imediato de Emília, mas também com a leitura que Odoardo fará e com impacto na reputação e na honra da família. Por isso, Cláudia condena a situação como um todo.

A responsabilização de Emília por uma situação sobre a qual ela não tem controle ou responsabilidade direta pode ser interpretada à luz de alguns fatores, um deles é o retrato de uma dinâmica profundamente patriarcal, que marca, mais uma vez, as contradições da configuração familiar burguesa em ascensão. É evidente que essa dinâmica é permeada por normas sociais rígidas e uma moralidade conservadora, esses valores atingem especialmente a conduta feminina, uma vez que enfatizam a virtude, a modéstia e a castidade feminina como pilares da moralidade e do respeito social. Nesse contexto, a sexualidade de Emília é, por vezes, vista como um território perigoso que deve ser rigidamente controlado e mantido dentro dos limites estabelecidos por Odoardo, seu pai. Apenas a ideia de que Emília pudesse desafiar essas normas ao se envolver em relacionamento fora de seu futuro casamento, poderia levá-la à julgamentos e condenações, não apenas pelos outros, mas e, sobretudo, por Odoardo.

A leitura de Odoardo pode ignorar a manipulação e o poder exercido pelo Príncipe sobre Emília, obscurecendo a verdadeira narrativa e culpabilizando a própria Emília por submeter-se às suas investidas, em vez de responsabilizar o Príncipe por sua conduta predatória. Daí vem a preocupação de Cláudia, ela sabe que a responsabilização de Emília é uma possibilidade real. Esta situação ilustra, mais uma vez, as pressões e expectativas impostas às mulheres, ressaltando as desigualdades de gênero e as injustiças sociais que permeiam suas vidas na história.

As próximas cenas trazem Orsina ao centro do diálogo e, mais uma vez, o espaço relegado às mulheres, mesmo as da aristocracia, é destaque. Na passagem, Orsina busca pelo Príncipe, mas é recebida por Marinelli. O momento entre os dois é sublinhado pela demonstração da inteligência de Orsina, ela, ao revelar ter conhecimento e interpretação do que está ocorrendo, é retrucada pelo camarista com o argumento sarcástico de que ela possui reflexões como filósofos possuem, e a personagem revela: “Uma mulher que pensa é tão repugnante quanto um homem que usa maquiagem. Uma mulher deve rir, nada além de rir, para manter sempre de bom humor o severo senhor da Criação” (LESSING, 2010, p. 92).

Ao afirmar que "uma mulher que pensa é tão repugnante quanto um homem que usa maquiagem", Orsina expressa o profundo desprezo dos homens pela capacidade das mulheres de pensarem de forma independente e crítica. Ela associa o exercício da inteligência feminina a algo negativo e até mesmo repulsivo para eles. A fala de Orsina remete aos pensamentos da filósofa Wollstonecraft e à sua crítica das visões convencionais sobre as mulheres na época em que a autora escrevia, quando a inteligência feminina era frequentemente desvalorizada e, por vezes, temida (WOLLSTONECRAFT, 2016).

Quando Orsina afirma "Uma mulher deve rir, nada além de rir, para manter sempre de bom humor o severo senhor da Criação", ela utiliza a ironia para destacar a subserviência das mulheres em relação aos homens, comparando-os à posição de subordinação em relação a Deus. Orsina enfatiza que as mulheres devem se conformar aos papéis de silenciamento, submissão, entretenimento e conforto para os homens. Com isso, ela critica a ideia de que a principal função feminina é agradar e servir aos homens, em vez de pensar e agir de forma independente. Ao equiparar a inteligência feminina ao uso de maquiagem por homens, Orsina indica que a autonomia e a racionalidade das mulheres são vistas como ameaças à ordem social estabelecida. Dessa forma, as mulheres são colocadas em uma posição que serve apenas aos interesses masculinos, mantendo a harmonia social por meio de sua conformidade e submissão.

A conversa é interrompida pela chegada de Odoardo ao castelo, buscando notícias de sua família. Marinelli o tranquiliza, afirmando que sua esposa e filha estão seguras com o Príncipe. Quando Odoardo solicita vê-las, Marinelli diz que precisa informar o Príncipe antes e sai de cena. Orsina aproveita a oportunidade para fazer anúncios importantes. Primeiro, Orsina informa a Odoardo que o conde Appiani foi assassinado, corrigindo sua crença de que o futuro genro estava apenas ferido. Odoardo expressa profunda tristeza pela perda. Orsina então revela que a situação de Emília é ainda mais grave, levando Odoardo a mostrar que, para ele, só há uma coisa pior do que a morte, como ele apresenta:

Odoardo: Pior? Pior do que morta? Mas, além disso, também morta? Pois só conheço uma coisa pior..."

Orsina: Não, não está também morta. Não, bom pai, nada disso! Está viva, está viva. E de agora em diante começara a viver como nunca. Uma vida repleta de gozo! Uma das mais agradáveis e alegres vidas de estroinices - enquanto durar (LESSING, 2010, p. 103).

A fala final de Odoardo, "Pior do que morta? Mas, além disso, também morta? Pois só conheço uma coisa pior...", revela o temor supremo dele. Ele só consegue conceber uma situação mais terrível do que a morte; pior do que a morte, seria a perda da virtude de Emília, "a ferida mais letal", como metaforizado anteriormente. Isso porque a morte de Emília não abalaria a sua reputação e a de sua família como a perda de sua virtude o faria. A perda da virtude de Emília seria percebida não apenas como um fracasso pessoal dela, mas e, sobretudo, como uma mancha na reputação e no prestígio social da família Galotti.

Em seguida, Orsina revela a Odoardo que Emília está viva e pronta para viver uma vida "repleta de gozo", indicando as possíveis conquistas e experiências que terá ao lado do Príncipe. Contudo, a frase seguinte "enquanto durar" expõe sua ironia e cinismo, sugerindo que o Príncipe pode abandoná-la assim como fez com ela própria. Conhecendo a natureza efêmera das relações do Príncipe, Orsina acredita que ele poderá deixar Emília a qualquer momento. No final da cena, Orsina oferece para Odoardo uma adaga, arma que ela possuía e que seria utilizada para matar o Príncipe, o que não ocorreu, pois ele não quis recebê-la no castelo.

Orsina não oferece a arma para Odoardo por acaso, ela tem consciência dos conflitos que permeiam a situação e sabe que é o momento ideal para que o coronel faça o que ela não pôde fazer. Ele, possuído pelo ódio, aceita a arma. Em seguida, Cláudia aparece e vai ao encontro do esposo, a primeira coisa que ela faz é defender a si própria e Emília "[...] nós somos inocentes. Eu sou inocente. Vossa filha é inocente. Inocentes, em tudo inocentes!" (LESSING, 2010, p. 105). A reação de Cláudia de imediatamente afirmar a inocência tanto

dela quanto de Emília, reflete uma tentativa desesperada de preservar o seu papel de mãe e defender a honra e a reputação da filha diante das acusações que estão circulando.

Ao enfatizar a inocência dela e de Emília, Cláudia está rejeitando qualquer culpa ou julgamento que possa estar sendo atribuído a elas por outros e, sobretudo, pelo próprio esposo. Ela afirma que ambas não têm responsabilidade pelos eventos que levaram à situação atual e que não devem ser punidas por algo que não fizeram. Apesar da confissão de Cláudia, Odoardo parece não acreditar no que ela diz e se mostra confuso com as informações que possui. A cena é concluída quando Odoardo pede para Orsina acompanhar Cláudia até a cidade, pois ele irá permanecer no castelo e retornará com Emília assim que possível.

As primeiras cenas do quinto ato merecem destaque, pois colocam em confronto direto o Príncipe e Odoardo Galotti. Odoardo, certo do que irá fazer, defende, em um monólogo, que não dará ao Príncipe a vitória que ele deseja. Assim, logo no início do diálogo entre os dois, o Príncipe sinaliza o desejo de permanecer com Emília e ir com ela para Guastalla, mas a sua sugestão é imediatamente condenada por Odoardo, que defende: “Príncipe, o amor paternal não vê com bons olhos a divisão de seus cuidados. Quero crer que eu sei o que é adequado à minha filha nas atuais circunstâncias. Distanciamento do mundo - um convento - tão logo quanto possível.” (LESSING, 2010, p. 114), a fala de Odoardo reflete sua determinação em proteger a sua reputação e preservar sua honra.

Após interpretar o contexto e as suas futuras conclusões, Odoardo vê o distanciamento de Emília com a ida ao convento como uma forma de protegê-la da vergonha e do escândalo que surgiriam em meio às investigações. A decisão de Odoardo de enviar Emília para um convento, em vez de qualquer outro lugar, está enraizada nas normas sociais e morais de sua classe, já que o claustro e seus espaços são instituições que representam fundamentalmente a moralidade burguesa. O convento, também, evitaria questionamentos sobre sua capacidade em reger as relações de sua filha.

Além disso, ele acredita que colocar Emília em um convento protegerá sua virtude e, ainda, a protegerá da contaminação por influências mundanas e arbitrárias da corte. Odoardo enxerga o convento como um local em que Emília poderá encontrar consolo espiritual e seguir uma vocação religiosa. Contudo, é crucial comentar sobre a real implicação dessa possibilidade. Na mesma época, Denis Diderot escreveu *A Religiosa* (1792), um manifesto contra o claustro, destacando que os conventos eram frequentemente destinados a mulheres que não se encaixavam de qualquer forma na moral burguesa cristã ou não tinham dote para casar. O dote dado ao convento era geralmente menor do que o necessário para um casamento.

O destino de Suzanne na obra de Diderot nos revela como os conventos funcionavam como espaços de reclusão e punição para mulheres que, assim como Emília, eram vítimas das ações e decisões dos homens ao seu redor. No enredo escrito por Diderot, Suzanne Simonin, uma jovem burguesa, é forçada por seus pais a fazer votos religiosos devido ao comportamento inadequado do pretendente de sua irmã mais velha, que fazia avanços constantes à jovem Suzanne. Ela, ao advertir sua mãe sobre o despudor do rapaz, é punida pelas atitudes dele e é imposta a uma vida claustral. Segundo Leandro (2022), o confronto da protagonista com a ordem social estabelecida evidencia os obstáculos cruéis e desumanos que ela enfrenta nos vários conventos que é colocada. A obra reflete a crítica do autor à opressão feminina causada pelo claustro, e aqui, no drama de Lessing, é possível notar como ele também enxerga essa saída como uma prisão para as mulheres.

Vale destacar, ainda, que Odoardo concebe a possibilidade de enviar Emília para o convento, porque acredita que ela esteja envolvida na trama da morte do Conde Appiani. A suspeita que ele tem de sua própria filha revela as profundezas de seu patriarcado feroz. Mesmo quando percebe que Emília não tem responsabilidade alguma, a dúvida já lhe passou pela cabeça. Isso reflete a constante desconfiança nas atitudes dela. Não importa o que ela faça, ela sempre será alvo de desconfiança. Aqui, é possível notar como as circunstâncias invalidam suas verdadeiras ações; O destino de Emília será sempre criticado, analisado e determinado por um homem.

Em seguida, a fala de Odoardo é repreendida pelo Príncipe que sinaliza:” tamanha formosura fadada a murchar em um convento? (LESSING, 2010, p. 114), isto é, Gonzaga tem consciência de que uma possível partida de Emília para um convento interferiria no seu desejo de tê-la, por isso, ele metáforiza a situação da moça. Buscando convencer Odoardo, o Príncipe questiona se a desavença entre os dois é motivo para nunca se reconciliarem. Aqui, o Príncipe busca deixar a situação mais amigável para, quem sabe, convencer de que é uma boa ideia Emília permanecer sob sua guarda, embora o Príncipe conclua a passagem dando liberdade para que Odoardo retorne com Emília para a cidade. A cena segue e Marinelli se manifesta, o objetivo do camarista é manipular as decisões tomadas e manter o desejo do Príncipe de permanecer com Emília. Marinelli, então, aproveita o contexto sublinhado por boatos e sugere que Emília pode ter sido alvo de um crime planejado por um rival amoroso privilegiado.

A fala de Marinelli possui camadas de interpretação e uma delas sugere que Emília poderia estar se envolvendo com o assassino do conde Appiani, o que faria ela ser alvo de interrogações durante a investigação do assassinato. A ideia levantada por Marinelli adiciona

uma camada de tensão à cena, especialmente para Odoardo, tendo em vista que ele se mostra ainda mais desconfiado ao considerar a possibilidade de que Emília pudesse estar envolvida no assassinato. A sugestão feita pelo camarista abre caminho para o plano do Príncipe de permanecer com Emília, pois ele sinaliza que a melhor saída para manter o discurso de Emília íntegro durante as investigações e mantê-la segura é que ela permaneça sob a guarda de seu superior e distante de sua família.

A justificativa utilizada por Marinelli convence Odoardo, embora inicialmente relutante. Após a partida do Príncipe e de Marinelli, Odoardo fica sozinho e reflete sobre a situação de sua filha. Mais uma vez, ele considera a possibilidade de Emília estar envolvida com o Príncipe e, por isso, envolvida no assassinato do conde. Odoardo luta com seus próprios pensamentos e emoções, debatendo-se entre o desejo de proteger sua filha e a possibilidade de ela estar envolvida em algo que ele não consegue entender.

Novamente, o ódio e desprezo de Odoardo vem à tona, já que a ideia de que Emília possa estar envolvida com o Príncipe é profundamente perturbadora. Para ele, se Emília estivesse realmente envolvida com o Príncipe, isso representaria uma violação das convicções e dos valores defendidos por sua família. Ele veria a relação como uma traição não apenas a ele, mas também aos princípios morais que defende. A perturbação nos pensamentos de Odoardo faz com que ele repense sobre a decisão de esperar por Emília, já que tem dúvida sobre a integridade da própria filha. Mas, antes que Odoardo possa deixar o castelo, Emília surge em cena e os dois passam a dialogar.

Odoardo inicia o diálogo questionando a tranquilidade que Emília apresenta ao vê-lo, ela, por sua vez, não compreende o questionamento do pai. Emília não sabe que a questão levantada por Odoardo, na verdade, está fundamentada na dúvida que possui acerca da manutenção de sua virtude e da possível relação com o Príncipe. Odoardo dá seguimento ao diálogo mesmo incomodado com a postura de sua filha. Em seguida, ele situa Emília dos acontecimentos que são, até então, obscuros para ela, a protagonista, ao saber da morte de Appiani, demonstra desespero e passa a questionar sobre a localização de sua mãe, por fim, ele sinaliza que ela permanecerá sob a guarda de seu raptor: o Príncipe; no entanto, ela pede ao pai que fujam do castelo.

A situação faz com que Emília indague Odoardo sobre seu posicionamento, como a seguir: “Eu sozinha nas mãos dele? Nunca, meu pai. Ou vós não sois meu pai. Eu sozinha nas mãos dele? Muito bem, deixe-me, deixe-me. Quero ver quem há de me segurar - quem há de me obrigar - quem é a pessoa que pode obrigar outra pessoa a algo.” (LESSING, 2010, p. 121). O questionamento de Emília traz à tona várias camadas da relação familiar deles; ela

quer saber como o pai, sendo seu tutor, regente de sua virtude e da família Galotti, permitirá tal situação.

A fala de Emília expressa sua determinação e recusa em permanecer submissa e passiva diante da situação em que se encontra. Os questionamentos feitos por ela colocam em debate a relação entre os dois e o conhecimento dela sobre os interesses de Odoardo. Para Emília, Odoardo deveria saber que ela não aceitaria ser controlada ou dominada por outro indivíduo além dele e de seu futuro esposo, mesmo que fosse o Príncipe. O diálogo é fundamental, porque revela a consciência de Emília sobre a dinâmica estabelecida entre pais e filhas, ela espera que Odoardo aja como seu protetor e defenda os seus valores.

A frase "Eu sozinha nas mãos dele? Nunca, meu pai. Ou vós não sois meu pai" indica que ela não acredita que seu próprio pai a entregaria nas mãos de alguém como o Príncipe, alguém que ele despreza e que não estabeleceu relações de troca. Ao perceber que o pai não demonstra reação alguma e que parece consentir com a situação, ela afirma a vontade de desafiar quem quer que tente controlá-la; aqui, Emília não está apenas desafiando o Príncipe, ela também desafia Odoardo a reconhecer sua própria força e autonomia como indivíduo.

Odoardo, por sua vez, responde às indagações questionando, mais uma vez, a tranquilidade apresentada por Emília: "Eu pensava que estivesses tranquila, minha filha" (LESSING, 2010, p. 121). A reação de Emília, ao ser questionada insistentemente sobre a sua tranquilidade, faz com que Odoardo repense acerca das dúvidas e desconfiança que possuía e acolha a filha em um abraço; os dois passam a questionar o poder arbitrário do Príncipe a ponto de arrancar uma filha dos braços do próprio pai, como indaga Emília: "Arranca-me? Leva-me? Quer arrancar-me, quer levar-me, quer, quer! Como se nós, nós não tivéssemos uma vontade, meu pai!" (LESSING, 2010, p. 122). A resposta de Emília revela sua consciência sobre a sua própria situação e a posição social na qual ela está inserida, ela, como membro da classe burguesa, é alvo das arbitrariedades da aristocracia, e é alvo das contradições burguesas.

O diálogo segue e Odoardo transmite, finalmente, a sua indignação pelo fato de sua filha ter sido raptada. Nesse momento, ele parece acreditar que a virtude de Emília ainda está intacta, por isso, busca acolher a filha e admite possuir uma adaga que seria usada para ferir o Príncipe. Emília solicita que o pai entregue a arma a ela de modo que ela própria faça uso, a justificativa de Emília é que sua inocência vale mais do que qualquer violência, como podemos analisar no diálogo:

Odoardo: Como? Teria chegado a isso? Nada disso, nada disso! Reflete um pouco. Também tu tens apenas uma vida a perder.

Emília: E apenas uma inocência!  
Odoardo: Que se eleva acima de qualquer violência. (LESSING, 2010, p. 122)

Na cena, Odoardo sinaliza que a vida de Emília é única e valiosa, e que ela deve considerar cuidadosamente suas ações e decisões, pois as consequências podem ser irreversíveis. Em resposta, Emília destaca sua preocupação com sua inocência, isto é, a preservação de sua virgindade e de sua virtude, já que ela a perderá se seguir sob a guarda de seu raptor. Emília sabe do valor de sua pureza e do potencial impacto que as circunstâncias podem ter sobre seu pai. Apesar da postura inicial de Odoardo ele, rapidamente, retoma a sua consciência da situação e enfatiza que a preservação da inocência de Emília, de fato, se eleva acima de qualquer violência. Ao dizer isso, Odoardo verbaliza e concretiza, mais uma vez, a importância de manter a sua integridade moral e a pureza de sua filha independentemente do custo. Fica claro que, para ele, faz mais sentido que Emília perca a vida a ter que desrespeitar, desonrar e desobedecer aos seus princípios, por isso, ele lhe entrega a arma.

Em seguida, Emília usa a arma contra ela própria. A primeira reação de Odoardo é arrancar a adaga das mãos de Emília e é criticado por ela:

Emília: (num tom de amargura enquanto despedaça a rosa) Outrora deve ter havido um pai que, para salvar sua filha da ignomínia, tomou da primeira, da melhor lâmina e fincou no coração dela - dando-lhe assim a vida pela segunda vez. Mas todos esses feitos pertencem ao passado. Pais assim não existem mais! (LESSING, 2010, p. 123)

Em sua observação sobre a inexistência de pais dispostos a sacrificar suas filhas para preservar sua honra, Emília denuncia e provoca Odoardo por arrancar a adaga de sua mão. Para ela, a atitude do pai abandona os valores morais burgueses e a coragem de agir em prol do que ele próprio considera correto e do que ele próprio impôs a ela ao longo de sua vida. Ela faz uma comparação entre o passado e o presente, sugerindo que houve uma mudança na mentalidade e no comportamento das pais, assim, coloca em questão como a honra e a moralidade eram mais rígidas e como parecia existir uma ênfase maior na preservação da reputação e da dignidade familiar. No contexto citado por Emília, alguns pais podiam sentir-se compelidos a tomar medidas extremas para proteger a honra de suas filhas, mesmo que isso envolvesse sacrifícios pessoais.

No entanto, Emília argumenta que essa mentalidade parece ter mudado, tendo em vista que sugere que os pais de hoje em dia não têm mais a mesma disposição ou coragem para enfrentar situações difíceis e tomar medidas extremas para proteger seus filhos. Em vez



disso, Odoardo parece resignado à injustiça e à falta de valores morais impostas pelo Príncipe, para ela, a atitude do pai demonstra incapacidade ao confrontar as normas sociais e as estruturas de poder impostas pela aristocracia. Ela lamenta o fato de que Odoardo parece não estar mais disposto a lutar contra as injustiças e a sacrificar-se pelos princípios morais que sustentam sua família. A fala de Emília tem um objetivo: provocar Odoardo para que ele faça valer tudo o que acredita. A personagem tem sucesso. Ao final de sua fala, Odoardo decide por trespassar a adaga no coração de Emília. A personagem, enquanto cai sobre os braços do pai, verbaliza: “Cortou uma rosa antes que o temporal a desfolhar. Quero beijá-la, essa mão paternal.” (LESSING, 2010, p. 124).

A fala de Emília é uma metáfora que simboliza a ação de seu pai. Ao matá-la, ele a protege do suposto destino de degradação e desonra que ambos acreditam que ela enfrentaria nas mãos do Príncipe. A comparação com a rosa cortada antes que o temporal a desfolhe sugere que Odoardo agiu para proteger a inocência e a pureza de Emília antes que ela seja corrompida ou destruída pelo Príncipe. Assim como uma rosa é cortada antes que a tempestade a arranque e destrua suas pétalas.

A expressão "Quero beijá-la, essa mão paternal" indica que Emília aceita e entende o ato como sendo de amor e de proteção. Ela reconhece o sacrifício que ele está fazendo em nome da sua honra e dignidade, mesmo que isso signifique tirar-lhe a vida. Essa aceitação final demonstra a resignação à tragédia iminente e uma aceitação do destino que lhe foi imposto. A trágica morte de Emília demonstra como ela adere aos valores e à autoridade moral de seu pai. A clara preferência pela morte em vez de enfrentar a desonra ou as críticas, sinaliza como ela é marcada pela internalização dos princípios morais burgueses transmitidos por Odoardo; Emília não poderia ter outra saída a não ser essa diante da posição de Odoardo e de sua classe, como apresenta Tullio (2014, p. 1841):

En esta posición de impotencia política y debilidad, que la expone a los excesos, arbitrariedades e intimidaciones de la aristocracia (Flax, 1985: 54), la defensa del honor como valor intocable es la vía que encuentra la clase burguesa para afirmarse; de allí que, de haber sucumbido, Emilia hubiese sido expulsada de su clase irrevocablemente (Flaherty, 1982: 514): la burguesía no cuenta, por ahora, con más instrumentos para hacer valer su libertad que las pequeñas conquistas que pueda obtener en el terreno ideológico y moral, en vistas de que la aristocracia puede avanzar incluso sobre la esfera privada burguesa.

A atitude também pode ser interpretada como uma resistência ao controle e à manipulação arbitrária do Príncipe, que tentou subjugar Emília a seus desejos, ao invés de

ceder a essa pressão e comprometer seus princípios. Odoardo atravessa a estaca em Emília e, enquanto ela agoniza em seus braços, o Príncipe e Marinelli retornam à cena e acompanham o que está ocorrendo. O príncipe, abismado com a situação, questiona a crueldade de Odoardo e tem sua fala retrucada, já que o general defende ter salvado sua filha.

Emília, antes que parta, busca defender o pai e argumenta que ela própria cometeu suicídio. A personagem demonstra, mais uma vez, a capacidade de ser sacrificada para proteger e preservar Odoardo. Ela está disposta a assumir a culpa pelos eventos que levaram à tragédia como uma forma de proteger seu pai das consequências e do estigma social que poderiam recair sobre ele. Por outro lado, Odoardo recusa a oferta de Emília de mentir sobre sua morte, pois ele não pode permitir que a filha morra com a imagem manchada de suicida, esse desenho da situação seria prejudicial para ele (BEUTIN, 1991). Por isso, está disposto a lidar com as acusações e as consequências adversas.

O final da peça é marcado pelo questionamento de Odoardo ao Príncipe: Olhai para ela! E então, Príncipe? Ela ainda vos agrada? Ainda excita vosso desejo de prazeres? Mesmo banhada neste sangue que clama por vingança contra vós? [...]” (LESSING, 2010. p. 124). Ao perguntar se Emília ainda agrada ao Príncipe mesmo em sua morte e se ainda desperta seu desejo por prazeres, Odoardo está sugerindo que o assassinato da personagem é de responsabilidade do Príncipe. Ele destaca a ironia e a hipocrisia da situação, questionando se o Príncipe ainda sente desejo por Emília agora que está morta e "banhada neste sangue que clama por vingança contra vós". A fala de Odoardo é uma acusação final e ela tem um objetivo: denunciar as ações corruptas do Príncipe e as ações arbitrárias dele, bem como uma demanda por justiça pela morte de Emília. Odoardo está confrontando o Príncipe com as consequências de seus atos e buscando despertar nele um senso de responsabilidade pela tragédia que, segundo Odoardo, ele causou.

Odoardo não leva em consideração que o homicídio de Emília, na verdade, é resultado da crueldade de seus valores e de seu próprio patriarcalismo feroz. Beutin (1991), em seu estudo, revela como os destinos das filhas nos dramas de Schiller e Lessing são predatórios. Nas obras *Emília Galotti* e *Intriga e amor* isso fica nítido, já que as protagonistas das histórias nascem predestinadas à morte, pois elas dificilmente conseguiriam atender à amplitude das necessidades da moral burguesa cristã que fundamenta os seus pais:

Las hijas son víctimas en doble sentido y mueren, antes de que les llegue la hora, en la escena, víctimas de una idea fetichista de moral burguesa. Como seres espirituales puros —auténticos ángeles en el verdadero sentido de la palabra—

incapacitadas para la vida, nacen ya predestinadas a la muerte. Puede constatarse de este modo una mayor concretización del conflicto social (BEUTIN, 1991, p. 156)

Ou seja, as filhas são, em diversas peças do período, subjugadas pela “ideia fetichista da moral burguesa” imposta pela sociedade burguesa, muitas vezes resultando em sua própria ruína ou desgraça. O prisma pelo qual Emília é vista, como ser espiritual puro, faz com que ela nasça destinada à morte. Isso simboliza como, por vezes, a condição das mulheres na sociedade burguesa da época era fatalista, já que a rigidez das normas sociais e o tratamento das mulheres como meros objetos ou peões nos jogos de poder as levam para esse fim.

Ao chegar a esse ponto crucial, a peça nos convida a refletir sobre os valores contraditórios da burguesia em ascensão, que já estão presentes em diversas relações. No caso da dinâmica familiar, pilar da análise da peça, percebe-se a família nuclear como instituição contraditória, imperfeita e pouco espiritual, assim como as famílias de outros dramas da mesma época (BEUTIN, 1991). Além disso, destaca-se como as relações de gênero, fruto dos valores burgueses emergentes, são contraditórias, já que, na peça, fica claro como a moral burguesa cristã atinge as mulheres e como elas são relegadas ao lugar de submissão e aos desejos masculinos, sendo configuradas como objeto, por vezes, de troca e/ou de valor. Por fim, a ascensão da burguesia e a consolidação de seus valores vão impor e ressaltar as posições sociais masculinas e femininas tal como definidas pela moral burguesa cristã.

#### **4. Análise da obra Casa de Bonecas**

Considero relevante começarmos refletindo acerca do título escolhido para obra, certamente ele nos leva a pensar sobre uma série de possibilidades do que está por vir; em todas elas, a realização da vida da família que mora na casa de bonecas parece perfeita, já que não estamos adentrando as portas de uma casa qualquer, ao contrário disso, o título nos promete apresentar a casa de bonecas. O primeiro impacto vem daí. A casa da família Helmer não é luxuosa, como apresentado logo no início do texto, ou seja, a família não possui grande poder aquisitivo.

Na contramão do conto de fadas, muitas vezes, vivido pelas bonecas, eles vivem uma série de problemas e sofrem com um conflito que pode significar a sua ruína. Percebemos, assim, logo nas primeiras páginas, que a casa de bonecas é, na verdade, constituída por algumas paredes, grades escamoteadas por eufemismos, que cercam a vida dos protagonistas,

sobretudo a vida de Nora. O convite para entrar na casa de Nora Helmer, Torvald Helmer e dos seus três filhos ocorre na primeira página da peça, por meio de uma descrição minuciosa da estrutura da propriedade da família:

Sala mobiliada com conforto e bom gosto, mas sem luxo. No fundo, à direita, à porta da sala, à esquerda a do escritório de Helmer. Entre essas duas portas, um piano. Do lado esquerdo da cena, no meio da parede, outra porta, e mais perto da boca de cena, uma janela. Ao pé da janela uma mesa redonda, poltronas e um divã pequeno. Na parede da direita, um pouco mais atrás, uma porta, e mais à frente uma estufa de faiança, diante da qual estão colocadas duas poltronas e uma cadeira de balanço. Entre a estufa e a porta lateral, uma mesinha, e nas paredes, gravuras. Prateleiras com porcelanas e outras miuçalhas. Pequena estante cheia de livros ricamente encadernados. O chão é atapetado. A estufa está acesa (IBSEN, 2007, p. 7).

A descrição detalhada do lar da família Helmer não ocorre por acaso, é fundamental que conheçamos o espaço onde a história, os conflitos, a realização da intimidade, dos desejos, isto é, da vida privada acontece. A estrutura da casa é descrita justamente para visualizarmos a vida da família Helmer e entendermos, também, qual posição social a família ocupa. Antes mesmo de qualquer detalhamento acerca das relações humanas temos acesso à propriedade, à sua disposição e o que isso significa para os personagens. Isso ocorre porque com a ascensão e consolidação do capitalismo, os olhares e a vida se tornam cada vez mais privados, as histórias e conflitos se passam dentro dos lares das famílias. Essa mudança acontece porque o capitalismo opera uma cisão entre vida pública e vida privada. A vida privada se torna o lócus efetivo em que as relações acontecem, ao passo que a vida pública se distancia da vida efetiva e se torna cada vez mais abstrata, como indicado por Marx (1972).

Na obra, o enredo é centrado na vida privada das personagens, já que a realidade é essa: a vida e as suas relações foram transformadas em todos os seus aspectos, como habitação, alimentação, vestuário, educação, religião, sexualidade e relacionamentos familiares. Dentro desta construção, a vida íntima das famílias se realiza dentro de seus lares, entre quatro paredes, como nos apresenta Michelle Perrot ao discutir as ideias de Kant: “a casa é o fundamento da moral e da ordem social. É o cerne do privado, mas um privado submetido ao pai, o único capaz de refrear os instintos, de domar a mulher” (PERROT, 2009, p. 81).

A família Helmer não é dona de uma grande propriedade e isso tem destaque nas primeiras linhas da peça. Logo no início do texto, o que sabemos é que a família passou por problemas financeiros, como quando Torvald esteve doente, mas, apesar da dificuldade financeira vivida no passado, o que nos é dito logo em seguida é que os problemas que já

existiram deixaram de atormentar a vida dos protagonistas, já que Torvald assumiu uma posição importante no banco onde trabalha, o que marca a ascensão financeira e social da família.

Para Torvald, a posição conquistada abre precedentes para que Nora possa, finalmente, esbanjar dinheiro, adquirir e consumir produtos. Para ele, isso é um grande problema, já que Nora é, como ele faz questão de afirmar, descontrolada financeiramente. Apenas Torvald goza do espaço público e dos direitos políticos, no âmbito econômico, por exemplo, as decisões cabem a ele e o seu poder fica muito claro. O lugar destinado à Torvald é a posição ocupada pelos homens no século XIX (PERROT, 2009). Quando ele questiona Nora sobre os gastos para a realização da festa de natal isso fica ainda mais evidente: “Você diz que comprou tudo isso? Então a minha cabecinha de vento encontrou mais uma ocasião de esbanjar bastante dinheiro?” (IBSEN, 2007, p. 8). Essa passagem marca o primeiro diálogo do casal na peça e, já nesse trecho, temos uma menção das posições sociais que são ocupadas por eles e da infantilização que Torvald impõe a Nora.

A referência de Torvald à sua esposa como “cabecinha de vento” é emblemática e marca a construção da família Helmer, pois evidencia a desigualdade de poder dentro da dinâmica familiar dos dois. O modo de tratamento de Torvald para com Nora retoma os poderes que os membros masculinos na família possuem no século XIX, tendo em vista que antes de qualquer coisa, eles são os senhores pelo dinheiro que recebem e pelo trabalho que possuem. Os homens controlam as despesas e, quando estão dispostos, entregam a mulher uma quantia mínima (PERROT, 2009).

O vocativo utilizado para se referir à Nora “cabecinha de vento”, busca consolidar uma imagem de superioridade intelectual e emocional de Torvald sobre Nora. O termo sugere que ela é inconstante e desprovida de profundidade acerca de conhecimentos ditos masculinos. Torvald se refere à Nora desse modo em diversas passagens. O uso do diminutivo é destaque na relação e pode ser interpretado como uma estratégia de controle por parte de Torvald; esse uso que é recorrente tem implicações significativas na caracterização das suas posições.

Ao empregar o diminutivo, Torvald adota uma atitude condescendente e paternalista na relação, tendo em vista que o diminutivo sugere uma infantilização de sua esposa, retratando-a como uma figura frágil, delicada e dependente. Ao infantilizar Nora, ele a mantém em uma posição submissa e inferiorizada, reforçando a ideia de que ela é incapaz de compreender ou lidar com questões mais complexas. Essa atitude contribui para a construção

do poder patriarcal na relação, em que Torvald detém a autoridade e age como o guia paternal de Nora.

Ainda no diálogo, quando Torvald rebate Nora sobre os seus interesses em gastos, empréstimos e, segundo ele, descuidados, conhecemos, ainda mais, a dinâmica familiar dos dois, e como cada membro funciona dentro deste núcleo; é a partir daí que sabemos que Torvald é o responsável por prover a família, enquanto Nora é responsável pelos cuidados domésticos, seguindo as normas burguesas de dinâmica familiar. Na passagem abaixo, temos marcada a preocupação do patriarca com os interesses financeiros de sua esposa e a verbalização de como Nora não possui conhecimento, letramento, espaço para lidar com assuntos financeiros e que envolvam outros núcleos que não os que tratam da casa de bonecas:

Helmer: Nora, Nora! Só podia ser mulher! Falando sério, Nora; você conhece as minhas ideias a esse respeito. Nada de dívidas, nada de empréstimos! Algo como um constrangimento, um mal-estar sombrio se introduz em toda casa erigida sobre dívidas e empréstimos. Até hoje temos sabido nos equilibrar, e assim continuaremos durante o pouco tempo de provações que nos resta. (IBSEN, 2007, p. 9)

Neste momento, Torvald se dirige à Nora como desconhecadora de assuntos financeiros por ser mulher e o faz para concretizar o lugar social que ela ocupa na dinâmica da família. Além disso, é possível perceber como Torvald busca disciplinar a protagonista, essa figuração não ocorre por acaso, a cena nos mostra como a estrutura capitalista dispõe sobre homens a necessidade de disciplinar mulheres, como nos apresenta Federici (2017, p. 193): “[...] na nova família burguesa, o marido tornou-se o representante do Estado, o encarregado de disciplinar e supervisionar as ‘classes subordinadas’, uma categoria que, para os teóricos políticos dos séculos XVI e XVII (por exemplo, Jean Bodin), incluía a esposa e os filhos”. Isso significa que a família se torna um espaço que deve ser supervisionado e disciplinado tal qual faziam os grandes proprietários com as classes subordinadas, isto é, os senhores feudais e os seus servos; a família funciona a partir da organização determinada pelo seu provedor, o seu patriarca, no caso, o homem que a representa.

Após Torvald demonstrar a necessidade de disciplinar Nora em relação aos gastos financeiros da personagem, o que a distancia de pensar em ocupar posições como as dele, ele nos aponta, mais uma vez, o lugar destinado à Nora como mulher casada. Em vários diálogos ela é tratada como uma criança, Torvald determina até mesmo o que a esposa pode comer ou não, como a seguir: “[...] Então a minha gulosa nem sequer deu uma olhada na confeitaria?” (IBSEN, 2007, p. 12). Nora precisa responder ao esposo que não teve nenhum interesse por

doces e que não faria nada que pudesse desagradar a ele. Aqui a personagem age como uma criança quando está sujeita às ordens dos pais sobre a sua alimentação.

A posição relegada à Nora é de alguém que não alcançou a maioridade – para referir os termos de Mary Wollstonecraft – e tudo isso vai ficando cada vez mais evidente com o andamento da peça. Em outro momento, quando Nora dialoga com o doutor Rank — personagem que tem uma amizade constante com Torvald e uma paixão escamoteada por Nora — sobre como ela se sente feliz ao comer um saco de bolinhos de amêndoas, ele a questiona: “Quê? Bolinho de amêndoas?! Julgava que isso fosse proibido nessa casa” (IBSEN, 2007, p. 28), o questionamento do doutor indica mais uma das formas de infantilização de Nora que ocorrem ao longo da peça e como é evidente para os demais as posições que cada membro ocupa na dinâmica familiar. Nora só tem acesso à doces se Torvald a permitir, caso contrário, eles são proibidos.

O olhar de Torvald em relação a Nora é, sem sombra de dúvida, um dos que mais aparecem na peça. Além da protagonista aparecer infantilizada e menosprezada por ser mulher, é recorrente a imagem de Nora como um pequeno pássaro indefeso, ou outro animalzinho frágil. Em vários trechos, a personagem é vista assim pelo esposo: “não quero a minha cotoviazinha de asa caída, o esquilininho está amuado” (IBSEN, 2007, p. 9); em outro momento, Torvald se refere a Nora como uma ave canora: “[...] você não acreditaria se lhe dissesse quanto um homem tem de despende quando arruma uma ave canora como você” (IBSEN, 2007, p. 11).

Tratar Nora como uma cotovia, uma criança, às vezes, descontrolada e irresponsável, é comum para Torvald. Ele a coloca, durante toda a obra, nesse lugar, justamente para afirmar a posição relegada a ela e reafirmar a sua própria posição: disciplinar, comandar, prover a casa de bonecas é responsabilidade dele. E assim funciona a dinâmica burguesa familiar. Essas responsabilidades vêm, porque o modo com que a família dele é percebida socialmente é fruto do modo como ele rege esposa, filhos e ele próprio. A família é reflexo dos seus posicionamentos e comportamentos, portanto, para ele a sua instituição familiar não pode apresentar problema que alcance a esfera pública.

Apesar de Nora ser reconhecida por Torvald como uma mulher que não compreende de assuntos financeiros e tampouco conteúdos que envolvam a esfera pública: trabalho remunerado, relações trabalhistas etc. não é isso que Nora demonstra quando está fora da casa de bonecas, seja em seus pensamentos, seja em diálogo com outras pessoas em que confia, como Kristina, amiga que retorna à sua cidade natal depois de muitos anos e que está em busca de emprego. Nora, em diálogo com Kristina, que trabalhou durante anos para sustentar

os irmãos e a mãe, demonstra se sentir desvalorizada por estar sempre realizando trabalhos domésticos e de cuidado que, não necessariamente, envolvem diretamente dinheiro, isto é, o provimento de uma casa.

No decorrer do nostálgico diálogo com sua amiga de infância, Nora defende a ideia de que pode muito mais do que cuidar dos quatro cantos e dos que vivem dentro da casa de bonecas, assim, ela conta para Kristina que possui muito mais capacidade do que Torvald enxerga, por exemplo. Em busca desta demonstração, a protagonista assume que já fez coisas que ninguém imagina e que também é responsável por prover vidas, assim como Torvald e mesmo Kristina. Ela, quando questionada por Kristina sobre quais seriam esses atos, responde com um certo mistério que realizou um empréstimo às escondidas de Torvald e de todos.

Kristina fica surpresa com a atitude de Nora e lança mão de vários questionamentos, já que mulheres casadas não poderiam cometer tal façanha, como na seguinte passagem que Kristina afirma: “[...] uma mulher casada não pode contrair empréstimo sem o consentimento de seu marido” (IBSEN, 2007, p. 21). O diálogo entre Nora e Kristina é fundamental porque nos revela como a personagem apresenta as condições em que ela vive; Nora é colocada em uma posição em que nada do que envolve a esfera pública, política, financeira e social de sua vida ocorra sem o aval de seu esposo, isto é, nada acontece em sua vida sem o consentimento de Torvald, seja a compra de um doce, seja o desejo de verbalizar um xingamento, seja um empréstimo, seja uma decisão de grande importância; a cotovia de Torvald não realiza qualquer que seja o voo sem permissão. O que Nora fez às escondidas: um empréstimo, significa, para ela, para Torvald e para a sociedade, um crime.

Nora conta para Kristina que, em um determinado momento, Torvald esteve muito doente e que para salvá-lo precisou fazer o empréstimo. Durante o diálogo, Nora decide explicar para Kristina o que fez, assumindo que o dinheiro que salvou o seu esposo não foi dado pelo seu pai, como todos imaginavam, mas que, na verdade, ela utilizou de suas habilidades para consegui-lo. Fica claro, que, para ela, esta atitude representa o seu grande potencial enquanto esposa e mulher. Neste momento, percebemos que Nora se enxerga muito além da pessoa descrita por Torvald ou como ele a apresenta: um pequeno pássaro indefeso, “uma mulher cheia de caprichos e fantasias” (IBSEN, 2007, p. 22). Ela sente a necessidade de se mostrar além da esfera em que é colocada e, assim, a capacidade defendida por ela fica evidente, porque vai além das posições de mãe, esposa e doméstica:

Nora: Papai não nos deu sequer um centavo. Eu é que arranjei o dinheiro.



Senhora Linde: Uma quantia dessas?... Você?  
Nora: Mil e duzentos táleres. Quatro mil e oitocentas coroas.  
Que lhe parece?  
Senhora Linde: Mas, Nora, como você fez isso?... Ganhou a sorte grande?  
Nora: (em tom de desprezo) A sorte grande... (Com um jeito de desdém) Que mérito haveria nisso?  
Senhora Linde: Nesse caso, onde o foi buscar?  
Nora: (sorrindo misteriosamente e cantarolando) Hum! trá-lá-lá.  
Senhora Linde: Pedi-lo emprestado você não poderia.  
Nora: Por que não?  
Senhora Linde: Porque uma mulher casada não pode contrair empréstimo sem o consentimento do marido.  
Nora (erguendo a cabeça): Ah, e se se trata de uma mulher um pouco prática... uma mulher que sabe ser hábil?  
Senhora Linde: Não compreendo. (IBSEN, 2007, p. 21)

Nessa descrição, temos acesso à Nora por ela mesma; não é mais o olhar de Torvald ou de outro personagem em relação a ela. Aqui, conhecemos a protagonista e entendemos a grandeza e a importância de suas atitudes para o desenrolar da peça. Não apenas isso, é claro, entendemos, também, que Nora ocupa uma posição que não atende somente aos anseios, aos desejos e ao controle de Torvald. Para Kristina, Nora demonstra ser alguém que pode muito mais do que se espera dela enquanto mulher casada, isto é, do que Torvald espera, já que, ao fazer o empréstimo, ela age para além das paredes da casa de bonecas e desobedece às estruturas burguesas em que ela vive.

Nas didascálias e em suas falas, ela demonstra o orgulho que sente do que fez e de como o fez. É importante ressaltar que o modo como ela consegue o empréstimo significa para ela um rompimento da barreira que a separa dos âmbitos privado e público, da posição relegada à ela e das percepções criadas sobre ela, isso pode ser percebido quando ela diz: “(em tom de desprezo) A sorte grande... (Com um jeito de desdém) Que mérito haveria nisso? [...] (sorrindo misteriosamente e cantarolando)”(IBSEN, 2007, p. 21). Nora não conquista o empréstimo a partir da sorte ou de ações tomadas por outros personagens para favorecê-la, e o destaque que ela dá a sua atitude demonstra a sua esperteza no entendimento das relações públicas. Nora não é apenas uma boneca cerceada pelo esposo.

Quando confrontada por Kristina sobre ter escolhido fazer o empréstimo sem a ciência de Torvald, Nora não demonstra pesar pela escolha porque essa era a única alternativa possível e foi essa atitude que salvou a vida de Torvald. Além disso, Nora é a única pessoa que sabia do real estado de saúde de seu esposo, assim, era a única que poderia agir em favor dele. Os médicos, ao diagnosticarem Torvald, apresentam somente para ela quais eram as condições e a cura apresentada à doença dele, como descrito em seu diálogo com Kristina:

Nora: [...] ele não devia conhecer nem a gravidade do seu estado. A mim é que os médicos se dirigiam, dizendo que a vida dele corria perigo, que só uma estada no sul podia salvá-lo. Você pensa que eu não tentei disfarçar? Dizia-lhe que seria um grande prazer para mim ir fazer uma viagem ao estrangeiro como as outras esposas jovens. Chorava, suplicava, fazia-lhe ver que no estado em que me encontrava ele se devia curvar aos meus desejos; dei-lhe a entender que ele podia muito bem contrair um empréstimo. Se você visse, Kristina, ele quase perdeu o controle. Disse-me que eu era frívola, e que o seu dever de marido era não ceder ao que, se bem me lembro, ele chamava de meus caprichos e fantasias. Bem, dizia comigo, hei de salvá-lo não importa como. Foi então que encontrei um modo (IBSEN, 2007, p. 22).

Essa situação demonstra como Nora fez as tentativas possíveis tentando cumprir com os limites impostos a ela. A protagonista buscou convencer Torvald de fazer a viagem assumindo ser um desejo dela, o que não era verdade, uma vez que essa seria a cura dos problemas de saúde de Torvald. Porém, para que esse desejo fosse realizado, Torvald precisaria fazer um empréstimo, tendo em vista que sua família não tinha grande poder aquisitivo e, logo, ele demonstra que não poderia ceder aos desejos de Nora, e mais uma vez ressalta a ideia de que ela apresenta descontrole financeiro. Nora, assim, se enxerga sem saída e por isso ela explica que fez o que foi necessário para salvar seu esposo. Nessa passagem, entende-se que Nora é colocada como a responsável pelo cuidado da saúde de Torvald. Não por escolha própria, Nora é a única informada sobre o real estado de saúde dele, porque as expectativas burguesas colocam sobre ela essa responsabilidade.

Essa responsabilidade também não ocorre por acaso, ela é imposta à Nora pela dinâmica de gênero que existe na casa de bonecas, onde ela é designada para cuidar da saúde da família. Por isso, é esperado que Nora cuide de Torvald, tanto emocional quanto fisicamente. Essa dinâmica de gênero não apenas a coloca na posição de cuidadora, mas também limita seu acesso às possíveis soluções para alcançar a cura de seu esposo, já que a cura para o estado de saúde dele seria a realização da viagem para a Itália, o que extrapola o domínio das ações domésticas de uma mulher. Apesar de suas limitações enquanto mulher casada, a protagonista demonstra que pode achar uma saída e encontra por meio do empréstimo realizado às escondidas. Nora compreende que tal atitude, se descoberta, pode causar a ruína de sua família.

Assim, o empréstimo, para ela, funciona como uma faca de dois gumes e isso se torna evidente ao longo da peça. O feito traz insegurança e medo para Nora e isso vai sendo colocado à prova quando o assunto pode se tornar público, já que esse não deve ser descoberto nunca, por isso, a protagonista conta para Kristina que pede sempre um dinheiro a mais para a manutenção da casa e da criação dos filhos, assim, pagando com muita dificuldade o valor emprestado. Enquanto isso, Torvald acredita veementemente que Nora é

uma mulher descontrolada, “cara”, que não sabe lidar com dinheiro, mas, na realidade, o que Nora faz é tentar pagar essa dívida que pode custar a reputação de sua família.

A atitude de Nora a situa diante de uma dupla problemática, isto é, de uma dupla contradição, a primeira de que a mulher deve fazer tudo o que for (im)possível para salvar a vida de seu esposo e de sua família, já que é obrigação dela se dedicar ao cuidado e à família; e a segunda contradição surge como consequência da primeira, porque fazer o (im)possível em função do cuidado da família, dos filhos, significa para ela se colocar para fora, na esfera pública, ocupando uma posição que não é destinada a ela. O conflito de Nora surge deste lugar, isto é, porque ela ocupa o lugar relegado a ela pela dinâmica burguesa e, em busca de mantê-lo, deve se arriscar fazendo o empréstimo, assumindo uma posição que escapa à casa de bonecas. É possível perceber que Nora faz o empréstimo e se coloca em risco porque as suas obrigações e deveres são essenciais para ela, era necessário salvar o seu esposo.

A curiosidade de Kristina faz com que Nora assuma que, por vezes, também fez trabalhos escondidos de Torvald para manter o pagamento do empréstimo em dia. Nora exercia trabalhos como cópias de textos; no diálogo, ela assume que, em muitas dessas vezes, se sentiu exausta, embora também assuma a felicidade que sentia: “[...] era tão divertido trabalhar para ganhar dinheiro! Sentia-me quase como um homem.” (IBSEN, 2007, p. 24). A fala de Nora revela o que ela compreende sobre as expectativas de gênero e a percepção dela sobre o seu papel na sociedade. Nora está expressando a consciência que tem de sua vida em que o trabalho e a independência financeira são associados aos homens. A personagem sente uma sensação de liberdade e empoderamento ao trabalhar para ganhar dinheiro, algo que geralmente não é associado às mulheres como ela.

Ao dizer que se sentia “quase como um homem”, Nora está reconhecendo a discrepância entre o que é esperado dela, que deveria se dedicar ao lar e à família, e a liberdade que ela experimenta ao se engajar em atividades reservadas aos homens, como trabalhar e ganhar dinheiro. Ademais, ao verbalizar o que fez para Kristina, Nora, pela primeira vez, demonstra uma tomada de consciência de sua posição. Por fim, o diálogo das amigas é interrompido pela criada da casa que aparece para dizer que um homem, Krogstad, gostaria de encontrar o seu esposo.

O que Nora não espera é que o empréstimo feito por ela se torne cada vez mais um problema, porque Torvald, com a promoção que recebe do banco, pode promover mudanças na instituição e uma delas será a contratação de Kristina. Essa possibilidade para Kristina ocorre a partir da sugestão de Nora, que, assim que a recebe sem emprego na cidade, promete que vai tentar ajudá-la. Surpreendentemente ao pedir para que Torvald ofereça uma

oportunidade para sua velha amiga de infância, Nora tem seu canto ouvido pelo novo diretor do banco, que atende a sua sugestão e aceita Kristina como uma possível secretária. O que chama a atenção neste diálogo é o modo como Kristina é apresentada para ocupar uma vaga de emprego:

Nora: É que Kristina é muito hábil em trabalhos de escritório, e deseja muitíssimo estar sob as ordens de um homem superior e adquirir ainda mais experiência.

Helmer: Tem toda a razão, minha senhora.

Nora: Então logo que soube da sua nomeação para o cargo de diretor do banco - soube-o por um telegrama -, pôs-se imediatamente a caminho. E você, para me ser agradável... há de se empenhar por Kristina, não é mesmo?

Helmer: Não é de todo impossível. Suponho que talvez a senhora seja viúva?

Senhora Linde: Sou. (IBSEN, 2007, p. 29)

Nesta passagem, Nora desempenha um papel crucial ao apresentar sua amiga, Kristina Linde; a maneira como Nora se envolve nessa apresentação sugere ainda mais coisas sobre o seu relacionamento e sobre a sua posição. Nora, ao se mostrar para Torvald, obedecendo às normas impostas a ela, está disposta a ajudar sua amiga a encontrar trabalho, mas dentro dos limites do que é possível para uma mulher.

O diálogo é fundamental para compreendermos que os locais destinados às mulheres solteiras ou viúvas, mesmo fora do ambiente privado, são os de servir homens. Ainda que mulheres estejam fora da vida privada, isto é, da demanda do cuidado doméstico e dos filhos, elas devem estar dispostas a estar sob as ordens de um homem, que aparece sempre como sendo superior. Isso reflete o espaço que é dado para as ocupações femininas que ocorrem fora dos lares, dentro das instituições masculinas, como o banco. Kristina precisa trabalhar fora da sua casa de bonecas, já que ela não tem esposo, logo, ela precisa servir os homens, neste caso, servirá a Torvald. No diálogo, é possível compreender como esse é o caminho dado para ela, para elas, mulheres, que precisam trabalhar fora das casas de bonecas para se sustentar. Aqui, não parece ser possível que haja qualquer outro trabalho para Kristina além de servir as vontades e de obedecer às autoridades de um homem.

A posição destinada às mulheres que trabalham fora do ambiente doméstico chama atenção ao diálogo, mas, além disso, a reação de Torvald também chama, pois a preocupação dele diz respeito ao status civil de Kristina, a desconfiança do personagem está subjacente. Ele parece querer entender por que uma mulher, que aparentemente poderia se casar e viver em função de um marido, está buscando emprego. Isso ilustra as expectativas sociais rígidas da Torvald, nas quais as mulheres eram principalmente vistas como esposas e mães, e a ideia de uma mulher solteira trabalhar poderia ser vista como algo fora do comum. O que não era

fora do comum para ele era a obediência feminina independente do ambiente ser privado ou público.

A tensão resultante entre o desejo de Nora de ajudar sua amiga e a preocupação de Torvald com o motivo por trás disso é emblemática das questões de gênero e das normas sociais que estão presentes em toda a peça. O que Nora não imaginava com o pedido feito ao esposo era que ele, após um período, decidiria inserir a amiga no banco no lugar de Krogstad, advogado e agiota, personagem responsável pelo empréstimo feito à Nora.

Krogstad, ao saber de uma possível saída, busca por Nora na casa de bonecas para lhe fazer uma solicitação. O pedido do advogado é para que Nora busque convencer Torvald para que o seu esposo não o tire do banco, já que ele é o provedor de sua casa e não pode ficar sem emprego. Além disso, Krogstad tem sua imagem manchada socialmente por realizar atividades como as de agiota e, por isso, tem dificuldade de conseguir outro emprego. Ao chegar na casa dos Helmer, Krogstad se depara com Kristina Linde, também sua antiga conhecida, e questiona a protagonista da história sobre o motivo de ela estar por lá. Nora responde ao advogado que Kristina assumirá uma vaga no banco, pois ela pediu ao marido que a contratasse, o diálogo abaixo apresenta a situação:

Krogstad: Sim, é o que eu imaginava.

Nora: (andando de um lado para outro da cena) Como vê, ainda tenho alguma influência. Embora seja mulher, isso não significa....Sim, quando se está numa situação subalterna, senhor Krogstad, é preciso ter cuidado em não molestar alguém que... hum...

Krogstad: .. que tenha influência?

Nora: Exatamente.

Krogstad: (mudando de tom) Senhora Helmer, a senhora seria boa a ponto de usar da sua influência em meu favor?

Nora: Quê? Não compreendo.

Krogstad: Teria a bondade de interceder para que eu conserve modesto lugar no banco?

Nora: Quer dizer? Quem está tentando tirá-lo do senhor? (IBSEN, 2007, p. 34-35)

No diálogo entre os dois, fica claro o receio de Krogstad perder o seu emprego, ele está disposto a fazer o que fosse necessário para manter a sua ocupação. Assim, refresca a memória de Nora sobre o modo como o empréstimo foi feito por ela. Krogstad sugere que pode contar do feito para seu esposo, mas Nora não demonstra temer, defende que, no fim das contas, quem sofrerá mais com tal atitude seria Krogstad pelos seus atos. O que Nora não imagina é que o agiota tenha reparado em um erro cometido por ela durante o processo do empréstimo. Segundo ele:

Krogstad: [...] à senhora, porém, estava tão preocupada com a doença de seu marido e tão empenhada em conseguir o dinheiro da viagem que, julgo, não deu atenção aos detalhes. Eis a razão por que não acho demais repeti-las agora. Pois bem! Prometi obter-lhe o dinheiro mediante um recibo que elaborei.

Nora: e que eu assinei.

Krogstad: de fato. Porém, mais abaixo acrescentei algumas linhas pelas quais seu pai se tornava o seu fiador. Essas linhas deveriam ser assinadas por ele. [...] O curioso, senhora Helmer, é que seu pai assinou a promissória três dias depois de morto. (IBSEN, 2007, p. 36-37)

Após a desconfiança e os fatos apresentados por Torvald sobre a assinatura falsificada do documento que assegurava o empréstimo feito por Nora, Krogstad explica para ela a gravidade de tal ato. Defende, ainda, que a atitude de Nora é muito maior do que a que foi cometida por ele e que, se descoberta, poderia levá-la à justiça. Neste momento, Nora se mostra surpresa:

Nora: [...] Não acredito. Então uma filha não terá o direito de evitar a seu velho pai moribundo inquietações e angústias? Uma mulher não terá o direito de salvar a vida de seu marido? Eu não conheço a fundo as leis, é claro; mas estou certa de que deve estar escrito em alguma parte que tais coisas são permitidas. E o senhor não sabe disso? O senhor, um advogado?! Parece-me pouco hábil como homem de leis, senhor Krogstad. (IBSEN, 2007, p. 39)

A fala de Nora demonstra um momento crucial e de virada no enredo da obra. É claro que a personagem já possui um entendimento da posição conferida a ela. Porém, ela, ao realizar os questionamentos, compreende as normas sociais e legais em que a vida dela está disposta. Nora, aqui, toma consciência de sua posição, da posição de seu esposo, e da consequência de suas atitudes. O diálogo com o agiota funciona como um despertar de consciência diante de seu próprio papel e das expectativas tradicionalmente impostas a ela.

A expressão de incredulidade sobre o desconhecimento das leis, acompanhada pela sugestão de que “tais coisas devem estar permitidas”, reflete uma intuição crítica de Nora ao sistema legal que a restringe. Além disso, a alusão à ideia de “salvar a vida de seu marido” subverte as expectativas tradicionais, indicando o desejo de exercer seu direito de agir além das restrições patriarcais, marcando assim um ponto de virada na trama e na busca por sua própria identidade.

Nora, com receio de que Krogstad a entregue para o seu esposo, decide tentar convencer Torvald a não demitir o advogado do banco. A sua tentativa é infeliz. Torvald demonstra o desprezo que possui por Krogstad e pelas suas atitudes. No diálogo, o senhor Helmer conta para Nora que o agiota falsificou uma assinatura e que nunca foi punido por isso, ao contrário, que precisa dissimular na frente dos filhos e das pessoas que ama, pois

nunca foi realmente punido. Ao fazer a menção de que, em atmosferas mentirosas, os lares são contaminados, a protagonista o questiona:

Nora: tem certeza disso?

Torvald: como advogado já vi isso muitas vezes, querida. Quase todos os jovens que se voltaram para o crime tiveram mães mentirosas.

Nora: E por que exatamente mães?

Helmer: Quase sempre a falha é da mãe, mas, é claro, o pai pode influir no mesmo sentido. Todos os advogados reconhecem isso. E certamente esse sujeito, Krogstad, durante anos vem envenenando os próprios filhos com mentiras e dissimulações. Por isso eu o considero um homem moralmente perdido. (Estende-lhe a mão) E por isso a minha pequena e querida Nora precisa me prometer não interceder mais em seu favor. (IBSEN, 2007, p. 43-44).

A concepção de Torvald sobre Krogstad tem um impacto significativo na perspectiva de Nora sobre seu próprio crime não revelado. Torvald considera Krogstad um homem moralmente perdido devido à sua suposta influência negativa sobre seus filhos e à sua conduta criminosa. Isso cria uma atmosfera na qual Nora percebe a severidade do julgamento moral de seu marido e as consequências potencialmente devastadoras de revelar sua própria transgressão.

Para Nora, a visão crítica de Torvald sobre Krogstad representa não apenas um julgamento moral sobre o caráter de uma pessoa, mas também uma revelação sobre como a sociedade da época percebe aqueles que cometem crimes financeiros. Essa revelação cria uma tensão dramática na peça, pois Nora vive sob a ameaça constante de que sua própria fraude seja descoberta por Torvald. O contraste entre a visão de Torvald sobre Krogstad e a ignorância dele sobre as ações de Nora intensifica o conflito, a consciência de Nora sobre a discrepância entre a imagem que Torvald tem de Krogstad e sua própria situação não revelada contribui para sua crescente insatisfação, medo e insegurança.

Na passagem, é possível destacar, ainda, que Torvald, ao associar a criminalidade juvenil a mães mentirosas, revela como a culpa recai automaticamente sobre as mulheres pela falha moral de seus filhos. A ênfase do personagem na moralidade de Krogstad e a imposição de que ele é “um homem moralmente perdido” ressaltam seu julgamento moral rígido e sua autoridade paternal sobre Nora. Quando ele estende a mão a Nora enquanto lhe faz essa declaração, Torvald evidencia o poder paternal exercido sobre ela. Além disso, ao pedir a Nora que não interceda mais em favor de Krogstad, Torvald reforça as expectativas sociais que limitavam a autonomia das mulheres na tomada de decisões.

Nora encerra o primeiro ato reagindo ao diálogo com Torvald: “Nora: (pálida de pavor) Perverter os meus filhinhos!... Envenenar o meu lar!... (Breve silêncio, ergue a fronte)

Não é verdade! Não pode ser verdade. Nunca, nunca!” (IBSEN, 2007, p. 44). Essa cena ilustra a complexidade da sua situação de Nora, em que as expectativas sociais, a moralidade e o desejo de preservar uma imagem idealizada de sua família entram em conflito com a realidade. A reação de Nora é um momento crucial na peça não apenas por encerrar o primeiro ato, mas por marcar o início de uma jornada interna que culminará em sua decisão final.

O início do segundo ato é marcado pela insegurança e certo desespero que Nora está sentindo. Os primeiros diálogos revelam quais são as reflexões que a protagonista faz ao dar-se conta de sua atual situação. Em um dos momentos, ela questiona a sua criada sobre como se daria a criação de um filho longe de sua mãe. Aqui, Nora começa a antecipar o que pretende fazer ao fim do enredo, quando coloca:

Nora: [...] decerto, Anna Maria, mas olhe, daqui por diante não posso estar tantas vezes junto delas. [...] Se eu as deixasse para sempre, você acredita que me esqueceriam?

Criada: Para sempre?... Deus nos livre disso!

Nora: Ouça, Anna Maria... quantas vezes tenho pensado nisso, me diga, como foi que você teve coragem de confiar o seu filho a estranhos? (IBSEN, 2007, p. 46)

As indagações de Nora revelam sua crescente conscientização sobre sua situação e seu papel na família, isso porque ela deixa escapar seus conflitos internos e suas reflexões sobre a maternidade e a responsabilidade parental. A pergunta sobre como a criada teve coragem de confiar seu filho a estranhos sugere que Nora está considerando alternativas à tradicional responsabilidade materna. Ela parece explorar a ideia de confiar os cuidados de seus filhos a outros, questionando a norma social que exige que as mães sejam as principais cuidadoras. A possibilidade de deixar os seus filhos com os cuidados de outras pessoas significa, mais uma vez, a sua tomada de consciência, mas também carrega a dor e a culpa de deixá-los. As alternativas vislumbradas parecem expor a contradição que existe entre a liberdade feminina e o cuidado dos filhos na condição social exposta na peça.

No diálogo entre Nora é possível observar várias camadas de análise em relação ao papel feminino no contexto do século XIX. Em primeiro plano, fica claro o sofrimento da personagem com as reflexões que começam a surgir, elas demonstram pesar e sofrimento pela consciência das atribuições relegadas à ela, contudo, vale destacar, também, que o diálogo sublinha a posição de Nora, mulher de classe média, que, mesmo diante de contradições, desfruta do privilégio de ter uma criada para cuidar de seus filhos. Essa é uma realidade que



não apenas reflete a estrutura de classe da época, mas também ressalta a posição de poder e privilégio que Nora ocupa dentro dessa dinâmica.

Sua incredulidade diante da ideia de confiar seus filhos a estranhos evidencia um certo desconhecimento da realidade de mulheres de classes sociais menos privilegiadas, que muitas vezes não têm escolha senão confiar as crianças a outros familiares e mesmo estranhos devido às suas próprias circunstâncias econômicas e sociais, como é o caso de Anna, a babá. Anna, como uma mulher trabalhadora que também é mãe, teve que enfrentar essa realidade por necessidade, muito antes de se tornar reflexão concreta nos pensamentos de Nora. Para Anna, o contexto em que a mãe relega o cuidado à outra mulher nunca foi uma possibilidade, mas sempre uma necessidade.

Essa dinâmica está intrinsecamente ligada ao sistema capitalista, que, ao passo que coloca Nora diante dessas reflexões, comporta Anna e a sua dinâmica familiar. O que é comum entre elas é a responsabilidade do cuidado, da criação e do sucesso das crianças, estando presentes fisicamente ou não. Ou seja, as mulheres, independentemente de sua posição social, são relegadas ao papel de cuidadoras e responsáveis pela manutenção do lar, enquanto os homens são incentivados a buscar empregos remunerados fora de casa. Essa passagem marca a disparidade entre as experiências das mulheres de diferentes classes sociais e a forma como o sistema capitalista perpetua essas desigualdades, além de evidenciar como a dinâmica capitalista comporta todas essas dinâmicas familiares também, é claro que em todas elas a responsabilidade do cuidado recai sobre as mulheres.

Com a saída da criada, Nora recebe Kristina mais uma vez e solicita ajuda para sua amiga, porque precisa consertar a roupa que usará na tarantela, Torvald considera esse momento muito importante, tendo em vista que é na apresentação que ele pode exibir Nora para as outras famílias, no entanto, Nora aparenta estar com os pensamentos tomados pelo seu conflito. Kristina percebe o distanciamento de sua amiga e a questiona sobre o que está acontecendo e retoma o diálogo sobre o empréstimo. A conversa dura pouco e é marcada pela fala de Nora que diz: “(andando de um lado para o outro) Um homem desvencilha-se melhor desses negócios que uma mulher...” (IBSEN, 2007, p. 50).

A atitude de Nora, ao andar de um lado para o outro, sugere uma inquietação e frustração com as limitações impostas a ela em assuntos financeiros e comerciais. Ao fazer essa observação, Nora parece estar buscando a compreensão de Kristina sobre as restrições que ela enfrenta como mulher, o que é marcado pelas reticências. Além disso, essa insinuação de Nora pode indicar uma sutil crítica ao sistema patriarcal, já que, para ela, tudo era muito

mais difícil de ser resolvido, tendo em vista que o espaço público e as relações políticas não eram disponíveis às mulheres como ela.

Em seguida, temos o primeiro diálogo dos Helmer no segundo ato, a protagonista faz mais uma tentativa de pedir ao esposo que não demita Krogstad do banco; pela segunda vez, a tentativa é falha, e o diálogo é marcado por diversas questões que já apareceram no primeiro ato. Uma delas é a infantilização de Nora. Ao longo da passagem, Torvald demonstra como teve uma grande ideia de fazer com que sua esposa se apresentasse na frente de todos, Nora sinaliza que a apresentação da Tarantela é uma gentileza da parte dela, mas, logo, Torvald a questiona: “gentil por obedecer o seu marido? Vamos, minha tontinha, bem sei que não foi isso que você quis dizer. Mas não vou importuná-la. Sei que você está querendo experimentar a roupa” (IBSEN, 2007, p. 51).

Ao chamar a protagonista de "minha tontinha", Torvald adota um tom condescendente, sugerindo uma atitude paternalista em relação a ela, comportamento que é apresentado por ele desde os primeiros diálogos da peça. Essa expressão diminutiva reflete uma visão que, novamente, menospreza a inteligência de Nora. Ademais, existe uma desqualificação da sua expressão, ao dizer “bem sei que não foi isso que você quis dizer”, o personagem desqualifica a capacidade de comunicação de Nora, indicando que ele acredita saber melhor o que ela própria queria expressar. Com a última frase, “Sei que você está querendo experimentar a roupa”, temos a afirmação da visão que Torvald tem de Nora como, também, um objeto decorativo ou uma figura para seu prazer visual.

A peça vai se desenrolando e Torvald envia para Krogstad a carta que indica a sua demissão. A saída de Krogstad do banco cria uma reviravolta significativa na trama e revela muitos aspectos dos sentimentos de Nora. Um deles vai ganhando cada vez mais destaque: o modo como Nora se sente dentro de seu casamento. Ela, ao conversar com doutor Rank, admite que quando solteira amava o seu pai acima de tudo, mas sempre que podia, corria até o quarto das criadas para ouvir histórias e não os sermões dele. Nora, em seguida, admite que Torvald assumiu a posição que era de seu pai.

Ao assumir que preferia correr para o quarto das criadas para ouvir as suas histórias, Nora revela como era importante para ela escapar das expectativas e pressões sociais. Com as criadas, ela poderia possuir um espaço mais livre e imaginativo. O mundo imaginativo de Nora ganha destaque. A revelação da protagonista adiciona uma camada de complexidade à dinâmica do casamento dela. Aqui, Nora mostra que a relação deles não é apenas uma união romântica, mas também está enraizada em dinâmicas familiares e sociais mais amplas. Isso lança luz sobre sua busca por segurança emocional e financeira através do casamento.

Trechos como esse demonstram a forma como Nora está verbalizando as suas reflexões e a consciência que vem tomando sobre o seu lugar e sobre como se sente. A tomada de consciência de Nora vai tomando espaço e sendo exposta para o leitor cada vez mais. No diálogo com Krogstad que, ao receber a carta de sua demissão, decide ir até a casa de bonecas para dialogar com Nora sobre o ocorrido, essa situação fica evidente. Na cena, ela demonstra, inicialmente, o seu desespero ao ver o agiota, já que pede para que ele fale baixo, pois Torvald está em casa, mas o diálogo é marcado pelo confronto da realidade de Nora, das suas reflexões e das consequências de suas ações, já que ela não consegue convencer Torvald de não demitir Krogstad.

Krogstad: [...] A senhora poderia me oferecer uma soma fabulosa que eu não lhe restituiria a sua promissória.

Nora: Explique-me então como tenciona servir-se dela.

Krogstad: Quero simplesmente conservá-la, tê-la em meu poder. Nenhum estranho terá conhecimento dela. Assim, se a senhora está pensando em alguma resolução desesperada...

Nora: Pensei.

Krogstad: ...ou abandonar tudo e fugir...

Nora: Também pensei.

Krogstad: ...ou ainda em qualquer coisa pior...

Nora: Como o senhor sabe disso?

Krogstad: ...desista dessas ideias.

Nora: Como o senhor sabe que pensei naquilo?

Krogstad: No começo essa ideia passa pela cabeça de quase todo mundo. Eu também pensei nisso, mas faltou-me a coragem.

Nora: (com a voz surda): também faltou a mim!

Krogstad: E, afinal, isso seria uma estupidez. Uma vez passada a primeira tormenta conjugal... Tenho aqui no bolso uma carta para o seu marido...

Nora: Onde lhe diz tudo?

Krogstad: com expressões tão atenuadas quanto possível. (IBSEN, 2007, p. 65-66)

Esse diálogo entre Nora e Krogstad é particularmente significativo na peça, pois revela os conflitos e as opções difíceis que ela enfrenta diante da ameaça de exposição do seu segredo. Ao mencionar a possibilidade de resoluções desesperadas, Krogstad destaca o nível de aflição e angústia que Nora está enfrentando. A resposta dela, admitindo que já pensou em abandonar tudo e fugir, mostra o quão profundo é o impacto da situação sobre ela, o que tem pensado e as suas expectativas. O medo de ser publicamente desonrada e destruir seu casamento, sua reputação e sua posição social a leva a pensar em soluções drásticas, como um suicídio.

A pressão para manter as aparências de sua família e cumprir os padrões sociais é o que leva Nora a considerar opções como essas. Ela, agora, compreende que vive em uma sociedade fortemente marcada por expectativas sociais e de gênero, em que o seu papel de mulher casada deve ser como esposa e mãe. Ela adquire consciência clara de que não possui

autonomia financeira, e da posição vulnerável em que se encontra considerando diante da possibilidade de revelação de seus próprios atos.

Apesar de viver com Torvald e ele ser o seu esposo, Nora experimenta um isolamento emocional. Ela sente que não pode compartilhar plenamente suas preocupações, dilemas, desejos e reflexões com o marido, o que a deixa sozinha para lidar com as consequências do seu segredo. Não só isso, o imaginário de Nora acontece em outros diálogos, com Kristina, em alguns momentos, o Doutor Rank, mas, muitas vezes, sozinha; Torvald não é a pessoa a quem ela sente que pode recorrer para expor os seus sentimentos. Agora, as tensões conjugais começam a ser claras para Nora. Ela começa a perceber que o casamento não é a fonte de segurança e apoio que garantiam para ela e que ela imaginava, levando-a a reconsiderar as bases de sua vida. Só o é quando ela se limita estritamente ao papel relegado a ela.

Além disso, Nora está tentando encontrar uma maneira de se libertar das restrições impostas a ela e as expectativas de gênero, por isso, começa a considerar opções radicalmente diferentes. No diálogo, Krogstad diz compreender os sentimentos da personagem e tenta dissuadi-la de tomar decisões extremas. Esse momento de compreensão mútua entre eles destaca a complexidade dos personagens e a nuance nas relações da peça, embora, é claro, a vivência de Krogstad seja muito diferente da vivida por Nora.

Embora Krogstad afirme entender Nora, há diferenças fundamentais em suas experiências sociais e de gênero que destacam as complexidades das lutas individuais que cada personagem enfrenta. Nora é financeiramente dependente de seu marido e a sua situação se torna ainda mais precária com a ameaça de Krogstad. Krogstad, por outro lado, embora tenha enfrentado desafios financeiros, não está na mesma posição de dependência e vulnerabilidade social, moral e econômica que Nora. Ele não experimentou as mesmas expectativas e discriminações de gênero que ela enfrenta diariamente, sobretudo porque as suas escolhas mancham a imagem de Torvald, de seus filhos, de sua família.

Krogstad, ao compartilhar sua própria experiência e falta de coragem para tomar decisões extremas, sugere que, apesar de suas dificuldades, não foi tão longe quanto Nora considerou, e isso é claro, já que, para ele, ainda existia uma saída, mesmo após os seus erros. O diálogo entre os dois se encerra com o agiota solicitando a posição de diretor do banco, ocupada por Torvald, ele garante que entregará Nora caso ela não consiga convencer o seu esposo, porém, Nora não demonstra mais temer, diz que se sente corajosa e Krogstad a questiona sobre uma possível saída:

Krogstad: Sob o gelo, talvez? No fundo das águas negras e frias? E na primavera reaparecer à superfície, desfigurada, com cabelos em desalinho?  
Nora: não consegue me atemorizar.  
Krogstad: Nem a senhora a mim. Essas coisas não se fazem, minha senhora. E para que serviria isso? Helmer continuaria da mesma forma nas minhas mãos.  
Nora: Mesmo quando eu já não existisse?  
Krogstad: Esquece que a sua lembrança estará nas minhas mãos?  
Nora: (olhando-o em silêncio).  
Krogstad: [...] Nada de tolices. Quando Torvald receber a carta, espero a mensagem dele. (IBSEN, 2007, p. 67)

Aqui, Krogstad está fazendo uma tentativa de intimidação ao sugerir imagens perturbadoras e desafiadoras sobre o que poderia acontecer a Nora caso ela não cumpra com suas exigências. Ele está insinuando a possibilidade de Nora cometer suicídio em razão de seu segredo. As referências ao gelo, águas negras e frias, e a imagem desfigurada na primavera são metáforas para a destruição de seu corpo e de sua imagem social.

No entanto, a resposta de Nora, declarando que Krogstad não consegue atemorizá-la, mostra uma mudança em sua atitude. Nora já não demonstra o mesmo medo ou submissão que poderia ter sentido anteriormente. Sua resposta pode indicar um processo de crescimento e autoconhecimento. Ela demonstra estar percebendo que o medo de ser desonrada socialmente não deve ser o único fator que guia suas decisões. Nora também revela ter chegado a um ponto em que aceita o pior cenário possível e está disposta a enfrentá-lo, percebendo que, mesmo que sua reputação seja prejudicada, isso não é o fim de sua existência.

A menção de Nora “Mesmo quando eu já não existisse?” demonstra que ela está questionando a verdadeira natureza do relacionamento com Torvald. Ela pode estar começando a entender que sua existência vai além da aprovação e percepção de seu esposo. A resposta enigmática da protagonista ao comentário de Krogstad sugere que ela está ciente de algo que ele ainda não percebeu completamente. Aqui, Nora parece ter algum plano ou estratégia em mente. O que ocorre é que ela, como nunca antes, repensa o seu papel dentro de sua família.

O fim do segundo ato é marcado pela tensão de Nora, já que está cada vez mais próximo de Torvald abrir a caixa de cartas e encontrar o seu segredo. Para evitar que isso ocorra, a personagem busca, com seus gracejos, convencer o esposo de que ele deve ensiná-la a tarantela, que deve aconselhá-la, corrigi-la, como ele sempre o faz. Nora, ao ensaiar em frente a Torvald, tem o seu momento de extravaso destacado nas didascálias: “[...] Nora executa uma dança, cada vez mais arrebatada. Parece não ouvir as observações de quando em

quando lhe faz Helmer, junto da estufa. Seus cabelos se desprendem, e espalham-se pelos ombros. Ela não dá por isso e continua a dançar” (IBSEN, 2007, p. 71).

Nora executa uma dança arrebatada; o ato é simbólico e revelador em termos da evolução do personagem. A libertação e desprendimento estão marcados pelos movimentos que ocorrem um atrás do outro. Ela parece estar se desprendendo das restrições sociais e das expectativas que a mantiveram presa até agora. Por isso, não escuta mais Torvald, as suas críticas, os seus conselhos e as suas correções. Ao não dar atenção às observações dele e continuar a dançar, Nora parece ter afirmado sua autonomia e a decisão de construir o seu caminho. A imagem dos cabelos soltos e espalhados significam, para ela, o rompimento, a libertação da dinâmica em que vive.

É fundamental ressaltar que a dança tem um simbolismo muito importante para o enredo. Não por acaso, a tarantela é uma imagem recorrente e é, ao longo de toda a peça, associada às tentativas de Nora de agradar a Torvald, agindo de acordo com suas expectativas e os seus desejos. Para ele, a necessidade de que Nora dance para todos é para apresentar a extensão do que ele comanda, da sua propriedade: Nora e a sua família; por isso, é preciso fazer com perfeição. Contudo, neste momento, a dança está sendo reinterpretada por ela, como uma expressão de liberdade pessoal, ao invés de conformidade.

Nora encerra o segundo ato em uma reflexão solitária e fundamental e indica o que será o fim da casa de bonecas: “[...] daqui até à meia-noite faltam sete. Depois vinte e quatro até a outra meia-noite! Então estará terminada a tarantela. Vinte e quatro mais sete? Tenho trinta e uma horas de vida.” (IBSEN, 2007, p. 74). A cena da tarantela, na qual Nora dança energeticamente para distrair Torvald enquanto tenta encontrar uma solução para a situação, e a reflexão final do ato, simbolizam a tensão crescente e a pressão emocional que leva à sua tomada total de consciência.

O terceiro ato é aberto com o diálogo entre Kristina Linde e Krogstad, em que os personagens revelam que tiveram uma relação no passado e, também, as circunstâncias que os levaram a escolhas difíceis. Kristina defende que precisou acabar com a relação, porque Krogstad não poderia prover a ela e à sua família na época; em seguida, ele a questiona, se ela buscava um casamento pensando apenas no dinheiro, e ela responde que sim.

A decisão de Kristina de encerrar o relacionamento é um ato de sacrifício, em que ela prioriza as necessidades financeiras da sua família sobre suas próprias emoções. Isso reflete a pressão social e econômica que as mulheres sofrem ao pensar no casamento, já que ele funciona como uma segurança para elas, deve ser pensado não com base nos sentimentos femininos, por vezes, sim, mas, o que deve sobressair, são as vantagens que ele pode oferecer

e Kristina assume isso para Krogstad. Ela precisava de um casamento que lhe oferecesse segurança.

A situação de Kristina e suas escolhas salientam de que modo, muitas vezes, os casamentos são construídos, além de chamar atenção, mais uma vez, ao papel que as mulheres devem assumir: domésticas e responsáveis pelo cuidado. A necessidade de escolher entre amor e segurança financeira ilustra os desafios enfrentados por ela ao equilibrar as expectativas sociais e suas próprias necessidades. As falas de Kristina colocam em destaque as limitações e injustiças associadas às normas sociais e de gênero que ela sofre e essa abordagem ajuda a desconstruir a romantização do casamento, que, no início da peça, representa a família de Nora e Torvald.

Kristina segue o diálogo e apoia-se na antiga relação com Krogstad para salvar Nora de ser descoberta. Mais uma vez, a passagem é marcada pela rigidez das expectativas sociais impostas a ela. Kristina, quando perdeu o esposo, trabalhou fora do ambiente doméstico, pois precisava sustentar sua família quando não tinha mais opção. Buscando persuadir Krogstad com o seu plano, ela defende que está cansada de trabalhar sem propósito, sem ter para quem e se coloca à disposição dele e de seus filhos:

Kristina: [...] não há alegria no trabalho quando ele serve apenas a nós mesmos. Vamos Krogstad, deixe-me possuir algo - alguém - por que trabalhar. [...] preciso de alguém para quem eu possa ser mãe, e seus filhos precisam de uma mãe. Quanto a nós, tudo nos impele um para o outro. Tenho fé no que está oculto no fundo do seu coração, Krogstad... com o senhor nada temerei. (IBSEN, 2007, p. 78)

Essa fala evidencia uma consciência muito clara de sua posição no contexto social, destacando o papel tradicional associado à maternidade e à família. Ao expressar que “não há alegria no trabalho quando ele serve apenas a nós mesmos”, Kristina expõe uma perspectiva que diz muito sobre o espaço destinado às mulheres. O significado é dado ao trabalho quando ele pode ser dedicado ao cuidado de um homem, de uma casa, ou de filhos. Sua declaração “deixe-me possuir algo - alguém - por que trabalhar” revela a busca por propósito e vínculo emocional por meio do papel de mãe e esposa..

A referência que ela faz aos filhos sugere a importância do papel materno na formação, na constituição e na realização da família. Ao afirmar que “com o senhor nada temerei”, Kristina destaca a confiança de estar com um homem, no caso, Krogstad, e sugere que, mesmo diante das dificuldades, é capaz de compartilhar responsabilidades e construir uma família, tendo em vista que cuidar da família, se responsabilizar por ele, pelos filhos dele, é o que faz sentido à ela. Essa perspectiva explícita que, para ela, trabalhar fora de casa

só fazia sentido porque ela fazia isso em função da família e, agora, ela quer voltar a assumir este papel. Aqui, é enfatizado o papel central da maternidade e a valorização dos laços familiares como uma fonte essencial de significado e realização para as mulheres na sociedade patriarcal. Kristina assume que quer voltar a ser esposa, porque pretende voltar a ser verdadeiramente realizada.

A conversa entre os dois tem um encerramento importante: Krogstad decide reatar o antigo relacionamento com Kristina, a saída oferecida por ela o satisfaz, de modo que ele decide retomar a carta e não entregar Nora ao seu esposo. Kristina parece satisfeita com toda a situação, não porque apenas salvou a sua amiga, mas porque retornará à posição que entende sendo sua: esposa, doméstica, cuidadora. Assim, a conclusão é comemorada pelos dois. Antes que Krogstad retome a carta da caixa de correspondência, Kristina defende que o segredo de Nora deve ser revelado. Para ela, é preciso que Torvald saiba do segredo de sua esposa para que o casamento dos dois exista sem mentiras.

No fim das contas, a carta continua na caixa de correio para que Torvald faça a sua leitura assim que possível. Vale lembrar que apenas o marido detinha a chave da caixa, toda a correspondência da família passa necessariamente primeiro por ele, como apresenta Perrot (2009, p. 112) “[...] o marido tem o direito de vigiar as visitas, os passeios, as idas e vindas, as correspondências da mulher, da casa”. Ou seja, Nora nunca poderia acessar a carta antes de Torvald.

Ao chegar a casa, Nora tenta convencer Torvald de não abrir a caixa de correspondência, mas as suas investidas são em vão, dessa forma, Nora decide se retirar da sala sabendo o que vai ocorrer. Torvald abre a carta. A partir desse momento, o que ocorre na casa de bonecas é a demonstração desvelada das contradições, dos dilemas e das posições sociais em que a família Helmer se fundamenta. Nora, neste momento, sozinha, expõe o que está pensando e sentindo:

Nora: (tateando em torno de si, com olhar desvairado, pega o dominó de Helmer e nele se envolve, dizendo em sussurros rápidos, entrecortados e roucos) Nunca mais o ver! Nunca mais...nunca...nunca!... (Põe o xale na cabeça) E os meus filhos: nunca mais vê-los, também a eles! Nunca, nunca...oh! a água gelada e escura!... e tão profunda!... ah! se tudo já houvesse terminado ao menos! Está abrindo-a...lê...Não, ainda não. Adeus, Torvald, adeus filhinhos. (IBSEN, 2007, p. 89- 90)

Sua fala entrecortada e desvairada indica a intensa agitação emocional enquanto ela enfrenta a realidade de sua vida, a cena solitária de Nora retrata o momento crucial em que ela parece ter atingido, como nunca, uma profunda compreensão de sua situação e das



expectativas sociais que a aprisionam dentro da sua dinâmica familiar, dentro da casa de bonecas. Após tantos momentos de conflito, que tiveram como consequência a sua tomada de consciência, Nora está se despedindo de seu marido, de seus filhos, isto é, de sua família de forma dramática e emotiva. O “nunca mais” repetido e o tom desesperado indicam que ela está prestes a tomar a decisão mais radical que poderia e que mudará sua vida e a organização do que ela entende como sendo família.

O fato de Nora mencionar que nunca mais verá seus filhos adiciona um elemento importante à cena. Na passagem, ela indica como a pressão social e as expectativas de gênero contribuíram para a forma como ela enxerga o seu papel como mãe, como ela vê essa faceta de sua identidade e como a sua decisão será difícil. Fica claro que abandonar o marido e a casa significa necessariamente deixar os filhos e nunca mais os ver. Isso é muito doloroso para Nora. A referência à “água gelada e escura” retoma o diálogo que Nora teve com Krogstad, a possibilidade do suicídio, mas também pode demonstrar a incerteza e o desconhecido que ela está prestes a enfrentar ao abandonar sua vida atual. Na seguinte cena, Torvald está ciente do segredo de Nora e, assim, temos o início do diálogo em que ambos se mostram, verdadeiramente, um para o outro.

Torvald, sem acreditar no que acabou de ler, questiona Nora sobre a verdade e ela prontamente diz que irá embora, pois ele não poderá salvá-la dessa situação, Nora sabe que Torvald tem o dever de protegê-la já que “o marido deve proteção à sua mulher e a mulher, obediência ao marido”(PERROT, 2009, p. 108), embora saiba que, dessa vez, Torvald será incapaz de o fazer. A reação de Nora faz com que o personagem compreenda que as informações presentes na carta são verdadeiras e ele começa a demonstrar a sua indignação; Nora tenta se defender e diz que tudo o que fez foi por amor ao seu esposo, mas Torvald parece inconformado:

Torvald: Basta de melodrama! (Fecha a porta da saleta) Fique aqui e se explique. Você se dá conta do que fez? Responda! Você percebe?

Nora: (fixa-o com uma expressão enrijecida) Sim, agora começo a compreender a realidade.

Torvald: (caminhando, agitado, pela sala) Ah, que terrível despertar! Oito anos!... Durante oito anos você foi a minha alegria e o meu orgulho... e agora vejo que é uma hipócrita, uma impostora... pior ainda, uma criminosa! Que abismo de torpezas! Ah, que horror! [...] você destruiu a minha felicidade, aniquilou o meu futuro. Não posso pensar nisso sem estremecer. Eis-me nas mãos de um homem sem escrúpulos [...] E assim que me vejo reduzido a nada, rebaixado pela incosequência de uma mulher.

Nora: Quando eu deixar este mundo você ficará livre.

Torvald: [...] de que me serviria a sua partida deste mundo como diz? De nada. Ele poderia divulgar o caso da mesma forma e, sendo assim, talvez chegasse a julgar-me cúmplice da sua ação criminosa. Até poderiam crer que fui eu o

instigador, que eu é que a levei a isso. E tudo isso eu devo a você - a quem, no entanto, só ofereci carinho, durante toda a nossa vida em comum. Agora você compreende o que fez comigo? [...] o importante é abafar o caso, de qualquer maneira. E, no que diz respeito a nós dois, tem que parecer como se nada tivesse mudado. Só aos olhos do mundo, é claro. Você continuará aqui na minha casa - não preciso dizê-lo mas eu não lhe permitirei educar as crianças... não me aventuro a confiá-las a você. Mas isso acabou. De agora em diante não se trata de salvar a felicidade, mas o que sobrou dela...destroços... aparências. (IBSEN, 2007, p. 91-92)

O diálogo revela a crise na estrutura familiar deles e o que ela significa para cada um. A reação inicial de Torvald, que fecha a porta da saleta, indica que ele está confrontando uma verdade que até então desconhecia e que é preciso ser guardada ali, se possível, naquela sala. A revelação abala a ilusão de felicidade, perfeição e controle que ele tinha em relação ao seu casamento. Aqui, Torvald se dá conta que não exerceu com efetividade e excelência o seu papel e, assim, parece entender a dinâmica falida das aparências construídas pela sua família. O personagem, ao chamar Nora de hipócrita, impostora e criminoso, expressa sua indignação diante da quebra dessas aparências. A vida que eles levavam, aparentemente feliz e perfeita, desmorona diante de seus olhos, ele percebe que não obteve o êxito esperado.

Torvald revela que durante os oito anos de casamento foi ignorante em relação às verdadeiras circunstâncias emocionais e sentimentais da vida de Nora. Ele a via como a esposa ideal, porque ela atendia a sua necessidade de uma mulher dedicada ao lar, preocupada com a família e que cumpria o seu papel de acordo com as expectativas sociais impostas por ele. Entende-se, desse modo, que a alegria e o orgulho de Torvald eram baseados em uma imagem idealizada de Nora. A revelação da verdade por meio da carta despedaça a fachada que Torvald construiu em sua mente e para todos sobre a esposa e a vida que compartilhavam. A descoberta de que Nora havia agido secretamente para salvar a vida dele, contrariando as normas sociais, abala profundamente a visão que ele tinha construído dela.

O posicionamento de Torvald demonstra a sua decepção emocional, mas também a percepção de uma perda social significativa, o erro de Nora é o seu erro. Ele se sente rebaixado e despojado de sua felicidade e orgulho por ter conquistado novas posições, vendo-se agora nas mãos de um homem sem escrúpulos (referindo-se a Krogstad) e ele culpabiliza Nora por seus atos e, agora, por sua situação, sem considerar o contexto em que ela agiu; para ele, pouco importa. Para Torvald, o que importa é o seu status e o de sua família.

Quando Nora menciona que, ao deixar o mundo, Torvald ficará livre de toda essa situação, ela está expressando um desejo de libertação do esposo da posição em que se

encontra. Embora essa escolha seja uma atitude que busca proteger Torvald das consequências de suas próprias ações, ela é, sobretudo, uma saída para que a personagem possa se enxergar fora das relações que esteve, ou seja, fora da posição que foi relegada a ela na casa do pai e, agora, na casa de Helmer.

A prioridade de Torvald, no entanto, não é contribuir com o autoconhecimento de Nora. Ela não pode simplesmente abandonar a casa de bonecas, isso não parece ser uma questão para ele, ele tem total controle sobre ela. Por isso, o que ele espera é manter as aparências que possui perante todos, as frases “O importante é abafar o caso, de qualquer maneira” e “tem que parecer como se nada tivesse mudado” destacam esse desejo, mesmo que seja apenas uma ilusão para o mundo exterior. Ele está preocupado com a reputação externa, porque é onde ele se realiza, mais do que em lidar com os problemas subjacentes em seu relacionamento, isto é, para ele não importa como Nora se sente, não importa o que ocorre verdadeiramente dentro de sua casa, não importa a verdadeira relação familiar que se realiza dentro do ambiente privado, já que a isso ninguém tem acesso.

Ao afirmar que não permitirá que Nora eduque as crianças, Torvald está removendo a esposa de uma função tradicionalmente considerada crucial para ela. Ele busca punir a protagonista pelo que fez, por isso, indica o distanciamento entre os filhos e ela; além disso, acredita que Nora possa corromper os filhos com as suas atitudes. A fala de Torvald reafirma a sua posição de comando na casa e a de submissão destinada a Nora. Ainda que o cuidado dos filhos e o doméstico seja, socialmente, de Nora, Torvald demonstra que ele tem o poder de decidir inclusive sobre essas posições. Nora é apenas uma boneca, que responde às ordens, como apresenta Perrot (2009, p. 110):

“[...] apenas os homens gozam dos espaços políticos, [...] mas os poderes dos pais também são domésticos. Exercem-se nessa esfera, e seria um erro pensar que o âmbito privado pertence integralmente às mulheres, ainda que o papel feminino efetivo no lar aumente de maneira constante”.

O pai tem total controle sobre todas as decisões que envolvem os seus filhos. Por isso, ele decide afastar Nora. Tudo o que Torvald expõe à Nora no diálogo após a revelação de seu segredo confirma para a personagem o que ela já tinha certeza: ela não se reconhece e nem reconhece Torvald como sendo, de fato, o seu esposo. Ela não acredita que uma família seja assim. Tudo é alvo de questionamento para ela. Após os ataques de Torvald à Nora, a campanha da casa de bonecas toca e eles recebem uma carta de Krogstad. A carta diz que

Krogstad não entregou Nora e, junto à carta, devolve a promissória que comprova a assinatura falsa feita pela protagonista.

De repente, Torvald muda repentinamente, diz que entende que Nora fez tudo por amor e pede para que ela esqueça tudo o que foi dito, agora, eles estão a salvo, é possível pular de alegria, já que a sua família não foi exposta. A sua posição social está assegurada. Torvald se mostra aliviado. Embora Torvald demonstre felicidade e tranquilidade com a carta recebida de Krogstad, Nora não muda a sua feição e postura, ela permanece rígida. As coisas não parecem ter mudado mesmo após a sua salvação e ela é questionada por Torvald:

Torvald: [...] Mas pensa que o fato de você não saber agir por conta própria me faz querer menos? Não, não, confie em mim, eu a orientarei, serei seu guia. [...] esqueça as palavras rudes que pronunciei nos primeiros momentos de temor quando acreditei que tudo ia desmoronar sobre mim. Eu a perdoei, Nora; juro que a perdoei. [...] Descanse tranquila, tenho amplas asas para protegê-la. (Andando de um lado para o outro sem se afastar da porta) Ah, como nosso lar é aconchegante e encantador, Nora! Aqui você está segura! Eu a guardarei como uma pomba acolhida depois de ser retirada sã e salva das garras do abutre. Saberei aquietar o seu pobre coração palpitante. (IBSEN, 2007, p. 93-94)

Torvald, a todo momento busca reafirmar a posição de gestor de Nora e da sua casa, por isso, ele busca manipulá-la a partir da tentativa de confortar a personagem. Ela não precisa se preocupar com nada, ele a protegerá, como sempre fez. Ele começa afirmando que o fato de Nora não saber agir por conta própria não o faz amá-la menos, mas, ao invés disso, ele a ama justamente porque ele é o guia e o orientador da vida dela. Para ele, quem deve guiar as ações de uma mulher são os homens. A frase “serei seu guia” revela essa dinâmica familiar estabelecida na casa de bonecas e ela representa o poder e o controle que ele exerce sobre ela.

Ao mencionar que perdoou Nora e que tem “amplas asas para protegê-la”, Torvald busca acabar com qualquer medo ou ansiedade que Nora possa estar sentindo, porque ele tem a capacidade de extinguir qualquer que seja o problema que exista na vida dela. Ela é apenas uma cotovia, por isso, as amplas asas de Torvald possuem espaço para comportar o que Nora representa. Torvald, buscando convencer Nora de que tudo está bem, pinta um quadro reconfortante do lar deles, destacando a sua visão de segurança e aconchego. No entanto, Nora não se mostra confortável e segura com a situação.

A metáfora da pomba acolhida depois de ser retirada das garras do abutre utilizada por Torvald, sugere que ele é quem protege, rege, e salva Nora dos percalços de sua própria vida; o que ele busca é consolidar, mais uma vez, a visão paternalista que possui sobre Nora, a todo momento, a condução paternalista de Torvald em relação à Nora volta a ser afirmada.

A promessa de “saber aquietar o seu pobre coração palpitante” reforça essa imagem do controle paternalista que ele possui. No entanto, Nora toma consciência de que a forma como Torvald a trata é uma reprodução do tratamento de seu pai e defende que Torvald nunca a compreendeu, porque apenas exerceu sobre ela o poder patriarcal:

Nora: esse é o ponto. Você nunca me compreendeu. Tenho sido tratada de maneira muito injusta, Torvald; primeiro por papai, e depois por você.

Helmer: O que? Por nós dois? Mas quem é que a amou tanto como nós?

Nora: (meneando a cabeça) Vocês jamais me amaram, apenas lhes era divertido se encantar comigo.

Torvald: Nora, o que você está dizendo?

Nora: E assim mesmo, Torvald; quando eu estava em casa, papai me expunha as suas ideias, e eu partilhava. Se acaso pensava diferente, não o dizia, pois ele não teria gostado disso. Chamava-me de sua bonequinha e brincava comigo, como eu com as minhas bonecas. Depois vim morar na sua casa.

Helmer: Você emprega uma expressão singular para falar do nosso casamento.

Nora: Quero dizer que das mãos de papai passei para as suas. Você arranjou tudo ao seu gosto, gosto que eu partilhava, ou fingia partilhar, não sei ao certo...talvez ambas as coisas, ora uma, ora outra. Olhando para trás, agora, parece-me que vivi aqui como vive a gente pobre, que mal consegue ganhar o seu sustento. Vivi das gracinhas que fazia para você, Torvald; mas eu era o que lhe convinha. Você e papai cometeram um grande crime contra mim. Se eu de nada sirvo, a culpa é de vocês.

Torvald: Como você é injusta, Nora, e ingrata! Não foi feliz aqui?

Nora: Nunca. Julguei que sim, mas nunca fui. [...] era alegre, nada mais. Você era tão amável comigo! Mas a nossa casa nunca passou de um quarto de brinquedos. Fui sua boneca-esposa, como fora boneca-filha na casa de meu pai. [...] eis o que foi o nosso casamento, Torvald. (IBSEN, 2007, p. 96-97)

Nora inicia a conversa apontando para a incompreensão que sente por parte de Torvald dentro da relação construída pelos dois. Ao afirmar que tem sido tratada de maneira injusta, ela destaca a insensibilidade do marido em relação às suas próprias necessidades e sentimentos, já que a única preocupação de Torvald foi a imagem que ele oferece à sociedade. O uso da palavra "injusta" revela que Nora percebe uma disparidade entre o que é depositado sobre ela e a sua realidade emocional, Torvald nunca se importou verdadeiramente com o que ela sente. Além disso, e principalmente, ela sente que se tornou de certa forma incapaz porque sempre foi tratada assim. Suas ideias e pensamentos não podiam existir se se diferenciavam daqueles dos homens, bem como não tinha nenhum escopo de ação e decisão. Em nenhum momento, em nenhuma das duas relações, ela existiu como sujeito.

Torvald, por sua vez, se surpreende com a afirmação de Nora, manifestando incredulidade ao questionar quem a amou tanto quanto ele e o seu próprio pai. Aqui, há uma clara desconexão entre a percepção de Torvald sobre o casamento e a visão de Nora, porque ele acredita ter oferecido tudo o que ela precisava para existir: segurança social, financeira,

paterna. A resposta dela, ao afirmar que nunca foi verdadeiramente amada, lança luz sobre o fato de que ela nunca foi uma pessoa, um sujeito, e sim uma boneca, um brinquedo, um objeto de deleite. A superficialidade das relações na família se explicitam, assim como a centralidade das aparências. Não existe uma verdadeira relação entre um sujeito e um objeto, uma verdadeira relação de amor apenas poderia se criar entre dois sujeitos.

Nora não possui mais receio em expor o que está sentindo; ela evidencia o modo como ela enxerga a dinâmica familiar construída em sua casa. A sua tomada de consciência sai do imaginário, por vezes, solitário, e se torna palavra concreta. Ela continua o diálogo detalhando sua experiência anterior ao casamento, o que revela um padrão de submissão e conformidade com as ideias de seu pai, já que ela não poderia expressar reflexão outra que pudesse confrontar uma ideia masculina; o que Torvald faz é apenas assumir a posição que era a de seu pai.

A metáfora da "bonequinha" é fundamental nesse contexto, ela coloca no centro da reflexão o título da obra e revela de que modo se deu até então à existência de Nora, sempre pautada na vontade alheia, sem espaço para expressar suas próprias opiniões, reflexões, sentimentos e possibilidades. Nora nunca pode ser quem de fato é e a mudança para a casa de Torvald não trouxe liberdade do lugar submisso, mas sim uma nova forma de opressão, que se parece muito com a anterior. Em ambas as situações, ela viveu de acordo com as expectativas dos homens em sua vida.

A reação de Torvald sobre a expressão utilizada por Nora para descrever o casamento indica o distanciamento que existe entre os dois. Enquanto ele interpreta o casamento de forma positiva, Nora evidencia uma perspectiva crítica do que eles vivem, isto é, do lugar relegado a ela e a verdadeira relação. A palavra "singular" utilizada por Torvald indica a discrepância na percepção do casal sobre o que deveria ser uma união harmoniosa. A continuação do diálogo aprofunda a análise das dinâmicas de poder e das expectativas sociais que permeiam o casamento dos personagens. A expressão "vivi aqui como vive a gente pobre" sugere não apenas uma carência material, mas principalmente uma falta de realização. Ademais, o caráter da vida de pobre, como mostra a continuação da fala, implica o constante agradar das pessoas que ocupam posições superiores, dos ricos: "Vivi das gracinhas que fazia para você, Torvald". Ao mencionar as "gracinhas", Nora destaca, além da necessidade de agradar para viver, a natureza superficial e teatral de seu relacionamento.

A ideia de "fingir partilhar" aponta para a dissimulação que Nora adotou para se adequar às expectativas de Torvald, revelando uma profunda desconexão entre suas próprias necessidades e desejos, para atender às expectativas sociais do casamento. A acusação de um

“crime” cometido por ele e seu pai contra ela destaca a natureza opressiva e desumanizadora da sociedade patriarcal em que ela está inserida. A culpabilização de ambos por sua infelicidade revela como a sua tomada de consciência desperta em Nora diversos questionamentos sobre toda a vida que viveu, não só o presente, mas o passado. Aqui, ela não se resigna a ser apenas uma vítima, mas responsabiliza aqueles que moldaram sua vida.

A resposta de Torvald, ao acusá-la de ser “injusta” e “ingrata”, mostra uma recusa em aceitar a crítica e uma tentativa de deslegitimar os sentimentos de Nora. Não só isso, é claro, é uma recusa de enxergar de outra forma que não a dele o casamento que viveu, em especial em relação à condição de sujeito da esposa, que nem lhe passa pela cabeça. Dessa forma, ele busca reforçar a narrativa de que o casamento foi feliz, ignorando as profundas questões emocionais e existenciais levantadas pela protagonista. A metáfora da “casa como um quarto de brinquedos” utilizada por ela, destaca, mais uma vez, o modo como as relações foram permeadas no casamento dos dois: Torvald brincava com Nora como uma boneca e, assim, a casa se constituiu, sujeito e objeto. A comparação com uma “boneca-esposa” sublinha a natureza objetificadora e limitadora do papel que Nora desempenhou na vida de Torvald.

O diálogo enfatiza, ainda, a busca radical de Nora por sua própria identidade e autonomia. Agora, ela pretende sair do lugar que lhe foi relegado, posição em que esteve durante toda a vida, pois ela não se reconhece mais. A tomada de consciência de Nora é uma cisão com o lugar destinado a ela dentro da dinâmica burguesa de casamento. Torvald segue buscando repreender a protagonista, para isso, utiliza as pressões sociais impostas, de que o lugar dela, enquanto mulher, é o de mãe e o de esposa, ele entende que tudo isso é um fardo que significa tudo o que ela, até então, sabe, no entanto, Nora reafirma a necessidade de se entender como uma humana que possui desejos e vontade, assim como Torvald o faz. Assim, Nora decide sair da casa de bonecas.

A saída de Nora da casa de bonecas, que ocorre no final do enredo, é um ato real e simbólico, que representa a ruptura dela com as expectativas sociais, o papel tradicional da mulher na sociedade burguesa e as restrições impostas pelo patriarcado. Ao deixar Torvald, Nora está rompendo com diversas normas e padrões que a têm mantido em uma posição submissa, dependente e desumanizada. Nora não quer ser mais apenas propriedade de seu esposo e viver em uma dinâmica familiar com uma estrutura artificial e confinada.

Ao sair, Nora rejeita o papel tradicional burguês de esposa e mãe. Sua ação é um ato radical contra a ideia de que uma mulher deve sacrificar sua individualidade e aspirações em prol da conformidade com as expectativas burguesas do casamento. A saída de Nora é um ato de autoafirmação e busca por autonomia. Ela está determinada a ser fiel a si mesma e a viver

de acordo com suas próprias convicções, mesmo que isso signifique enfrentar o desconhecido e desafiar as normas civis, sociais, que ela (des)conhece bem. Nora está também disposta a assumir o sacrifício de se desligar permanentemente dos seus filhos, uma vez que essa é a consequência necessária, imposta socialmente, da sua libertação com relação ao marido. A ele pertencem as crianças.

A escolha de Nora retoma a passagem de Lukács que defende: “por meio do conflito, o herói dramático atinge um patamar que estava presente nele apenas como possibilidade desconhecida e cuja passagem para a realidade constitui o elemento vibrante e edificante do drama” (LUKÁCS, 2011, p. 154), a decisão de sair pela porta da frente da casa de bonecas é um ato de coragem e autenticidade, que envolve o sacrifício de deixar os filhos e a possibilidade de se encontrar. Ao deixar Torvald, Nora está, portanto, rompendo com uma série de construções sociais que a têm mantido em uma posição subalterna e aceitando todos os custos de retomar a sua própria humanidade.

## **5. Comparação das obras: Emília Galotti e Casa de Bonecas**

Neste capítulo final, empreendemos uma comparação entre as obras centrais desta dissertação. Embora oriundas de contextos históricos e culturais distintos, ambas as peças oferecem uma rica exploração dos dilemas e contradições inerentes à configuração e dinâmica familiar, fruto da moral burguesa cristã e dos valores burgueses. Em uma, essa moral burguesa cristã emerge de maneira ainda obscura para as mulheres; na outra, já está consolidada e é percebida pelas personagens femininas.

Na obra *Emília Galotti*, os valores burgueses emergentes buscam consolidar-se frente à decadente ordem aristocrática, assim, a moral burguesa cristã, figurada sobretudo por Odoardo Galotti, impõe um rígido código de honra, que culmina no assassinato de Emília pelas mãos de seu próprio pai; a obra já simboliza a inflexibilidade e a crueldade de tais valores. No século seguinte ao drama de Lessing, temos *Casa de Bonecas*, que apresenta uma sociedade onde os valores burgueses já estão plenamente estabelecidos. Nora, a protagonista, vive as contradições de uma moralidade da burguesia que a aprisiona e a subjuga, até que ela finalmente se rebela contra as expectativas impostas sobre sua vida.

O que é comum entre *Emília Galotti* e *Casa de Bonecas* é o efeito da moral burguesa cristã e os dilemas da burguesia, que, de maneira contraditória, aprisiona as mulheres das peças. Em ambas as obras, essa moralidade constrói um ambiente no qual as personagens femininas são subjugadas e confinadas a papéis limitados e opressivos. Em *Emília Galotti*, a



moral burguesa, em ascensão, dita que a honra e a virtude feminina devem ser protegidas a qualquer custo, inclusive a própria vida, e que aparece com positiva, ao menos parcialmente, na consciência das personagens femininas. Já em *Casa de Bonecas*, essa mesma moralidade, agora consolidada, mantém Nora Helmer em uma existência de subordinação e auto-sacrifício que acaba por se tornar consciente para a protagonista. As contradições da moral burguesa cristã se manifestam na forma como essas mulheres são simultaneamente exaltadas como pilares da virtude e responsáveis pela moral familiar, relegadas a uma vida de submissão, o que revela a hipocrisia e a opressão intrínsecas a esse sistema de valores.

A moral burguesa cristã, pilar desse aprisionamento das personagens femininas, é entendida por Marx como consequência da vida sob a prática do capitalismo. Para ele, toda moralidade se fundamenta no controle das paixões. Segundo o autor, “A moral, segundo Fourier, nada mais é que a tentativa sistemática de reprimir as paixões dos homens. A moral cristã nunca se definiu de outra maneira” (MARX e ENGELS, 2007, p. 491). A repressão das paixões é, essencialmente, uma postura de auto-sacrifício em favor de um suposto bem comum ou interesse geral.

A. Cotrim (2018) em seu trabalho explica, apreendendo os estudos de Marx, como a moral burguesa cristã funciona a partir do auto-sacrifício, segundo ela:

Tudo que extrapole, como atividade, quer dizer, como ampliação do seu escopo de ações, a prática de algo para além da sua função imediata, seja estudar, fazer arte, desenvolver técnicas etc.; ou como fruição, quer dizer, gozo de produções humanas, da boa comida, bebida, da música, dança, teatro, das relações de amor e amizade etc. é considerado luxo, portanto supérfluo, desnecessário, negando o seu caráter de verdadeiras carências humanas (2018, p. 154).

Isto é, a moral burguesa cristã categoriza qualquer atividade que ultrapasse a função imediata do indivíduo, seja ampliando suas ações ou desfrutando de experiências humanas, como desnecessárias. A análise de A. Cotrim reflete a crítica de Marx ao modo como a sociedade burguesa concebe as paixões humanas, enfatizando como esse fundamento contribui para a alienação e a exploração dos indivíduos dentro do sistema capitalista.

No drama de Lessing, temos Odoardo Galotti, como representante dessa moralidade burguesa cristã, ele exemplifica essa negação ao impor à sua filha, Emília, uma vida restrita e controlada, privando-a de suas paixões e particularidades, e reforçando a ideia de que seu papel deve ser limitado à função imediata ditada pelos valores da burguesia, que já

funcionam como sendo desejo universal. No enredo, ainda que Emília nutrisse sentimentos reais pelo conde Appiani, ela não possui margem para pensar sua vida senão pelo prisma do pai e dos valores de sua família. A personagem não tem espaço para explorar sua própria identidade ou desejos fora da realidade autoritária e controladora de Odoardo. Essa dinâmica familiar entre pai e filha é uma manifestação da moral burguesa cristã que dita comportamentos e valores e que restringe severamente a liberdade individual das mulheres.

Vale destacar, também, como Marx entende que a moral predominante é aquela que favorece os interesses da classe dominante, neste caso, a moral burguesa atende aos interesses da burguesia na obra; no drama esses valores estão em ascensão e já dão sinais de consolidação. Isso fica claro pois além de termos as ações da família Galotti como reflexo desses valores, temos também as ações de personagens da aristocracia, como o conde Appiani. É evidente, portanto, que a moral burguesa é um fundamento potente da burguesia e que ela já funciona como um suposto interesse universal. Para A. Cotrim (2018), a burguesia universaliza essa moral, como se fosse um interesse geral e uma necessidade para toda a sociedade, contudo, essa ideia é ilusória e mentirosa, pois essa moral, na verdade, é criada para servir aos interesses particulares da classe dominante. Marx trata sobre essa compreensão:

Os comunistas teóricos, os únicos que têm tempo para se ocupar com a história, distinguem-se justamente pelo fato de terem descoberto sozinhos, em toda a história, a criação do “interesse geral” pelos indivíduos definidos como “homens privados”. Eles sabem que isso só constitui uma oposição na aparência, porque um dos lados, o assim chamado “geral”, é continuamente gerado pelo outro, o do interesse privado, e de modo algum constitui um poder autônomo em relação a este, um poder com uma história autônoma. (MARX e ENGELS, 2007, p. 242)

O entendimento de Marx acerca da moral burguesa cristã nos fornece, portanto, a base para analisar o comportamento e o destino de Emília. A personagem, ao se tornar refém da expectativa social e dos valores impostos por seu pai, acaba sendo vítima fatal de um sistema que restringe sua liberdade, autonomia e seus desejos. O destino trágico de Emília é resultado direto da sua submissão aos desejos e expectativas de Odoardo, isto é, a moral burguesa, imposta como universal, resulta na repressão individual, exemplificada pela trágica submissão e destino de Emília.

Podemos notar, mais uma vez, de que modo Odoardo, como representante da burguesia, sacrifica seus próprios interesses e impõe esses valores à sua filha, segundo A.

Cotrim (2018, p. 155-156): “Na condição de classe dominante ou em vias de se consolidar no poder, a burguesia estende para o conjunto da humanidade, como universalmente necessárias, aquelas instituições, constructos ideológicos e parâmetros de conduta que são imprescindíveis para a sua existência como classe.” o trabalho de A. Cotrim nos serve de fundamento para compreender o comportamento de Odoardo Galotti, que reflete diretamente a ideia expressa na citação. Odoardo está imbuído dos valores universais dessa classe em vias de se tornar dominante, que impõem a renúncia aos interesses individuais humanamente legítimos em prol do bem da burguesia.

É evidente como o prazer de Odoardo Galotti reside na sua posição como representante burguês, mesmo que isso implique sacrificar seus próprios interesses pessoais em prol dos valores universais dessa. Isso é claramente ilustrado no último ato da peça, quando ele confronta Emília ao vê-la com a adaga; inicialmente, movido por seu sentimento pessoal que o leva a preservar a vida da filha, ele a questiona e a repreende, porém, posteriormente, é dominado pela necessidade de manter sua honra acima de tudo, silenciando assim seus desejos e paixões individuais e obedecendo aos valores que prega.

Odoardo, como fiel representante burguês, não só reflete suas contradições, mas também as concretiza em ações que sacrificam os desejos individuais em nome da honra e da moralidade imposta por ele como figurante de sua classe. Outro exemplo disso é quando Emília está prestes a se casar com o conde, seguindo exatamente o que ele deseja. Para Odoardo, ver sua filha respeitando e trilhando as convenções sociais e se alinhando com as expectativas da classe burguesa é motivo de total orgulho e de muita realização, por isso, ele apresenta com entusiasmo sua felicidade. Ele encontra prazer no fato de que Emília está cumprindo seu papel dentro da sociedade burguesa e isso reforça sua sensação de poder e status como figura patriarcal.

Dentro da dinâmica imposta pela moral burguesa cristã, as mulheres são vistas como propriedade ou objeto de seus pais ou maridos, tendo suas vidas e destinos moldados de acordo com os desejos e expectativas masculinas, como é o caso de Claudia e de Emília. Suas liberdades individuais são frequentemente suprimidas em nome da preservação da ordem social e familiar, resultando em uma falta de autonomia e poder de decisão sobre suas próprias vidas. Além disso, a moral burguesa cristã define a virtude feminina com base em padrões rígidos e conservadores, quase impossíveis de serem alcançados, o que reforça a ideia de que as filhas e, por conseguinte, as mulheres, têm o seu destino traçado desde o início de suas vidas. Chama atenção ainda a centralidade da moral sexual e, especialmente, da

virgindade, como padrão de respeitabilidade de toda a família. É o comportamento sexual das mulheres que define a honra e a moralidade de todo o conjunto familiar.

É evidente que em *Emília Galotti*, a moral burguesa cristã exerce uma influência profunda e onipresente sobre a sociedade de forma que Emília e Cláudia, internalizam essa moralidade como um dado comum, uma norma inquestionável que rege suas vidas e suas escolhas. Elas não conseguem perceber plenamente o quanto essa dinâmica é prejudicial e limitadora para elas mesmas. Emília, por exemplo, aceita seu papel submisso e sua obrigação de obedecer aos desejos e mandatos de seu pai, sem reconhecer o quanto isso cerceia sua liberdade e autonomia. Ela não tem ainda uma percepção crítica de suas próprias condições de subjugação. A protagonista aceita irrestritamente essa moral, não luta contra ela, e prefere mesmo a morte a contrapor-se ou agir contra ela. Entretanto, embora não exista uma revolta contra a moralidade aprisionadora, o desfecho da peça significa um desvelamento da ferocidade desse sistema moral para as mulheres.

Com o avanço do capitalismo e dos valores burgueses temos a consolidação da moral burguesa cristã dentro da vida social. Ela aparece na estrutura e dinâmica familiar a partir de condições muito parecidas com as da personagem Emília Galotti, embora, por vezes, sejam ainda mais degradantes e cruéis. Isso porque o capitalismo herda e busca perpetuar as características da família patriarcal, seus valores fundantes, além da incorporação do trabalho feminino na estrutura do trabalho moderno na indústria, agricultura, comércio, bancos e sistema financeiro, o que gera novas contradições na família burguesa, trazendo implicações significativas para as famílias. Essas dinâmicas na organização familiar perpetuam a submissão feminina, além das jornadas duplas e triplas de trabalho (FEDERICI, 2017). Todas essas características estão e são presentes no enredo de *Casa de Bonecas*.

Cabe ressaltar, no entanto, que na contramão da normalidade que existe em relação aos valores burgueses na obra *Emília Galotti*, em *Casa de Bonecas*, Nora Helmer, a protagonista, representa a mulher burguesa que, apesar de estar integrada ao lar burguês patriarcal, sente as contradições emergentes dessa estrutura familiar. Sua vida é inicialmente moldada pelos valores patriarcais, em que ela desempenha o papel de esposa e mãe conforme as expectativas de sua sociedade. Contudo, ao longo do desenvolvimento da história, Nora começa a perceber as limitações e opressões impostas a ela por essas mesmas expectativas.

A incorporação de Nora no trabalho moderno não aparece na peça, pois ela exerce a função da mulher dona de casa e responsável pela criação dos filhos, mas a sua situação econômica e social reflete as novas contradições que surgem com a participação crescente das mulheres na esfera pública. Essa situação é evidente na necessidade de Nora tomar um

empréstimo às escondidas, de realizar trabalhos para pagar essa dívida, de sentir desejo pelo trabalho dito masculino e pela necessidade de romper com as paredes que a cerceiam. Os posicionamentos da personagem evidenciam a tensão entre sua posição tradicional dentro da família nuclear e as novas realidades econômicas que a empurram para fora do papel doméstico estrito.

Além disso, personagens como Cristina Linde e Ana, a empregada, que já trabalham para além do trabalho doméstico e de cuidado, também demonstram como o capitalismo avançou e como ele comporta, dentro de suas contradições, diversas formas de submissão feminina. Cristina Linde, que trabalha fora para sustentar sua família, e Ana, que serve a família de Nora, evidenciam como as mulheres da classe trabalhadora já estão incorporadas na força de trabalho moderna e como o capitalismo encontra novas formas de submeter as mulheres ao seu interesse sem perder o que é essencial para o sistema: a família burguesa (nuclear).

Cristina Linde e Ana figuram as repletas contradições do sistema capitalista, pois elas se integram ao mercado de trabalho e passam a enfrentar uma dupla, ou até tripla jornada, dividida entre suas responsabilidades domésticas e profissionais, impostas pela dinâmica capitalista (FEDERICI, 2017). Em *Calibã e a Bruxa* (2017), Silvia Federici explora essa temática e explica como o capitalismo impôs uma dupla, ou mesmo tripla jornada de trabalho às mulheres, exacerbando a exploração de sua força de trabalho tanto no espaço público quanto no privado.

A pesquisa e análise de Federici nos dá recursos para pensar a vida das personagens femininas da obra de Ibsen. Ana, como empregada doméstica, exemplifica a degradação física e emocional enfrentada por mulheres trabalhadoras. Ela não apenas cumpre suas funções laborais na casa de Nora, mas também mantém suas responsabilidades domésticas em seu próprio lar, uma vez que o trabalho doméstico no capitalismo permanece predominantemente sob a responsabilidade das mulheres, estejam elas inseridas no espaço produtivo ou não, como explica Nogueira (2010, p. 59):

o emprego e o trabalho feminino remunerado crescem, mas, mesmo ampliando a participação feminina no mundo produtivo as tarefas domésticas continuavam reservadas exclusivamente à mulher, ou seja, a organização da família patriarcal pouco é alterada, o marido se mantém provedor e a esposa a provedora complementar e dona de casa, confirmando a divisão sexual desigual do trabalho.

Mesmo diante da inserção das mulheres no mercado moderno, as tarefas domésticas continuam sendo predominantemente atribuídas às mulheres, perpetuando assim a estrutura da família patriarcal. Nesse cenário, o marido é mantido como provedor principal, enquanto a esposa desempenha o papel de provedora complementar e dona de casa, como é o caso de Cristina Linde e Ana. Essa divisão sexual desigual do trabalho reafirma não apenas a persistência, mas também a manutenção das normas de gênero tradicionais. Silvia Federici (2017) argumenta que essa sobrecarga de trabalho é uma estratégia capitalista que visa maximizar a exploração feminina, relegando as mulheres a um ciclo incessante de trabalho mal remunerado ou não remunerado. Dessa forma, Ana e Cristina são duplamente exploradas.

É claro que Ana possui uma função diferente de Cristina Linde, no entanto, apesar da diferença entre o trabalho de uma para outra, pois Cristina trabalha fora do ambiente doméstico, na esfera pública, ela também é duplamente explorada. Além disso, cabe ressaltar que a personagem assume uma colocação subordinada a um homem. O imaginário comum é o da submissão feminina na esfera pública, isso fica nítido quando Nora faz a apresentação de Cristina e argumenta sobre a sua disposição de atender aos desejos masculinos, neste caso, os desejos de Torvald, o diretor do banco. Essa realidade demonstra como o papel tradicional de submissão das mulheres imposta pela sociedade patriarcal e pelo capitalismo se estende aos seus empregos fora de casa. Assim, mesmo quando se inserem no mercado de trabalho, as mulheres ocupam cargos inferiores e são subjugadas às necessidades e comandos de seus colegas e superiores masculinos.

Este fenômeno reflete a desigualdade de gênero, impedindo as mulheres de alcançarem a mesma autonomia e reconhecimento profissional que seus colegas masculinos. Desse modo, a subordinação doméstica não apenas molda a identidade e as oportunidades das mulheres no espaço privado, mas também limita suas possibilidades de ascensão e empoderamento na esfera pública, consolidando um ciclo de dependência e opressão. Ademais, Cristina, assim como as mulheres assalariadas do século XIX, possui uma remuneração menor que a dos homens e continua tendo um objetivo “maior”: o cuidado de sua família. Essas são as consequências de uma sociedade capitalista moderna, que se baseia na exploração do trabalho assalariado pelo capital e na família como unidade econômica: a sobre-exploração feminina e a permanência da moralidade burguesa cristã no tecido social, que continua a ver na função familiar a principal finalidade da vida feminina.

A posição feminina do século XIX retoma e expressa de forma contundente a fala de Orsina na obra de Lessing, drama do século anterior, quando afirma: “Uma mulher deve rir,

nada além de rir, para manter sempre de bom humor o severo senhor da Criação” (LESSING, 2010, p. 92). A passagem de Orsina revela como o capitalismo incorporou os valores patriarcais da época, que já relegavam às mulheres um papel submisso; é nítido como ele se estende até Ana, Cristina e Nora, somado, é claro, aos valores burgueses. O riso ironizado por Orsina simboliza como elas deveriam agir na conformidade e na aceitação passiva e é dessa forma que Cristina age, bem como é dessa forma que Nora vive quando a conhecemos: uma cotovia a alegrar o ambiente. A dinâmica de Ana, Cristina e de Nora não são acidentais, como nos revela Silvia Federici.

Apesar de Nora ser uma mulher que não necessita trabalhar fora de casa, pois Torvald possui um bom cargo no banco, ela também sofre com as pressões e opressões dos valores burgueses dentro de sua própria casa. A aparente segurança financeira conquistada por Torvald não a isenta das expectativas restritivas e do controle rígido exercido sobre sua vida e comportamento. Nora, durante toda a obra, é tratada como uma boneca, como um objeto e como uma criança em sua própria casa, sem autonomia para tomar decisões significativas. No entanto, sua posição relativamente privilegiada, se comparada à de Cristina e Ana, lhe oferece uma perspectiva única para repensar e questionar esse lugar. A tomada de consciência da personagem evidencia como mesmo as mulheres aparentemente protegidas pela estabilidade financeira da burguesia não estão livres das amarras opressoras que restringem sua liberdade e identidade.

Nora rejeita essa imposição por reconhecer a opressão e a injustiça subjacentes a essa dinâmica, isso remete ao que Marx defenderá em seu texto *O 18 de brumário de Luís Bonaparte* (2011). Para o autor, com o tempo, os instrumentos criados pela burguesia para se estabelecer como classe dominante começaram a ser usados contra ela mesma. Os avanços, os valores e as estruturas que impulsionaram seu sucesso estavam, paradoxalmente, se transformando nas contradições de seu próprio poder (MARX, 2011).

É fundamental salientar que em *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, Marx não foca explicitamente na moral burguesa cristã e nos valores da família nuclear, mas ele analisa a ascensão de Napoleão III como resultado das contradições da sociedade burguesa. Marx argumenta que a burguesia francesa, temendo a crescente agitação social, apoiou a ascensão de Napoleão III em busca de estabilidade e ordem, mesmo que isso significasse a aceitação de um governo autoritário. Essa busca por interesses próprios, que não eram defendidos pela burguesia em ascensão, revela a flexibilidade moral da classe burguesa quando se trata de manter seu próprio poder e privilégios. Marx sugere que a classe dominante está disposta a sacrificar seus próprios valores em prol de seus interesses políticos e econômicos.

Em outras palavras, a burguesia estaria disposta a comprometer, incorporar ou alterar seus princípios e valores morais se isso significasse garantir seus interesses econômicos e políticos. Essa disposição reflete uma crítica de Marx à hipocrisia da classe dominante, que apresenta seus valores como universais e inabaláveis, mas que, na prática, se adapta e se contradiz para preservar sua hegemonia e controlar a sociedade. Essa adaptabilidade da burguesia e de seus valores é figurada pelas personagens femininas da obra *Casa de Bonecas*, em que as mulheres passam a acessar esferas públicas entre outras coisas, mas, apesar de haver uma aparente inclusão, elas ainda são subordinadas aos homens. Essa inclusão não surge de um compromisso real com a equidade, com a valorização feminina, com a autonomia da mulher etc., mas de uma necessidade econômica e política da burguesia para manter o sistema capitalista em funcionamento.

É interessante analisar como esses valores e princípios burgueses eram interessantes e desejados para os personagens da família Galotti, uma vez que eram considerados justos e melhores do que os da aristocracia. Essa dinâmica é tão evidente que a burguesia e os seus valores, quando em ascensão, são vistos com tão bons olhos que não se limitam apenas à burguesia em si, mas também influenciam e afetam a aristocracia. Um exemplo disso é a figura do conde Appiani na obra. Apesar de pertencer a aristocracia, o conde figura, por vezes, os valores e as expectativas impostas pela moral burguesa emergente.

Na obra, Odoardo e sua família acreditam fielmente que os valores pregados por eles representam uma saída para a arbitrariedade da aristocracia e uma oposição ao poder monárquico representado pelo Príncipe. Isso porque eles veem na ascensão da burguesia uma oportunidade de maior liberdade individual, autonomia e igualdade perante a lei. Isto é, o modo como os valores burgueses aparecem, inicialmente, funcionam como um passo além da arbitrariedade aristocrática e da hierarquia de sangue.

Por isso, as personagens femininas não percebem que a burguesia, quando consolidada, se tornará uma classe disposta a tudo para manter seu poder, inclusive se flexibilizar e se adaptar. Odoardo Galotti, por exemplo, não vê que, em sua busca por preservar a honra e os valores familiares, está, na verdade, reproduzindo um sistema que, ao se consolidar, se tornará implacável e pragmático, disposto a sacrificar quaisquer valores em prol de seus interesses econômicos e políticos. Com efeito, isso se desenvolve na prática da dominação burguesa, no processo de ascensão da burguesia as ilusões de moralidade ainda prevalecem.

Inclusive, se fizermos uma leitura desatenta do drama podemos chegar à conclusão de que o Príncipe é o único personagem com contradições e problemas evidentes. Suas ações, à



primeira vista, são as que mais chocam e causam horror. Essa perspectiva do personagem pode obscurecer o fato de que as ações de Odoardo são profundamente influenciadas pelos valores cruéis da sociedade burguesa. Ao assassinar Emília, Odoardo revela sua própria crueldade e, por conseguinte, a de sua classe, uma vez que coloca sua reputação social acima da vida de sua filha, de suas paixões e de seus desejos. Essa análise atenta nos permite entender que as ações de Odoardo são produtos de uma estrutura contraditória e perversa, que se traveste de moralidade e justiça.

Em *Casa de Bonecas* fica evidente como a família burguesa nuclear e seus valores (a moral burguesa cristã, a propriedade privada entre outros) se consolidaram como uma instituição de interesse universal, aparentando ser o alicerce da estabilidade social e moral. No entanto, por trás dessa fachada, reside um sistema opressivo que reprime e silencia tanto mulheres quanto homens. Essa estrutura familiar reforça estereótipos de gênero rígidos, limitando as oportunidades individuais e reprimindo a expressão pessoal e a liberdade de escolha. A suposta universalidade da família burguesa nuclear, portanto, serve mais para manter as hierarquias de poder estabelecidas do que para promover genuína igualdade e autonomia para todos os seus membros

A partir do momento em que Nora Helmer começa a perceber as contradições e injustiças dos valores burgueses que ditam a sua vida conforme vai tomando consciência de sua posição, ela nos revela as tensões acumuladas, a superficialidade de seu casamento e a falta de verdadeira autonomia em sua vida. Mais uma vez, é possível perceber a crítica de Marx apontada por A. Cotrim (2018) presente no drama, pois Nora toma consciência de seu auto-sacrifício em prol de um suposto bem geral, ou interesse comum, neste caso, o seu casamento, a manutenção da saúde de seu esposo, o cuidado dos filhos etc.

Essa dinâmica, já aparente no drama Lessing, está concretizada em Nora. Ela, ao longo da peça, descobre que sua devoção aos valores burgueses e ao papel que lhe é imposto como esposa e mãe não resulta em uma vida plena, mas em uma existência de constante renúncia e repressão. Esse sacrifício, inicialmente mascarado como um dever moral e uma contribuição ao bem comum, revela-se uma ferramenta de controle e opressão. Assim, tanto Nora quanto os personagens de Lessing exemplificam a crítica de Marx sobre como a moral burguesa exige o sacrifício pessoal para manter a ilusão de um interesse universal, quando na verdade serve apenas para perpetuar a hegemonia da classe dominante.

A saída de Nora representa um rompimento significativo com os valores tradicionais impostos à configuração e dinâmica familiar e ao que essa estrutura significa para ela, simbolizando sua busca por autoconhecimento e autonomia. Nora desafia as expectativas de

seu papel como esposa e mãe ao abandonar seu lar, rejeitando a subserviência e a identidade definida unicamente em relação aos outros. Este ato de coragem reflete sua luta interna pela liberdade e autossuficiência.

O desfecho da personagem é, sem dúvida, contraditório. Enquanto ela busca emancipação e autonomia ao abandonar seu marido e filhos, esse ato ocorre em uma sociedade que ainda nega às mulheres direitos fundamentais e a plena cidadania. Nora desafia a estrutura patriarcal, mas sua fuga também sublinha a falta de alternativas viáveis para as mulheres de sua época, por isso é radical. Essa contradição não diminui o impacto revolucionário de sua decisão. Ao romper com as normas estabelecidas, Nora abre um caminho simbólico para a luta das mulheres, uma vez que ela questiona e desafia as limitações impostas a elas, promovendo a busca por igualdade e reconhecimento individual em um mundo que ainda precisa evoluir.

Lênin aponta para essa compreensão da importância da luta pela liberdade da mulher, reconhecendo nela, inclusive, condição para a vitória do comunismo: “Fazer a mulher participar do trabalho produtivo social, libertando-a da ‘escravidão doméstica’, libertando-a do jugo bruto e humilhante, eterno e exclusivo, da cozinha e do quarto dos filhos, eis a tarefa principal. Esta luta será longa. Exige uma transformação radical da técnica e dos costumes. Mas levará finalmente à vitória completa do comunismo” (1979, p. 105).

## Referências bibliográficas

- ARIÈS, Philippe. *História Social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. 2a ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
- BASTOS, Hermenegildo. *Questão dos gêneros literários em Lukács: notas iniciais para uma aproximação*. In \_\_\_\_\_. *Estética e Crítica Literária reflexões acerca do pensamento estético em Lukács e Marx*. (org). São Paulo: Instituto Lukács, 2017. p. 139-155.
- BEUTIN, Wolfgang *et all.*, “Capítulo IV. Literatura de la Ilustración”, en: *Historia de la literatura alemana*. Trad. de Manuel González y Berit Balzer. Madrid: Cátedra, 1991, pp. 139-172
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. p. 211-221
- CANDIDO, Antonio. *A passagem do dois ao três*. Revista de História. Universidade de São Paulo, no 100, vol. L, 1974.
- COTRIM, A., & COTRIM, V. (2020). Hegel e Marx sobre o patriarcado: naturalização e ruptura. **Revista Cerrados**, 29(52), 120–151.
- COTRIM, Ana Aguiar. A natureza e a humanização da arte como formadora dos sentidos humanos: contribuições de Karl Marx ao problema da mimese artística. 2015. 353 f. Tese (Departamento de Filosofia) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- COTRIM, Ana Aguiar. *Tragédia e revolução: uma leitura do debate sobre Franz von Sickingen entre Marx, Engels e Lassalle*. In \_\_\_\_\_. *Estética e Crítica Literária reflexões acerca do pensamento estético em Lukács e Marx*. (org). São Paulo: Instituto Lukács, 2017.. p. 89-108.
- COTRIM, Ana; CORREA, Ana. *O realismo e a sua atualidade: estética e crítica*. São Paulo: Expressão Popular, 2018.
- COTRIM, Vera. Passos da luta pela emancipação feminina. Princípios: **Revista de Filosofia** (UFRN), v. 28, n. 55, p. 215-237, 2021.
- ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. São Paulo: Boitempo, 2019.
- FEDERICI, Silvia. O calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.
- HEGEL, G. W. F. *Princípios da Filosofia do Direito*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética I Vol. 1*. Edusp, 1999.
- HEGEL, GEORG. W. F *Linhas fundamentais da filosofia do direito*. São Leopoldo: Editora Unisinos, Editora Unicap, Edições Loyola, 2010.
- IBSEN, Henrik. *Casa de Bonecas*. São Paulo. Editora Veredas, 2007.

- IOP, Elizandra. Condição da mulher como propriedade em sociedades patriarcais. **Visão global**, v. 12, n. 2, p. 231-250, 2009.
- LEANDRO, Renato Costa. A Religiosa de Diderot: entre inocência e ímpeto de liberdade. (2022). *Humanidades Em diálogo*, 11, 97-110.
- LÊNIN, Vladimir. A mulher hoje. In: MARX, K.; ENGELS, F.; LÊNIN, V. *Sobre a mulher*. São Paulo: Global, 1979. (Coleção bases, n. 17).
- LESSA, Sérgio. *Abaixo a família monogâmica!*. São Paulo: Instituto Lukács, 2012.
- LESSA, S., TONET, I. *Proletariado e sujeito revolucionário*. São Paulo: Instituto Lukács, 2012.
- LESSING, Gotthold. *Emília Galotti*. São Paulo: Hedra, 2010.
- LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- LUKÁCS, György. *Estética. La peculiaridad de lo estético*. Barcelona - México: Ediciones Grijalbo, 1966, 4 v.
- LUKÁCS, György. *O romance como epopeia burguesa*. In: \_\_\_\_\_. Arte e sociedade. Escritos estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009a.
- LUKÁCS, György. *Sobre a tragédia*. In: \_\_\_\_\_. Arte e sociedade. Escritos estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009a.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Cultura, arte e literatura – textos escolhidos. Organização e Tradução José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MARX, Karl. *Para a Crítica da Economia Política*. Coleção Os Pensadores, Nova Cultural, São Paulo, 2005.
- MARX, KARL. *O Capital: crítica da economia política*. V.1. 27. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.
- MARX, K. Manuscritos filosóficos econômicos de 1844. São Paulo: Boitempo, 2012
- MORAES, Andrea; MOREIRA, Luciano; MAGALHÃES, Belmira (org). *ESTÉTICA E CRÍTICA LITERÁRIA reflexões acerca do pensamento estético em Lukács e Marx*. São Paulo: Instituto Lukács, 2017. 368 p.
- MORETTI, Franco. A área cinzenta: *Ibsen e o espírito do capitalismo*. Literatura e Sociedade, v. 16, n. 15, p. 42-55, 2011.
- NOGUEIRA, C. M. As relações sociais de gênero no trabalho e na reprodução. *Revista Aurora*, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 59–62, 2010. DOI: 10.36311/1982-8004.2010.v3n2.1231. Disponível em: <https://revistas.marília.unesp.br/index.php/aurora/article/view/1231>. Acesso em: 6 jun. 2024.
- PERROT, Michelle. *História da vida privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANTOS, Deribaldo. *A particularidade na estética de Lukács*. São Paulo: Instituto Lukács, 2017.

SILVA, Everton Melo da. Um pouco da história da humanidade: modo de produção, relações sociais e desenvolvimento do homem. 2016. 131 f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) — Faculdade de Serviço Social, Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2019.

TULLIO, María Agustina. El honor y las representaciones de la burguesía en Emilia Galotti e Intriga y amor: una vía para la reflexión sobre las funciones de la institución teatral en la Alemania de fines del siglo XVIII. In: **VI Congreso Internacional de Letras**. 2018.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. Tradução de Ivania Motta. São Paulo: Boitempo, 2016.