



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE HUMANIDADES OSMAR DE AQUINO
CAMPUS III – GUARABIRA - PARAÍBA
DEPARTAMENTO LETRAS
LICENCIATURA PLENA EM LETRAS-INGLÊS**

MARIA JOSÉ ADELAIDE DA SILVA

**DESVENDANDO OS AMARRADOS: A CONDIÇÃO FEMININA NA PEÇA
BAGATELAS DE SUSAN GLASPELL**

GUARABIRA - PB

2021

MARIA JOSÉ ADELAIDE DA SILVA

**DESVENDANDO OS AMARRADOS: A CONDIÇÃO FEMININA NA PEÇA
BAGATELAS DE SUSAN GLASPELL**

Trabalho de Conclusão de curso apresentado ao Departamento de Letras da Universidade Estadual da Paraíba, em cumprimento aos requisitos necessários para obtenção do grau de Licenciado em Letras – Habilitação em Língua Inglesa – Campus III, sob orientação do Prof. Dr. José Vilian Manguiera.

GUARABIRA - PB

2021

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586c Silva, Maria Jose Adelaide da.
Desvendando os amarrados [manuscrito] : a condição feminina na peça Bagatelas Susan Glaspell / Maria Jose Adelaide da Silva. - 2021.
59 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Inglês) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2021.

"Orientação : Prof. Dr. José Vilian Manguieira ,
Coordenação do Curso de Letras - CH."

1. Feminismo. 2. Literatura. 3. Relações de gênero. 4.
Susan Glaspell . I. Título

21. ed. CDD 305.42

MARIA JOSÉ ADELAIDE DA SILVA

DESVENDANDO OS AMARRADOS: A CONDIÇÃO FEMININA NA PEÇA
BAGATELAS DE SUSAN GLASPELL

Trabalho de Conclusão de curso
apresentado ao Departamento de
Letras da Universidade Estadual da
Paraíba, em cumprimento aos
requisitos necessários para obtenção
do grau de Licenciado em Letras –
Habilitação em Língua Inglesa –
Campus III.

Aprovada em: 13/05/2021.

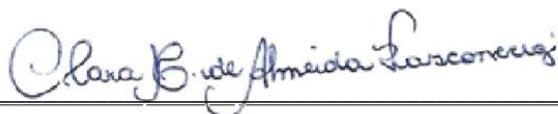
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. José Vilian Manguiera (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Auricélio Soares Fernandes
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Profa. Me. Clara Mayara de Almeida Vasconcelos
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

A Deus e a minha mãezinha do céu, a virgem Maria, por nunca me desampararem nos momentos difíceis. A Toda a minha família, em especial aos meus amados pais, Risonete e João, por toda dedicação, acolhimento e amor, durante toda minha trajetória acadêmica, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pelo dom da vida e por colocar pessoas maravilhosas em meu caminho. Agradeço a santíssima Virgem Maria, por toda intercessão junto a Deus e ao seu filho Jesus Cristo, sempre me acolhendo em seus braços de mãe, não deixando que eu vacilasse.

Aos meus pais, Risonete e João, por todo amor, compreensão, carinho e apoio me mostrando que através da educação, apesar dos percalços, podemos conquistar o que almejamos.

A toda a minha família, em especial aos meus irmãos, Sebastião, Maria de Fátima, Vandilson, e os meus primos queridos, Josiel e Janielly, por suportarem os meus estresses e pelo apoio quando necessitei.

Ao meu companheiro de vida, Availson, por todo amor, carinho e dedicação me impulsionando sempre a ir em busca dos meus sonhos.

A Universidade Estadual da Paraíba e aos funcionários que compõem a instituição pelo comprometimento e dedicação com a educação.

A Cori e ao Santander Universidades pela parceria, proporcionando a diversos discentes oportunidades incríveis como a que eu tive durante cinco meses de intercâmbio em Portugal.

A Universidade de Coimbra por me acolher e me proporcionar viver uma das melhores experiências da minha vida.

A todos os professores por todos os conhecimentos transmitidos durante esses quatro anos de curso, em especial ao meu orientador, Prof. José Vilian Mangueira, pela orientação desse trabalho e por toda as leituras sugeridas ao longo da graduação. Além disso, agradeço por toda a presteza, dedicação, paciência e por me apresentar, de uma das formas mais bela, a Literatura; ao Prof. Auricélio, por ter inicialmente me ajudado com a produção deste trabalho na disciplina de Pesquisa Aplicada e por ser um profissional e ser humano incrível, o qual admiro demais; e a Profa. Clara por ter prontamente aceitado o meu convite para compor a banca desse trabalho, trazendo, com toda certeza, contribuições importantes.

A minha amiga de infância, Amanda, por todo carinho, conversas e momentos descontraídos, amenizando sempre a ansiedade e os aperreios com os trabalhos da Universidade.

A Jarbelle, amizade que a Universidade me proporcionou, por todo acolhimento, apoio e carinho. Sua amizade foi de suma importância durante esse percurso de graduação.

Aos amigos do ônibus (Geiciany, Giovani, Jaciara, Lewy, Paulinha, Richelle, Sálvia e Taylline) pelo riso frouxo e os momentos descontraídos na ida e volta da Universidade.

Aos amigos que fiz na turma e nas disciplinas que cursei em outras turmas (Alan, Álvaro, Azemar, Liliane, Lucas, Ruth, Selton) pelo companheirismo e carinho nos momentos difíceis. Com toda certeza, vocês ficarão eternizados em minha memória.

A todas as pessoas que contribuíram, de maneira direta ou indireta, para que tudo corresse bem nessa formação acadêmica.

A todos o meu muito obrigada!

Confinadas então em gaiolas como raça emplumada, elas não têm nada o que fazer a não ser se emplumar, e passear lentamente com o ar majestoso de poleiro em poleiro. É verdade que elas são providas com alimento e vestuário, pelos quais não trabalharam nem teceram: porém saúde, liberdade e virtude são dadas em troca. (WOLLSTONECRAFT, 2015, p.88)

RESUMO

O presente trabalho tem o intuito de analisar a peça teatral *Bagatelas*, da escritora e dramaturga Susan Glaspell (1876-1948), sob uma perspectiva feminista, dando destaque a discussão de questões ligadas as relações de gênero, ao casamento como meio de opressão e silenciamento vivido pela protagonista Minnie, além de apontar a simbologia que a dramaturga utiliza como recurso para estabelecer uma crítica ao sistema patriarcal da época. Assim, para que o objetivo da pesquisa seja alcançado, o trabalho centrar-se-á em uma pesquisa bibliográfica e qualitativa, detendo-se, contudo, ao uso de postulados crítico-teóricos de autores como, Bachelard (1978), Jabboury (2007), Manguiera (2012), Sander (2007), Woolf (2019), Xavier (2012), Zolin (2009), entre outros. Observa-se que a Literatura foi um dos espaços utilizados pelo feminino como meio denunciar o modo inferiorizado e estereotipado a ele atribuído. Assim sendo, com as lutas empreendidas pela figura feminina no decorrer dos séculos XIX e XX em prol de direitos sociais e políticos, notam-se diversos avanços tanto dentro quanto fora do universo literário, tornando, dessa forma, a mulher dona de si e da sua própria história. Diante disso, a dramaturga Susan Glaspell, figura de suma importância no cenário literário norte-americano do século XX, ao revelar nas entrelinhas de *Bagatelas*, escrita em 1916, o modo opressivo e desdenhoso com o qual as mulheres eram tratadas pelo masculino, discute, sobretudo, as desigualdades de gênero presentes naquela determinada sociedade. Embora seja atribuído uma posição secundária as mulheres, Glaspell lança mão de um enredo diferente, isto é, apesar da Sra. Peters e da Sra. Hale não possuírem os mesmos conhecimentos atribuídos aos homens, de uma maneira sutil e irônica, são elas que ao se atentarem para os detalhes dos objetos dispostos na casa e principalmente na cozinha de Minnie acabam descobrindo todas as pistas a respeito do caso. Com isso, é válido salientar que no texto de Glaspell há uma subversão silenciosa e sutil representado pelas mulheres. Elas desvendam o caso, escondem as pistas que incriminam Minnie e não contam nada para os homens, rompendo, assim, com as amarradas patriarcais.

Palavras-Chave: Feminismo, Literatura, Relações de gênero, Susan Glaspell

ABSTRACT

The present study intends to analyze the play *Trifles*, by the writer and playwright Susan Glaspell (1876-1948), using a feminist perspective, highlighting the discussion about gender relations, marriage as a way of oppression and silencing experienced by the protagonist Minnie, besides pointing out the symbolism that the playwright uses as a resource to establish a critique of the patriarchal system of the time. Thus, so that the intent of research be achieved, the study will focus on bibliographic and qualitative research which critical and theoretical basis will come from authors as Bachelard (1978), Jabboury (2007), Manguera (2012), Sander (2007), Woolf (2019), Xavier (2012), Zolin (2009), among others. It observed that the Literature was one of the spaces used by the woman to denounce the inferiority and stereotyped way attributed to her. Therefore, with the struggles engaged by the woman during the 19th and 20th centuries in favor of social and political rights, it is possible to note several advances both inside and out of the literary universe. These advances enabled the woman to own herself and her history. In view of this, the playwright Susan Glaspell, a very important woman in the North-American literary scenery from the 20th century, in showing between the lines of *Trifles*, which was written in 1916, the oppressive and contemptuous way that the woman was treated by the man. She also discusses about gender inequality present in that society. Although a secondary position was attributed to the women, Glaspell uses a different plot. In other words, despite Mrs. Peters and Mrs. Hale do not have the same knowledge as men, in a subtle and ironic way, they are the ones who pay attention to the details of the objects arranged in the house, especially in Minnie's kitchen, they discover all the clues about the case. Thus, one should note that in Glaspell's text there is a silent and subtle subversion represented by the women. They unravel the case, hide the clues that incriminate Minnie, and tell the men nothing, thus breaking with the patriarchal orders.

Keywords: Feminism, Literature, Gender Relations, Susan Glaspell

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 FEMINISMO E LITERATURA.....	14
3 SUSAN, “A MULHER DO TIPO QUIETO” ROMPENDO COM O TRADICIONAL.....	25
3.1 VIDA E OBRA DE SUSAN GLASPELL.....	25
3.2 ASPECTOS DO INOVADOR TEATRO DE SUSAN GLASPELL	29
4 AS RELAÇÕES DE GÊNERO EM <i>BAGATELAS</i>.....	35
4.1 O CASAMENTO COMO MEIO DE OPRESSÃO, VIOLÊNCIA E SILENCIAMENTO DA FIGURA FEMININA	35
4.2 A SIMBOLOGIA QUE DESVENDA DOIS CRIMES	42
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
REFERÊNCIAS.....	57

1 INTRODUÇÃO

No decorrer da história, observamos que o lugar conferido às mulheres era um lugar sem valor aos olhos da sociedade, isto é, sua única função era ser dona de casa, cuidar e zelar dos filhos e do marido. Contudo, com o surgimento do movimento feminista, as mulheres, ao voltarem o olhar para si e para sua condição de opressão e silenciamento, travam uma luta em prol de direitos sociais e políticos, uma luta pela participação ativa e não passiva na sociedade.

É através da reivindicação de seus direitos que elas conquistam o seu espaço e rompem as amarras patriarcais e a subalternidade, se tornando, dessa maneira, as protagonistas de suas próprias histórias. No entanto, para conseguirem esse feito tiveram que enfrentar diversas adversidades. Em relação a isso, vale pontuar a busca da mulher pela inserção e reconhecimento na Literatura. Muitas delas, para exercerem a profissão de escritoras, tiveram de permanecer no anonimato, usando pseudônimos masculinos. Além disso, outras, mesmo depois de conquistarem a liberdade da escrita, foram exprobradas veementemente pela crítica literária da época, como é o caso de Susan Glaspell, autora da peça *Trifles*¹, obra que aqui analisaremos.

Embora Glaspell fosse reconhecida no campo literário como escritora e contista pela crítica literária da época, suas peças foram alvo de muitos julgamentos e foram classificadas como “estranhas” segundo Sander (2007). A estranheza dessas peças advinha porque elas apresentavam inovações, além de uma estética teatral diferente da imposta tradicionalmente. Glaspell não apresentava o homem como figura principal em suas peças; em vez disso, ela levava para o palco mulheres simples, silenciadas e privadas de liberdade, eram essas as protagonistas principais no teatro da dramaturga.

Bagatelas, escrita em 1916, primeira obra teatral da dramaturga, foi inspirada em um caso verídico de assassinato e ao apresentar um discurso carregado de sutilezas e simbologias aborda o drama vivido pelas mulheres na sociedade patriarcal, isto é, discute, de uma maneira implícita, as diferenças de gênero, as relações maritais e a dominação exercida do masculino sob o feminino. Sendo assim, é a partir dessas questões que o objetivo do nosso trabalho centrar-se-á em uma análise da obra sob

¹ Traduzido para o português como *Bagatelas*

uma perspectiva feminista, uma vez que todo enredo recai sob as mulheres, ou seja, toda a ação dramática é exercida por elas.

Em relação a esse pressuposto, é válido ressaltar que o interesse por *Bagatelas* nasceu no primeiro contato com a obra na disciplina de Literatura Norte Americana II, ministrada pelo meu orientador. Foi a partir desse primeiro contato, das primeiras considerações a respeito da peça que me vi imersa em uma pesquisa com a qual muito me identifico, pois trata de trazer à tona as lutas, os conflitos e as conquistas empreendidas pelas mulheres. Através do estudo do feminismo, aprendi muito a respeito do ser mulher, além de poder entender melhor novas percepções do mundo.

Diante disso, nossa pesquisa será dividida em três capítulos, sendo os dois últimos capítulos divididos cada um em dois subtópicos. Para uma melhor compreensão dessa pesquisa, utilizamos como aporte teórico, bibliografias de autores como Bachelard (1978), Jabboury (2007), Manguiera (2012), Sander (2007), Woolf (2019), Xavier (2012), Zolin (2009), entre outros.

Inicialmente, no primeiro capítulo, discutiremos a respeito da trajetória da mulher, apontando sua condição enquanto ser submisso e oprimido pela sociedade patriarcal. Diante desse pressuposto, discorreremos sobre o movimento feminista, detalhando os acontecimentos das três ondas, mostrando como esse movimento político e social impulsionou a mulher a conquistar um espaço na sociedade e no meio literário.

No segundo capítulo, trataremos de debater a respeito da biografia da autora, uma mulher à frente do seu tempo, considerada por muitos estudiosos como uma das maiores dramaturgas dos Estados Unidos. Ainda nesse capítulo, discutiremos sobre algumas obras de Glaspell e sobre as inovações nas peças teatrais empreendidas por ela.

Já no último capítulo analisaremos a peça *Bagatelas* em uma perspectiva feminista, atentando-nos a mostrar primeiramente o enclausuramento a esfera doméstica impostos à protagonista, Minnie. Em seguida, discutiremos a respeito dos objetos, isto é, sobre a simbologia por trás deles como meio de enfatizar que na peça não houve apenas um crime, mas sim dois.

Desse modo, com o intuito de cumprir com tal propósito, utilizaremos nesse trabalho uma pesquisa qualitativa, haja vista que não apresentaremos no decorrer desse estudo dados numéricos. Além da pesquisa qualitativa, recorreremos à

pesquisa bibliográfica como principal metodologia, pesquisa essa, segundo Marconi e Lakatos (2003), pautada em toda a bibliografia já tornada pública em relação ao tema de estudo, desde publicações avulsas, jornais, revistas, monografias, teses, livros etc., até meios de comunicação orais: gravações, filmes, entre outros. Assim sendo, nos fundamentaremos em textos teóricos e críticos de outros autores, já mencionados, como suporte para o desenvolvimento de nossa análise. Para tanto, o estudo proposto a respeito de *Bagatelas* tem o intuito de contribuir com o campo de pesquisa relacionado a literatura e gênero.

2 FEMINISMO E LITERATURA

Ser mulher em determinada época e sociedade nem sempre foi fácil. A partir de apontamentos realizados por Filha (2018), é possível observar que, ao longo da história, a mulher vivenciou diversos períodos de obscurantismo, visto que ela, inserida em uma sociedade androcêntrica, não era considerada símbolo de poder ou de orgulho. Assim sendo, ela não podia ser ela mesma, o seu único e central papel era ser “dona” de casa, cuidar dos filhos e do marido. Com isso, Virginia Woolf (2019), em *Um teto é todo seu*, trazendo à tona referências aos estudos do professor Trevelyan, exemplifica bem os percalços enfrentados pela mulher. Vejamos:

Mais uma vez, procurei “Mulheres”, encontrei “posição das”, e fui às páginas indicadas. “Surrar a esposa”, li, “era um direito legítimo do homem, e era praticado sem nenhuma vergonha tanto nas classes altas como nas baixas... Da mesma forma”, prossegue o historiador, “a filha que se recusasse a desposar o cavalheiro da escolha de seus pais estava sujeita a ser trancafiada, surrada e atirada pelo quarto, sem que qualquer abalo causasse na opinião pública. O casamento não era uma questão de afeição pessoal, mas, sim, de avareza da família, particularmente nas ‘nobres’ classes superiores... O noivado frequentemente ocorria quando uma ou ambas as partes estavam no berço, e o casamento seguia-se mal saíam dos cuidados da babá”. (p. 38-39).

De fato, a mulher não detinha direito algum, e nem podia reclamar por eles, pois ela não tinha voz e nem vez, e caso fizesse tal feito era silenciada pelo marido e pela sociedade, pois a partir do casamento a mulher deixa de ser ela, para ser do marido, ao qual deve obediência, respeito e submissão.

Levando em consideração a submissão da mulher ao homem, Virginia Woolf (2012), em seu livro *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*, apresenta uma figura que se acentua bem ao que é ser uma mulher dominada. “O anjo do lar”, assim como ela pontua, é aquela mulher boa, altruísta, que sabe conviver e conciliar com todas as dificuldades da casa, do casamento, aquela que esquece de si, para lembrar-se dos outros, a mulher que não tem opinião e nem vontade própria e que se permite deixar levar por opiniões e vontades alheias. Em suma, essa era a mulher ideal, a mulher que a sociedade patriarcal insistia em formar e fazer com que todo homem a possuísse.

A figura feminina por muito tempo viveu arraigada nas ideologias patriarcais que a desvalorizavam e punham em evidência todas as suas fraquezas e medos. Ela “era vista como um ser de atrativo sexuais” (FILHA, 2018, p. 25), isto é, um ser

passivo, considerado um objeto sexual que tinha como obrigação satisfazer as vontades do marido, seu dono e senhor. Além disso, a mulher não podia exercer nenhuma outra atividade a não ser a dona do lar que visava ser devota ao homem e aos filhos; ela não podia estudar e muito menos trabalhar, pois isso era uma vergonha para o marido perante a sociedade, pois evidenciava que ele não podia a sustentar. Se ela herdasse alguma fortuna, os bens não ficavam em seu nome, ou seja ela não podia usufruir de nada, tudo era dado ao marido. As mulheres eram consideradas seres manipuláveis, limitados; sendo assim, a sociedade se propusera a criar leis que deixava claro qual era o lugar determinado para elas.

Nesse ínterim, o século XVIII aponta para reivindicações e conseqüentemente mudanças de suma importância, no que se refere, ao modo como as mulheres vem se organizando ao longo da história e de diversas maneiras em busca de um lugar na sociedade. Diante disso, a inglesa Mary Wollstonecraft, retomando referências e ideais da revolução francesa relacionadas ao feminino, publica o livro *A Vindication of the Rights of Woman*² (1792), o qual, segundo Zolin (2009), é um dos grandes clássicos da literatura feminista, se tornando, dessa forma, um dos primeiros gritos por igualdade e emancipação. Em relação à obra, propriamente dita, Zolin (2009) ainda afirma que Wollstonecraft

baseada no argumento do dano econômico e psicológico sofrido pelas mulheres em decorrência de sua dependência forçada do homem e da exclusão da esfera pública, ela defende uma educação mais efetiva para elas, capaz de aproveitar-lhes o potencial humano e torná-las aptas para se libertarem da pecha da submissão e da opressão, tornando-se, de fato, cidadãs, como lhes é de direito (ZOLIN, 2009, p. 220).

Destarte, Mary Wollstonecraft se atenta a mostrar que as mulheres têm sim papéis importantes na sociedade, e merecem, assim como os homens, direitos fundamentais. Elas precisam deixarem de ser estereotipadas como objetos, enfeites ou ornamentos do lar e da sociedade para tornarem-se verdadeiras cidadãs, com direitos à educação, ao trabalho digno e de qualidade, entre outros inúmeros direitos, os quais se relacionam de maneira direta e efetiva com o meio público.

Diante desse pressuposto, é possível destacar, assim como salienta Carvalho (2019), que apesar dos primeiros movimentos em prol dos direitos das mulheres, terem iniciado com as ideias iluministas (1680-1780), com a revolução americana

² Reivindicação dos direitos das mulheres.

(guerra pela independência em 1770) e a revolução francesa (1789-1799) que reivindicava em prol de direitos políticos e sociais, dando ênfase à luta sufragista, isto é, aos movimentos que mulheres realizavam em vários países, a luta feminista, movimento esse moderno, por sua vez, só ganhou força e espaço no século XIX, período esse, que as mulheres, de fato, se organizaram como grupo militante que tinha o intuito de questionar as imposições, os papéis submissos e passivos atribuídos a elas.

As últimas décadas do século XIX e o início do século XX foram, por assim dizer, cruciais para a edificação da luta das mulheres contra as ordens patriarcais que reinavam ao longo dos tempos, pois foi no final do século XIX que se deu a chamada primeira onda feminista que tinha, de acordo com Alós e Andreta (2017), como principais reivindicações o fim dos casamentos forçados, o direito ao voto e uma educação formal. Tendo em vista essas primeiras reivindicações organizadas, Pinto (2010) destaca que entre essa tamanha luta por igualdade, o primeiro direito que se popularizou foi o voto, depois que as *suffragettes*³, como ficaram conhecidas, enfrentaram diversas dificuldades, haja vista que foram presas e fizeram greve de fome diversas vezes.

O direito ao voto às inglesas foi concedido em 1918, porém apenas as mulheres com mais de 30 anos puderam votar. Então em 1928, o direito ao voto foi estendido para as jovens maiores de 21 anos. As americanas, como aponta Zolin (2009), só conseguiram o direito ao voto dois anos mais tarde em relação as inglesas, ou seja, em 1920. Já as *Suffragettes* brasileiras, mediante a luta por direitos políticos e trabalhistas liderada pela bióloga e destacada cientista Bertha Lutz, só conseguiram esse direito em 1932, quando foi decretado um novo código eleitoral.

O movimento feminista, a partir dessa primeira onda, ganha então força e tenta desmistificar ainda que aos poucos as amarras patriarcais. A obra que se destaca e representa as fases iniciais do movimento feminista segundo Carvalho (2019), é *A room of one's own*⁴ (1929) da inglesa Virgínia Woolf. Essa obra reúne diversas palestras proferidas pela a autora na universidade de Cambridge e trata de discutir sobre as mulheres conquistarem um espaço, não só um espaço físico para que tenham sossego e liberdade para escreverem, mas também um espaço dentro da própria literatura até então dominada pela figura masculina.

³ Sufragistas: mulheres que buscam o direito do voto por meio de protesto organizado.

⁴ Traduzido para o português como *Um teto é todo seu*.

A primeira onda feminista na Europa, assim como nos Estados Unidos e no Brasil, perde força em 1930 e só volta com grande importância trinta anos depois. Com isso, a chamada segunda onda feminista surge e se apresenta de maneira mais ativa a partir da década de 1960 com o lema “o pessoal é político”. Essa nova fase caracteriza-se pela luta por direitos reprodutivos, além de abordar discussões sobre sexualidade. Alós e Andreta (2017) expõe bem isso, vejamos:

O renascimento do debate feminista e a emergência da chamada segunda onda ocorreram na esteira da revolução sexual, motivada, principalmente, pelo impacto do advento da pílula anticoncepcional, aprovada como método contraceptivo em 1960, no Estados Unidos. Isso permitiu as mulheres uma autonomia no controle da natalidade – e, conseqüentemente, nas maneiras pelas quais as mulheres administravam os usos político dos seus corpos – nunca antes imaginada. (p. 17-18)

A segunda fase se configura diferente da primeira, pois enquanto a primeira se caracteriza de características elitista e liberal, ou seja, sendo um movimento branco e burguês, essa nova onda do feminismo após a Segunda Guerra Mundial, como destaca Alós e Andreta (2017), mantém um diálogo com os movimentos dos trabalhadores, o movimento *hippie* e o movimento pelos direitos civis dos Estados Unidos apresentando-se, dessa forma, como um feminismo renovado, mais atento e menos ingênuo às questões de classe, sexualidade e raça.

Outro fato que marca a segunda onda feminista é o famoso protesto a “queima de sutiãs” que aconteceu em 1968, em Atlantic City, nos Estados Unidos. Esse protesto público reuniu cerca de 400 ativistas e foi organizado e liderado pelo *Woman’s liberation movement*⁵, contra os concursos de Miss América. As ativistas que protestavam eram contra a objetificação das mulheres e isso se tornou um dos primeiros atos, segundo Carvalho (2019), para uma reflexão acerca da ditadura da beleza e posteriormente dos próprios direitos das mulheres.

Em consonância a esse período, determinadas obras como o livro da francesa Simone de Beauvoir, *O segundo sexo* (1949), também tiveram grande importância nesse início de novas transformações que a segunda onda proporcionara à luta do sujeito feminino por um espaço no âmbito social. Em *O segundo sexo*, Beauvoir, estabelece uma das máximas do feminismo “ninguém nasce mulher; torna-se mulher.” (BEAUVOIR, 1967, p. 9) Essa obra foi um marco para as mulheres, pois proporcionou

⁵ Movimento de libertação das mulheres.

um revigoramento da luta feminista, em prol dos direitos sociais, políticos e econômicos das mulheres.

Além de Beauvoir, outras autoras femininas também ganharam destaque no campo do estudo referente à mulher, como por exemplo: A ativista estadunidense Betty Friedan, que em 1963 publica *A mística feminina*. Obra essa considerada fundamental para o novo movimento feminista; nela a autora identifica um problema enfrentado pelas mulheres, o qual denominou “problema sem nome”. Este, como aponta Carvalho (2019), consistia em uma mal estar, um vazio provocado nas mulheres que apenas exerciam atividades domésticas. E, por fim Kate Millet que também ganha destaque com a publicação de *Política sexual* (1970), resultado originalmente de sua tese de doutorado em literatura comparada. Nessa obra, Millet busca tanto analisar a literatura, a pintura e os estudos filosóficos e antropológicos referentes aos séculos XIX e XX, quanto lança mão de uma análise sobre as ideologias patriarcais e como a sociedade definia e controlava a mulher.

Diante de toda a luta por igualdade e direitos que eram relegados ao feminino, é válido ressaltar que as duas primeiras fases, de fato, contribuíram para a consolidação “[...] da mulher como sujeito político e teórico central” (MARTINS, 2015, 236), pois esses períodos visaram reivindicar melhorias e direitos para a vida social da mulher, como pontuado anteriormente. Além disso, essas fases também denunciaram a invisibilidade e a opressão que as mulheres vivenciavam começando pela esfera pública, a sociedade, e indo até a esfera privada, o lar, o âmbito doméstico. Sendo assim, as mulheres deixaram de ser meros objetos para assumirem um lugar de sujeito. Logo, com a emancipação feminina, como bem pontua Martins (2015), é posto em questionamento a materialidade desses sujeitos. Ela destaca: “Quem seriam esses novos sujeitos? Quem são as mulheres aptas a ingressar no universo do reconhecimento dos direitos? Quais os limites da identidade política das mulheres no processo de reivindicação e exercício de direitos?” (MARTINS, 2015, p. 236). Tomando essas questões como ponto de partida, é possível salientar que a partir de 1990, o feminismo preocupa-se, então, com o estudo sobre a diversidade entre mulheres.

Sendo assim, nessa década nasce um novo movimento, isto é, a terceira onda do feminismo, o qual se propõe a corrigir e a ampliar as discussões das duas primeiras fases. Outrossim, essa terceira onda tende a se identificar como um movimento pós-humanista, pós-estruturalista ou até mesmo pós-moderno. Esse período se dedica a

estudar questões marginais ligadas, dessa maneira, a discussões como sexo, gênero e raça. É válido ressaltar que autoras como bellhooks (1952), Barbara Smith (1946), Teresa de Lauretis (1938), Judith Butler (1956), entre outras, são autoras femininas que marcam esse tempo.

Considerando os estudos que essa terceira fase do feminismo propunha, cabe aqui destacar que os estudos referentes ao gênero são muito importantes, haja vista que possibilitam um entendimento mais aprofundado a respeito das relações sociais entre o masculino e o feminino. Conceituando, então, o que é gênero e sexo é possível observar que há diferenças marcantes entre eles, porém esses termos ainda são erroneamente usados como sinônimos. Santana e Benevento (2013), conceituam-nos:

Quando conceituamos sexo, refere-se às características biológicas de homens e mulheres, ou seja, às características específicas dos aparelhos reprodutores femininos e masculinos, [...] definindo gênero podemos dizer que se refere às relações sociais desiguais de poder entre homens e mulheres [...] (p. 1)

O gênero é, por sua vez, um instrumento teórico que permite uma abordagem interessante a respeito das relações sociais, o qual vai além do biológico, haja vista que trata questões ligadas a dimensões sociais e culturais. Santana e Benevento (2013) ainda destacam que o gênero possibilita pensar nas diferenças sem transformá-las em desigualdade, ou seja, em um espaço sem discriminação.

Diante das transformações que o feminismo provocou, por meio de movimentos sociais, como mencionado anteriormente, foi possível as mulheres traçarem seus próprios caminhos em busca de direitos sociais, econômicos e políticos, e a pensarem por si mesmas, ou seja, serem conduzidas a enfrentarem e empreenderem o mundo em busca de se tornarem sujeitos de sua própria história. Essas mudanças também favoreceram a inserção do feminino em diversos campos de atuação, como, por exemplo, o campo das letras e da literatura, onde as mulheres tiveram a chance de mostrar que, ao contrário do que pensavam ao seu respeito, elas têm, assim como a figura masculina, os mesmos níveis intelectuais e morais.

A literatura, considerada uma arte que possibilita o ser humano externar seus anseios, representações de determinada época, cultura e sociedade, foi um campo, por longos períodos, intelectualmente dominado pela figura masculina. Assim sendo, a mulher não podia usar seu intelecto, e sim buscar, explorar sua delicadeza, afeição

ao lar e a submissão ao seu marido. Woolf (2019), em *Um teto é todo seu*, ao levantar discussões sobre mulher e ficção, discute questões interessantes ao que diz respeito à trajetória da mulher como escritora. Pontuando sobre a representação de mulher do século XVI, ela exemplifica que se Shakespeare tivesse uma irmã, e que, ela tivesse nascido com o dom de expressar-se através da escrita, ela não teria a mesma sorte que ele, haja vista que a mulher que nascesse com veia poética, ou seja, que possuísse grande talento para a escrita, teria provavelmente enlouquecido, se matado ou terminado seus dias isolada em um chalé, fora da cidade, sendo considerada pela sociedade meio bruxa, feiticeira, temida e ridicularizada.

Diante disso, observa-se que apesar das mulheres terem enfrentado diversos percalços para possuírem um lugar no meio literário, elas nunca cansaram de insistir por esse espaço. Estés (2018) destaca:

Embora o que escrevessem fosse desautorizado, elas insistiam assim mesmo. Embora o que pintassem não recebesse reconhecimento, nutria a alma do mesmo jeito. As mulheres tinham de implorar pelos instrumentos e pelo espaço necessários às suas artes; e, se nenhum apresentasse, elas abriam espaço em árvores, cavernas, bosques e armários. (p. 17)

A mulher de alguma maneira sempre buscou estar em contato com as artes. No campo literário, por exemplo, muitas autoras como as irmãs Brontë, Mary Ann Evans, entre outras, usaram pseudônimos masculinos para exercerem a função da escrita, o que as caracteriza como modelos de resistência e superação a serem seguidos por autoras que viriam em seguida. Jane Austen, mesmo sem lançar mão de um pseudônimo masculino, adotou o nome “a lady”, para que seu nome não fosse revelado. Todas essas autoras, além de não revelar seu próprio eu, enfrentaram também a dificuldade de não possuírem um teto todo seu, para que pudessem ter tranquilidade no momento de colocar no papel suas histórias, isto é, tiveram que dividir o espaço do lar com a família, sujeitas a todo tipo de interrupções. Virginia Woolf (2019) destaca que Austen “tomava [todo] cuidado para que os criados ou visitantes ou quaisquer pessoas fora da família não suspeitassem de sua ocupação” (p. 57), ela por muitas vezes escondia seus manuscritos, pois, como muitas, não conseguia, de fato, enfrentar as amarras sociais nem discordar do que a família propunha.

Mediante esses apontamentos, vale ressaltar, ainda, que essas autoras foram “treinadas” para ficção pois “a ficção era, e ainda é, a coisa mais fácil de uma mulher escrever” (WOOLF, 2019, p. 9), haja vista que o romance é uma das artes mais fáceis

de se interromper e logo em seguida recomeçar, diferente da poesia ou mesmo das peças teatrais, as quais irão exigir dedicação absoluta e um espaço reservado, algo que elas não possuíam. Embora os romances de autoras, como essas, fossem escritos extraordinários, as mulheres que os escreviam eram excluídas de certos tipos de experiência, por possuírem um sexo diferente, e isso implicava de certa maneira uma “ira”, nos escritos da mulher. Com isso, ela fazia de uma personagem, a porta voz de seus ressentimentos, a qual enfatizava o tratamento imposto ao seu gênero e ao mesmo tempo ia em busca de seus direitos.

Assim, levando em consideração a mulher na literatura, observa-se então que a partir da segunda fase do feminismo, surge uma crítica literária feminista, entendida como um “modo de ler a literatura confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura” (ZOLIN, 2009, p. 218), ou seja, essa crítica literária tem o intuito de levantar questões e discussões a respeito da representação feminina na literatura, abarcando os modos estereotipados os quais elas eram retratadas inclusive no campo literário masculino, além de demarcarem um espaço literário do passado, presente e futuro de estudiosas femininas na literatura, dando, dessa maneira, um lugar à mulher como autora, produtora de criação artística e literária.

Tendo em vista a representação da mulher na literatura, Manguiera (2012), aponta que a caracterização desta, a princípio, é determinada por quem escreve, pela época e pela cultura de cada povo. Logo, essa configuração tende a apresentar uma figura que reflete ideologias e ideais que foram e são moldados por certas sociedades. Ainda no que se refere, mulher e literatura Zolin aponta:

as(os) crítica(os) feministas mostram como é recorrente o fato de as obras literárias canônicas representarem a mulher a partir de repetições de estereótipos culturais, como, por exemplo, o da mulher sedutora, perigosa e imoral, o da mulher como megera, o da mulher indefesa e incapaz e, entre outros, o da mulher como anjo capaz de se sacrificar pelos que a cercam. Sendo que a representação da mulher como incapaz e impotente subjaz uma conotação positiva; a independência feminina vislumbrada na megera e na adúltera remete à rejeição e à antipatia (2009, p. 226).

Os estereótipos de mulher transgressora, que se afastam do grupo de personagens demarcadas como “anjo” e “destino de mulher”, são muito retratados nas mais diversas literaturas. Manguiera (2012) aponta que essas personagens femininas acabam tendo um fim, por vezes, diferente do usual, o qual para um leitor atento é entendido como uma punição, para o comportamento que foge ao padrão pré-

estabelecido, mas que essas mulheres buscaram para si. As personagens que fogem o estereótipo de passividade e submissão são: na literatura brasileira, *Capitu* de Machado de Assis, e *Lucíola*, criação de José de Alencar; nas obras literárias de outros países, *Emma Bovary* de Flaubert e *Ana Karenina* de Tolstói.

Percebe-se então que a mulher sempre esteve sob o jugo do homem, isto é, ela sempre foi retratada sob a visão masculina. O gênero romance é um exemplo disso, pois apresenta em grande parte de suas narrativas a mulher presa na esfera privada, ligada ao lar e à domesticidade. Diante disso, Virginia Woolf (2012) caracteriza essa representação de mulher dedicada às obrigações do lar como sendo “o anjo do lar”. A partir desse pressuposto, é válido salientar que a criação literária busca dar um caráter disciplinar à figura feminina, pois a insere em um âmbito patriarcal em que a visão andocêntrica a observa, como sendo um ser inferior, que deve ao homem submissão e respeito, tendo que seguir os ideais de mulher moldados pela sociedade. Assim, mediante a representação de mulher feita por homens, Manguiera (2012), ao trazer à tona pensamentos de Ruth Silvano Brandão e Lúcia Castello Branco, aponta que a construção da figura feminina na literatura escrita por homens apresenta-se como um processo narcísico, ou seja, esse processo se caracteriza como uma metáfora, a qual mostra que o que é criado pela figura masculina não passa de aspirações dos homens, isto é, ideologias projetadas pelo próprio autor.

No entanto, a concepção de mulher representada na literatura por meio desses estereótipos vem mudando gradualmente, como vem se constatando em diversas obras artísticas produzidas ao longo do tempo na história e na literatura. Alós e Andreta (2017) destacam que Elaine Showalter (1978), a qual ocupa um lugar central na crítica feminista, em seu estudo denominado *A Literature of Their Own*⁶, em que analisa autoras inglesas que tiveram suas obras publicadas entre 1844 e 1965, destaca que há três fases da tradição literária que norteiam a escrita de autoria feminina. São elas:

- a) a fase feminina (1844-1880), na qual as escritoras imitam os modelos literários vigentes – colocados em circulação pelos escritores homens –, reproduzindo os papéis sociais de gênero; b) a fase feminista (1880-1920), que assinala um período de protesto no qual as mulheres rejeitam as normas vigentes e defendem reformas sociais e direitos iguais em seus projetos literários (tais como o sufrágio universal, o direito ao divórcio e a paridade salarial); e c) a fase da mulher (1920-1965), período no qual surge uma literatura fortemente intimista, caracterizada como “viagem para dentro”,

⁶ Uma literatura própria – Romancista Britânicas de Bronte a Lessing.

quando as escritoras passam a escrever sobre seus processos de autodescoberta. (ALÓS e ANDRETA, 2017, p. 22)

Ou seja, a mulher, antes caracterizada como um ser inferior, passa a mostrar uma nova visão a respeito do ser feminino, e isso torna-se perceptível, exclusivamente, nesse decorrer de mudanças que foram operadas na literatura escrita por mulheres. Assim sendo, em consonância a nova configuração de mulher, uma figura que se afasta do que o patriarcalismo propõe. Zolin ressalta:

a mulher é representada com outros interesses, diferentes daqueles por tanto tempo enfocados, referentes ao mundo doméstico e às relações amorosas; não é, sobretudo, representada a partir do olhar do outro sexo e em relação ao outro sexo, como tradicionalmente acontece na ficção (ZOLIN, 2009, p. 223).

Essa nova representação da personagem feminina, que foge dos padrões estabelecidos e perpetuados pela sociedade patriarcal, é comumente encontrado em obras literárias escritas por mulheres, as quais foram “[postas] de lado, à margem, e, assim como qualquer marginal, excluídas do convívio público”, (SANDER, 2007, p. 21) isto é, muito da literatura escrita por mulheres não foram inseridas aos cânones literários. Assim, com o advento do pensamento feminista dentro da academia, foi possível resgatar diversos trabalhos produzidos por mulheres, que estiveram por muito tempo fora de cena.

Entre essas figuras femininas que foram excluídas e resgatadas pela crítica feminista podemos citar a escritora e dramaturga norte-americana Susan Glaspell, cujas obras foram esquecidas por quase meio século. Porém, como muitas outras escritoras, ela renasceu para o público mostrando que mesmo sendo considerada uma mulher do “tipo quieto” tinha muito o que mostrar através de sua literatura, e isso, de nenhuma maneira poderia ficar guardado no fundo de uma gaveta, baú, ou mesmo sob a terra.

Portanto, elegemos como objeto de estudo de nossa pesquisa a obra *Bagatelas*, escrita por Susan Glaspell, buscando desenvolver um estudo a respeito da representação da mulher e da figura masculina nessa obra. Sendo assim, nossa pesquisa é voltada para o enfoque feminista e relacionada aos estudos de gênero, que visa mostrar como as amarras patriarcais detinham as mulheres de serem elas mesmas e como elas de alguma maneira, mesmo em silêncio, tentavam desconstruir essas proposituras. Além disso, o estudo desenvolvido busca exemplificar de maneira

clara como “as relações de poder entre casais espelham as relações de poder entre homem e mulher na sociedade em geral [onde] a esfera privada acaba sendo uma extensão da esfera pública”. (ZOLIN, 2009, p. 217)

Como ponto de partida do nosso trabalho, buscamos fazer um levantamento a respeito dos aspectos importantes ao que dizem respeito a obra e vida da autora, além de buscarmos referências relacionadas à como Susan Glaspell se dispusera a escrever, ou seja, quais os elementos da dramaturgia ela se utilizou para a criação de tão inovadas obras teatrais, para, então, afunilarmos nosso foco na obra, no que diz respeito à análise desta.

3 SUSAN, “A MULHER DO TIPO QUIETO” ROMPENDO COM O TRADICIONAL

3.1 VIDA E OBRA DE SUSAN GLASPELL

Susan Keating Glaspell (1876-1948) nasceu na cidade de Davenport, no Estado de Iowa, Estados Unidos. Como aponta Marcia Noe (1983), Glaspell era descendente de nativos da nova Inglaterra que vieram para Iowa, a fim de se estabelecerem. Com isso, conseqüentemente, construíram cidades de siderúrgicas e serrarias, onde antes havia aldeias indígenas. Assim, perante o âmbito e a sociedade, na qual Glaspell fazia parte, Noe (1983) pontua que sendo criada na tradição do século XIX, ela foi exposta a uma cultura que idealizava trabalho duro, progresso, riqueza, patriotismo, prestígio, respeito entre outros, ou seja, ela teve uma criação bastante conservadora; entretanto, Susan Glaspell rompe com todas essas amarras culturais e sociais e vai em busca de sua liberdade para experimentar novas formas de viver e escrever.

Com relação à sua trajetória profissional, pode-se dizer que “ela foi uma mulher de interesses variados e de experiências amplas: jornalista, romancista, atriz, dramaturga, mentora de escritores famosos e também de vizinhos e parentes” (NOE, 1983, p. 11, tradução nossa)⁷. Sendo assim, é ainda frequentando a Universidade de Drake, em Des Moines, Iowa, que ela publica no jornal universitário *The Delfic* os seus primeiros contos. A partir disso, em 1899, tendo terminado o curso de filosofia, logo, foi contratada como repórter pelo jornal *Des Moines Daily News* para cobrir matérias sobre a política estadual e casos de homicídio; porém, Sander (2007) destaca que mesmo sendo muito jovem, ela já tinha uma vasta experiência como jornalista, pois antes mesmo de entrar na universidade colaborou com vários jornais, como o *Trident*, o *Davenport Morning Republican* e o *Weekly Observer*. Susan Glaspell “tinha um posicionamento crítico elevado para a época” (CARVALHO, 2019, p. 30), e isso possibilitou que ela ascendesse no meio masculino e conquistasse cargos que eram apenas conferidos aos homens. Ela, de fato, era uma mulher que se destacava na sociedade do século XIX e início do século XX, isto é, uma mulher além do seu tempo.

A passagem de Glaspell no jornal *Des Moines Daily News* foi bem curta, pois em 1901, ela põe fim a carreira como jornalista depois de cobrir a condenação de uma

⁷ No texto original: She was a woman of varied interests and broad experiences: journalist, novelist, actress, playwright, mentor to famous writers as well as to next-door neighbors and relatives. (NOE, 1983, p. 11)

mulher que foi acusada de assassinar o seu marido. “Em abril [desse mesmo ano] em uma nota curta em que se exime de tecer qualquer comentário, [ela] relata o resultado do julgamento para imprensa e, em seguida, desliga-se do jornal e da carreira jornalística, à qual jamais retorna” (SANDER, 2007, p. 35). Diante desse pressuposto, ela investe em sua carreira como escritora, priorizando, dessa maneira, os seus romances e contos, e, mais tarde, as suas peças de teatro.

A produção literária de Susan Glaspell é muito vasta, a autora escreveu cerca de dez romances, mais de cinquenta contos e quatorze peças de teatro e uma biografia póstuma de seu marido, George Cram Cook, intitulada *The road to the temple* (O caminho do templo), como pontua Sander (2007). Dentre os contos da autora, *A Jury of Her Peers* (Um Júri de seu Pares) ganhou muito destaque, sendo considerado um dos melhores contos de 1917, ano de sua publicação. Além disso, suas demais obras artísticas também ganharam destaque, a exemplo do romance *The Morning is Near Us* (A manhã se aproxima), que foi considerado em 1940 o melhor romance pelo *American Literary Guild*; já sua peça *A casa de Alison* foi premiada com o Pulitzer de teatro de 1931.

Pesquisadoras do trabalho de Glaspell caracterizam-na como uma “mulher do tipo quieto”, que usa a sutileza como recurso para sua escrita e para vida, isto é, Glaspell escreve nas entrelinhas onde apresenta em sua literatura situações e personagens para os quais a sociedade tapa os olhos, procurando não vê-los. De acordo com Sander (2007), é possível observar que essa “mulher do tipo quieto” nunca mudou de nome, nem mesmo depois do seu casamento, ela sempre foi Susan Glaspell. No entanto, ela mentia sobre sua idade, para que pudesse se desviar, ainda que pouco, dos preconceitos da época.

Em 14 de abril de 1913, Susan Glaspell casa-se com George Cram Cook, uma antiga paixão da juventude que jamais enfraquecera com o tempo. Cook, conhecido entre os mais próximos e amigos como “Jig”, era um classicista, ex-professor da Universidade de Harvard que encantava a todos que o cercavam por ter um jeito carismático, ideias e projetos ousados. Ele era, de fato, um sonhador, descrito por alguns estudiosos como “uma figura de uma energia criativa gigantesca, sobre-humana, com o fogo de Prometeu brilhando em seu rosto” (SANDER, 2007, p. 16); Cook apostava tudo em um sonho, em suas ideias. Para afogar suas mágoas e frustrações, no entanto, muitas vezes recorria às mulheres e ao álcool. Quando tomou

Glaspell como esposa, ele já tinha feito e desfeito dois casamentos, e como fruto dessas relações se tornara pai de dois filhos.

Susan Glaspell e George Cram Cook se casaram na cidade de Nova York, e no mesmo dia do enlace partiram para a lua de mel em Provincetown, Massachusetts, lugar que foi adotado por uma comunidade de artista e intelectuais como residência de verão. Entre o reduto de artistas, jornalistas, feministas, socialistas, defensores do amor livre, encontramos, então, de acordo com Sander (2007) além de Susan Glaspell e o seu esposo George Cram Cook, figuras como Eugene O'Neill, John Reed, Neith Boice, Mary Heaton Vorce, Hutchins Hapgood, entre outros, se fizeram presentes.

Sendo Provincetown o encontro dos desgarrados da sociedade, ou seja, aqueles que confrontavam as normas vigentes, George Cram Cook e demais veranistas criaram, em 1915, um grupo de teatro experimental que denominaram *The Provincetown Players* e que teve sua primeira sede, como destaca Sander (2007), em um velho hangar, uma espécie de galpão onde antes os barcos eram guardados. A companhia teatral, após menos de dois anos de sua fundação foi transferida para a cidade de Nova York e instalou-se, bem como pontua Sander (2007), na MacDougal Street, em Greenwich Village. A proposta desse teatro, por sua vez, era revolucionar a produção artística, bem como promover a dramaturgia de novos escritores nacionais. No entanto, assim como as demais companhias experimentais de sua época, *The Provincetown Players* teve uma carreira curta, somando, dessa maneira, oito temporadas, de 1915 a 1922.

Mesmo a companhia permanecendo ativa pouco tempo e tendo que enfrentar alguns problemas, ela produziu, de acordo com Sander (2007), 97 peças de 47 escritores nacionais e atualmente é considerada “o berço do teatro norte-americano” (SANDER, 2007, p. 18). Os artistas que nasceram nesse berço e que receberam maior destaque nessa determinada época foram; a terceira esposa do visionário Cook, Susan Glaspell, que já era uma romancista e contista de grande destaque entre o público e a crítica; e Eugene O'Neill, o dramaturgo anarquista e socialista estadunidense. Diante disso, pode-se afirmar que eles “os principais escritores da companhia, disputavam a atenção da crítica e do público” (SANDER, 2007, p. 18).

Embora escrever peças teatrais não estivessem nos planos da norte-americana Susan Glaspell, no ano de estreia da companhia de teatro, julho de 1915, ela juntamente com seu marido escrevem sua primeira obra teatral, *Suppressed Desires* (Desejos Suprimidos). Trata-se, como aponta Ozieblo (2012), de uma peça de um

único ato, dividida em duas cenas, classificada pelos próprios autores como uma comédia realista que conquistou os palcos, sendo a mais representada.

Por sua vez, em 1916, a norte-americana escreve sua segunda obra teatral, dessa vez sozinha. Segundo Sander (2007), a produção de uma obra solo para o grupo de teatro foi sugestão do próprio marido de Glaspell, ou possivelmente uma ordem, pois por ser descrita como uma “mulher do tipo quieto” Glaspell aceitou a sugestão ou mesmo acatou a ordem do marido. Sendo assim, a partir disso, surge a peça *Trifles* (Bagatelas), a primeira peça solo das onze que Susan Glaspell escreveu para a companhia *The Provincetown Players*, que é considerada a mais famosa de acordo com Noe (1983).

A peça, produzida em um único ato, é baseada segundo Jabboury (2007) no último caso que Glaspell cobriu quando era jornalista, ou seja, o assassinato de John Hossack, um fazendeiro de sessenta e dois anos, que foi morto enquanto dormia. A acusada do crime foi sua esposa, Margaret Hossack, que foi julgada e condenada em 10 de abril de 1901 à prisão perpetua. Além de Bagatelas, o conto *A Jury of Her Peers* (Um júri de seus pares) também foi escrito baseado nesse assassinato que possivelmente culminou na saída de Glaspell da área jornalística.

Bagatelas, considerada por alguns críticos “a peça americana em um ato mais perfeita” (SANDER, 2007, p. 43), chocou o público por trazer da coxia personagens femininas, isto é, por apresentar o “mundo das mulheres”, e assim, de maneira sutil fazer uma crítica à sociedade, quanto à forma como o feminino era tratado. Diante disso, Jabboury (2007) pontua que a escrita para Susan Glaspell era como uma fuga da sua realidade, ela utilizava-a como meio de descarregar toda a raiva que sentia do marido por seu comportamento, haja vista que ele a traía, porém ela não queria separar-se, pois “estava apaixonada, e diante da paixão não há o que se fazer senão vivê-la” (SANDER, 2007, p. 16).

Sendo assim, permeada por conflitos pessoais relacionados a papéis de gênero, ela, então, transpõe todas essas questões para a produção de suas peças, o que causou muita inquietação e barulho, devido ao material por ela escrito. A norte-americana, de fato, incomodava a sociedade, pois representava no palco as convenções sociais que eram impostas, principalmente no que diz respeito às ideologias dominantes que sempre enfatizavam as diferenças entre homens e mulheres. Dessa maneira, através da sutileza e nas entrelinhas do discurso em suas obras, ela revela que as diferenças de gênero estão, apenas, atreladas ao sexo, ou

seja, o feminino assim como o masculino têm as mesmas capacidades intelectuais e morais, e, devido a isso, precisam ter os mesmos direitos.

A última peça escrita para os Players, em 1921, intitulada *O limiar*, assim como destaca Sander (2007), ao mesmo tempo que levou Susan a se tornar o centro de discussões do circuito teatral tanto de Nova York quanto de Londres, gerou, por outro lado, muita polêmica atingindo a crítica e a relação do casal, Cook e Glaspell, como um furacão. Em 1922, ano que marcou o final dos trabalhos da Companhia, o casal partiu para Grécia, e Susan só retornou aos Estados Unidos e voltou a escrever peças para o teatro dois anos depois, em 1924, com o falecimento de George Cram Cook. Ela também, como aponta Sander (2007), volta a casar-se no mesmo ano que data a morte de Cook, com Norman Matson, um escritor 17 anos mais jovem; porém, essa relação não permaneceu vigorosa, pois Matson a deixou por uma mulher mais jovem.

Alvo de admiração e de muita polêmica, “as peças de Susan Glaspell foram vistas por boa parte da crítica contemporânea como “estranhas” (MOREIRA, 2017, p. 32). Dessa forma, a autora, por quase meio século, permaneceu desconhecida da plateia e de leitores, isto é, seus escritos foram desprezados pela história e, com isso, não foram introduzidos aos cânones literários. Nesse ínterim, Sander (2007), ao destacar o artigo escrito por G. Gordon Young, “A estranheza de Susan Glaspell”, publicado na revista *Drama*, em 1925, que foi uma das críticas mais negativas às produções artísticas de Glaspell, nos apresenta que a causa da estranheza associada às peças não é descrita com clareza, abrindo margem para questionar o porquê desse apagamento da autora dos anais da literatura e a não compreensão dessas obras literárias.

Diante disso, a seguir discutiremos a respeito do teatro de Susan Glaspell, pontuando, dessa maneira, a temática central que circunda os enredos de suas peças e suas estratégias e técnicas que romperam com o teatro tradicional e são, portanto, consideradas inovadoras.

3.2 ASPECTOS DO INOVADOR TEATRO DE SUSAN GLASPELL

Escritora e contista respeitada, Susan Glaspell não foi bem recebida com as suas produções teatrais pela crítica e pelo público, o que gerou, de acordo com Sander (2007), entre as décadas de 1920 e 1930, um furacão de polêmicas na imprensa americana e na inglesa. Essas polêmicas, por sua vez, resultaram em divisões de opiniões acerca do teatro de Glaspell. Sander destaca:

As opiniões dividiram-se entre aqueles que a aclamavam “como incomensuravelmente superior a todos os dramaturgos americanos e talvez superior a qualquer dramaturgo vivo”, até dos que afirmavam que em seu teatro, “Susan Glaspell é movida pela revolta, e, nesse caso, o que temos em suas peças é exagero e histeria.” (2007, p. 15)

Observa-se, então, que o que perdurou foi a crítica negativa, haja vista que Glaspell e seus escritos foram esquecidos por um longo período e só voltaram à cena em 1980, a partir do resgate que a crítica feminista se propusera a fazer da literatura escrita por mulheres. Diante disso, destacando o incômodo que as peças de Susan Glaspell causavam a muitos, é válido ressaltar que os críticos contemporâneos denominaram essas obras teatrais como “estranhas” e as dividiram em dois grupos, “ao primeiro chamaram de “peças sérias” [...] e o outro “sátiras sociais”. (SANDER, s/d, p. 10).

Susan Glaspell, como elucida Ozieblo (2012), foi uma das primeiras dramaturgas a revolucionar o teatro e a romper com os padrões estabelecidos pela Broadway. Sendo assim, essa inovação em diferentes aspectos leva Sander (2007) a pontuar que a não compreensão e o apagamento das obras da escritora estão atreladas, em grande parte, ao fato desta representar o modo de vida do feminino, isto é, suas experiências e o seu confinamento na esfera privada, estabelecendo, dessa maneira, uma posição contrária às produções tradicionais da dramaturgia, uma vez, que de acordo com a estudiosa, as ações dramáticas tradições centram-se exclusivamente em personagens masculinos investidos de autoridade, engajados em uma busca mortal pelo poder.

Em detrimento disso, é válido destacar que em todas as peças produzidas por Glaspell, ela dá o papel de destaque às personagens femininas, figuras “dentro [da] tradição [relegadas] às coxias e laterais do palco” (MOREIRA, 2017, p. 33), e, com isso, exprime todas as suas experiências de opressão e silenciamento. Ademais, o cenário predominante dessas produções é o próprio lar dessas personagens, o espaço doméstico historicamente construído como “o lugar da mulher”, e que, de acordo com Sander, apresenta diferentes significações. Vejamos:

As casas habitadas por mulheres construídas por Susan Glaspell como cenário constante de suas peças são construções altamente simbólicas que evocam uma variedade de significados muitas vezes opostos. O lar pode representar uma prisão e também o aconchego da intimidade, perigo e proteção, prazer e sofrimento simultaneamente. (2007, p. 110)

Perante a escolha de Susan Glaspell em representar o mundo das mulheres no lugar do mundo masculino, das suas experiências e ações, certos seguimentos da crítica pontuaram que as peças da dramaturga, além de serem “estranhas”, eram também obras teatrais fracas, pois queixaram-se que essas obras não apresentavam ações, uma vez que “nada” acontece nelas. Sendo assim, Moreira (2017) ressalta: “De fato, nas peças não há ação como definida pelos homens: as personagens femininas são caracterizadas pela sua posição impotente, pelo seu desejo de agência e pela repressão acentuada que sofrem em suas vidas” (p. 34). Observa-se, a partir disso, que a representação da mulher, sem poder algum, é caracterizada pela ação dramática no teatro tradicional como ilegítima que reconhece, portanto, apenas os atos dos homens, os quais têm acesso à esfera pública.

As personagens femininas criadas por Glaspell “são mulheres de cuja pessoa emana o desejo de expressão plena de suas capacidades” (MOREIRA, 2017, p. 34), porém esse desejo entra em conflito, pois o âmbito no qual estão inseridas é dominado exclusivamente pelo masculino. Diante disso, Ozieblo (1989) pontua que as mulheres construídas por Glaspell não são compreendidas pelos homens. Essa incompreensão, por exemplo, é muito clara na peça *Limiar*, em que o marido não consegue entender o comportamento de sua esposa Claire, personagem principal. Ele não entende o porquê dela agir diferente de outras mulheres, o porquê de tanta perturbação em sua mente, haja vista que, de acordo com ele, ela tem tudo.

Em conformidade com o que estamos argumentando, nota-se que feminino posto no teatro americano é considerado pelo masculino como um ser de segunda classe, ou seja, as mulheres não são consideradas seres humanos plenos e, dessa forma, são excluídas de possuírem os mesmos direitos concedidos aos homens. Elas, como pontua Moreira (2017), devem contentar-se com a posição subordinada que lhes é imposta. Desse modo, todo impulso de independência que a mulher apresenta é imediatamente deslegitimado, atribuindo-a como “anormal”, “louca”, “insana”.

A norte americana, ao romper com os padrões tradicionais da dramaturgia, conforme aponta Ozieblo (1989), lança mão, dessa maneira, de diversos recursos estilísticos e estratégias dramáticas inovadoras. Uma dessas múltiplas facetas para a construção do seu teatro é a prática do silêncio exercida por suas personagens. Segundo Sander (2007), essas mulheres construídas por Susan Glaspell são silenciadas porque o silêncio é imposto a elas como condição para manterem-se vivas. Além disso, essas mesmas personagens, ainda de acordo com a estudiosa,

são definidas como mulheres contidas, que, ao se comunicarem verbalmente, utilizam um estilo próprio de linguagem caracterizado como *understatement*, ou seja, uma linguagem marcada pela ambiguidade e pelo discurso fragmentado.

Ao discorrer sobre o jeito que os personagens construídos por Glaspell se comportam e usam a linguagem, Sander (2007) pontua que mesmo se essas mulheres tivessem o direito de fala concedido, talvez não o usassem. Elas se mantêm em silêncio, pois há um silêncio muito maior dentro delas, que é quase impossível de ser ecoado por meio de palavras, ou seja, esse silêncio vai muito além, podendo se caracterizar, contudo, como uma anulação de si mesma, de sua experiência e identidade.

O recurso teatral mais inovador e extremo criado por Susan Glaspell para representar esse silêncio e, além disso, a invisibilidade da mulher na sociedade patriarcal, é a ausência da personagem principal em cena. Esse recurso, é definido por Sander (2007) como efeito “I”. Através dele, a dramaturga foge da armadilha da visibilidade e expõe o mundo invisível habitado por essas personagens. Entre as 14 peças escritas por Glaspell, três apresentam a experimentação inovadora da dramaturga. As peças *Bagatelas* (1916), *Bernice* (1919) e *A Casa de Alison* (1930) são obras, nas quais as protagonistas não aparecem no palco.

Bagatelas (1916), primeira peça escrita solo por Glaspell, tem sua ação dramática centrada no assassinato do fazendeiro John Wright, em que sua esposa, Minnie, é a principal suspeita. Sendo assim, ela está na prisão. A trama da peça se desenrola na cozinha de uma fazenda e nos apresenta cinco personagens em cena. De, um lado, temos; o procurador, o delegado e o fazendeiro vizinho que buscam pistas explorando os outros cômodos da casa; do outro, se encontram as mulheres do delegado e do vizinho que, juntamente com o público, permanecem na cozinha. Essas mulheres utilizam uma forma de linguagem diferenciada, ou seja, como mencionado anteriormente, essas personagens ao comunicar-se pouco, ou quase nada, utilizam-se de trocas de olhares e da ambiguidade para marcarem os seus discursos.

Já a peça *Bernice* (1919), caracterizada por Sander (s/d) como um enigma, é composta por três atos em que sua personagem título está morta desde o dia anterior ao início da peça. O corpo de Bernice, desse modo, está em um caixão no quarto, o qual se localiza ao lado da sala de estar de sua casa, que se constitui o cenário da peça. O caixão onde ela está em nenhum momento é visto pelo público, porém os

demais personagens nos oferecem essa e outras informações a respeito da protagonista. A morte de Bernice intriga os personagens em cena, em que se debatem e levantam muitas dúvidas, após a empregada revelar que a protagonista havia cometido suicídio. A protagonista, na verdade, não cometeu suicídio, esse foi um pedido feito por ela a empregada para atormentar o seu marido, pois ele vivia relações amorosas fora do casamento.

A última peça, *A casa de Alison* (1930), também composta em três atos, é uma obra, de acordo com Sander (s/d), inspirada na vida da poeta norte-americana Emily Dickinson. Alison, a protagonista poeta, está morta e enterrada há 18 anos quando a encenação acontece. O drama enfrentado por ela e revelado pelos personagens em cena enfatiza, por sua vez, que a poeta não pode viver o grande amor de sua vida, pois não queria romper com os princípios morais e tracionais impostos por sua família. Entretanto, Alison não parte totalmente em silêncio, pois deixa escrito diversos poemas em que conta o quanto sofreu, impedida, contudo, de viver sua paixão e conhecer o mundo.

Minnie, Bernice e Alison são personagens ausentes da trama, isto é, figuras que nunca se materializaram no palco. Elas são protagonistas que, de acordo com Sander (2007), seguem na maior parte de suas vidas o famoso roteiro prescrito para o seu gênero, ou seja, elas aceitam as normas da sociedade patriarcal em que vivem. Porém, no percurso dessas histórias, elas se rebelam, ou seja, não seguem as cenas que são escritas para elas. Com isso, a respeito do comportamento “adequado” que se esperava dessas protagonistas, pontua Sander:

Esperava-se de Minnie que ela se deixasse matar pela frieza e pela mesquinhez de seu marido e não que o matasse ela mesma. Bernice podia e devia mentir o quanto quisesse para agradar, mas nunca para se vingar e atormentar os demais. E Alison... pobre Alison, deveria ter partido no silêncio em que viveu, e não deixado poemas sobre o quanto ela sofreu, impedida de amar e de sair do lugar. (SANDER, 2007, p. 193)

Desse modo, a partir do comportamento inesperado de Minnie, Bernice e Alison, nota-se, portanto, que as ações executadas por elas são ações em que elas devolvem o que a elas foi feito.

Assim, ao utilizar o efeito “I”, uma de suas maiores estratégias teatrais, Susan Glaspell concebe “três peças inovadoras de importância política significativa no que concerne à representação das mulheres no teatro”, (SANDER, 2007, p. 194-195) oferecendo a elas, contudo, visibilidade, ou seja, um lugar que sempre lhes foi

renegado. Em detrimento disso, essas peças, segundo Sander (2007), podem ser lidas como forma de recuperar o que foi perdido, isto é, histórias não contadas ou mal contadas em razão das convenções e conveniências de quem as contam.

Em relação a isso, entre as três peças em que Susan Glaspell usa o recurso do efeito “I”, isto é, invocando a imagem da mulher ausente, expondo suas experiências e suas vidas invisíveis, escolhemos para analisarmos no tópico seguinte a peça *Bagatelas*. Assim, a seguir abordaremos, portanto, a respeito do espaço que Susan Glaspell usa frequentemente como cenário em suas peças, ou seja, o lar que se configura como um espaço privado que é marcadamente um espaço denominado feminino, além de adentrarmos nas relações maritais que permeiam os personagens construídos na peça e nas relações femininas que se fazem também presentes na obra.

4 AS RELAÇÕES DE GÊNERO EM *BAGATELAS*

4.1 O CASAMENTO COMO MEIO DE OPRESSÃO, VIOLÊNCIA E SILENCIAMENTO DA FIGURA FEMININA

Bagatelas (1916), escrita por Susan Glaspell, inspirada em um fato verídico, foi uma das peças da dramaturga que mais se destacou no teatro americano. Uma peça que, segundo Sander (2007), promete ser um drama policial do tipo convencional, é convertida em poucos minutos, após a sua abertura, em uma peça que se dispõe a tratar de temas polêmicos que incomodavam a sociedade da época, isto é, uma peça que carrega nas entrelinhas diferentes significados e significações que têm o intuito de revelar as diferenças entre homens e mulheres na esfera política e social.

Diante disso, Glaspell, ao abordar uma temática feminista em *Bagatelas*, construída em um único ato, se propõe a examinar as relações maritais, principalmente a relação do Casal Sr. John Wright e da Sra. Wright, denunciando o modo opressivo que a Sra. Wright e demais mulheres eram tratadas pelos seus maridos e pela sociedade no final do século XIX e início do século XX.

A trama de *Bagatelas* se desenrola na cozinha da fazenda do casal John Wright e Minnie Wright. Na noite anterior, houve um assassinato na fazenda, John foi morto e a principal suspeita do crime é a sua esposa que está na prisão. Diante disso, esses dois personagens não aparecem no palco, ou seja, em cena. Toda a ação dramática é executada por cinco personagens, três homens e duas mulheres que são: O procurador do condado, George Henderson; o delegado, Henry Peters; o fazendeiro vizinho, Lewis Hale; e as mulheres do delegado e do vizinho, Sra. Peters e Sra. Hale, as quais aparecem sem nome, apenas com o sobrenome dos seus respectivos maridos.

O procurador e o delegado, homens investidos de autoridade, vão até a fazenda em busca de pistas que incriminem a Sra. Wright. O Sr. Hale, o fazendeiro vizinho, acompanha as duas autoridades nessa busca, pois ele é uma testemunha do que aconteceu, ele foi a primeira pessoa a encontrar John morto, com uma corda ao redor do pescoço. Por sua vez, as senhoras Peters e Hale foram até a fazenda para pegar alguns objetos a pedido da Sra. Wright.

Ao chegarem na fazenda, as mulheres se deparam com a casa toda desorganizada. A cozinha, local em que a Sra. Wright e demais mulheres naquela época passavam a maior parte do tempo, está repleta de trabalhos domésticos

interrompidos, há panelas sujas, pães fora do guarda pão e pano de prato sob a mesa. Enquanto as autoridades não consideram a cozinha como um espaço importante para o caso e ficam se movendo pela casa de um lado para o outro, a Sra. Peters e a Sra. Hale permanecem nesse ambiente e, lá, descobrem todo o mistério do caso. Porém, não contam nada para os homens, fazendo com que a peça termine em aberto, dando a entender que Minnie poderia não ser condenada, haja vista que os homens não encontram nenhuma pista que a incrimine.

Diante do exposto, é possível observar que *Bagatelas*, de acordo com Carvalho (2019), inicia-se *in medias res*, técnica literária em que a narrativa inicia no meio dos acontecimentos, pois o assassinato de John é anterior a ação dramática. Assim, é por meio do recurso flashback, isto é, digressões realizadas pelos personagens, que o público toma conhecimento do que se sucedeu no passado para compreender os fatos do presente, ou seja, Susan Glaspell volta ao passado com o intuito de contextualizar o público, a respeito da vida da protagonista, Minnie Foster.

Susan Glaspell, em *Bagatelas*, “joia da literatura dramática norte-americana” (SANDER, 2007, p. 35), ao escolher como cenário o lar da personagem principal, oferece destaque para a cozinha, ambiente que, segundo Carvalho (2019), traz uma inquietação, pois é um espaço comumente tido como lugar de mulher, que os homens pouco frequentam e conhecem. Assim, ainda de acordo com Carvalho (2019), é possível notar que, por meio da construção desse espaço incomum ao homem Glaspell desenvolveu uma crítica a respeito de como o mundo das mulheres era visto pelos homens.

Indo de encontro com o pensamento de Sander (s/d), a respeito da significação do espaço cénico nas peças de Glaspell, em que predominantemente é o lar, “cujo o foco recai sistematicamente sobre quem de lá não sai ou não pode sair” (SANDER, 2007, p. 97), é possível observamos que esse espaço uma vez tematizado “jamais pode ser inocente” (SANDER, s/d, p. 15). Assim, ainda segundo Sander (s/d), os cenários de Glaspell não se resumem apenas em uma moldura, eles fazem parte da construção do enredo, sendo considerados tão indispensáveis quanto os personagens, uma vez que podem produzir uma síntese, ou mesmo serem uma metáfora do que neles são encenados.

Diante desse pressuposto, cabe aqui destacar a visão do estudioso Gaston Bachelard (1978) a respeito da representação da casa. Para ele, em *A poética do espaço*, “a casa é o nosso canto no mundo”, “nosso primeiro universo” (p. 200), ele

ainda revela que esse espaço é como um ambiente protetor, “um grande berço” (p. 201), ou seja, ele observa esse âmbito como um “espaço feliz”. Em contrapartida ao pensamento de Bachelard, que observa a casa como sinônimo de felicidade, a estudiosa Elódia Xavier (2012), ao analisar diferentes narrativas de autoria feminina, nos mostra que a casa não só desempenha o espaço que se resume a felicidade e acolhimento, a casa pode assumir diferentes significados, ela pode ser a casa protetora, mas também pode ser a casa jaula, aquela que aprisiona.

Em conformidade a isso, é possível notar, na abertura da peça, que o lar construído por Glaspell em *Bagatelas* não se caracteriza como “um espaço feliz”. O ambiente principal da peça é visto como “uma cozinha sombria, em desordem [onde] as paredes são forradas com papel desbotado”⁸ (GLASPELL, s/d, p. 30). Além disso, no decorrer do enredo, a partir das falas da Sra. Hale, se observa uma melhor descrição do espaço que não nos remete à felicidade e ao acolhimento, mas a um lugar que evoca frieza e aprisionamento, destacando o espaço em que Minnie estava condenada a viver: “Sra. Hale: [...] nunca gostei desse lugar. Talvez por ficar no fundo de uma depressão de não se poder ver a estrada. Não sei por que, mas esse lugar é deprimente e sempre foi”⁹. (GLASPELL, s/d, p. 42-43).

A cozinha, espaço atuante, lugar onde se concentram todas as pistas a respeito do assassinato, é deixada de lado pelos personagens masculinos, o procurador indaga se há algo importante na cozinha e o delegado responde: “Nada a não ser as coisas da cozinha”¹⁰ (GLASPELL, s/d, p. 34), ou seja, esse espaço não tem importância para eles, pouco lhes interessa, é um espaço irrelevante, haja vista que o ocorrido aconteceu no andar de cima, no quarto do casal. Com isso, ao procurarem por pistas em outros cômodos, eles deixam as mulheres à vontade, pouco importam o que elas fazem; pois, em meio a superioridade da autoridade masculina, elas são consideradas seres incapazes de identificar qualquer pista. Diante disso, eles menosprezam e debocham da atenção que elas dão aos utensílios domésticos presentes na cozinha. Esse olhar masculino pelo ambiente e pelos objetos utilizados pela mulher pode ser observado nas falas do procurador, do delegado e do vizinho:

Delegado: [...] Humm... mulher é mesmo uma coisa engraçada! Está sendo acusada de assassinato e ainda se preocupa com as comotas.

⁸ a gloomy kitchen, [...] the walls covered with a faded wall paper (GLASPELL, 1996, p. 1351)

⁹ I—I've never liked this place. Maybe because it's down in a hollow and you don't see the road. I dunno what it is, but it's a lonesome place and always was. (p. 1357)

¹⁰ Nothing here but kitchen things. (p. 1353)

Procurador: [...] Creio que quando tivermos terminado, ela terá algo mais importante que as compotas com que se preocupar.
Hale: Bem, só mesmo uma mulher para se preocupar com tais bagatelas.¹¹
(GLASPELL, s/d, p. 35).

Ao longo da História, as mulheres sempre foram subestimadas e consideradas seres nulos. Com isso, observamos na peça um cenário que dispõe de rígidos papéis de gênero, isto é, enquanto os homens assumem uma posição importante, um cargo relacionado ao trabalho na esfera pública, a mulher assume um lugar de menor valor voltado para fins triviais, em que suas tarefas estão centradas no lar, cuidar dos filhos e do marido, e a mulher que não cuidasse dos seus deveres, como era proposto, eram questionadas e taxadas como más donas de casa. Sendo assim, o procurador critica o estado da cozinha de Minnie, a desarrumação, argumentando que “como dona de casa, ela deixava muito a desejar”¹² (GLASPELL, s/d, p. 35). Mas, como será apontado depois, ele desconhecia que aquela desarrumação era devido à confusão mental da protagonista, ela havia matado o seu marido, e tal acontecimento a impossibilitou de prosseguir com os afazeres domésticos.

Diante disso, de maneira sutil, a Sra. Hale revida a fala do procurador e expõe que “há muito trabalho numa fazenda [e] as mãos dos homens não estão sempre tão limpas como deveriam estar”¹³ (GLASPELL, s/d, p. 35). Assim, ela demonstra um sentimento de solidariedade para com a Sra. Wright e se coloca no lugar dela, pois, em seguida, comenta com a Sra. Peters que detestaria ter homens em sua cozinha criticando o seu trabalho árduo.

Ao utilizar sutilezas em seu discurso, Glaspell opta pelo apagamento dos nomes das personagens femininas das Sras. Hale e Peters em toda ação dramática, exceto no caso de Minnie, atribuindo a elas apenas os sobrenomes dos maridos. Essa opção da dramaturga demonstra, de acordo com Filha (2018), o intuito de mostrar o poder do casamento, ou seja, a transformação que ele opera em uma mulher. O homem, dessa forma, assume lugar de dono e senhor, enquanto a mulher assume o lugar de ser dominado, sem voz ou vez dentro da sociedade tendo sua identidade e

¹¹ SHERIFF. Well, can you beat the women! Held for murder and worryin' about her preserves. COUNTY ATTORNEY. I guess before we're through she may have something more serious than preserves to worry about. HALE: Well, women are used to worrying over trifles. (p. 1353)

¹² Not much of a housekeeper. (GLASPELL, 1996, p. 1353)

¹³ There's a great deal of work to be done on a farm [...] Men's hands aren't always as clean as they might be. (p. 1353-1354)

subjetividade apagada. Isso é metaforizado nos nomes próprios que elas deixam de usar e passam a ser reconhecidas pelos sobrenomes de seus maridos.

A protagonista, presa a um casamento há trinta anos, experimenta essa transformação que o matrimônio opera. Segundo Mhayyal (2015), após o casamento John Wright dita o script da vida de Minnie, ou seja, ela “que costumava usar roupas bonitas e ser alegre quando solteira”¹⁴ (GLASPELL, s/d, p. 38) perde essa subjetividade para seguir o que o seu marido considera “certo”, ele transforma a esfera doméstica em uma prisão de isolamento e solidão para ela. Na fala da Sra. Hale, ela caracteriza John como um homem “que não bebia, cumpria a sua palavra como a maioria das pessoas e pagava as suas contas”¹⁵ (GLASPELL, s/d, p. 43), isto é, um homem visto pela sociedade como “correto”. Porém, em seguida, ela introduz que ele “era um homem duro”¹⁶ (GLASPELL, s/d, p. 43), e isso podemos observar quando, em outra fala, ela enfatiza que Minnie não participava do clube das senhoras, ou seja, não mantinha contato com demais pessoas a não ser com o marido, e que ela andava mal vestida.

A vida solitária de Minnie, ou seja, a prisão que ela vivenciava naquele casamento e o motivo que a levou a dar um fim aquela relação, em que ela cometeu um crime assassinando John, é descoberta pelas mulheres. Ao mexerem nas coisas de Minnie, é possível observar que a casa dela revela muito sobre ela. Em conformidade a isso, Sander pontua:

É na disposição dos utensílios domésticos, no estado das tarefas de rotina, na condição dos objetos de uso diário que a Sra. Hale e a Sra. Peters vão encontrando pista após pista e terminam por reconstituir a história de Minnie Wright, uma história de opressão e violência que, como tantas, tem um trágico desfecho (2007, p. 45)

É sem estar procurando que as mulheres encontram o motivo que levou Minnie a cometer o crime, motivo esse que os homens buscavam se movendo de um lado para o outro durante a peça. Nota-se, portanto, que o desvendamento do caso acontece porque, segundo Sander (2007), as mulheres têm um olhar observador e treinado, haja vista que possuem experiências como habitantes em cozinhas semelhantes. Assim, é por meio dos sinais de trabalho interrompido, da gaiola, da

¹⁴ She used to wear pretty clothes and be lively, when she was Minnie Foster (p. 1355)

¹⁵ He did not drink, and kept his word as well as most, I guess, and paid his debts. (p. 1357)

¹⁶ He was a hard man (p. 1357)

colcha, da caixa onde encontram o passarinho estrangulado que elas montam o mapa que as levam até o tesouro, ou seja, a morte de John e a vida isolada, solitária que Minnie Foster vivia dentro daquele matrimônio e daquela casa.

Diante desse pressuposto, ao notarem o significado de cada um dos achados, elas se mantêm em silêncio, ou seja, elas jamais verbalizam o que determinado achado simboliza. Nas rubricas de Glaspell quando elas descobrem tudo a respeito do acontecido, observamos que “as duas mulheres ficam sentadas sem se encararem, como se estivessem tomando consciência de alguma coisa, mas ao mesmo tempo se controlando para nada dizer”¹⁷ (GLASPELL, s/d, p. 45). Desse modo, essa indicação cênica destaca que *Bagatelas* não é uma peça sem palavras, mas uma peça com um diálogo tímido por parte das mulheres, tendo em vista que elas por muito tempo foram silenciadas e subestimadas. Em suma, o discurso delas é marcado pelo diálogo fragmentado, ambíguo e pela troca de olhares.

Tendo em vista a tomada de consciência delas em relação ao que descobrem na cozinha, é válido lembrar que embora no início da peça as senhoras aceitem os papéis de gênero que as oprimem, como ordem natural das coisas, observamos, portanto, que ao acharem uma das principais pistas, a gaiola e o pássaro, a posição da Sra. Peters e da Sra. Hale muda, ou seja, elas reconhecem que, assim como Minnie, também sofreram e ainda sofrem abusos da figura masculina em suas vidas e que, em detrimento disso, Minnie não foi ou será a única mulher a recorrer a violência contra a opressão.

Em conformidade a isso, é válido pontuar algumas situações em que se observa a identificação delas com a protagonista Minnie. A primeira situação de identificação é quando a Sra. Peters lembra da sua infância, quando um menino machucou o seu gatinho de estimação:

Sra. Peters: (sussurrando) Quando eu era criança- meu gatinho – um menino pegou numa machadinha, e diante dos meus próprios olhos - e antes que eu pudesse fazer qualquer coisa – (Cobre o rosto por um instante) Se não tivessem me segurado, eu teria – [...] machucado ele.¹⁸ (GLASPELL, s/d, p. 45).

¹⁷ The two women sit there not looking at one another, but as if peering into something and at the same time holding back. (p. 1358)

¹⁸ When I was a girl—my kitten—there was a boy took a hatchet, and before my eyes—and before I could get there—(covers her face an instant) If they hadn't held me back I would have—(catches herself, looks upstairs where steps are heard, falters weakly)—hurt him. (p. 1358)

Por sua vez, a segunda situação em que a Sra. Peters estabelece uma identificação com Minnie é quando ela reconhece que o pássaro morto por John é como se fosse o filho que Minnie nunca teve, ou seja, o ser que lhe trazia alegria. Sendo assim, ela lembra da vez que perdeu o seu primeiro filho: “Eu sei o que é silêncio. Quando estávamos morando em Dakota, o meu primeiro bebê morreu – com dois anos de idade, e eu sem mais nada além de – Eu sei o que é silêncio”¹⁹. (GLASPELL, s/d, p. 46)

Contudo, a Sra. Hale, ciente da sua própria vida como dona de casa, se culpa por ter se omitido ao que a protagonista vinha sofrendo. Diante disso, ela destaca que as mulheres passam pelas mesmas coisas, isto é, o silenciamento e o enclausuramento no casamento, mas não conseguem expor em palavras o sofrimento que vivenciam:

Sra. Hale: Eu deveria ter percebido que ela precisava de ajuda! Eu sei como as coisas podem ser para as mulheres. Sabe, é esquisito, Sra. Peters. Nós vivemos muito juntas e muito distantes. A gente passa pelas mesmas coisas, tudo é apenas uma versão diferente da mesma coisa.²⁰ (GLASPELL, s/d, p. 47)

É através da identificação com a vida da protagonista que a Sra. Hale e a Sra. Peters não só descobrem a identidade de quem cometeu o crime como também descobrem a própria identidade, ou seja, elas se autodescobrem. Assim, Sander (2007) pontua que ao esconderem a caixa onde o pássaro estava, a principal prova do crime, o motivo que levou Minnie a matar John, a Sra. Peters e Sra. Hale defendem Minnie e se posicionam contra a opressão em que as mulheres eram submetidas:

Hale sai. O Delegado acompanha o procurador até o outro cômodo. Depois a Sra. Hale se levanta, com as mãos bem juntas, olhando intensamente para a Sra. Peters, cujos olhos fazem um movimento lento até encontrarem os olhos da Sra. Hale. Por um momento a Sra. Hale retém sua atenção, depois seus próprios olhos de dirigem para o lugar onde a caixa está escondida. De repente, a Sra. Peters afasta os gomos do edredão e tenta colocar a caixa na sua bolsa. A caixa é grande demais. Ela abre a caixa, tenta tirar o pássaro, mas não consegue tocar nele, volta aos gomos, fica parada sem saber o que fazer. Ouve-se o ruído de uma maçaneta girando no cômodo ao lado. A Sra. Hale apodera-se rapidamente da caixa e a coloca no bolso do seu casaco. Entram o procurador e o delegado.²¹ (GLASPELL, s/d, p. 48-49)

¹⁹ I know what stillness is. When we homesteaded in Dakota, and my first baby died—after he was two years old, and me with no other then— I know what stillness is. (p. 1358-1359)

²⁰ MRS HALE. I might have known she needed help! I know how things can be—for women. I tell you, it's queer, Mrs Peters. We live close together and we live far apart. We all go through the same things—it's all just a different kind of the same thing (p. 1359)

²¹ (HALE goes outside. The SHERIFF follows the COUNTY ATTORNEY into the other room. Then MRS HALE rises, hands tight together, looking intensely at MRS PETERS, whose eyes make a slow turn,

Assim sendo, o ato de defesa a favor da protagonista pode configurar-se uma maneira de vingar a si mesmas, a Minnie e demais mulheres de todos os crimes considerados não crimes que as mulheres sofriam diariamente, principalmente na instituição do casamento. O poder da palavra dada às mulheres deixa o caso em aberto, e isso as torna cúmplices do assassinato de John Wright. Assim, de acordo com Filha (2018), a omissão faz com que elas estabeleçam uma irmandade contra a autoridade, isto é, sobre a justiça na disposição das leis governadas pelo sistema patriarcal. Esse vínculo entre elas, como aponta Jabboury (2007), é sinônimo de força, uma força que talvez Glaspell quisesse mostrar às mulheres de sua época.

Ainda estabelecendo uma análise da obra, no tópico seguinte, examinaremos a simbologia presente na peça, ou seja, apontaremos as significações dos objetos que remetem ao enclausuramento e a violência psicológica sofrida por Minnie, além do próprio assassinato de John. Assim, nos propomos a expor em palavras a significação dos achados encontrados pela Sra. Hale e pela Sra. Peters, as quais permaneceram em silêncio.

4.2 A SIMBOLOGIA QUE DESVENDA DOIS CRIMES

Segundo Lima, Silva e Reiner (2010) são muitas as disciplinas que se interessam pela formação, agenciamento e interpretação dos símbolos, e dentro dessas disciplinas a Literatura se faz presente. O símbolo, termo de origem grega (symbolon), de acordo com o dicionário online Dicio (2021), transita entre aquilo que sugere, substitui ou representa algo. Sendo assim, em uma abordagem mais sucinta do termo associado à Literatura, o símbolo é, ainda, definido pelo Dicio, como “palavra ou imagem cujo sentido designa outro objeto ou qualidade, pela relação de semelhança entre eles; alegoria, metáfora” (DICIO, 2021).

O símbolo, de acordo Ribeiro (2010), precede qualquer linguagem e razão discursiva, “ele aponta para algo que está ausente, representando-o, mas sem empreender todas as suas possibilidades” (RIBEIRO, 2010, p. 49). Neste sentido, a Literatura utiliza os símbolos para expressar e denunciar de maneira sutil situações da vida cotidiana do ser humano. Diante disso, Carvalho (2019) destaca que os

finally meeting MRS HALE's. A moment MRS HALE holds her, then her own eyes point the way to where the box is concealed. Suddenly MRS PETERS throws back quilt pieces and tries to put the box in the bag she is wearing. It is too big. She opens box, starts to take bird out, cannot touch it, goes to pieces, stands there helpless. Sound of a knob turning in the other room. MRS HALE snatches the box and puts it in the pocket of her big coat. Enter COUNTY ATTORNEY and SHERIFF.) (p. 1359-1360)

símbolos carregam aquilo que está implícito no discurso dos autores, ou seja, aquilo que não se pode ver. Ela ainda pontua que os autores, ao lançarem mão da representação simbólica em seus escritos, mostram o que está no profundo do seu íntimo, isto é, expressam seus sentimentos, emoções, desejos e insatisfações com relação a vida e o cotidiano.

A partir desse pressuposto, é válido pontuar, portanto, que a simbologia presente nos textos literários não só assume uma única significação, mas uma multiplicidade de significados que serão apreendidos de acordo com a visão de cada sujeito, pois “a percepção do símbolo é [...] pessoal. Em seu processo de formação, o ser humano acrescenta, às experiências pessoais, valores culturais e sociais herdados da humanidade que o precedeu até então” (RIBEIRO, 2010, p. 50), ou seja, cada um vê aquilo que a sua potência visual e o seu conhecimento de mundo lhe permite. Assim, Ribeiro (2010) ainda acrescenta:

[...] cada análise torna-se produto de um ponto de vista e não deve almejar esgotar, nem ao menos relativamente, nenhum dos domínios referentes à concepção de representação simbólica, mas procurar unir a compreensão do papel significativo do símbolo em estudo à interpretação de alguns de seus múltiplos sentidos, em favor da autoridade das obras estudadas. (p. 50)

Diante do exposto, é possível notar que Susan Glaspell utilizou na peça *Bagatelas* uma forte simbologia como forma de denunciar a situação social e política da mulher no final do século XIX e início do século XX. É a partir de uma simbologia peculiar, ou seja, pelo uso dos objetos associados à mulher e considerados pelos homens sem valor, que ela enfatiza como o feminino era visto e tratado na sociedade dominada pelo sistema patriarcal.

Ademais, é válido destacar que por meio da disposição dos símbolos na peça, como: o próprio nome da peça, o nome dos personagens, o telefone, o avental, as compotas, a colcha, a gaiola e o pássaro, conforme veremos adiante, os expectores/leitores podem reconhecer que a obra não é nada inocente, como muitos críticos já afirmaram, operando em quem vê ou lê uma reflexão acerca da condição da mulher retratada na época em que a autora escreveu a obra ou mesmo em épocas atuais.

Para mostrar que a vida da mulher era insignificante aos olhos do homem, Susan Glaspell escreve *Trifles*, cujo título remete a algo sem valor, fútil. Definido pelo *Cambridge Dictionary Online*, a palavra *trifle*, em português bagatelas, indica: “Uma

situação, objeto de pouco valor ou importância²² (CAMBRIDGE DICTIONARY, 2021, tradução nossa), diante disso, observa-se que a escolha da palavra para compor o título da obra já introduz ao leitor o que ele encontrará no decorrer da peça, isto é, uma história que aborda questões a respeito da mulher e do seu mundo, que são caracterizadas como irrelevantes para os homens, mas essenciais às mulheres.

Susan Glaspell, ao mostrar o olhar dos homens para o mundo das mulheres, enfatizando o desdém que eles têm a respeito das atividades e do que elas são, não mostra apenas a “incapacidade” de reconhecerem as pistas do crime, as quais estão à sua volta. Ela põe em evidência para o público algo maior, ou seja, ela trata nessa obra de questões ligadas às relações de gênero.

Com relação às posições sociais do homem e da mulher na sociedade observamos em *Bagatelas* que, enquanto os homens têm nomes atribuídos, a mulher do delegado e do vizinho aparecem em todo o texto sendo chamadas pelo sobrenome dos maridos, ou seja, Sra. Hale e Sra. Peters, o que remete a um tipo de posse que o cônjuge passa a ter, após o casamento. Destarte, a substituição do nome de solteira para o sobrenome do marido pode referir-se que, após o enlace matrimonial, a mulher passa a assumir uma posição nula dentro da relação, isto é, ela passa a ser um ornamento do lar, um objeto que o homem detém total controle, devendo a este, respeito e submissão. Ela perde, então, sua identidade e subjetividade e passa a ter uma vida voltada para suprir as vontades do cônjuge.

Sendo assim, é válido pontuar que os nomes de alguns personagens assumem uma simbologia importante para o entendimento do texto, uma vez que, segundo Carvalho (2019), Glaspell tenta mostrar aos espectadores/leitores algumas características a respeito deles, do que está por vir na história e a denúncia que ela se propõe a fazer com relação ao modo como as mulheres eram tratadas nessa sociedade dominada pelo patriarcalismo. O primeiro nome carregado de múltiplas significações, é o nome de John Wright. De acordo com Carvalho (2019), ele seria o príncipe encantado que toda mulher sonha em ter como marido. Na peça ele é descrito pela Sra. Hale e Sra. Peters como um “homem bom”, um homem correto que cumpria com a sua palavra e pagava as suas contas. Ironicamente, o nome Wright é um trocadilho, ou seja, ao lermos essa palavra, a vemos como “right” que significa “certo”, “correto”. No entanto, no decorrer da peça, vemos que, apesar dele ser considerado

²² a matter or object of little value or importance (CAMBRIDGE DICTIONARY, 2021)

um homem “correto”, essa posição muda e ele passa a ser caracterizado como um homem “duro”, ou seja, como um opressor, um homem que nenhuma mulher gostaria de ter ao lado, “que só a ideia de passar o dia inteiro em sua companhia – [arrepia-se] É como um vento gelado que chega até os ossos”²³ (GLASPELL, s/d, p. 43).

Por sua vez, o nome da protagonista ausente, Minnie Foster, acusada do assassinato de John, carrega a simbologia de ser diminuta, isto é, “Minnie” soa como “mini”, dando a ideia de algo pequeno, inferior. De fato, ela foi muito inferiorizada, colocada em posição secundária, nula, em um casamento no qual foi enclausurada por três décadas, culminando em um assassinato. Assim, um detalhe que vale ser lembrado a respeito de Minnie é que no início da peça o seu nome de solteira não aparece, ou seja, ela é chamada pelo sobrenome do marido, Sra. Wright, porém ao passo que a Sra. Hale e a Sra. Peters mexem nos utensílios domésticos dispostos na casa, elas vão descobrindo o modo de vida da protagonista; dessa forma, passam a chama-la pelo nome de solteira, Minnie Foster, e em seguida apenas por Minnie.

O retorno ao nome de solteira pode inferir-se que a Sra. Hale e a Sra. Peters começam a se solidarizar pela situação de Minnie e que esse sentimento vai aumentando à medida que mais pistas do crime e da sua vida vão sendo descobertas por elas. Ademais, o retorno ao nome de solteira também pode remeter que, após a morte de John, ela ganha uma nova oportunidade de vida, ou seja, ela ganha a liberdade, podendo recuperar a sua identidade e subjetividade. Mas essa liberdade é dada apenas no plano simbólico e no universo representado pela solidariedade feminina; pois enquanto a ação da peça acontece, Minnie está presa na delegacia.

Os demais nomes dos personagens que carregam significações são o nome do delegado, Henry Peters e o do fazendeiro vizinho Lewis Hale. Peters que deriva do grego “Petros”, em português “Pedro” é um nome bíblico que quer dizer “pedra”, “rocha”. Esse nome atribuído ao delegado mostra que ele carrega grande importância dentro da peça, pois infere ao leitor/espectador que ele seja um homem inteligente, perspicaz, aquele investido da lei que irá descobrir todas as pistas do assassinato de John. Já o nome do fazendeiro vizinho, Lewis Hale, carrega a simbologia de ser um homem robusto, vigoroso, pois “Hale” remete a “Strong” que significa forte, duro.

Diante disso, é possível notar que as duas personagens femininas, Sra. Peters e Sra. Hale, que não aparecem com nenhum outro nome, durante a peça, a não ser

²³ Just to pass the time of day with *him*-(*Shivers*.) Like a raw wind that gets to the bone. (p. 1357)

os sobrenomes dos maridos, assumem o peso da significação dos sobrenomes deles, sobressaindo na peça; ou seja, Glaspell mostra que as mulheres, mesmo sendo questionadas e vistas como seres incapazes, apresentam nessa obra uma posição de força, inteligência e altivez, características essas que só eram conferidas aos homens.

Outro símbolo importante na peça é o telefone que o fazendeiro vizinho, Sr. Hale, tenta vender a John. É por causa dessa venda que ele vai até a fazenda e conseqüentemente encontra John Wright morto:

Hale: (descendo em direção ao lado posterior da casa) Eu e o Harry saímos para ir à cidade com um carregamento de batatas. Viemos seguindo a estrada desde a minha casa e, quando chegamos aqui, eu disse: "Eu vou ver se consigo convencer o John Wright a comprar um telefone de linha coletivo comigo." Eu tinha conversado com John sobre o assunto anteriormente, mas ele tinha recusado a proposta, dizendo que as pessoas já falam demais, e que tudo o que ele queria era paz e sossego – acho que o senhor sabe o quanto ele falava; mas eu achei que talvez, se eu entrasse e conversasse com ele em frente da mulher, embora eu tenha dito ao Harry que eu não tinha certeza se os desejos da mulher podiam fazer alguma diferença para ele.²⁴ (GLASPELL, s/d, p. 31-32)

A fala acima do Sr. Hale a respeito do comportamento de John, nos reporta que ele deixava a sua esposa incomunicável, ou seja, mesmo morando em uma fazenda isolada, no fundo de uma depressão, sem poder ver a estrada, como descrito durante a peça, pela Sra. Hale, ele não queria um linha telefônica, não queria manter contato com outras pessoas e nem queria que sua esposa também o fizesse. A fala de Hale também demonstra a frieza com a qual John tratava Minnie, para ele pouco importava a opinião e as vontades da esposa. Sendo assim, de acordo com Jabboury (2007), o telefone carrega uma simbologia muito significativa, pois mantém uma relação com a justiça em que esse assunto irá se desdobrar no decorrer da peça ganhando ápice quando a Sra. Hale e a Sra. Peters descobrem todo o caso e indagam que o maior crime foi John ter isolado Minnie.

O avental de Minnie é outro objeto simbólico encontrado na peça. Nas rubricas de Glaspell é possível observar que esse objeto doméstico, muito utilizado pelas

²⁴ HALE. Harry and I had started to town with a load of potatoes. We came along the road from my place and as I got here I said, "I'm going to see if I can't get John Wright to go in with me on a party telephone." I spoke to Wright about it once before and he put me off, saying folks talked too much anyway, and all he asked was peace and quiet-I guess you know about how much he talked himself; but I thought maybe if I went to the house and talked about it before his wife, though I said to Harry that I didn't know as what his wife wanted made much difference to John- (GLASPELL, 1996, p. 1352)

mulheres, é mencionado logo no início da peça quando o Sr. Lewis Hale está descrevendo o que encontrou na fazenda e como encontrou Minnie:

Hale: Estava balançando para frente e para atrás. Segurava o avental e parecia estar fazendo – dobras no pano.

Hale: [...] Eu disse como vai Sra. Wright? Está fazendo frio, não acha? Ela disse, “Está mesmo?” e continuou a fazer as dobras no avental [...]

Hale: [...] “Mas, ele morreu de quê?” “Ele morreu de uma corda do pescoço ela respondeu, e continuou a fazer dobras no avental [...]

Hale: [...] “Quem fez isso, Sra. Wright?” disse o Harry. Ele perguntou com firmeza – e ela parou de fazer dobras no avental. “Eu não sei”, respondeu [...] ²⁵ (GLASPELL, s/d, p. 32-33)

A partir do exposto, observa-se que o avental é o objeto que Minnie se agarra naquele momento, ou seja, é naquele objeto doméstico que ela tenta amenizar o nervosismo, a frustração, o medo, a raiva e conseqüentemente a solidão, uma solidão que a aprisionava há trinta anos. Diante desse contexto, pode inferir que ela se apega ao avental, pois esse objeto e demais utensílios eram os seus únicos “companheiros”, uma vez que ela não mantinha contato com nenhuma outra pessoa, a não ser John.

Com o decorrer da peça, observamos que esse mesmo artigo doméstico, o avental, ganha outra significação, quando a Sra. Peters e a Sra. Hale o menciona:

Sra. Peters: Ela disse que queria o avental. Que engraçado! Afinal não há muito como que se sujar na cadeia, meu Deus. Eu suponho que a fará se sentir mais à vontade. (*Vai até o armário*) ela disse que estavam na gaveta de cima do armário. Ah, aqui estão eles. E também seu xalezinho, que fica sempre pendurado atrás da porta. (*Abre a porta da escada e olha*) ah, aqui está. (*Fecha rapidamente a porta que dá acesso ao andar superior*).

Sra. Hale: Bem, eu acho que não tenha feito. Do contrário não estaria pedindo um avental e seu xalezinho, e se preocupando com as comotas.²⁶ (GLASPELL, s/d, p. 38)

²⁵ HALE. She was rockin' back and forth. She had her apron in her hand, and was kind of-pleating it... HALE. [...] said, "How do, Mrs. Wright, it's cold, ain't it?" And she said, "Is it?"-and went on kind of pleating at her apron [...]

HALE. [...] "Why, what did he die of?" "He died of a rope round his neck," says she, and just went on pleatin' at her apron. Well

HALE. [...] "Who did this, Mrs. Wright?" said Harry. He said it businesslike-and she stopped pleatin' of her apron. [...] (GLASPELL, 1996, p. 1352-1353)

²⁶ MRS. PETERS. She said she wanted an apron. Funny thing to want, for there isn't much to get you dirty in jail, goodness knows. But I suppose just to make her feel more natural. (*Crosses to cupboard*.) She said they was in the top drawer in this cupboard. Yes, here. And then her little shawl that always hung behind the door. (*Opens stair door and looks.*) Yes, here it is. (*Quickly shuts door leading upstairs.*)

MRS. HALE Well, I don't think she did. Asking for an apron and her little shawl. Worrying about her fruit. (GLASPELL, 1996, p. 1355)

O avental, nesse segundo momento de *Bagatelas*, pode figurar, então, a representação da feminilidade da personagem, uma vez que ele é um dos objetos mais utilizados no ambiente doméstico e comumente ligado à mulher. Ademais, o avental também pode simbolizar que, embora Minnie tenha se livrado de John, do homem que a aprisionava e a fazia infeliz, ela ainda não se sente totalmente livre dos ditames da sociedade patriarcal que insiste em dizer que lugar de mulher é dentro de casa, cuidando dos filhos e marido.

Ainda discutindo a respeito da simbologia de alguns objetos encontrados na cozinha, cabe aqui destacar as jarras de vidro, artigo esse muito comum, naquela época, usado para manter as frutas em conserva. Ao apresentar esse objeto na peça, Glaspell, de maneira sutil, mostra como se encontrava o estado emocional de Minnie Foster. Nas rubricas da autora, observamos na fala da Sra. Peters a preocupação de Minnie para com o estado das compotas, e, em seguida, na fala da Sra. Hale a condição em que encontraram as jarras:

Sra. Peters: *(Para outra mulher)* Oh, as frutas; congelaram. *(Para o procurador)* Ela estava preocupada porque a temperatura tinha baixado muito. O fogo tinha se apagado e os vidros iam se quebrar.

Sra. Hale: [...] É uma pena que suas compotas tenham se estragado. Será que não dá para aproveitar nenhuma? *(Sobe na cadeira e olha)* Acho que há algumas aqui que estão boas [...]

Sra. Peters: Sim – esta aqui. *(Segurando o vidro contra a luz da janela)* E além do mais, esta é de cerejas. *(Olhando novamente)* Parece mentira, mas creio que esta é a única que se salvou. *(Desce da cadeira, com o vidro na mão. Vai até a pia, limpa-o por fora)* [...] ²⁷ (GLASPELL, s/d, p. 34-37)

Comparando esse artigo doméstico com a protagonista, nota-se, então, que as jarras e as frutas em conserva representam muito a vida de Minnie; pois, por muitos anos, ela permaneceu enclausurada, sufocada, sob pressão em um casamento infeliz e com um marido que não a permitia viver. John era um homem duro, grosseiro e essas características são evidentes quando observa-se que ele não a permitia manter contato com demais pessoas:

Sra. Hale: *(Perto da mesa, examinando a saia)* John era um homem fechado. Acho que era por isso que ela vivia tão só. Nem ao clube das senhoras ela

²⁷ MRS. PETERS *(to the other woman)* Oh, her fruit; it did freeze. *(To the Lawyer.)* She worried about that when it turned so cold. She said the fire'd go out and her jars would break.

MRS. Hale. [...] It's a shame about her fruit. I wonder if it's all gone. *(Gets up on the chair and looks.)* I think there's some here that's all right [...]

MRS. PETERS. Yes- here; *(holding it toward the window)* this is cherries, too. *(Looking again.)* I declare I believe that's the only one. *(Gets down, jar in her hand. Goes to the sink and wipes it off on the outside.)* (GLASPELL, 1996, p.1353-1354)

pertencia. Creio que ela achava que não tinha como contribuir, e além disso a gente não tem prazer em fazer as coisas quando se sente tão mal vestida. Ela costumava usar roupas bonitas e ser alegre quando solteira, Minnie Foster, e era uma das moças que cantavam no coro. Mas isso – bem, isso foi há trinta anos [...]”²⁸ (GLASPELL, s/d, p. 38)

A condição de Minnie era de subalterna²⁹, uma mulher enclausurada nos confins de uma fazenda e em um casamento que deixava claro qual era o seu lugar, ou seja, de um ser secundário, diminuto, nulo, apenas um objeto do esposo. A partir desse pressuposto, nota-se que a morte de John, pelas suas mãos, foi uma espécie de revolta a respeito da condição em que vivia. Assim sendo, é possível observar que as jarras quebradas simbolizam sua ira contra o seu marido, contra a sua condição subjugada.

A única jarra que não explodiu simboliza o que restou de Minnie, sua vontade de viver, seu eu e seus costumes. Em uma análise mais profunda, podemos dizer que a jarra intacta representa a fortaleza que a mulher possui, em destaque Minnie, que apesar de ter vivido três décadas isolada do mundo, sofrendo abusos psicológicos por parte do marido, ainda permanece sã, ou seja, ela não enlouquece. Além dessa simbologia, a jarra que não explodiu também pode significar o segredo de Minnie, que ainda permanece conservado, isto é, o motivo que tanto o procurador procura para fechar o caso.

Ainda com relação à jarra intacta, observa-se que a fruta que esse recipiente conserva, a cereja, também ganha simbologia na peça assumindo diferentes significações. Muito utilizada na culinária, no preparo de sobremesas, coquetéis, compotas, como destaca Carvalho (2019), a cereja simboliza a fragilidade, o amor, a doçura, a juventude. Destarte, tendo em vista seu uso dinâmico, suas inúmeras funções, pode-se destacar que Glaspell utiliza a cereja em comparação com Minnie, pois ela também dispunha de inúmeras funções no ambiente doméstico, era ela quem cuidava de todos os afazeres, do lar e da família.

²⁸ MRS. HALE (*examining her skirt*) Wright was close. I think maybe that's why she kept so much to herself. She didn't even belong to the Ladies' Aid. I suppose she felt she couldn't do her part, and then you don't enjoy things when you feel shabby. I heard she used to wear pretty clothes and be lively, when she was Minnie Foster, one of the town girls singing in the choir. But that-oh, that was thirty years ago. (GLASPELL, 1996, p. 1355)

²⁹ Spivak (2014), autora da obra *Pode o subalterno falar?* descreve o termo subalterno como sendo “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (p. 13-14)

Tendo em vista a delicadeza da fruta e uma de suas funções que é dar um toque final, decorar sobremesas, é válido ressaltar que Minnie e demais mulheres eram vistas como sexos frágeis, sem inteligência, necessitadas de cuidados do homem. Diante disso, assim como a cereja desempenha a função decorativa, as mulheres também cumpriam esse papel, isto é, eram consideradas pela sociedade patriarcal como um objeto decorativo, item esse que não podia faltar em nenhum lar.

Outra simbologia que pode ser pontuada é a cor da cereja, o vermelho. De acordo com Feber (2007), no *A Dictionary of Literary Symbols*, “o vermelho na literatura representa a cor do fogo, do ouro, das rosas. É a cor dos rostos quando apresentam vergonha, raiva, rubor da saúde ou da paixão. O vermelho também representa a cor do sangue [...]”³⁰ (FEBER, 2007, p.169, tradução nossa). Diante desse pressuposto, o vermelho da cereja presente na obra de Glaspell pode ter sido usado pela dramaturga como uma analogia ao primeiro amor, forte, vivo e delicado. Ademais, a autora também pode ter utilizado essa fruta, com a cor vermelha, como simbologia a fúria das mulheres por viveram sob a prepotência e submissão dos homens. Essa fúria pode ser percebida na peça atrelada ao assassinato de John por Minnie e no acobertamento do crime pela Sra. Hale e a Sra. Peters.

Os movimentos exercidos pelos homens no decorrer da peça, isto é os seus passos em busca de pistas, também podem ser uma simbologia: “As mulheres escutam os passos dos homens na escada”³¹ (GLASPELL, s/d, p. 36); “Ouvem-se passos de pessoas descendo a escada”³² (GLASPELL, s/d, p. 40); “Ouvem-se os homens descendo as escadas”³³ (GLASPELL, s/d, p. 47). Toda a movimentação por parte dos homens, o fato deles não se concentrarem em um único lugar e deixarem de lado a cozinha, local onde Minnie passava a maior parte do seu dia, infere que a autoridade e a inteligência atribuída a eles no início de *Bagatelas* é substituída pela incompetência e ineficácia, pois, apesar de toda a busca, de todos os movimentos, eles não desvendam o caso, cabendo esse feito às mulheres.

Segundo Jabboury (2007) para, de fato, compreendermos *Bagatelas*, é necessário que entendamos, antes de mais nada, as duas maiores metáforas presentes na peça como símbolos significantes. A primeira delas é a gaiola e o

³⁰ No texto original: Red in literature is the color of fire, gold, and roses; it is the color of faces when they show embarrassment, anger, or the flush of health or passion. It is also the color of blood.

³¹ The women listen to the men's steps on the stairs (GLASPELL, 1996, p. 1354)

³² Footsteps have been heard coming down the stairs. (p. 1356)

³³ The man are heard coming down stairs (p. 1359)

pássaro. A gaiola, objeto encontrado pelas mulheres: “Sra. Peters: (*procurando no armário*) Veja só, uma gaiola. (*Segurando-a*) Ela tinha um passarinho Sra. Hale?”³⁴ (GLASPELL, s/d, p. 41), é um símbolo presente na peça que remete aos trinta anos de prisão de Minnie ao casamento e ao mesmo tempo a sua libertação, isto é, quando a gaiola é encontrada pelas senhoras com a porta quebrada: “Sra. Peters: [...] Mas olhe esta porta. Está quebrada. Uma dobradiça foi arrancada”³⁵ (GLASPELL, s/d, p.42), observamos nessa porta arrancada, quebrada, a libertação de Minnie das amarras de uma relação fracassada e opressiva. Libertação essa que ela teve que matar para “conquistar”.

O pássaro que não se encontrava na gaiola, e sim envolto em um pano de seda dentro de uma caixinha nas coisas de costura de Minnie, tem uma relação muito forte com ela. Percebe-se uma comparação clara entre ela e a ave, isto é, ela compartilhava de muitas coisas em comum com o passarinho. Nas seguintes falas da Sra. Hale podemos ver essa analogia: “[...] era uma das moças que cantavam no coro”³⁶ [...] (GLASPELL, s/d, p. 38); “[...] Ela costumava cantar tão bem”³⁷ (GLASPELL, s/d, p. 41); “Ela - pensando bem, ela própria era como um passarinho – tão meiga e bonita, mas meio tímida e irrequieta”³⁸ (GLASPELL, s/d, p. 43). Por meio dessas falas, percebe-se que ambos eram felizes, intensos, cheios de vida. Vale destacar que as características descritas pela senhora Hale remete a Minnie do passado, ou seja, a Minnie solteira, pois quando casa-se com John a sua identidade e subjetividade são arrancadas.

O passarinho, além de ter muito em comum com Minnie, também remete ao filho que ela nunca teve, isto é, a afeição dela para com a ave é de mãe para com o filho. Minnie não tinha ninguém, seu marido passava a maior parte do tempo fora de casa, ela vivia isolada em uma fazenda em plena solidão; assim, a chegada da ave provavelmente substituiu o silêncio, a solidão o vazio por alegria, pela felicidade da chegada de um filho, de uma companhia. Diante disso, quando John mata o

³⁴ MRS. PETERS: (*crosses right looking in cupboard*) Why, here's a bird-cage. (*Holds it up.*) Did she have a bird, Mrs. Hale? (p. 1356)

³⁵ MRS. PETERS: [...] Why, look at this door. It's broke. One hinge is pulled apart. (*Takes a step down to MRS. HALE'S right.*)(p. 1357)

³⁶ [...] one of the town girls singing in the choir [...] (p. 1355)

³⁷ [...] She used to sing real pretty herself [...] (p. 1356)

³⁸ She-come to think of it, she was kind of like a bird herself-real sweet and pretty, but kind of timid and-fluttery. (p. 1357)

passarinho, ele mata as últimas esperanças de Minnie, o que restava dela, e a coloca novamente em um lugar de pleno silêncio e solidão:

Sra. Hale: (*Sem interromper a sua emoção*) Se durante anos e anos não houvesse nada, e de repente houvesse um passarinho que cantasse para você, tudo pareceria terrivelmente silencioso depois que ele se calasse.

Sra. Peters. (*com um tom estranho na voz*) Eu sei o que é silêncio. Quando estávamos morando em Dakota, e o meu primeiro bebê morreu – com dois anos de idade, e eu sem mais nada além de³⁹ – (GLASPELL, s/d, p. 46)

Ao notarem como o pássaro havia morrido, com o pescoço virado para trás, a Sra. Hale e a Sra. Peters confirmam que a esposa de John Wright o havia matado. Entretanto, também confirmam que o assassinato não ocorreu por acaso. John era um homem frio, calado que não gostava de contato pessoal ou de barulho e por isso matará o canário, ave com um canto alto e forte. Sendo assim, a morte de sua única companhia despertara em Minnie uma revolta, ou seja, ela que já havia perdido tudo e estava sujeita a uma dominação e enclausuramento é tomada pela fúria e mata o seu marido da mesma forma violenta que ele matou o seu passarinho. A morte de John, pelas mãos de Minnie, é então uma vingança, isto é, ela lhe tira a vida, pois por três décadas, ele lhe tirou tudo, e isso, como a senhora Hale fala é que foi um crime! E quem vai puni-lo?

O edredão é o segundo maior símbolo. Esse artigo doméstico usado como pano de mesa, de cama e como cobertor para aquecer no inverno era uma das atividades em que a mulher destinava a maior parte do seu tempo. Ademais, a produção dessa colcha era uma das únicas atividades destinadas às mulheres que viviam em lugares remotos, isolados, onde elas podiam exercer alguma expressão artística. A produção desse artigo tanto era feito através da costura dos gomos, ou seja, da costura de pequenos retalhos, quanto por meios de nós desses retalhos. Mexendo nas coisas de Minnie a Sra. Hale e a Sra. Peters notam que ela estava produzindo um edredão e segundo as suas falas, ela o fazia muito bem; no entanto, elas percebem que havia algo estranho na costura, pois enquanto uma parte estava bem feita, outra estava malfeita:

Sra. Peters: Ela estava fazendo um edredão. (*Traz a grande cesta de costura para o centro da mesa e ambas examinam os gomos de cores vivas.*)

³⁹ MRS. HALE (*her own feeling not interrupted*) If there'd been years and years of nothing, then a bird to sing to you, it would be awful-still, after the bird was still.

MRS. PETERS. (*something within her speaking*) I know what stillness, is. When we homesteaded in Dakota, and my first baby died-after he was two years old and me with no other then – (p. 1358-1359)

Sra. Hale: É um padrão retangular. Bonito, não é? Será que ela ia costurar os gomos ou fazer um amarrado?

Sra. Hale: (*examinando outro gomo*) Sra. Peters, olhe este aqui. Era o que ela estava costurando, e olhe a costura! A costura dos outros está bem feita e uniforme. E veja este! Está todo mal feito! Nossa é como se ela não soubesse o que estava fazendo! (*Após ter dito isso, elas cruzam olhares, depois olham para a porta. Alguns instantes depois, a Sra. Hale arrebenta o ponto e rasga a costura*)

Sra.Hale: Por que será que ela estava tão nervosa? Sra. Peters: Bem, não sei. Nem sei se ela estava nervosa. Eu as vezes costuro muito mal quando estou cansada. (*A Sra. Hale começa a dizer algo, olha para a Sra. Peters, depois, continua a costurar*)⁴⁰ (GLASPELL, s/d, p. 40-41)

O edredão simboliza a vida de Minnie e as opções que ela dispunha, isto é, ao ficarem na dúvida sobre se ela ia fazer uma costura ou um amarrado, percebe-se que Minnie tinha duas escolhas; continuar sendo abusada, enclausurada por um homem duro e intransigente ou dar um fim a todo aquele sofrimento. Sendo assim, ela opta pela segunda opção, ou seja, ela faz um amarrado. Esse modo de produção do edredão remete, então, ao modo que John foi morto; sendo assim, a senhora Hale ao perceber isso trata logo de desfazer o nó e rasgar a costura, pois aquilo era uma pista para o crime que Minnie cometeu.

A costura mal feita, encontrada no edredão pelas senhoras, remete aos sinais de nervosismo de Minnie. Quando John mata o seu único companheiro, isto é, o pássaro, ele acaba de destruir o que resta da individualidade e da personalidade de sua esposa. Assim, provavelmente, o estado emocional de Minnie estava abalado, ou seja, ela estava desnorreada, com raiva, confusa, o que infere que ao dar continuidade na costura da colcha, ela talvez nem sabia o que estava fazendo.

No final da peça, o modo de costura de Minnie novamente ganha espaço. Os homens que não encontraram nenhuma pista do caso, pois estão cegos para os detalhes, assim como fizeram durante toda peça por se acharem superiores em todos os níveis da palavra, terminam debochando das senhoras. Mal sabem eles que aquele

⁴⁰ MRS. PETERS: She was piecing a quilt. (*She brings the large sewing basket to the center table, and they look at the bright pieces, MRS. HALE above the table and MRS. PETERS left of it.*)

MRS. HALE: It's a log cabin pattern. Pretty, isn't it? I wonder if she was goin' to quilt it or just knot it?

MRS. HALE: (*examining another block*): Mrs. Peters, look at this one. Here, this is the one she was working on, and look at the sewing! All the rest of it has been so nice and even. And look at this! It's all over the place! Why, it looks as if she didn't know what she was about! (*After she has said this they look at each other, then start to glance back at the door. After an instant MRS. HALE, has pulled. at a knot and ripped the sewing.*)

MRS. HALE: What do you suppose she was so nervous about? MRS. PETERS: Oh-I don't know. I don't know as she was nervous. I sometimes sew awful queer when I'm just tired. (p. 1356)

objeto aos seus olhos sem valor é uma das grandes pistas que os possibilitariam desvendar todo o caso:

Procurador: (vai até a porta da rua, diz jocosamente) Bem, Henry, pelo menos ficamos sabendo que ela não ia costurar o edredão. Ela ia – como é que se diz, senhoras?

Sra. Hale: (de pé, junto à mesa, voltada para frente, com a mão sobre o bolso) A gente diz fazer um amarrado, Sr. Henderson.⁴¹ (GLASPELL, s/d, p. 49)

Como percebido, Susan Glaspell, assim como utiliza um discurso repleto de sutilezas, ambíguo e com poucas palavras, ela também recorre ao uso da simbologia para denunciar a realidade da vida, não só de Minnie Foster, mas de muitas mulheres que dentro de relações maritais sofriam com o silenciamento, o apagamento e a opressão. Por meio dessa técnica, muito presente em textos literários, Glaspell escancara aos leitores/espectadores as diferenças de gênero, isto é, enquanto os homens ocupavam posições superiores, as mulheres ocupavam e deveriam estar satisfeitas com posições secundárias e subalternas.

Desse modo, ao denunciar a realidade da mulher do final do século XIX e início do século XX por meio do simbolismo, percebe-se que *Bagatelas* ganha uma visão feminista embora Glaspell não apresente na peça, segundo Jabboury (2007), visões femininas tradicionais atreladas aos direitos de ambos os sexos. Na verdade, ela enfatiza que apesar das mulheres serem vistas pela sociedade patriarcal como um ser sem intelecto, elas não se resumem a isso, e para tanto ela contraria essa ideia e representa suas personagens femininas repletas de astúcia, capazes de triunfar secretamente e humildemente sobre o preconceito e estereótipos atrelados a elas.

⁴¹ COUNTY ATTORNEY: (*crosses to up left door facetiously*) Well, Henry, at least we found out that she was not going to quilt it. She was going to what is it you call it; ladies? MRS. HALE (*standing center below table facing front, her hand against her pocket*) We call it-knot it, Mr. Henderson. (p. 1360)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme exposto do decorrer desta pesquisa, foi possível perceber a grande influência que o movimento feminista e a crítica literária feminista exerceram para que as mulheres conquistassem os seus direitos e se vissem livres das amarras patriarcais, isto é, da opressão, do silenciamento e subalternidade, uma vez que o lugar conferido a mulher era sempre o lugar de menor valor. Presa à esfera privada, o feminino devia dedicar-se aos cuidados do lar, ser submissa ao marido, acatando todas as ordens deste sem hesitar. Em contrapartida, o masculino ocupava a posição central na sociedade. Detentor de direitos, ele podia trabalhar, estudar, ser um cidadão ativo nas relações sociais.

Sendo assim, de acordo com as teorias propostas pelo feminino, observa-se que *Bagatelas* é uma obra de cunho feminista, haja vista que trata das relações de desigualdade dos gêneros, pois na trama é possível notar que enquanto as mulheres assumem posições secundárias, tendo como única função o cuidado com o lar, os homens são dotados de conhecimentos científicos.

No entanto, ao passo que Glaspell centraliza a trama no mundo das mulheres, em situações vividas por elas, ela dá um grande salto, mostrando de uma maneira irônica que as mulheres apesar de não deterem dos mesmos conhecimentos conferidos aos homens, são elas, a Sra. Hale e a Sra. Peters que descobrem todas as pistas do assassinato de John Wright e o motivo que levou Minnie a cometer o crime.

Diante disso, pode-se inferir que Glaspell, ao dar o papel de destaque as mulheres e o comando da ação da trama, tem como objetivo denunciar a situação vivida pela figura feminina no final do século XIX e início do século XX, mostrando, dessa forma, como a sociedade patriarcal ditava as regras e como esperava que as mulheres agissem. Além disso, é válido pontuar que ao trazer *Bagatelas* para o palco, ela também ilustra que as vezes nem tudo é o que parece ser, isto é, a casa que devia ser um lugar de felicidade e acolhimento pode ser uma introdução ao inferno particular de uma mulher, como acontece com Minnie.

Apesar da autora ter tido a liberdade da escrita, graças as lutas empreendidas por escritoras anteriores a ela, percebe-se que a literatura de autoria feminina sofria muitos preconceitos. Diante disso, Glaspell mesmo sendo considerada uma mulher frente ao seu tempo, que desde muito cedo ocupou cargos importantes inicialmente

no jornalismo e em seguida na produção literária, principalmente, no que concerne as peças teatrais sendo comparada com dramaturgos de grande renome, a exemplo de O'Neill e Ibsen, foi uma das muitas escritoras esquecidas por um longo período nos anais remotos da Literatura.

Diante desse pressuposto, os escritos de grande destaque da dramaturga, a exemplo de *Bagatelas*, foram esquecidos por quase meio século, sendo resgatados em 1980, após o pensamento feminista adentrar os portões da academia, inaugurando a chamada crítica feminista. Nesse sentido, observa-se a importância do movimento e da crítica literária feminista como forma de estabelecer discussões e reflexões sobre a posição da mulher na sociedade ao longo da história.

Desse modo, ao analisar *Bagatelas*, a joia do teatro norte-americano, assim classificada por Sander (2007), é válido ressaltar que esse trabalho não se esgota aqui. Ele, que apresenta uma das inúmeras leituras fornecidas pela peça, tende a contribuir para com os estudos a respeito da literatura de autoria feminina, cujas obras, muitas delas, não foram inseridas aos cânones literários. Além disso, esperamos contribuir com os estudos referentes ao gênero, haja vista que a peça gera diversos *insights* a respeito da condição feminina.

Em suma, cabe aqui destacar que ao adentrarmos com afinco em uma análise dessa obra, pudemos compreender mais sobre como o feminino era visto e tratado na sociedade patriarcal, além da trajetória que a mulher empreendeu e vem empreendendo em busca de direitos sociais e políticos, ou seja, por um espaço cada vez mais atuante na esfera pública.

REFERÊNCIAS

ALÓS, Anselmo; ANDRETA, Bárbara. Crítica Literária Feminista: revisitando as origens. **Fragmentum**. Santa Maria, n.49, p.15-31, jan./jun, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/26594>. Acesso em: 15 fev. 2021

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 181- 349. (Coleção Os pensadores).

BAGATELAS. In: **DICIO, Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/bagatelas/#:~:text=Bagatelas%20%C3%A9%20o%20plural%20de,%20%C2%0futilidades%20%C2%0insignific%C3%A2ncias%20%C2%0inutilidades.>> Acesso em: 10 abr. 2021.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Tradução: Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1967.

CARVALHO, Dayse de Fátima Fernandes Crispim. **Ironia e simbologia/feministas em Bagatelas, de Susan Glaspell**. 2019. Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Inglesa), Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2019.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. Introdução: cantando com os ossos. In: **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Tradução: Waldéa Barcellos. 1º ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 15-39.

FEBER, Michael. **A Dictionary of Literary Symbols**. Second edition. Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

FILHA, Maria do Nascimento. **Perspectivas feministas em Bagatelas, de Susan Glaspell**. 2018. Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Inglesa), Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2018.

GLASPELL, Susan. Trifles. In: GILBERT, Sandra M. and Susan GUBAR, eds. **The Norton Anthology of Literature by Women: The Traditions in English**. New York & London: W. W. Norton & Company, 1996, p. 1350-1360.

JABBOURY, Latifa Ismael. The significance of symbolism in conveying the feminist perspective in Susan Glaspell's Trifles. **Mustansiriyah Journal of Arts**, v. 33 n. 47, p. 01-22, 2007. Disponível em: <https://www.iasj.net/iasj/journal/95/issues>. Acesso em: 22 jan. 2021.

MANGUEIRA, José Vilian. Literatura e Mulher: diálogos possíveis. In: MANGUEIRA, José Vilian. **Representações do sujeito feminino em O Despertar e Riacho Doce: um estudo comparativo**. Tese (Doutorado) Universidade Federal da Paraíba, João pessoa, 2012, p. 23-31.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5.ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARTINS, Ana Paula Antunes. O Sujeito “nas ondas” do Feminismo e o lugar do corpo na contemporaneidade. **Revista café com sociologia**. v.4, n.1. jan/abr, p. 231-245, 2015. Disponível em: <https://revistacafecomsociologia.com/revista/index.php/revista/article/view/443>. Acesso em: 16 fev. 2021.

MHAYYAL, Basaad Maher. Psychological Domestic Violence against Woman as Reflected in Susan Glaspell’s *Trifles*. **Journal of the Faculty of Basic Education**; University of Mustansiriyah. v. 20. n. 88. 2015, p. 709-728. Disponível em: <http://edbs.uomustansiriyah.edu.iq/index.php/cbej/article/view/1584/1371>. Acesso em: 24 jan. 2021.

MOREIRA, Lucianne C. F. N. **Ser mulher**: a representação da condição feminina e a loucura em o Limiar de Susan Glaspell. 2017. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.
NOE, Marcia. **Susan Glaspell**: Voice from the Heartland. Macomb: Western Illinois University, 1983.

OZIEBLIO RAJKOWSKA, Barbara. “The first lady of American drama: Susan Glaspell”. **Barcelona English Language and Literature Studies**, Barcelona, v.1, p. 149-159, 1989. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/Bells/article/view/98183/148938>. Acesso em: 27 jan. 2021.

_____ “Rompiendo barreras: Susan Glaspell y el teatro norteamericano”. **Asparkía**, Madrid, n. 23, p. 15-32, 2012. Disponível em: <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/137805>. Acesso em: 29 de jan de 2021.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. **Revista Social Política, Curitiba**, v.18, n. 36, p.15-23, jun, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03> Acesso em: 10 fev. 2021.

LIMA, Aline; SILVA, Antonia; REINER, Nery. O Pequeno Príncipe: A Importância dos Símbolos. **Universidade de Santo Amaro – UNISA**, p,1-14, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://docplayer.com.br/6165037-O-pequeno-principe-a-importancia-dos-simbolos-orientadora-profa-dra-nery-reiner.html#:~:text=Segundo%20Chevalier%2C%202000%2C%20encontramos%20a,%2C%20das%20artes%2C%20das%20ci%C3%AAncias>. Acesso em: 25 mar. 2021.

RIBEIRO, Emílio Soares. Um estudo sobre o símbolo, com base na semiótica de Peirce. **Estudos Semióticos**. [on-line], São Paulo, v.6. n.1, 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49258> Acesso: em 24 mar. 2021.

SANDER, L. V. **O teatro de Susan Glaspell**: cinco peças. Brasília: Embaixada dos Estados Unidos da América, s/d.

_____ **Susan e eu**: ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

SANTANA, Vagner; BENEVENTO, Cláudia. O conceito de gênero e suas representações Sociais. **EFDeportes.com, Revista Digital**. Buenos Aires, ano 17, n 176, p.1-11, jan, 2013. Disponível em: <http://www.efdeportes.com/efd176/o-conceito-de-genero-e-suas-representacoes-sociais.htm>. Acesso em: 17 jan. 2021.

SÍMBOLO. *In*: **DICIO, Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2021.

Disponível em:

<https://www.dicio.com.br/simbolo/#:~:text=Significado%20de%20S%C3%ADmbolo,o bjeto%20ou%20ideia%20abstrata%3B%20emblema>. Acesso em: 8 abr. de 2021.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?**. Tradução: Sandra. R. G. A; Marcos. P. F; André. P. F. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

TRIFLE. *In*: **CAMBRIDGE DICTIONARY ONLINE**. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/trifle>. Acesso em: 26 mar. 2021.

WOOLF, Virginia. Mulheres e Ficção. *In*: **Mulheres e Ficção**. São Paulo: Penguin – Companhia das Letras, 2019, p. 6-18.

_____ **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: L&MP, 2012.

_____ **Um teto é todo seu**. Tradução: Vera Ribeiro. 2^o ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

WOOLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação dos direitos das mulheres**. Tradução: Andreia Reis do Carmo. São Paulo: EDIPRO, 2015.

XAVIER. Elóida. **A casa na ficção de autoria feminina**. Florianópolis: Mulheres, 2012.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. *In*: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3^a ed (revista e ampliada). Maringá: Eduem, 2009, p. 217 – 242.