



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS – LÍNGUA INGLESA

DAYSE DE FÁTIMA FERNANDES CRISPIM DE CARVALHO

Ironia e simbologia feministas em *Bagatelas*, de Susan Glaspell

Cajazeiras – PB

2019

DAYSE DE FÁTIMA FERNANDES CRISPIM DE CARVALHO

Ironia e simbologia feministas em *Bagatelas*, de Susan Glaspell

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em Letras – Língua Inglesa, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande – *Campus de Cajazeiras*, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras – Língua Inglesa.

Orientador: Profa. Dra. Daise Lilian Fonseca Dias.

Área de Concentração: Estudos Literários

Cajazeiras – PB

2019

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação - (CIP)
Denize Santos Saraiva Lourenço - Bibliotecária CRB – 15/046
Cajazeiras - Paraíba

C331i Carvalho, Dayse de Fátima Fernandes Crispim.
Ironia e simbologia/feministas em Bagatelas, de Susan Glaspell /
Dayse de Fátima Fernandes Crispim de Carvalho. - Cajazeiras, 2019.
70f.
Bibliografia.

Orientadora: Profa. Dra. Daise Lilian Fonseca Dias.
Monografia (Licenciatura em Letras - Língua Inglesa) UFCG/CFP,
2019.

1. Análise literária. 2. Literatura. 3. Feministas. 4. Relações de gênero.
5. Sociedade. I. Dias, Daise Lilian Fonseca. II. Universidade Federal de
Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.

UFCG/CFP/BS

CDU - 82.09

FOLHA DE APROVAÇÃO

Banca Examinadora

Monografia aprovada em 03/12/2019

Daise Lillian Fonseca Dias

Prof.^a Dra. Daise Lillian Fonseca Dias

(Orientadora)

Francisco Francimar de Sousa Alves

Prof. Dr. Francisco Francimar de Sousa Alves

(Examinador interno – UFCG)

Fabiane Gomes da Silva

Prof. Ms. Fabiane Gomes da Silva

(Examinador interno – UFCG)

Prof. Ms. Abdoral Inácio da Silva

(Suplente – UFCG)

A Deus, por ser meu pilar
de sustentação, e a minha família
por todo apoio a mim concedido.

Dedico!

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu Deus, Todo Poderoso, que me deu a vida e que sempre está ao meu lado, me direcionando em minhas escolhas.

À meu pai, Enilson Ribeiro Crispim (*in memoriam*), pela minha vida e por ter sido sinônimo de coragem, trabalho e honestidade, e por ter sempre nos ensinado tudo isso. Agradeço especialmente também à minha mãe, Zeneide Fernandes Barbosa Crispim, pela minha vida, por tudo que sou e que tenho, por todos os incentivos para dar aos filhos uma educação de qualidade, por todos os ensinamentos e pelo exemplo de luta, superação, bem como por frisar todos os dias que o estudo transforma vidas. Obrigada, mãe, por ser uma incentivadora e por não ter me deixado desistir.

Agradeço ao meu amado filho, Davi Claudino Fernandes de Carvalho, por ser o motivo para que eu continue na luta e que nunca desista de buscar por mais qualificação para sempre ter condições de oferecer o melhor, e ser boa referência para ele.

Agradeço ao meu esposo Luceildo César de Carvalho Florêncio, por ter sido um grande incentivador dos meus estudos e por sempre estar ao meu lado me apoiando em tudo que faço.

A meus amados irmãos, Denise Fernandes Ribeiro Crispim e Denilson Fernandes Ribeiro Crispim, por todo o companheirismo de uma vida inteira, orações, vibrações nas vitórias e apoio essencial nos fracassos, o que os tornam especiais em todos os momentos da minha vida.

À minha orientadora Daise Lilian Fonseca Dias, por todo o apoio, incentivo, paciência, carinho e pelas orações para que eu tivesse êxito neste trabalho.

Agradeço a todos os meus professores da academia por compartilharem tanto conhecimento e contribuir de forma significativa para o meu desenvolvimento intelectual. Agradeço também a todos os educadores que passaram pela minha vida, pois sem o conhecimento oferecido por eles, eu não estaria concluindo esta fase da minha vida acadêmica.

A todos os meus amigos de sala de aula, em especial a Ana Victória, Geises Kaimy, Maria do Nascimento, Adriana Souza e Ramon Bernardo por todo o apoio, companheirismo e partilha de conhecimento ao longo desses anos.

Agradeço à minha cunhada, Emanuela Alane Mendes, e a amiga Andressa Mendes, por cuidar do meu filho nos momentos que precisei para estudar.

Agradeço às minhas amigas e companheiras de trabalho, Lisiane Abreu, Cristiane Silva e Francisca Dena, por compreenderem as diversas vezes em que precisei faltar ao trabalho para realizar minhas atividades acadêmicas.

Enfim, agradeço a todos que fazem parte do meu dia a dia, os quais, direta ou indiretamente, me ajudaram a concluir esta etapa da minha vida.

Toda dominação pessoal,
psicológica, social e
institucionalizada nessa terra pode
ser remetida a uma mesma fonte
original: as identidades fálicas dos
homens.

Andrea Dworkin

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de analisar a peça *Bagatelas* (1916), de Susan Glaspell (1876 – 1948), na perspectiva feminista, com destaque para a questão da ironia e simbologia, como artifícios utilizados pela autora para promover uma crítica ao modelo patriarcal ainda vigente na sociedade americana no final do século XIX e início do século XX. Para tanto, utilizaremos o suporte teórico de autores, tais como, Zolin (2005), Mill (2006), Gilbert e Gubar (1996), Moreira (2003), Sander (2005), dentre outros. A obra mostra como a condição feminina poderia ser denunciada por intermédio da literatura, a qual, por sua vez, tornou-se também um caminho a ser percorrido por mulheres que tinham o desejo de serem reconhecidas em um espaço ocupado apenas pelos homens. A história mostra que nestes dois séculos, em especial, a ideologia patriarcal começa a cair por terra quando mulheres, por intermédio de movimentos sociais, lutam por direitos civis para si, através da conscientização da população e delas mesmas, de que poderiam ocupar o mesmo espaço dos homens. Neste sentido, *Bagatelas* discute as relações de gênero presentes naquela sociedade, sobretudo ao mostrar as Sras. Hale e Peters em posição secundária, na perspectiva masculina, por serem mulheres vistas como desprovidas de conhecimentos, por seus respectivos esposos, enquanto os tais tentam desvendar os motivos de um crime. Ironicamente, o que ocorre na peça é a descoberta, pelas senhoras, de todas as razões que levaram Minnie a cometer o assassinato do marido, e isto ocorre por meio de objetos domésticos aparentemente sem importância, exatamente por serem próprios do universo feminino. A obra de Glaspell revela que, em uma sociedade onde o que predomina é a lei dos homens, as mulheres são inferiorizadas, silenciadas, submissas e oprimidas quando são relacionadas com o sexo oposto. Ainda assim, seu texto é subversivo, visto que mostra as mulheres em revolta sutil, porém poderosas, contra as ideologias patriarcais que as oprimem, notadamente pelo fato de que elas escondem todas as evidências como forma de proteção para sua amiga, a heroína, Minnie.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Feminismo. Relações de Gênero. Sociedade.

ABSTRACT

This research has the objective of analyzing the play *Trifles* (1916), by Susan Glaspell, from a feminist perspective, and it will highlight aspects of irony and symbology as tools used by the writer to promote a critique of the patriarchal model that predominated in the American society of the end of the 19th century and beginning of the 20th century. For such an enterprise, we will have the theoretical support of writers, such as, Zolin (2005), Mill (2006), Gilbert e Gubar (1996), Moreira (2003), Sander (2005), among others. The play shows how the female condition could be denounced by literature, which became itself a road taken by women that had desire to be acknowledged in such a male arena. History shows that in these two centuries, specially, patriarchal ideology starts to fall down when women, through social moviments, fight for civil rights for themselves through promoting awareness for their society and for themselves, specially by defending they could occupy the same social spaces as men. In this sense, *Trifles* discusses gender relations in that society, mainly by showing Mrs. Hale and Peters in a secondary position, from the male perspective, for being women and as such, seen by their husbands as in lack of enough knowledge, all this while they try to find out the motives of a crime. Ironically, the play shows women finding out all the evidences that led Minnie to kill her husband, and that happens through non-important domestic objects, proper of the female universe. Glaspell's work shows that in a society in which predominates the law of men, women are seen as inferior, silenced, submitted and oppressed by the opposite sex. Yet, her text is subversive, since it shows women in subtil, but powerful revolt against patriarchal ideologies that oppress them, specially due to the fact they hide all the evidences to protect their friend, the heroine Minnie.

KEY-WORDS: Literature. Feminism. Gender relations. Society.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. FEMINISMO E LITERATURA	12
1.1 O MOVIMENTO FEMINISTA COMO LUTA POLÍTICA	12
1.2 ASPECTOS DA CRÍTICA FEMINISTA	21
2. ASPECTOS DA POÉTICA DE SUSAN GLASPELL.....	30
2.1 SUSAN GLASPELL: VIDA E OBRA.....	30
2.2 O TEATRO DE SUSAN GLASPELL	33
3. PERSPECTIVAS FEMINISTAS EM <i>BAGATELAS</i>	39
3.1 – A IRONIA COMO CRÍTICA À CONDIÇÃO FEMININA NA SOCIEDADE PATRIARCAL	39
3.2 – SIMBOLOGIA FEMINISTA EM <i>BAGATELAS</i>	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
REFERÊNCIAS	66

INTRODUÇÃO

A peça *Bagatelas* [*Trifles*], de Susan Glaspell (1876 – 1948), escrita em 1916, foi o primeiro trabalho produzido pela autora para o teatro, inspirada em um fato real que a autora cobriu quando ainda era jornalista. Embora fosse conhecida pelos críticos literários como escritora de romances e contos, ela causou tumulto por compor um texto carregado de insinuações acerca do drama vivido pelas mulheres em uma sociedade patriarcal.

Ao ler esta peça é impossível para o leitor não voltar à história e (re)conhecer a luta das mulheres para conseguir serem reconhecidas no espaço em que ocupam hoje, uma vez que elas sempre foram dominadas e viveram sob o regime dos homens, sejam pais, irmãos ou maridos. É notável que em todas as narrativas, a figura masculina é o alicerce das relações na sociedade, tendo em vista que cabia a eles, por meio de suas ideologias, a função de estabelecer o modo no qual as mulheres deveriam seguir no meio social. Durante a análise da peça foi possível notar que todas as mulheres que viveram antes e durante o contexto em que *Bagatelas* foi escrita, passam pelas mesmas situações de submissão ao homem.

O interessante desta peça, o que a torna tão peculiar, neste contexto de sujeição feminina, é mostrar que em uma situação que deveria ser comandada por homens, são as mulheres que conduzem toda a trama e desvendam o mistério de um assassinato que ocorreu no início do século XX. É por meio da construção de um texto sutil, que Glaspell se utiliza da ironia e simbologia, para revelar o drama existente nas relações de gênero, sobretudo porque as mulheres eram obrigadas a viver de acordo com as ideologias dominantes.

Ao estudar esse modelo patriarcal imposto às mulheres através da leitura e interpretação da peça *Bagatelas*, na disciplina de *Literatura Norte-americana: Drama*, ministrada pela minha orientadora, escolhi analisar esta obra com mais atenção, pois me identifiquei com as lutas, comportamentos e conflitos que foram empreendidas pelas mulheres, ou seja, compreender melhor toda essa temática sob a perspectiva feminista. Estudar sobre o feminismo me proporcionou uma ampliação de conhecimentos, e me levou a uma melhor percepção do mundo.

Torna-se importante enfatizar que foi por meio de lutas que as mulheres conquistaram seu espaço, libertando-se da condição de subalterna e se tornando protagonista da sua própria história. Neste sentido, o presente estudo tem o objetivo de analisar a peça *Bagatelas*, de Susan Glaspell, sob a perspectiva feminista, uma vez que esta temática se apresenta em toda a construção do texto, principalmente na condução feminina da ação dramática que resulta no desvendamento dos mistérios de um crime.

O presente trabalho será dividido em três capítulos, sendo cada um com dois subtópicos. Para uma melhor compreensão desta pesquisa científica serão usados como aporte teórico autores como Zolin (2005), Mill (2006), Gilbert e Gubar (1996), Moreira (2003), Sander (2005), entre outros.

Faz-se necessário destacar que no primeiro capítulo será tratada a temática feminista, dando enfoque a como se deram as primeiras ondas do movimento feminista, as manifestações que iam de encontro aos costumes impostos às mulheres. Em seguida, será destacada a crítica feminista, uma vez que este estudo tem o objetivo de desconstruir a imagem da mulher que foi formada sob a ótica da escrita masculina.

No que diz respeito ao segundo capítulo, nele serão debatidos aspectos da biografia da autora, enquanto uma mulher a frente de seu tempo, responsável pelo surgimento de um teatro tipicamente americano, em excelente nível, tanto na forma quanto no conteúdo, algo inédito naquele país. Em seguida serão abordadas as outras obras de Glaspell, tendo em vista que ela escreveu romances e contos que recebem destaque dentro da teoria feminista.

No que se refere ao terceiro capítulo, ele trará a análise da obra na perspectiva feminista, uma vez que Glaspell se utiliza da ironia para construir um texto no qual rebaixa toda a superioridade masculina que oprimia a mulher nas relações sociais. Em seguida, será destacada a simbologia, ferramenta utilizada pela a autora de forma sutil, para denunciar as imposições políticas e sociais sofridas pelas mulheres no século XIX e início do século XX.

Deve-se ressaltar que *Bagatelas* é uma obra que traz para o palco o real drama vivido pelas mulheres, o que provocou um desconforto tanto para elas mesmas quanto para os homens na época que foi encenada, pois foi exposto o que eles faziam, mesmo que inconscientemente, com o lado psicológico delas. Ao analisar esta obra sob essa perspectiva feminista torna-se possível compreender os comportamentos de ambos os sexos, visto que todo o enredo foi construído conforme as regras sociais da época.

1. FEMINISMO E LITERATURA

1.1 O MOVIMENTO FEMINISTA COMO LUTA POLÍTICA

O movimento feminista é moderno e surge a partir do contexto das ideias iluministas (1680-1780), com a Revolução Americana (a guerra pela independência, na década de 1770) e a Revolução Francesa (1789-1799), para reivindicar direitos políticos e sociais, dando maior destaque para a luta sufragista por meio de mobilizações de mulheres em vários países.

Os objetivos do movimento feminista foram variados durante o século XIX. O movimento sufragista foi de caráter conservador, e tratava de assuntos superficiais, objetivando as boas relações sociais sem questionar diretamente os direitos igualitários de gênero (PINTO, 2004). Costa (2008, p. 1-2) afirma que:

A consciência de gênero e as primeiras ideias feministas foram identificadas, historicamente, no bojo das transformações políticas e econômicas da Europa setecentista, conforme Sandenberg & Costa que analisam detalhadamente esse contexto em "Feminismo, feministas e movimentos sociais" (1991). O feminismo surgiu e se organiza como movimento estruturado, a partir do fenômeno da modernidade, acompanhando o percurso de uma evolução desde o século XVIII, tomando corpo no século XIX na Europa e nos Estados Unidos transformando-se, também, em instrumento de crítica da sociedade moderna; apesar da diversidade de sua atuação, tanto nos aspectos teóricos, quanto nos aspectos práticos, o feminismo vem conservando uma de suas principais características que é a reflexão crítica sobre as condições da modernidade, principalmente no que tange a libertação das mulheres.

As primeiras representações do movimento feminista aconteceram durante a Revolução Francesa, por meio da publicação do livro *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), da inglesa Mary Wollstonecraft. A obra reivindica a legitimação e a amplitude dos direitos políticos para as mulheres, uma prática da teoria liberal dos direitos inalienáveis do homem, na luta pelo direito feminino, com ênfase maior ao direito à educação. O livro reivindicava também direitos trabalhistas para as mulheres, direito à maternidade, e outros que se relacionavam as expressões da questão social. A obra de Wollstonecraft foi um marco na luta dos direitos da mulher, uma vez que o provocou, de modo significativo, transformações no mundo das mulheres (MOREIRA, 2003, p. 31).

Zolin (2005, p. 184) argumenta que Wollstonecraft:

Baseada no argumento do dano econômico e psicológico sofrido pela mulher em decorrência de sua dependência forçada do homem e da exclusão da esfera pública, ela defende uma educação mais efetiva para as mulheres, capaz de aproveitar seu potencial humano e torná-la apta para libertar-se da pecha da submissão e da opressão, tornando-se, de fato, cidadã, como lhes é de direito.

Deste modo, é interessante destacar aqui que, as primeiras reivindicações feministas surgiram deste nesta conjuntura das transformações políticas e econômicas, ou seja, no período conhecido como modernidade, ganhando corpo no século XIX e expressando-se como instrumento crítico para grandes reivindicações.

O movimento feminista surge com a intenção de acabar com a organização patriarcal, fazendo denúncias sobre desigualdade entre homens e mulheres e lutando por direitos igualitários e, evidentemente, mais humanos para o público feminino. As feministas consideravam o modelo patriarcal moderno como:

uma situação na qual, dentro de uma associação, na maioria das vezes fundamentalmente econômica e familiar, a dominação exercida por meio de uma só pessoa, de acordo com determinadas regras hereditárias e fixas (WEBBER, 1964, p. 184).

Já no século XX, na Europa e nos Estados Unidos, por volta de 1960, foram os lugares onde ocorreram grandes discussões acerca da luta das mulheres que exigiam direitos sociais. Essas discussões tiveram início com o surgimento do movimento feminista na mesma época (MENDES, 2015). O protesto que marcou e entrou para a história do movimento feminista conhecido como a “queima de sutiãs”, que ocorreu na cidade em Atlantic City, nos Estados Unidos, em 1968, organizado pelo "Women's Liberation Movement"¹, foi um dos primeiros atos na reflexão da ditadura da beleza e, conseqüentemente, nos direitos da mulher.

É de se considerar que, com a ida dos homens para a batalha, em virtude da ocorrência das duas grandes guerras, levou as mulheres a se inserirem no mercado de trabalho, uma vez que foi transferido para elas o dever de prover o sustento da família. Convém observar que a manifestação que marcou o movimento feminista não é a queima do artigo feminino propriamente dita, uma vez que o evento no qual ocorreu a manifestação era privado. Embora não tenha ocorrido à queima, a atitude das mulheres provocou um

¹ Movimento de Libertação das Mulheres.

“incêndio” na sociedade da época, tornando-se um marco para o feminismo. O protesto chamou a atenção da sociedade e contribuiu para a consciência reflexiva sobre as questões de gênero.

Observa-se que, como consequência das inúmeras opressões que a sociedade impõe contra a mulher, surge um movimento constituído por mulheres reivindicando seus direitos e refletindo sobre as desigualdades de classe, etnia e principalmente de gênero (MENDES, 2015). É nesse momento que começa a se consolidar um processo de construção de identidade feminina com o objetivo de assegurar a libertação política e social da mulher.

Na verdade, a mulher na sociedade, durante muito tempo foi representada como o sexo frágil, submisso e com um papel específico de reprodução. Segundo Claudia Bragança Pedro e Olegna de Souza Guedes (2010, p. 3), no artigo “*As conquistas do movimento feminista como expressão do protagonismo social das mulheres*”:

As relações de gênero presentes no patriarcado pressupõem que o órgão sexual determina as funções sociais. Dessa forma, a sociedade constrói uma identidade social, que é construída através dos distintos papéis que são atribuídos a homens e as mulheres.

Os papéis de gênero são assim construídos de forma a atender as necessidades socioeconômicas de cada sociedade; não é uma questão biológica ou natural.

A primeira onda do feminismo é marcada pelo lançamento do texto *A room of one's own* (1928), da inglesa Virginia Woolf. Esta obra trata de uma reflexão, de caráter feminista, baseada em uma série de palestras proferidas pela autora na Universidade de Cambridge. O texto faz referência à escrita feminina, dando destaque para a necessidade de um espaço em uma literatura dominada pelo patriarcalismo.

A segunda onda do feminismo, no âmbito internacional, é marcada pela publicação, da francesa Simone de Beauvoir, da famosa obra: *O segundo sexo* (1940). A autora, neste livro propagou o que até hoje é tido como um dos maiores lemas do feminismo “não se nasce mulher, torna-se mulher!”. A publicação desta obra foi de extrema importância para o revigoramento do feminismo nessa segunda onda.

Em 1963, Betty Friedan, importante ativista feminista estadunidense, publicou a obra *A mística feminina*. A obra também se tornou um título fundamental para o novo momento do feminismo (MENDES, 2015). A autora identifica um problema que atingia as mulheres, no qual denominou, como Moreira (2003) aponta, “problema sem nome”. Este

consistia em um mal-estar provocado pela insatisfação das mulheres em exercerem apenas atividades domésticas, ou seja, o seu mundo estava voltado apenas para o cuidado da família:

[...] suas próprias vontades, seus próprios desejos eram secundários [...]. A mulher cumpria – para isto fora criada e educada – o papel, simplesmente, de esposa, de mãe e dona de casa, supostamente, feliz em satisfazer a todos. Ela própria, com seus anseios, era marginalizada (MOREIRA, 2003, p. 33).

Após um período sem grandes mobilizações o feminismo ressurgiu por volta ainda nos anos de 1960, levantando como bandeira o lema "o pessoal é político", com o objetivo de indagar parâmetros políticos impostos na sociedade. Moreira (2003, p. 32) afirma que:

Esse momento conta com mulheres bem mais instruídas do que suas antecessoras, ou seja, algumas já oriundas da classe média, burguesas, com formação universitária, acalentando ambições pessoais e desejosas de se lançarem em empreendimentos mais criativos do que aqueles tão somente concernentes a “esfera doméstica”.

Desse modo, o feminismo buscava romper com o que era aparentemente privado ou discutido pelo social, buscando sempre o alinhamento com o pensamento liberal. É relevante mencionar que a ideia de liberalismo aqui não diz respeito ao liberalismo econômico, que tende a enfatizar o interesse próprio e a ser conservador. O liberalismo político tende a ser progressista, pronto para colocar em risco a ordem em nome da justiça social, e enfatiza a solidariedade. Assim, a expressão liberalismo é usada aqui no sentido político, expresso por Bresser-Pereira (2004), pautado na igualdade de todos os cidadãos e na liberdade individual.

A terceira onda do feminismo é marcada pela discursão pós-estruturalista acerca de gênero, sexualidade e do padrão branco da classe média alta. Este movimento analisa as ações das duas ondas anteriores, corrigindo as falhas deixadas e ampliando as discussões acerca do tema. Publicações de Elaine Showalter (1978) ressaltam a mulher como autora de textos literários e não apenas as representações do sexo feminino na literatura. A autora defende em *A literature of their own*, que reuniu a produção feita por autoras inglesas entre 1844 e 1965, os textos literários que falam de mulheres, sendo representadas por elas mesmas. De acordo com Alós e Andreta (2017, p. 22):

Showalter (1978) sugere que as mulheres acadêmicas devem abandonar o interesse pelo cânone escrito por homens e se preocupar em estudar/resgatar a tradição literária de autoria feminina. O que as mulheres estariam escrevendo sobre elas mesmas? Essa proposta, que a autora batiza como ginocrítica (isto é, a crítica literária feita por mulheres, que se ocupam da representação literária de mulheres, em textos escritos por mulheres) é desenvolvida ao longo de um ensaio que é hoje um clássico da crítica literária feminina: *Feminist criticism in the wilderness*, publicado pela primeira vez na *Critical inquiry*, em 1981.

Outras autoras de destaque na terceira onda do feminismo são Gilber e Gubar. Ambas defendem e mapeiam a prática da literatura feminina do século XIX.

No século XX, o chamado "Feminismo Liberal", que se destacou por defender um pensamento individualista, principalmente nos sistemas jurídico e político, não defendia mudanças significativas na estrutura da sociedade. Essa teoria feminista liberal passou por altos e baixos, pois se fortaleceu e perdeu prestígio na sociedade. Uma nova consciência deu força ao movimento, pois promoveu novas conquistas, tanto na parte teórica quanto na prática. Foi notável que uma nova direção era empreendida pelo movimento, sendo conhecido naquele momento como Feminismo Radical. O Feminismo Radical diz respeito à eliminação da superioridade masculina na sociedade, e se construiu a partir de pesquisas acadêmicas, reflexões, lutas radicais e no destaque a temas sobre violência sexual, sexualidade e direito sobre o próprio corpo, utilizando-se das teorias marxistas e da psicanálise. É dentro desta perspectiva que o Feminismo Radical tenta abolir de forma definitiva o patriarcado dentro das relações na sociedade.

Ao discorrer acerca do movimento feminista e sua importância para a emancipação política, social e intelectual da mulher, faz-se necessário também destacar os estudos referentes a gênero, haja vista ser o que diferencia como também identifica o homem da mulher, fazendo uma relação com sexo ao destacar o que é próprio do sexo masculino e feminino. Desse modo, é pertinente apontar que os estudos por meio dos conceitos de gênero é fundamental para analisar as relações sociais entre homens e mulheres.

O conceito de gênero pode ser entendido por meio da visão de Joan Scott. O conceito do autor busca definir gênero como categoria útil à história da humanidade e não apenas à história das mulheres. O conceito assim concebido pode lançar luz sobre a história dos homens e das mulheres, possibilitando a análise de desigualdades e de hierarquias sociais (FILHO, 2004). Scott defende a ideia de que o conceito de gênero foi criado para se opor a um determinismo biológico nas relações entre os sexos, o que causa um enfoque maior no

caráter social da ideia. Para Scott (1990, p. 5), "O gênero enfatiza igualmente o aspecto relacional das definições normativas da feminidade". Esse aspecto relacional mostra a preocupação de que os estudos femininos se concentrem apenas nas mulheres, de maneira reducionista. O conceito de gênero deve permitir que homens e mulheres sejam definidos de forma recíproca, não podendo ser entendidos separadamente (FILHO, 2004).

O gênero no que diz respeito a uma categoria de análise apresenta a intenção de propor uma transformação nos modelos do conhecimento tradicional, não apenas por acrescentar novos temas, mas também impondo um exame crítico nos critérios do trabalho científico existente. Moreira (2003, p. 44-45) destaca que, em referência a categoria de análise "o gênero é resultado de uma série de acontecimentos influenciadores e decisivos: como o movimento de liberação das mulheres, o desenvolvimento dos estudos da mulher e o impacto da teoria europeia". Deve-se acrescentar que o gênero, dado em uma relação com as noções de classe e raça, marca o interesse da historiografia, uma vez que registra o discurso dos oprimidos, permitindo a análise do sentido e da natureza desta opressão (FILHO, 2004).

Durante a década de 1970, a ideologia das mulheres se afastou da política, tendo em vista que a ampliação do campo de questionamentos em concordância com o surgimento de controvérsias com intelectuais reforçou esse desencontro. Mas foi apenas na década de 1980, que aconteceu o rompimento definitivo com a política em virtude ao surgimento do termo gênero, aparentemente neutro que não era carregado de propósito ideológico imediato (FILHO, 2004). De acordo com Scott (1992, p. 64-65):

A emergência da história das mulheres como um campo de estudos envolve, nesta interpretação, uma evolução do feminismo para as mulheres e daí para o gênero. Ou seja, da política para a história é especializada e daí para análise.

De acordo com a autora, essa interpretação foca os estudos de gênero na história das mulheres, vendo emergência do gênero como um sinal de despolitização e neutralidade.

A história das mulheres passou a ser entendida como um assunto de mulheres, mais especificamente das feministas. A guerra, a economia, a política e outros temas não teriam nenhuma relação com a questão de gênero. Neste sentido Scott (1992, p. 65) apresenta os desafios teóricos que reforça essa visão:

Como o gênero funciona nas relações sociais? Como o gênero dá sentido à organização e à percepção do conhecimento histórico? As respostas de ordem do gênero como categoria de análise.

O conceito de gênero apresentado por Scott se fundamenta nas diferenças percebidas culturalmente entre os sexos. Para ela o gênero é "um elemento constitutivo das relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder" (SCOTT, 1990, p. 14). Ainda de acordo com o pensamento de Scott acerca de gênero, pode-se acrescentar que tais diferenças se constroem por meio dos símbolos que estão costumeiramente disponíveis nestas representações simbólicas. A autora acrescenta que "os conceitos normativos que colocam em evidência as interpretações do sentido dos símbolos, que se esforçam para limitar e conter suas possibilidades metafóricas são expressos em doutrinas religiosas, educativas, políticas ou jurídicas e se opõem de maneira binária e equivocada as concepções de masculino e feminino" (FILHO, 2004).

O termo gênero surge a partir da chamada segunda onda do movimento feminista e, em oposição a sexo, deduz a forma como cada grupo cultural entende o binarismo sexual, deixando de lado a fatalidade do determinismo biológico. O conceito de gênero nesse início criticava alguns binarismos, como por exemplo, o de natureza e cultura, tendo em vista que o gênero seria socialmente construído e o sexo corresponde ao que é biologicamente dado. É neste sentido que Moreira (2003, p. 46) aponta essa distinção, pois, de acordo com a autora:

[...] o que ocorre no sistema gênero/sexo não é apenas a diferença pura, mas trata-se de uma diferença hierarquizada com vista ao poder. Logo, o gênero linguisticamente considerado, está associado ao emprego de desinências para a sua formação, comumente, do feminino, visto que o masculino funciona como paradigma, a matriz, a origem; já, o gênero, antropológicamente focalizado, está vinculado a atributos culturais, alocados ao sexo, a partir da dimensão biológica do ser humano.

Merece destaque o fato de que, de acordo com as reflexões acima, o binarismo sexual é uma produção cultural, pois o corpo deixa de ser uma constante para ser visto como uma variável, haja vista o sexo ser biológico e gênero ser algo que é construído na sociedade (FILHO, 2004). Neste sentido deve-se mencionar o autor Tomas Lacquer (2001) tendo em vista que ele "recupera a história da noção de corpo, demonstrando que no pensamento ocidental, a partir do século XVII, as características físicas passaram a ser vistas como a

origem das distinções entre masculino e feminino”. Observa-se que ainda de acordo com o pensamento de Lacquer, 2001 (*cf.* TONELI, 2012, p. 149) as:

diferenças anatômicas, que resultaram em uma noção contemporânea de corpo bissexuado, passaram a ser pensadas em termos de descontinuidade e oposição e não mais como continuidade e hierarquia, tal qual no modelo do sexo único que pensava as diferenças como sendo de grau.

Deve-se apontar aqui que o binarismo aparece no feminismo da segunda onda, um feminismo da diferença que apresentava um discurso que diferenciava essencialmente mulheres e homens, mas igual em promover a produção de sujeito político entre as mulheres.

A desconstrução da oposição binária é defendida por Scott (1988) uma vez que oculta a independência dos termos igualdade/diferença. O debate gerou diversas posições. Linda Nicholson (2000) e Judith Butler (1990) problematizaram a ideia de natureza como algo dado e comum a todos os grupos culturais e defenderam a tese de que o gênero não é algo como uma inscrição cultural sobre um sexo previamente dado (FILHO, 2004). O corpo e o sexo são interpretados e instituídos pelo gênero, de modo que em determinadas culturas africanas pessoas com a genitália feminina podem ser pensadas como maridos, ou em grupos indígenas americanos uma pessoa com genitália masculina pode ser entendida como um meio homem e meio mulher (NICHOLSON, 2000). Não se pode postular a diferença entre os sexos em termos de substância, mas em termos de uma ação performativa sem status ontológico (BUTLER, 1993).

Sendo assim, o sexo é produzido pelo gênero e o gênero é, portanto, performático e múltiplo, sendo uma ação e não uma identidade ou totalidade, estando associada a outros vetores distintos. As diversidades intra categorias revelam tanto quanto aquelas entre categorias, o que politicamente nos leva a colisões por afinidade e não por identidade (HARAWAY, 2000; BUTLER, 1990).

Butler (1990, p. 7) afirma que:

O gênero pode também ser designado como verdadeiro aparato de produção através do qual os sexos são estabelecidos. Assim, o gênero não está para a cultura como sexo para a natureza; o gênero é também o significado discursivo e cultural pelo qual a natureza sexuada ou sexo natural é produzido e estabelecido como uma forma pré discursiva anterior a cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual a cultura age.

Essas definições permitem pensar a sexualidade como construções sociais que sempre implicam certo tipo de conexão com as relações de poder. Como afirma Gayle Rubin (1998, p. 100):

O âmbito da sexualidade (...) tem sua própria política interna, iniquidades e modos de opressão. Como acontece com outros aspectos do comportamento humano, as formas institucionais concretas da sexualidade humana, no espaço e no tempo determinados, são produtos da atividade humana. Elas estão repletas de conflitos de interesse e manobra política, tanto de natureza proposital quanto circunstancial. Nesse sentido, sexo é sempre politizado. Há, porém, períodos históricos nos quais a Sexualidade é mais contestada e abertamente politizada. Nesses períodos, o domínio da vida erótica é efetivamente renegociado (RUBIN, 1998, p. 100).

É válido ressaltar que a sexualidade é algo natural dos indivíduos e diz respeito aos prazeres e as fantasias, aos excessos perigosos para o corpo e passou a ser considerada como a essência do ser humano individual e núcleo da identidade pessoal. Foucault (1997) entende que as formas de dominação sempre estão ligadas a identidade sexual como característica de nossas sociedades ocidentais e, por isso mesmo mais difíceis de serem identificadas por nós que preferimos acreditar que o movimento de auto expressão sexual são resistências as formas de poder em vigor (FILHO, 2004).

As Ciências Sociais construíram nos últimos anos uma distinção entre os conceitos de sexo e gênero. Pode-se afirmar que sexo está relacionado às distinções anatômicas e biológicas entre homens e mulheres, fazendo referencia a elementos do corpo como genitálias, aparelhos reprodutivos, etc. Por sua vez, gênero é o termo utilizado para designar a construção social do sexo biológico. Este conceito faz uma distinção entre a dimensão biológica, dimensão social e cultural, embora as sociedades ocidentais definam as pessoas como homens e mulheres, desde seu nascimento. Com base em suas características biológicas as Ciências Sociais argumentam que gênero se refere à organização social em relação à maneira como os sexos se expressam, sendo produtos do contexto social e histórico e não um resultado direto da anatomia de seus corpos.

No Brasil, as questões de gênero surgem com a primeira onda do feminismo que se apresenta inicialmente na luta pelo direito da mulher ao voto e a extensão da boa educação. Este movimento foi liderado inicialmente por Berta Lutz, importante bióloga e cientista, que estudando no exterior, ao voltar para o Brasil na década de 1910, iniciou a Luta pelo direito feminino ao voto (PINTO, 2010). Conforme aponta Moreira (2003, p. 31) foi em

1919 que a militante cientista funda o Movimento Feminista Brasileiro. De acordo com Soihet (2006, p. 4):

Depois de um longo período de lutas pelo Direito feminino ao voto, com o decreto 21706 de 24 de fevereiro de 1932 estabeleceu-se o voto feminino e o voto secreto. Faltava agora a incorporação desse princípio a constituição a ser elaborada, o que foi feito com a inclusão do artigo 108 da constituição de 1934.

Em virtude desta conquista, o movimento feminista começa a ser caracterizado como movimento social e político. Devido ao conhecimento que o movimento feminista propiciou as mulheres começaram a participar de exames preparatórios buscando vagas em escolas de ensino superior. Essa movimentação também fez com que as mulheres ganhassem visibilidade nos meios jurídicos e acadêmicos (MENDES, 2015).

Deve-se destacar que na primeira onda do feminismo no Brasil, o movimento das operárias de ideologia anarquista, conhecido como *União de Costureiras, Chapeleiras e Classes Anexas* também se destacou. Em 1917, um manifesto formado por mulheres, no qual expunham as inquietações da situação em que viviam nas fábricas, nas oficinas, que eram constantemente depreciadas e humilhadas (PINTO, 2003). A partir da década de 1930, o movimento feminista no Brasil perde sua força e só aparecerá novamente em 1960, o que ficou conhecido como a segunda onda do movimento feminista.

Observa-se que o movimento feminista foi uma luta política das mulheres que reivindicavam seus direitos civis, como também a igualdade entre os sexos, tendo em vista que elas buscavam espaço na sociedade, de modo que pudessem atuar de forma significativa. As reivindicações das mulheres foram essenciais para transformar a história, uma vez que, por meios de movimentos sociais, elas conquistaram direitos que as igualavam ao sexo dominante, uma vez que possuíam condições intelectuais e morais para interagir de modo expressivo na sociedade.

1.2 ASPECTOS DA CRÍTICA FEMINISTA

No final do século XIX e início do século XX, a chamada primeira onda feminista reivindicava o fim do casamento forçado, o direito ao voto feminino e o acesso à educação formal. Nesse primeiro momento observa-se que o feminismo é visto como um movimento

social branco e burguês, que não apresenta grandes e significativas reivindicações em relação a questões de raça e classe.

Com o surgimento da pílula anticoncepcional, que foi aprovada como método contraceptivo em 1960, nos Estados Unidos, renasce o debate feminista, na chamada segunda onda, cujo movimento trata de assuntos como controle de natalidade e domínio político sobre o corpo da mulher. Nesse segundo momento, o movimento feminista mantém um diálogo intenso com o movimento pelos direitos civis dos Estados Unidos, o movimento *hippie* e o movimento sindical dos trabalhadores (ALÓS e ANDRETA, 2017).

No final da década de 1980, a angústia com o aprimoramento do instrumental teórico do feminismo nas mais diversas áreas, possibilitou uma reformulação de inúmeras questões que não foram suficientemente discutidas na segunda onda. Nessa mesma época, surgiu o termo pós-feminismo na imprensa que tinha como objetivo contestar o pensamento feminista, criticando as falhas do feminismo da primeira e da segunda onda. O chamado pós-feminismo, como aponta Alós e Andreta (2017), reafirmava posturas neoliberais e se pautava em categorias de análise problemáticas, como por exemplo, o livre-arbítrio, a meritocracia e o individualismo.

A crítica literária moderna feminista tem seu início na década de 1960 na chamada segunda onda do feminismo. No início, questionava-se como a literatura era masculina, por ser escrita apenas por homens, e retratava as mulheres em papéis humilhantes e oprimidos. Autoras como Mary Ellman, Kate Millet e Germaine Greer começaram a desconstruir a imagem da mulher do passado.

Chama-se de crítica literária feminista a crítica literária que se baseia na teoria feminista, se pautando pelas políticas do feminismo. Essa teoria usa os princípios feministas e a ideologia para criticar a linguagem da literatura, procurando analisar as formas pelas quais a literatura retrata a narrativa da dominação masculina.

Quando falamos em crítica literária feminista, é de suma importância destacar que esta crítica é composta de posicionamentos variados, no que diz respeito a ideologias e metodologias que podem ser aplicadas ao estudo da literatura (ALÓS e ANDRETA, 2017). É importante destacar que, ainda de acordo com Alós e Andreta (2017, p. 20), na crítica feminista deve-se levar em conta:

a impossibilidade de se refletir sobre um texto literário desvinculando o mesmo do seu contexto de leitura e produção [...] a crítica literária feminista se faz interdisciplinar por definição, uma vez que ela não admite a leitura do texto em modo desvinculado de sua historicidade.

De acordo com Moreira (2003, p. 33), “definir a crítica literária feminista é tecer uma colcha de retalhos pela sua natureza dialógica com as outras disciplinas”. Moreira (2003, p. 33) ainda aponta que:

[...] essa crítica caracteriza-se por não perseguir tão somente um único método de análise literária, ao contrário, ela dialoga com diferentes métodos de abordagem, recorre a áreas diversificadas do saber, mas sempre, e profundamente, comprometida com seu objeto principal de análise: a mulher e sua produção literária.

O livro *The Feminine Mystique*, de Betty Friedan (1963) é uma obra importante na disseminação da crítica feminista nos Estados Unidos, tornando-se, a partir de então, o tema popular. O livro se propõe a refletir a origem da onda de frustração pessoal que assolou a geração de jovens mulheres adultas, na década de 1950, e rapidamente se tornou um “best-seller” inspirando toda uma geração na luta pelos direitos das mulheres (ALÓS e ANDRETA, 2017). Moreira (2003, p. 32-33) destaca que, na obra *Feminine Mystique*:

Friedan diagnostica um desconforto sentido pelas mulheres como ‘o problema sem nome’ [...] a mulher cumpria – para isto fora criada e educada – o papel, simplesmente, de esposa, de mãe e dona-de-casa, supostamente, feliz em satisfazer a todos. Ela própria, com seus anseios, era marginalizada.

Nesta mesma década, algumas jovens professoras universitárias começaram a refletir, de modo profundo, sobre o sistema educativo, uma vez que era voltado apenas para os homens brancos. É importante também destacar que as professoras também refletiram sobre a necessidade de reforma nos currículos universitários em função da ausência de mulheres escritoras nos currículos de inglês. De acordo com o que aponta Alós e Andreta (2017, p. 21):

Emerge também uma primeira crítica à representação misógina das mulheres nas obras canônicas. Inicia-se, no campo dos estudos literários, a adição de uma perspectiva de análise ideológica e política quanto à representação das mulheres nos textos canônicos.

O feminismo existencialista de Simone de Beauvoir é muito importante para se entender o trabalho de estudiosas que, a partir de 1970, deram origem à crítica literária feminista. “O modo como Beauvoir entendia a relação entre os sexos, onde a mulher sempre era tida como escrava e o homem sempre como o senhor, vem sendo problematizado ao longo da trajetória dos estudos de gênero” (ZOLIN, 2005, p. 187).

Beauvoir pensa o gênero a partir da condição da mulher onde o feminismo é entendido como um projeto de autoafirmação da mulher, para além do gênero que a define. A filósofa refuta a existência de uma natureza feminina, devido ao gênero, dada pela biologia. É neste sentido que, de acordo com o pensamento de Beauvoir, Zolin (2005, p. 188) acrescenta que:

O feminismo existencialista da pensadora pode, de um lado, oferecer um estudo da opressão das mulheres e, de outro, sugerir formas de emancipá-las desta opressão [...] não existe absolutamente uma essência feminina, responsável pela marginalidade da mulher; existe apenas o que ela chama de situação da mulher: o fato de a mulher dar à luz é tomado como a matriz das diferenças entre os sexos. [...] O privilégio maior do homem, portanto, reside no fato de a sua “vocação de ser humano” (transcendência) não se chocar com seu “destino de macho”; em contrapartida, a mulher vive dividida entre essa mesma vocação e o seu “destino de mulher”.

Pode-se inferir que, de acordo com o pensamento da estudiosa que foi citado a cima, a condição da mulher, na qual a natureza lhe impõe, favorece ao bloqueio a liberdade da mulher, tendo a mesma ser tomada como o “outro” na comparação com o sexo oposto. Com isso Zolin (2005, p. 188) acrescenta que “a situação da mulher no mundo (a de oprimida) lhe nega a expressão normal de humanidade e frustra seu papel humano de auto-afirmação e autocriação”.

Sexual Politics (1969) de Kate Millet, pode ser considerada uma das obras fundacionais da crítica literária feminista. Com fortes influências de Betty Friedan e Simone de Beauvoir, a autora define a política sexual como a maneira pela qual o sexo dominante procura manter o controle do sexo subordinado (ALÓS e ANDRETA, 2017). A obra de Millet reflete acerca da posição secundária da mulher trazida em obras literárias de autoria masculina, nas quais foram escritas sob a ótica do patriarcado. É neste sentido que, conforme Zolin (2005, p. 190) observa, é por meio do patriarcalismo que as características de subordinação da mulher em relação à dominação e autoritarismo do homem, é o que Millet chama de “política sexual”. É na parte final do livro que a autora discute romances

importantes da literatura inglesa, como por exemplo, romances de Jean Genet. A autora centraliza suas reflexões na análise das representações sociais do sexo feminino e masculino nas obras que faz referência.

Até a década de 1970 a crítica literária feminista se preocupava apenas com a autoria das mulheres e a representação da condição das mesmas dentro das obras literárias. Pensava então sobre a representação de personagens fictícios femininos e com a exclusão das mulheres do cânone literário. Neste sentido Moreira (2003, p. 36) destaca que:

Para Millet, as obras-primas do cânone estão impregnadas dos arquétipos sociais construídos e promovidos pelo sistema capitalista no que se refere à violência contra a mulher, ao embrutecimento da sexualidade e a onipotência do poder masculino na sociedade norte-americana. A re-leitura de Kate Millet, na década de 70, tomou de assalto o reino formal e objetivo da crítica literária em voga, abalando a tradicional afirmação da inexistência de um ponto de vista de gênero humano, que, coincidentemente, teria sido sempre masculino.

Alós e Andreta (2017) frisam que Showalter (1978) traz para a discussão feminista a mulher não apenas em sua representação em si, mas a mulher como autora de textos literários:

E no seu estudo sobre as escritoras inglesas que publicaram entre 1844 e 1965, a autora formula a ideia de três fases da tradição literária de autoria de mulheres. A primeira fase, intitulada de fazer feminina vai de 1844 até 1888 onde as escrituras imitam os modelos literários vigentes. A segunda fase, fase feminista, vai de 1880 a 1920 e é um período de protesto no qual as mulheres rejeitam as normas vigentes e defendem reformas sociais. A terceira fase, que vai de 1920 a 1965, intitulada a fase da mulher é o período no qual surge uma literatura fortemente intimista (ALÓS e ANDRETA, 2017, p. 22).

Estudiosas sobre a escrita feminina, como Gilbert e Gubar (1979) defendem a tese de que as escritoras oitocentistas, ao mesmo tempo que adotam algumas das convenções literárias, subvertem algumas das imagens negativas que a literatura masculina projeta no que diz respeito às mulheres. A obra dessas autoras se configura em um estudo de mapeamento da tradição literária feminina estadunidense e inglesa no século XIX. Neste sentido, foi a partir de aulas em um seminário sobre escritas vitorianas, que nasceu o projeto de publicarem a obra *The madwoman in the attic*. As autoras chegaram a uma conclusão de que, devido ao fato das escritoras não terem uma tradição de escrita a qual poderiam se referenciar, nenhum

molde de textos literários de autoria feminina, elas acabam por escrever seus textos seguindo os mesmos padrões da literatura convencional, o que ocasionou no que as estudiosas denominaram de “angústia da autoria”. Conforme aponta Moreira (2003, p. 69):

a angústia da autoria é vista como sendo profundamente debilitante; foi considerada como o germe das doenças psicossomáticas entre as escritoras, dos distúrbios de várias ordens, das desconfianças. Tais sintomas aparecem nos textos ou nos estilos de autoria feminina.

Um exemplo evidente dos reflexos do molde da escrita masculina reproduzida pelas escritoras femininas é o conto “The yellow wallpaper” [O papel de parede amarelo], de 1890, escrito pela americana Charlotte Gilman (1860-1935).

Assim, a crítica feminista surge como uma necessidade do próprio movimento feminista e suas ideias insistem no engajamento da literatura feminista com a crítica. A crítica feminista tem origem no auge das discussões sobre liberação das mulheres, baseada na urgência de adequar as novas demandas do movimento feminista. De acordo com Moreira (2003, p. 47):

A literatura produzida nos anos 1960, pelas feministas, tinha um caráter doutrinário que obedecia ao objetivo do movimento: promover a conscientização das mulheres. Ele transpôs as barreiras linguísticas e geográficas, através de traduções que eram realizadas como parte da estratégia de ação política do movimento. Na imprensa, rádio, televisão, jornais etc, havia uma produção literária significativa, de autoria feminina, procurando legitimar os estudos incipientes sobre crítica teórica feminista.

Sendo assim, é impossível desvincular a crítica feminista da literatura do movimento feminista, devido ao caráter ideológico e militante que aparece em ambos. A partir da terceira onda do feminismo, com as novas e complexas concepções de gênero e subjetividade, a teoria adotou uma variedade de novas rotas buscando na tradição da teoria crítica da Escola de Frankfurt novas roupagens para suas análises. A crítica feminista está associada ao nascimento e o crescimento dos estudos *queer* e considera o termo gênero dentro das roupagens de Freud e da psicanálise Lacaniana.

É na década de 1970 que se busca uma metodologia para instrumentalizar a crítica feminista com objetivos e objeto de estudo. Formular teorias que respondam aos princípios da crítica feminista é um aspecto da própria crítica feminista em sua trajetória. A crítica

feminista também precisou legitimar seus estudos buscando reconhecimento público que adivinha do espaço institucional do saber. A academia também foi um desafio, devido ao fato de ser um espaço de prerrogativa masculina (MOREIRA, 2003).

Estudando os estereótipos femininos que apresentavam características de misoginia nas obras primas do cânone ocidental, a crítica feminista criou condições para se compreender de uma nova forma a conexão entre as formas de rebaixamento da mulher, sendo elas social e literária. Millet aponta que as obras-primas do cânone estão repletas de arquétipos machistas que foram construídos e reforçados pelo sistema capitalista (MOREIRA, 2003).

Os estudos feministas desencadearam novas maneiras de entender a literatura buscando compreender a sua essência. Sob o ponto de vista da crítica feminista a busca foi por divorciar a análise literária do distanciamento da realidade.

A análise do cânone pela crítica feminista encontra o desprezo sistemático pela contribuição da mulher, marcado pela exclusão de escrituras e pela distorção em relação a poucas autoras que nele estão incluídas. A predominância dos elementos masculinos na literatura é resultado da simetria social entre os dois sexos e reforça uma ideologia sexista que propaga o papel tradicional da mulher (MOREIRA, 2003, p. 37).

A crítica feminista apresenta como alternativa ao vazio feminino no cânone a desconstrução das imagens femininas que foram criadas nas grandes obras dos escritores homens. “A ideologia diz respeito à feminista como leitora e oferece leituras de textos que levam em consideração os estereótipos da mulher na literatura” (MOREIRA, 2003, p. 37).

Rich (*cf.* MOREIRA, 2003, p. 37) sugere que:

Uma crítica radical da literatura, feminista em seu impulso, antes de mais nada, do trabalho como um indício de como vivemos, como temos vivido, como fomos levados a nos imaginar, como nossa linguagem nos tem aprisionado, bem como liberado, como o ato mesmo de nomear tem sido até agora uma prerrogativa masculina, e de como podemos começar a ver e a nomear - e, portanto viver - de novo.

Virgínia Woolf, escritora e ensaísta inglesa, rompeu com a escrita tradicional da ficção de Era Vitoriana e escreveu uma série de ensaios sobre a escrita da mulher, sendo ela uma importante precursora da crítica feminista. Em um de seus principais ensaios, *A Room of One's Own* (1929), a autora discute “o modo como as circunstâncias atuam sobre o trabalho da mulher escritora e questões relativas a sua sujeição intelectual” (ZOLIN, 2005, p. 186).

Nesse ensaio, a ideia é de que para escrever ficção e poesia de qualidade, a mulher precisa de um lugar só seu em que possa trabalhar em paz e de uma renda capaz de lhe garantir a independência. Devido às condições sociais, a mulher que nasce com o dom da escrita no século XVI seria uma mulher infeliz e em conflito consigo mesmo.

Zolin (2005, p. 186) também frisa a ideia de que a relação entre a mulher e a ficção “está ligada a uma questão de ressentimento que marca a literatura que é escrita por mulheres e que, de certa forma, interferem na sua qualidade”. De acordo com Zolin (2005, p. 186):

Os poemas escritos por mulheres do século XVII (...) são visivelmente marcados pela amargura, pelo ódio e por ressentimentos em relação aos homens, seres odiados e temidos por te ter em meu poder de barrar-lhes, entre tantas outras coisas, a liberdade de escrever.

Para Woolf, o ressentimento das mulheres atrapalhava “o talento que constituía um empecilho à emergência de uma literatura de autoria feminina a que se pudesse atribuir valor” (ZOLIN, 2005, p. 186). A autora defende, porém, que essas escritoras são peças fundamentais na tradição literária feminina:

Sem aquelas precursoras, Jane Austen e as Brontës e George Eliot não teriam tido maior possibilidade de escrever do que teria Shakspeare sem Marlowe, ou Marlowe sem Chaucer, ou Chaucer sem aqueles poetas esquecidos que prepararam o terreno e domaram a selvageria natural da língua. As obras-primas não são frutos isolados e solitários; são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo das pessoas, de modo que a experiência da massa está por trás da voz isolada (WOOLF, 1985, p. 87 *apud* ZOLIN, 2005, p. 186).

As reflexões de Virgínia Woolf sugerem que a partir do momento presente da produção deste ensaio que as mulheres comecem a usar a literatura como arte e não como método de expressão pessoal (WOOLF, 1985, p. 105 *apud* ZOLIN, 2005, p. 187). A autora também defende que a escrita feminina é representativa, onde a escritora escreve como mulher sem a consciência disso (ZOLIN, 2005, p. 187).

Observa-se que a crítica literária feminista surge posteriormente ao movimento feminista, tornando-se fundamental para analisar as imagens e representações da mulher, como também as relações de gênero na literatura. É por meio da crítica literária feminista que

se torna possível observar as obras tanto escritas por homens quanto escritas por mulheres. É por intermédio dela que se promove uma desconstrução da imagem da mulher e das relações de gênero que foram criadas pela ideologia masculina.

2. ASPECTOS DA POÉTICA DE SUSAN GLASPELL

2.1 SUSAN GLASPELL: VIDA E OBRA

Susan Glaspell (1876-1948), co-fundadora do teatro norte-americano, nasceu em Davenport, Iowa, nos Estados Unidos. Considerada uma mulher de poucas falas, do “tipo quieta” (SANDER, 2005, p. 5), Glaspell iniciou sua carreira ainda na sua cidade natal e, em seguida, foi para Chicago onde deu início a carreira de jornalista. Embora formada em Filosofia, ela passa a trabalhar como repórter no jornal *Des Moines*, onde foi escolhida para cobrir a política estadual e os casos de homicídios. A autora deixou a profissão após cobrir a condenação de uma mulher que foi acusada de matar o marido.

Glaspell, aos 18 anos, já ocupava cargos que eram apenas destinados aos homens, uma vez que ela tinha um posicionamento crítico elevado para a época, o que a fez ascender neste universo masculino. Ela escrevia editoriais de revistas e jornais que a fez se destacar em uma sociedade na qual esse papel era exercido apenas por homens. Pode-se observar que este destaque recebido por Susan Glaspell evidencia que ela já se destacava entre as pessoas da sociedade, ou seja, tinha um pensamento crítico, acerca da sociedade do século XIX, que a tornava uma jovem além do seu tempo.

De acordo com Sander (2005), a norte americana sentiu a necessidade de mentir sobre a sua idade, tendo em vista a necessidade de burlar o preconceito da época. A estudiosa afirma (SANDER, 2005, p. 6) que “há um século, mesmo uma mulher de poucas falas já tinha que pronunciar uma inverdade para não sofrer uma rejeição que acompanha as rugas, a flacidez dos músculos, certas securas – coisas de mulher”.

Susan Glaspell atuou como jornalista, dramaturga, atriz e escritora de peças e romances, nos quais foram mais de cinquenta contos, quatorze peças e doze romances. Uma de suas peças, *Alisson's House* (1930), rendeu-lhe o Prêmio Pulitzer de teatro de 1931. Seus escritos que mais se destacaram foram *Um Júri de seus Pares* (1917), e *A Manhã se Aproxima* (1939), considerado o melhor romance em 1940.

No ano de 1913, já em Nova York, Susan Glaspell se casa com George Cram Cook e, em viagens de verão para Cape Cod, eles fundam a primeira companhia experimental de teatro *The Provincetown Players*, juntamente com amigos que tinham o mesmo interesse do casal. É sob a supervisão e liderança de George Cook que Glaspell e amigos revolucionaram o teatro moderno norte-americano no século XX, uma vez que eles

abordavam, em suas apresentações, temas escritos por Glaspell, como a condição da mulher na sociedade, política, entre outros. Embora os seus biógrafos a considerem do “tipo quieta”, por prezar pelo silêncio e pela sutileza ao escrever, ela provocou muito barulho ao dar a voz, nas entrelinhas do que escrevia, aos sujeitos que o patriarcalismo burguês suprimia.

No início da carreira como dramaturga ela escreve *Suppressed Desires [Desejos Suprimidos]*, 1915, com George Cram Cook, no ano da inauguração da companhia, na qual os autores fazem uma crítica à instituição do casamento, tendo em vista a peça trazer para o palco o relacionamento de um casal de classe média que tem suas diferenças.

No ano seguinte, em 1916, Susan Glaspell escreve *Trifles [Bagatelas]*, peça de apenas um ato, inspirada em uma história verídica que foi apurada por Glaspell quando ainda era jornalista. A peça encenada pelo grupo de teatro choca o público por mostrar, de forma sutil, o “mundo das mulheres”, uma vez que a autora faz uma crítica à posição social que elas ocupam. Por ser uma peça de apenas um ato e pelo cenário ser uma cozinha de uma fazenda, pelo título, leva o público a refletir que não se trata de um tema inocente. Conforme ressalta Sander (2005, p. 8): “*Bagatelas* foi um grande sucesso aclamado pela crítica que, dentre outros muitos elogios, afirmou na imprensa que “Susan Glaspell produziu a peça americana em um ato mais perfeita”.

É de se considerar que a inquietação e o barulho provocados pelas obras de Glaspell incomodava a sociedade, pois ia de encontro às convenções que eram impostas, principalmente no que se refere às questões de gênero. Em 1925 o artigo “As estranhas peças de Susan Glaspell”, publicado na Revista Drama, ratifica o sentimento de perturbação social que a autora havia provocado. Isso se deu em virtude das personagens de Glaspell, que eram mulheres, e em consequência da ação, uma vez que a ação não se concentrava nas personagens, mas no contexto em que as mesmas estavam inseridas, tendo em vista que o enfoque era no espaço em que elas ocupavam, o “mundo” em que estavam inseridas:

A cena [das personagens femininas de Glaspell em geral] é construída de modo a representar as mulheres não somente em relação aos homens, mas, principalmente, em relação a outras mulheres e a elas mesmas, suas vidas, suas expectativas, seus desejos (SANDER, 2005. p. 12).

No ano de 1920, críticos ingleses classificaram Glaspell como um gênio, ficando acima de O’Neill, dramaturgo americano, e a compararam ao dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, considerado um dos fundadores do teatro moderno e do realismo, no qual os críticos “o

classificaram como sendo o mais importante dramaturgo desde Shakespeare”. Em 1925, o jornal britânico *The Guardian* fez a seguinte publicação a respeito de Glaspell: “Miss Susan Glaspell é a melhor dramaturga que tivemos em língua inglesa desde Bernard Shaw. Não estou tão certo de que ela não seja a melhor dramaturga desde Ibsen” (SANDER, 2005, p. 6).

A crítica literária divide as peças de Susan Glaspell em dois grupos: Peças sérias e sátiras sociais. As sátiras sociais compreendem sete peças que são escritas em apenas um ato. As peças sérias são longas e traz uma espécie de realismo, como em *Bagatelas*. Embora Glaspell use um “tom espesso” em suas peças, ela faz uma crítica acerca da discriminação sofrida pelas mulheres ou imposta a elas. Para isso a mesma se distancia do que foi sugerido por Aristóteles em *Arte Poética* (2004) na qual o filósofo defende que “sem ação não há tragédia”. Desta forma a autora foge do que é proposto pelos clássicos, tanto na ação quanto na composição dos personagens, tendo em vista que a ação se remete ao homem. “Glaspell escolheu retratar em suas peças assuntos como políticas públicas e a posição social da mulher, indo de encontro com o que regia as normas do teatro da época” (OZIEBLIO, 1989, p. 151 *apud* MOREIRA, 2013, p. 2).

Torna-se de grande valia mencionar que Susan Glaspell é contemporânea do movimento que surgiu entre as duas grandes guerras, o Modernismo. Neste período, em decorrência de muitas diferenças de ideias e pensamentos, todo o mundo passava por transformações de cunho político e social. Deve-se mencionar que foi exatamente nesta conjuntura que se desenvolviam temas como a Teoria da Relatividade de Einstein, o desenvolvimento da industrialização, e a Teoria Psicanalista de Freud. Com isso o Modernismo se configura como sendo um período de grandes mudanças, tendo em vista que na literatura representa o rompimento com os padrões vigentes, dando espaço para a inovação.

Conforme Filha (2018, p.12) aponta o Modernismo “serve para todas as artes, com ênfase na poesia, ficção, drama, música, pintura e arquitetura”. Filha (2018, p. 12) ainda ressalta que os autores ingleses que se destacaram neste período foram:

Henry James, Joseph Conrad, T. S. Eliot, James Joyce, Ezra Pound e Virginia Woolf. Já na poesia, conforme a autora, teve destaque o poeta norte-americano Wallace Stevens, Gertrude Stein e o escritor William Faulkner.

Sander, por sua vez, comenta que Glaspell já experimentava apresentar um teatro que fugia as convenções da época, é tanto que seu grupo de teatro se instalou em Nova York e fez sucesso lá:

Nova York era então uma cidade que efervescia com a revolução no mundo das artes, o levante dos sufragistas, a agitação política, a guerra, e que acolhia a renovação no teatro através do trabalho de vários grupos experimentais além dos Provincetown players (SANDER, 2005, p. 8-9).

Susan Glaspell provocou todo o público ao apresentar peças que ridicularizavam a figura masculina, ou seja, colocava por terra toda a cultura e imagem da ideologia dominante. Ao colocar no palco atores masculinos sem que se manifestassem conforme as ações que eram próprias do teatro da época, regidas pelos clássicos, e ao mesmo tempo destinava os papéis principais para as mulheres, Glaspell denunciava as diferenças com as quais as mulheres eram submetidas no meio social.

Ao escrever peças carregadas de teor de cunho social e político, Susan Glaspell mostra no palco que, embora a ideologia dominante sempre enfatizasse as diferenças existentes entre homens e mulheres, ela revela que essa diferença existe apenas no sexo, haja vista a mesma ter apresentado para a sociedade que as mulheres são seres capazes de ter, ou obter, os mesmos direitos e tratamentos que eram apenas destinados ao sexo masculino. Ao mesmo tempo em que mostra isso no palco, Glaspell apresenta a realidade vivida pelas mulheres no seio de sua família, a vida vazia, sufocante, a solidão, enfim, ao levar esse problema social para o teatro a autora dissecou a vida imposta à mulher, revelando o mal escondido no sistema patriarcal.

2.2 O TEATRO DE SUSAN GLASPELL

Em sua carreira como dramaturga, Susan Glaspell escreveu quatorze peças, entre elas *The Outside* [O outro lado], *Bernice*, *The verge* [O Limiar], *Alisson's House* [A casa de Alisson] e *Trifles* [Bagatelas]. Outros trabalhos de Glaspell que receberam destaque foram o conto “A Jury of Her Peers” [Um júri de seus pares] e o romance “The morning is near us” [A manhã se aproxima] sendo este considerado o melhor romance da autora.

A primeira peça de teatro de Susan Glaspell, *Bagatelas*, foi escrita em 1916, a pedido de seu esposo George Cram Cook. Esta peça foi inspirada em uma história real, na qual Glaspell, quando trabalhava em um jornal, cobriu um crime que aconteceu em Chicago.

Nessa cobertura jornalística Susan Glaspell apurou que uma mulher estava sendo acusada de matar o esposo, considerado opressor.

Em virtude de já escrever acerca da condição social feminina e de fazer críticas ao sistema político, Susan Glaspell cria uma peça que retrata a condição patriarcal da sociedade ao trazer para o palco uma história verídica adaptada ao universo feminino da época. Com isso *Bagatelas* mostra um drama vivido por uma mulher, em uma fazenda, que vive sob a subordinação do marido, ou seja, tem uma vida apenas de servidão ao cônjuge, sendo-lhe impostas as convenções do patriarcalismo. Neste sentido Sander (2005, p. 15) destaca que:

a princípio, *Bagatelas* promete ser um drama policial do tipo convencional, porém, alguns minutos após sua abertura, a promessa é quebrada, assim como as convenções de um gênero de respeito e bem sedimentado.

É importante mencionar que o teatro era um espaço voltado para o público masculino, onde na grande maioria das vezes, a mulher era representada no palco apenas por meio de uma visão masculina, mostrando o quão secundário era a participação da mulher na sociedade. De acordo com Sander (2007), uma peça produzida para ser apresentada no palco, era destinada para apenas a atuação do homem em virtude da posição política e social em que o mesmo ocupava, pois a mulher era excluída de qualquer participação social e isso, de acordo com a autora, se deu pelo momento do surgimento do teatro, sendo este um dos responsáveis pela ascensão da polis Grega². É neste sentido que Sander (2007) afirma que o teatro nasce juntamente do período do patriarcalismo, pois “o universo do teatro tem sido historicamente masculino”, ou seja, não é considerado um ambiente para ser ocupado por mulheres atuando. Por esta razão, a peça *Bagatelas* causou estranheza, sobretudo porque o palco do teatro americano foi ocupado por mulheres, tendo um cenário que faz parte totalmente do universo feminino e um contexto que pertence ao referido público.

Bagatelas não foi a única peça escrita em apenas um ato, Susan Glaspell também escreveu, em 1917, *The Outside* [O outro lado], na qual apresenta o vazio e a solidão presente na vida da personagem, a Sra. Patrick. Do mesmo modo como ocorre em *Bagatelas*, o cenário de *O outro lado* fala por si só, pois se trata de “um lugar isolado, longe da cidade, da convivência social, do ruído da vida em comunidade”, como afirma Sander (2005, p. 17). Ela

² “A pólis corresponde às diversas Cidades-Estado que se formaram no território grego entre o final do Período Homérico e o desenvolvimento do Período Arcaico. Sob o ponto de vista histórico, a formação das pólis instituiu um espaço em que diferentes formas de organização políticas foram criadas e desenvolvidas. Ao racionalizar a vida em sociedade, a pólis abre caminho para outros tipos de experiência política”. (SOUSA, Rainer).

ainda destaca que o cenário apresenta o interior de um hangar, “onde nem gente nem bicho pode viver” refletindo a intensão de Glaspell em denunciar o modo de vida das mulheres naquele tempo. Sander (2005, p. 17-18) destaca que:

a cena de ambas as peças se situa no interior de ambientes domésticos, isolados e restritos, é de se esperar, pois essa é uma constante nas peças ditas ‘sérias’ de Susan Glaspell. O que, aliás, é de profunda coerência, uma vez que essas peças encenam o ‘mundo das mulheres’ e lugar de mulher é em casa. Ou não é? O lar, nem sempre é doce e quase sempre é sufocante, é um cenário muito conhecido do teatro, no entanto, nas peças de Susan Glaspell esse cenário é mais do que uma locação, é a condição daquelas que o habitam.

A peça apresenta seis personagens, duas mulheres e três homens, sendo que eles surgem tentando salvar a vida de um homem que está quase morto. Da mesma forma que ocorre em *Bagatelas*, os homens se apresentam de forma rápida e se enaltecem dos atos épicos, considerados por eles, e as mulheres apenas observam o cenário em que se encontram, sendo que em *O outro lado* o cenário é uma paisagem marinha.

A peça mostra uma mulher da cidade que e a sua empregada que se isolam em um posto de salvamento abandonado. De acordo com Sander (2005, p. 18):

Como mulheres “sozinhas”, isto é, sem marido, elas se sentem tão abandonadas quanto o velho posto de salvamento e se identificam com a vegetação costeira que tenta resistir à invasão da areia e sempre perde.

Sander (2005, p. 18) ainda acrescenta que:

As duas mulheres aguardam a morte soterradas pela areia e pelo o silêncio, neste território à margem da sociedade a quem não sentem pertencer, à margem da vida que ainda não deixaram – entre – a vida e a morte, nesse não lugar para onde vão as mulheres que lá ainda não estiveram ou estão [...].

Ao se fazer menção a empregada, cuja fala era insuficiente, Filha (2018) ressalta que “essa mudez autoimposta e subversiva a faz falar apenas o necessário, fazendo com que ela não participe da sociedade que lhe oprime”. Esse destaque feito por Filha reforça que esta obra contém resquícios da biografia de Susan Glaspell, uma vez que a autora, conforme

Sander (2005), passou seus últimos anos de vida em uma casa de praia, em Provincetown, com a empregada Francelina.

Na peça *Bernice*, escrita em 1919, que se apresenta em três atos, diferentemente do que ocorre em *Bagatelas* e *O outro lado*, conta a história de uma mulher que está morta no quarto ao lado da sala de estar, sendo este último ambiente o cenário em que a peça é apresentada. Deve-se destacar que o mistério da peça consiste na morte da protagonista Bernice, uma vez que a empregada faz revelações sobre as últimas palavras proferidas por ela, no leito de morte. Mais uma vez, deve-se observar que a empregada tem papel relevante nas peças de Glaspell, como ocorre em *Bagatelas* e em *A casa de Alison*, e porque não dizer na vida da autora, uma vez que se pode inferir que a autora se identifica com essas personagens, que por sua condição de serviçal, se torna mais inferior e conseqüentemente mais excluída da sociedade patriarcal que escraviza a mulher, principalmente quando ocupa esse lugar servil na nobreza.

O fato da personagem principal, Bernice, não está presente na peça revela para o público e, posteriormente, para os leitores que Glaspell expõe o mundo solitário, vão, subalterno e invisível que a mulher ocupa na sociedade manipulada pela ideologia masculina. A autora afirma que: “o enredo das peças giram em torno dessas mulheres e de sua ausência, ou seja, elas não estão no palco de corpo presente, mas são o centro da atenção dos personagens e do público que, juntos, reconstróem a sua vida” (SANDER, 2005, p. 19).

De acordo com essas peças supramencionadas, pode-se afirmar que a intenção de Susan Glaspell é mostrar o mundo vazio vivido pelas mulheres, pois essas protagonistas se mostram como centro do enredo, mas não estão visíveis no palco. Com isso a autora destaca que:

A opção de Susan Glaspell ao manter essas protagonistas na coxia, fora do palco, pode ser lida como uma recusa em representar vidas em que vida não foram percebidas, registradas, sequer visíveis e, assim, produzir em cena uma versão literal da invisibilidade das mulheres na sociedade patriarcal (SANDER, 2005, p. 19).

Em 1921, Susan Glaspell escreveu a última peça para o grupo Provincetown Players, *O limiar*, que em três atos, mostrou um enredo que surpreendeu o público, tornando-se, naquela época, “o assunto do momento no circuito teatral de Nova York e Londres, conforme aponta Sander (20015, p. 21). A estudiosa das obras de Glaspell acrescenta que “disseram que a peça era chocante, estimulante, irritante, preocupante, fascinante” (p. 21). A

peça se passa em uma estufa, ambiente que remete a lugar quente, que provoca volume, ou seja, sufocante:

em uma estufa que também é templo e ventre, e em torre tão retorcida quanto os valores que distorcem a mente que a habita e a obriga a saltar – para um outro lado que se chama loucura, ou lucidez, ou, se quiserem, expressionismo (SANDER, 2005, p. 22)

É neste sentido que a autora mostra a intenção de Glaspell em levar para o palco o mundo real, ou a vida medíocre, no que diz respeito à submissão vivida pelas mulheres no início do século XX. Pode-se ver na fala proferida pela personagem Claire, “Eu quero destruir tudo! Se tudo estivesse em pedaços, nós seríamos sacudidos para a vida, não seríamos?” (SANDER, 2005, p. 22), o desejo das mulheres em exercer um papel de igualdade em relação ao sexo oposto perante a sociedade. Sander (2005, p. 22) ainda ressalta que “O Limiar sacudiu como um terremoto a cena teatral da época: para uns, a peça transformou o palco em um hospício, para outros, em templo sagrado”.

Ao escrever *A Casa de Alison*, em 1930, peça construída em três atos, Susan Glaspell reforça a opressão e anulação vivida pelas mulheres no século XX. Apesar do ano da escrita da peça ser a década de 1930, pode-se observar que a mulher ainda sofre com o que era imposto pela sociedade machista patriarcal. Apesar das mudanças dos tempos, período em que ocorreu a Grande Depressão Econômica, mencionado por Sander, Glaspell ainda sentiu a necessidade de levar para o palco uma mostra do drama ainda vivido pelas mulheres.

Susan Glaspell construiu o enredo da peça *A casa de Alison* inspirado na vida da poeta americana Emily Dickinson (1830-1886), haja vista ambas escreveram com o intuito de mostrar que, o que querem dizer “[...] está mais entre as linhas do que nelas” (SANDER, 2005, p. 23). É neste sentido que Glaspell, considerada do “tipo quieta”, provoca muito barulho quando suas peças são apresentadas, pois a inquietação atinge quem oprime e quem é oprimido, haja vista revelar o que é oculto pela sociedade patriarcal.

Alison é a protagonista, ausente no palco, que sofreu a dor de não poder viver um grande amor em virtude dos “princípios morais impostos por uma família tradicional da Nova Inglaterra” (SANDER, 2005 p. 23-24). É só após 18 anos de sua morte que a família de Alison toma conhecimento, por meio de uma prova que surge por acaso, da dor sofrida por ela não ter experimentado esse amor proibido. A família deve expor esse segredo e desta forma

manchar a imagem de Alison, ou manifestar o drama vivido por ela e conseqüentemente pelas mulheres que vivem sob o domínio de costumes patriarcais.

Com esta peça Glaspell revela a opressão sofrida pelo público feminino. No que diz respeito ao que foi vivido pelas mulheres, ou que ainda vive, autoras como Juliet Mitchell (2001) aponta que “A ausência de evidência não é uma evidência de ausência”, em referência ao drama vivido pelas famílias, como na peça apresentada por Glaspell. Com relação aos costumes morais impostos pela sociedade, Sander (2005, p. 24) pontua que:

Pode ser uma evidencia da presença indesejável que deve ser mantida em segredo, tão escondida quanto a prova de tantos crimes, para que uma imagem seja preservada, para que a história siga seu curso pré-determinado, para que as coisas fiquem em seus devidos lugares

Pode-se afirmar que as peças produzidas por Susan Glaspell revelam uma luta constante da escritora em mostrar a opressão e submissão imposta à mulher, uma vez que a sociedade burguesa patriarcal, vigente no final do século XIX e início do século XX, impõe certos costumes, valores e posição inferior aos que são vivenciados pelo público masculino. Neste caso, os cenários apresentados pela autora já denunciam, ou revelam, o quão subalternas eram os seres do sexo feminino, uma vez que ambientes como a cozinha de uma casa, são historicamente conhecidos por espaços destinados a seres inferiores, sem valor.

Deve-se compreender que é neste sentido que Glaspell leva para os palcos peças que revelam e, ao mesmo tempo denunciam, a condição da mulher. Com isso se afirma que as peças são de caráter feminista, pois a autora mostra a condição de subordinação e inferioridade na qual a mulher era retratada, fazendo com que cada indivíduo presente no teatro refletisse acerca dos moldes sociais em que estavam inseridos. Sendo assim, Glaspell revolucionou ao evidenciar que a mulher não é um ser inferior por ser do sexo oposto a classe dominante, e sim, o público feminino possui condições intelectuais e morais iguais aos homens, o que desconstrói o discurso de fragilidade que foi imposto pela sociedade patriarcal.

É válido notar que Susan Glaspell era uma escritora moderna, tendo em vista que, criticar de forma sutil o patriarcado no início do século XX, ia de encontro com os moldes tradicionais do drama, por isso Glaspell causou incômodo na sociedade vigente.

3. PERSPECTIVAS FEMINISTAS EM *BAGATELAS*

3.1 – A IRONIA COMO CRÍTICA À CONDIÇÃO FEMININA NA SOCIEDADE PATRIARCAL

Bagatelas (1916) é o texto construído por Susan Glaspell que mais se destacou no teatro norte-americano, em virtude de tratar de temas considerados polêmicos para a sociedade da época. Por abordar a temática feminista, a obra provocou desconforto nos espectadores. O incômodo causado se deu pela forma com que o texto foi apresentado ao público, pois o problema social enfrentado pelas mulheres do final do século XIX e início do século XX foi revelado em uma peça curta, de apenas um ato, na qual mostra com profundidade o drama vivido pelas pessoas desse sexo. Ao construir uma peça sem interrupção, Glaspell leva os espectadores a refletir acerca do trabalho sem pausas que a mulher enfrenta na esfera doméstica.

Em *Bagatelas*, o que ocorre é um assassinato de um fazendeiro, enquanto dormia com a esposa, Minnie Wright, sendo que esta alega não ter visto nada, o que faz com que as autoridades acreditem que ela é a autora do crime. Com isso o procurador, o delegado e o vizinho fazendeiro procuram por pistas no andar de cima da casa, enquanto que Sra. Hale e a Sra. Peters, esposas do vizinho e do delegado, respectivamente, ficam na cozinha da fazenda, e naquele ambiente descobrem o motivo e quem cometeu o crime. Conforme aponta Sander (2005, p. 16), “sua profunda intimidade com esse cenário faz com que as mulheres sejam capazes de decifrar o código em que a mensagem foi escrita [...]”.

Por se tratar de uma obra experimental, na qual Glaspell rompe com a fórmula original com o objetivo de propor uma crítica social, é de se admirar a forma na qual Glaspell consegue levar a temática para o palco, pois ela trata do assunto com sutileza, deixando nas entrelinhas a constatação da desigualdade, tanto política quanto social e econômica, que a figura feminina sofre.

Sander (2005, p. 14-15), aponta que:

Foi através desta pequena peça em um ato, e de sua versão em forma de conto [...], que Susan Glaspell foi redescoberta por aquelas que, assim como eu, ficaram chocadas ao encontrar esse tesouro enterrado [...]. A princípio, *Bagatelas* promete ser um drama policial do tipo convencional, porém,

alguns minutos após sua abertura, a promessa é quebrada, assim como as convenções de um gênero de respeito e bem sedimentado.

Glaspell escreve suas peças priorizando as experiências do público feminino, mostrando o cotidiano, as relações conjugais, ou seja, Susan Glaspell leva para o palco a situação passiva na qual a mulher vive, a opressão e o silenciamento imposto por uma sociedade patriarcal. É nesse contexto que Gilbert e Gubar (1996) defendem que o efeito dramático da peça consiste em uma identificação com as personagens femininas, uma vez que a peça exige que o público esteja envolvido com o enredo.

Em conformidade com a regra contida no livro *A poética* (2004) de Aristóteles, *Bagatelas* inicia-se em *in media res*, que consiste em um recurso épico no qual a obra já começa no meio dos acontecimentos. É por meio das digressões que o público toma conhecimento das informações acerca dos personagens, pois este recurso, também defendido por Aristóteles, possibilita o conhecimento de fatos ocorrido no passado para que seja possível a compreensão do que acontece no presente. Em sua peça, Glaspell utiliza este recurso com o propósito de contextualizar o público acerca da vida da protagonista da obra. Neste sentido as digressões são necessárias nesta construção de texto, pois se configura como:

estratégia empregada pelo usuário da língua (oral ou escrita) com o intuito de converter o “excesso” em algo que parece aflorar da ocasião (elemento do contexto situacional) ou da necessidade (reforçar um argumento, ilustrar ou preparar uma prova, esclarecer um enunciado, entre outros), transformando-se em uma possibilidade para fazer emergir algo que estava latente naquele ponto da atividade discursiva. (ANDRADE, 1998, p. 20).

É importante destacar que esta peça traz o cenário de uma cozinha, local onde ocorreu o assassinato do dono casa. Este espaço escolhido por Glaspell traz uma inquietação por não ser um ambiente frequentado por homens. Com isso já é possível perceber que a autora define um espaço com significado, tanto quanto os personagens da peça. Tais personagens, os homens (promotor, delegado e um fazendeiro vizinho), ignoram completamente este ambiente e se reservam apenas ao andar de cima da casa, onde ocorreu o crime do fazendeiro, enquanto que as mulheres (esposa do delegado e a esposa do fazendeiro vizinho) permanecem apenas na cozinha. É na cozinha que elas descobrem tanto quem matou o fazendeiro quanto o motivo que levou ao crime. Deve-se salientar que as personagens femininas quase não falam na cozinha, elas apenas observam, se olham e deduzem o que pode

ter acontecido naquele ambiente. É por conhecer aquele ambiente da casa, por se identificar com os utensílios domésticos presentes na cozinha, que as mulheres que estão naquele cenário desvendam o crime que aconteceu naquela fazenda. De acordo com SANDER (2005, p. 15), a cozinha “não é um espaço de atuação, e sim um espaço atuante”.

Ao analisar a obra, pode-se perceber que já começa com a descrição da situação inicial, a cozinha de uma fazenda. Este é o cenário no qual Glaspell desenvolveu sua crítica acerca do mundo das mulheres e, nada mais adequado para isto do que uma cozinha, visto este ser um ambiente totalmente destinado para as mulheres. É neste lugar em que acontecem as ações, “uma cozinha sombria, em desordem”, onde “as paredes são forradas de papel desbotado”³ (GLASPELL, 2005, p. 30). Ao descrever o cenário onde ocorre toda a trama, logo nota-se o quão importante é esse espaço para a compreensão da obra, pois é nele que se passa todo o drama vivido pela protagonista da história.

De acordo com Sander (2005, p.15), o cenário escolhido por Glaspell “é um espaço tematizado, jamais pode ser inocente, indiferente [...] é um espaço atuante”, pois é por meio dele que os personagens se comunicam, haja vista ser considerado quase um personagem, tornando-se evidente a sua importância para o entendimento da obra. Sander (2005, p. 15) ainda acrescenta que:

Sendo assim, os cenários de Susan Glaspell não se constituem em uma moldura da trama, eles são parte da construção, e tão indispensáveis quanto os personagens. Via de regra, os cenários de Glaspell produzem uma síntese, ou são uma metáfora do que neles é encenado.

Uma vez que a obra trata de um assassinato de um fazendeiro que acontece em sua propriedade, o delegado, o procurador e um vizinho do morto, o Sr. Hale, tido como testemunha, vão até a casa para procurar pistas que incriminem a esposa do fazendeiro assassinado, a Sra. Wright. Os homens são acompanhados pela esposa do fazendeiro vizinho, a Sra. Hale e pela esposa do delegado, a Sra. Peters. Observa-se que a peça é composta por sete personagens, sendo que o Sr. e a Sra. Wright não estão em cena – esta é uma técnica herdada do grande dramaturgo norueguês, Ibsen.

Os personagens masculinos, em buscas de evidências sobre o crime, decidem explorar o andar de cima da casa, lugar onde o corpo do fazendeiro foi encontrado e,

³ “a gloomy kitchen, and left without having been put in order” (GLASPELL, 1996, p. 1351)

considerado por eles o cômodo mais importante da casa. Enquanto isso, as mulheres permanecem na cozinha, juntamente com os expectadores da peça. É lá, naquele ambiente desorganizado, que elas começam a tomar conhecimento do que pode ter ocorrido na casa, no dia do crime. Conforme Sander (2005, p. 15-16) observa, “Aos homens, pouco lhes interessa a cozinha, o assassinato se deu no andar de cima, talvez a arma esteja escondida no celeiro”.

Com o intuito de construir uma obra que revelasse o contexto no qual as diferenças existentes entre homens e mulheres se tornassem evidentes, Glaspell, em *Bagatelas*, utiliza-se da ironia para expor este universo que compreende as relações de gênero. A ironia diz respeito a um artifício literário usado para se dizer o contrário do que se pensa, ou seja, se configura em um contraste semântico. A respeito desta importante figura de linguagem, Moisés (2009, p. 247) destaca que:

A ironia funciona, pois, como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar instável, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura. Por isso mesmo, pressupõe que o interlocutor não a compreenda, ao menos de imediato: escamoteado, o pensamento não se dá a conhecer prontamente.

Neste sentido deve-se enfatizar que o uso da ironia, em um texto literário, exige que os interlocutores, haja vista aproximar dois pensamentos ou realidades, estejam inseridos no mesmo contexto, ou seja, na mesma comunidade discursiva. Isso acontece devido ao caráter interpretativo que a ironia possui, uma vez que é necessário o mesmo contexto social para que a mesma possibilite uma atribuição de sentido ao que ironizado em um texto. Deve-se ressaltar, porém, que a ironia não se configura apenas nos interlocutores envolvidos, mas na própria na construção do texto, na estética. No caso da obra em questão, percebe-se esse recurso no tom das falas dos personagens, nos comportamentos, nas rubricas. É neste sentido que Moisés (2009, p. 247) afirma que “a ironia depende do contexto; fora dele, o seu efeito desaparece, tragado pela obscuridade resultante”. Desta forma Aragão destaca que:

Desnecessário dizer, a ironia pode ser provocativa quando sua política é conservadora e autoritária tão facilmente quanto quando sua política é de oposição e subversiva: depende de quem a está usando/atribuindo e às custas de quem se acredita que ela está funcionando. Tal é a natureza transideológica da ironia (HUTCHEON, 2000 *apud* ARAGÃO, 2013, p. 11).

Torna-se necessário destacar os tipos de ironias presentes em textos literários: a ironia situacional ou observável e ironia verbal ou instrumental. A primeira é definida como algo que é visto ou observado, ou seja, o observador atribui a ironia com base no contexto. Já a ironia verbal consiste em um sujeito que verbaliza algo com uma inversão de sentido que realmente possui e também com base no contexto.

Para definir a ironia situacional ou observável, segundo Schlegel (*cf.* ALAVARCE, 2009, p. 25), “a situação básica metafisicamente irônica do homem é que ele é um ser finito que luta para compreender uma realidade in-finita, portanto, incompreensível. A isto podemos chamar de ironia observável da natureza, que tem o homem como vítima”. (1995, p.39).

Logo no início da peça, percebe-se que a primeira ironia utilizada por Glaspell, a ironia verbal, reside no fato dos homens ignorarem que poderia ter alguma evidência do assassinato do fazendeiro na cozinha, haja vista este ser um espaço apenas destinado para mulheres e que, para eles, seria impossível encontrar pistas do que aconteceu, sobretudo porque o crime ocorreu no quarto do casal. Além disso, o vizinho critica o fato da Sra. Peters se preocupar com algumas compotas: “Bem, só mesmo uma mulher para se preocupar com tais bagatelas”⁴ (GLASPELL, 2005, p. 35).

O que se pode compreender é que para os homens aquele ambiente é totalmente negligenciado, pois possui elementos que não fazem parte do seu universo, como também as tarefas que lá são executadas. Neste sentido, a cozinha não é familiar para eles, uma vez que os homens são, ou estão, totalmente alheios ao que se passa no referido recinto. De acordo com Sander (2005, p. 16), “Aos homens, pouco lhes importa o que fazem suas esposas” naquele lugar, a cozinha.

Outra ironia presente no texto em apreço, ironia situacional, é a ausência da protagonista em cena. A Sra. Wright, esposa do fazendeiro assassinado, não está em cena, pois se encontra presa na cidade por ser suspeita do crime. A ausência dela deve-se ao fato de que Glaspell se utiliza deste artifício para fazer uma crítica dada à pouca visibilidade da mulher, ou seja, é desta forma que a autora evidencia o quão desprezada é a figura feminina para a sociedade patriarcal. Deve-se ressaltar que este mecanismo utilizado por Glaspell advém também do teatro alemão, no qual a cena de ação acontece sem a presença do protagonista.

⁴ “Well, women are used to worrying over trifles” (GLASPELL, 1996, p. 1353)

A ausência da Sra. Wright na peça é tão significativa que, mesmo sem a personagem, o público a percebe, pois é neste contexto da falta de visibilidade imposta às mulheres da época, que esta realidade é exposta causando uma reflexão, no público, acerca da discriminação sofrida pela mulher.

É neste sentido que a ação, ou a falta de ação, se torna um detalhe de importância significativa na obra, pois é por meio deste recurso utilizado por Glaspell que se evidencia a denúncia da vida imposta às mulheres, o seu mundo sempre associado às atividades domésticas e familiares. Isso está relacionado a uma constante da época, uma vida sem ação, além da rotina com trabalhos domésticos, sem feitos considerados significativos, sem realização de dinamismo como eram praticados pelos homens na esfera social. Neste sentido Sander (2005, p. 11) salienta que:

Se assim se constitui a dita ação dita dramática, então realmente não só não há ação dramática nas peças de Susan Glaspell como também o conceito de ação dramática e sua prática são altamente discriminatórios no que associam o poder da ação às prerrogativas e ao comportamento prescrito e restrito aos do sexo masculino em nossa cultura.

Convém assinalar que a História nos conta que, por muito tempo, o teatro - assim como a literatura de modo geral - era um espaço voltado para o público masculino, pois eram deles os grandes feitos realizados na sociedade, uma vez que as mulheres estavam reservadas apenas para suprir as necessidades da família. Em referência a essa afirmativa, Sander (2005, p. 11) ressalta que “o teatro ocidental foi um universo exclusivamente masculino, isto é, feito por e para homens”.

Assim, é utilizando este artifício da falta de ação que Glaspell revela uma ação dramática invisível, assim como as mulheres que eram submetidas às regras impostas pela sociedade patriarcal. É neste sentido que se pode afirmar que a “estranheza” causada pelas peças de Glaspell diz respeito a uma ação dramática que foi internalizada, uma vez que não são percebidas como ações. Isso se refere a uma ousadia da autora, pois apresenta um drama que vai de encontro com as regras do gênero, que se utiliza de personagens femininas para mostrar a realidade vivida pelas mulheres. Em referência a essa afirmativa Sander (2005, p. 13) observa que:

Não é de se estranhar que essas peças tenham sido consideradas estranhas. Sim, elas estranham as convenções do gênero dramático a que pertencem ao

representar o ‘o mundo das mulheres’, ao expor o que convencionalmente pertence na coxia: a opressão das mulheres na sociedade patriarcal.

A “falta de ação” também se evidencia nas rubricas, tendo em vista que são essenciais, no texto dramático, para o entendimento do desenrolar do que é tratado na peça. A constatação dessas indicações cênicas, que leva a intenção proposta por Glaspell pode ser vista na passagem do texto “com uma voz que deixa transparecer medo [...] Começa a falar, olha para cima ao escutar passos no segundo andar; em voz baixa [...]”⁵ (GLASPELL, 2005, p. 38-39).

Outra ironia situacional presente na obra em apreço diz respeito ao silêncio. É por meio deste “ato subversivo” que Glaspell propicia poder para as mulheres. Observa-se que em quase toda a peça, as mulheres tem poucas falas, mas é por intermédio deste artifício que elas se expressam de forma contundente. O silêncio se torna irônico, pois elas se protegem, ocultam as provas do crime que incriminariam Minnie Foster (a Sra. Wright), como também rebaixam o homem ao menosprezar a sua prepotência, conforme pode ser visto na fala do procurador e na atitude silenciada das mulheres:

Procurador: [...] Não há sinal de ninguém que possa ter vindo de fora. A corda era deles mesmo. Agora vamos subir de novo e examinar detalhe por detalhe. (Eles começam a subir) Teria de ter sido alguém que conhecesse perfeitamente o... [A Sra. Peters senta-se à mesa. Às duas mulheres ficam sentadas, sem se encararem, como se estivessem tomando consciência de alguma coisa, mas ao mesmo tempo se controlando para nada dizer [...]]⁶ (GLASPELL, 2005, p.45).

O rebaixamento da prepotência do homem se configura em outra ironia situacional, pois apenas ao homem era dado o direito de estudar, de exercer uma profissão, sendo assim esperava-se que eles tivessem condições intelectuais de desvendar o crime. O interessante é que o silêncio, muitas vezes utilizado no cotidiano como uma característica da fragilidade da mulher, na peça torna-se um elemento de empoderamento, haja vista ser usado como artifício de proteção por dizer mais do que a própria voz delas, como também serve de

⁵ [In a frightened voice], [Starts to speak, glances up, where footsteps are heard in the room above. In a low voice] (GLASPELL, 1996, p. 1355).

⁶ County Attorney: [...]No sign at all of anyone having come from the outside. Their own rope. Now, let's go up again and go over it piece by piece. (They start up stairs). It would have to have been someone who knew just the – [Mrs. Peters sits down. The two women sit there not looking at one another, but as if peering into something and at the same time holding back. [...]] (GLASPELL, 1996, p. 1358).

veículo de ocultação da prova do crime cometido por Minnie Foster Wright. Com relação à essa afirmativa, Aston (1995, p. 25) pontua:

Um padrão de silenciamentos dos textos femininos parece ocorrer onde e quando quer que a autoria feminina critique ou ridicularize as formas e ideologias da cultura dominante.

A prepotência e superioridade do homem em relação à fragilidade das mulheres pode ser entendida, de acordo com Stuart Mill (2006, p. 32), no seguinte contexto:

Todas as mulheres são criadas, desde cedo, na crença de que seu caráter ideal é o oposto do caráter masculino: sem vontade própria e governadas pelo autocontrole, com submissão e permitindo serem controladas por outros. Todas as moralidades e sentimentos afirmam que a obrigação da mulher é viver para os outros; abnegar-se completamente e viver somente para aqueles a quem está afeiçoada.

Em *Bagatelas*, pode-se ver essa sujeição das mulheres na passagem em que a Sra. Peters se comporta de maneira passiva, concordando, e também aceitando, com todas as críticas, em relação à protagonista e a seus utensílios domésticos, no caso, feitas pelos homens que estão na fazenda em busca de pistas que solucionassem o crime.

Sra. Hale: [...] Eu detestaria ver a minha cozinha invadida por homens que viessem bisbilhotar e criticar.

Sra. Peters: É apenas a obrigação deles (GLASPELL, 2005, p. 37).⁷

Faz-se necessário destacar outro exemplo de ironia verbal presente na peça de Glaspell, que diz respeito ao juízo parcial por parte dos homens e imparcial por parte das mulheres. O que ocorre é que os homens em sua “superioridade”, acreditam que as mulheres são incapazes de desvendar um crime, de sorte que menosprezam a preocupação por parte delas com alguns utensílios próprios da cozinha. Esse pensamento masculino poder ser visto nas falas dos personagens, do delegado, procurador e Hale, o fazendeiro vizinho, respectivamente:

⁷ Mrs. Hale: I'd hate to have men coming into my kitchen, snooping around and criticizing.
Mrs. Peters: Of course it's no more than their duty (GLASPELL, 1996, p. 1354).

Delegado: [...] Humm... mulher é mesmo uma coisa engraçada! Está sendo acusada de assassinato e ainda se preocupa com as compotas.
 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 bagatelas⁸ (GLASPELL, 2005, p. 35).

O uso do juízo de valor dos homens e mulheres quando se referem ao contexto em que eram submetidos na sociedade mostra que a ironia presente nesta situação reflete o modo no qual as mulheres eram vistas, pois o homem a percebe apenas como um ser desprovido de conhecimentos, sem capacidade de interagir de forma significativa no contexto ditado por eles. Essa evidência sinalizada por Glaspeell tem o objetivo de expor a desigualdade social entre as relações homem/mulher.

Outro exemplo de ironia situacional em *Bagatelas* diz respeito a fala em que a Sra. Hale responde ao procurador, fazendo menção ao modo como o fazendeiro foi morto pela esposa. O escárnio proferido pela personagem Hale, falando sobre como se deu o crime, se torna o ponto alto que consagra a peça, pois são as mulheres que desvendam as evidências do crime. A ironia consiste em, logo elas, e não os homens, “desprovidas de conhecimentos”, descobrem como o fazendeiro foi assassinado, como também o motivo que levou a esposa a cometer o delito. A solução deste crime acontece quando o procurador, por não dominar as noções de costura, como também, as atividades domésticas que são realizadas na cozinha, indaga às senhoras:

Procurador: [...] Bem, Henry, pelo menos ficamos sabendo que ela não ia costurar o edredão. Ela ia - como é mesmo que se diz, senhoras?
 Sra. Hale: [...] A gente diz – fazer um amarrado, Sr. Henderson⁹ (GLASPELL, 2005, p. 49).

Este diálogo entre os personagens mostra o quão é rebaixada a superioridade a inteligência masculina, pois saltam-lhes aos olhos o que é evidente, uma vez que a

⁸ Sheriff: Welll, 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 (GLASPELL, 1996, p. 1353).

⁹ Country Attorney: [...] 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: [...] We call it – knot it, Mr. Henderson (GLASPELL, 1996, p. 1360).

personagem Hale fala exatamente da forma como o fazendeiro foi morto, com um nó dado em seu pescoço, enquanto dormia, e isto foi feito pela sua esposa, Minnie.

Merece destaque o fato de que as ironias utilizadas por Susan Glaspell são importantes artifícios para denunciar toda a problemática da mulher em uma sociedade patriarcal. Viver em uma condição subalterna e de opressão, onde as pessoas do sexo feminino são colocadas à margem, por ser considerada sem condições morais e intelectuais de atuar na sociedade, as mulheres em *Bagatelas* são exaltadas por Glaspell, tendo em vista que são colocadas em papéis de destaque que, por meio de ironias, refutam a prepotência da ideologia dominante da época.

3.2 – SIMBOLOGIA FEMINISTA EM *BAGATELAS*

Símbolo é um termo de origem grega (*symbolon*) e seu conceito transita em expressões como alusão, representação e substituição. De acordo com o Minidicionário Houaiss da língua portuguesa (2004, p. 681), o símbolo é “o que, por analogia ou convenção, representa, sugere ou substitui outra coisa. Ser, objeto ou imagem a que se atribui certo significado”. Santos (1959, p. 17) afirma que “O símbolo é dual, pois nele há uma analogia de atribuição intrínseca que revela, afinal, um ponto de identificação com o simbolizado, e uma parte ficcional quanto ao simbolizado”.

O símbolo pode ser entendido também como a representação de uma pessoa ou personagem utilizado, de forma proposital, quando se quer falar acerca de algumas condutas ou feitos. De acordo com Moisés (2004, p. 424), o símbolo pode ser de dois tipos: o natural e o artificial. O natural é o de ordem da natureza, como por exemplo, as nuvens carregadas que é indício de chuva. O símbolo artificial diz respeito ao que é convencional. Moisés (2004, p. 424) expõe que:

Quanto ao símbolo artificial, caracteriza-se pelo emprego de convenção por parte dos usuários. E como tal, pode ser linguístico e não-linguístico: este é tão acessível quanto o símbolo natural, uma vez que é de sentido e de circulações universais, fazendo apelo à razão e, por isso, dispensando geralmente as respostas subjetivas ou de caráter emocional, a exemplo da linguagem científica – H₂O é o símbolo da água [...].

É neste sentido que, na literatura, o símbolo é utilizado como forma de expressar algo e situações que sutilmente são denunciadas pelos autores. O símbolo carrega o que está implícito no discurso dos autores, uma vez que, apenas por meio do que é convencional, se consegue compreender o sentido em que o mesmo está empregado, ou seja, determinado símbolo comumente é compreendido dentro de um contexto específico de uma dada realidade. Desta forma, torna-se pertinente afirmar que é por meio dos símbolos que os autores de textos literários falam o que está no mais profundo do seu íntimo, uma vez que, expressam os sentimentos, desejos, insatisfações e tudo o que o cerca no seu cotidiano. Neste sentido Reiner (2010, p. 11) esclarece que:

O que chamamos de símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato.

Deve-se acrescentar que o símbolo pode conter vários sentidos, ou seja, um significante com diversos significados. Com isso se pode afirmar que o sentido atribuído a um símbolo pode refletir a cultura, a sociedade e experiências individuais do ser humano:

O símbolo tem precisamente essa propriedade excepcional de sintetizar, numa expressão sensível, todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como das forças instintivas e espirituais, em conflito ou em vias de se harmonizar no interior de cada homem (CHEVALIER, 2001, p. XIV *apud* RIBEIRO, 2010, p. 50).

Com base nesta afirmação pode-se assegurar que Glaspell atribuiu uma simbologia, ao escrever *Bagatelas*, oriunda da cultura da época e de suas experiências, para abordar a situação política e social da mulher.

Bagatelas é uma peça nada inocente, como foi considerada por alguns críticos do teatro e da literatura. Ela contém vários símbolos que levam o leitor/ expectador a refletir sobre o papel social da mulher na sociedade da época. Deve-se destacar que a escrita de Susan Glaspell, ao compor esse texto, utiliza uma simbologia peculiar ao universo feminino, uma vez que a autora recorre a objetos e ambientes sem nenhum valor para os homens, objetivando tratar da insignificância da mulher no meio em que ocupa:

Procurador: (como alguém que para de tratar de algo sério para fazer um gracejo) Bem, senhoras, decidiram se ela ia costurar os gomos do edredão ou fazer um amarrado? [...]

Sra. Peters: Achamos que ela ia fazer um amarrado.

[...]

Procurador: Bem, isso é muito interessante. Estou certo de que é. [...].¹⁰
(GLASPELL, 2005, p. 44-45).

No texto apresentado por Glaspell pode-se destacar como símbolos o próprio nome da peça, o nome dos personagens, o edredom, o avental, as jarras de vidro, a frieza do tempo, frutas, gaiola e pássaro, conforme se verá adiante. Ao utilizar-se de uma simbologia tão própria ao que é feminino, a autora aborda de forma sutil o quanto a mulher é considerada nula em uma sociedade dominada por homens que desdenham de todas as qualidades e competências que o sexo oposto possui.

Para abordar a total insignificância da mulher em uma sociedade patriarcal – na verdade, a mulher não é insignificante, mas é tratada como tal - Glaspell escreve a peça *Bagatelas*, cujo nome já revela que trata de algo que, em tese, remete à bobagem, futilidade, nulidade. De acordo com o dicionário Houaiss (2004, p. 85), bagatelas quer dizer “objeto sem valor, coisa sem importância, ninharia”, sendo assim, pode-se observar que a escolha do título da peça faz menção ao universo feminino, haja vista esta ser a forma que a sociedade patriarcal percebe o que faz parte de tal universo.

É perceptível que em toda a peça os homens tratam com desdém as coisas, atitudes e atividades das mulheres, fazendo com que se perceba o tamanho da insignificância do que é feminino para os personagens masculinos. É desta maneira que a autora promove uma reflexão acerca da condição social da mulher, pois ao levar para o palco uma peça com esse título, o público já pode antever que, a partir do tema, Glaspell critica as relações de gênero presentes na sociedade da época.

Outro símbolo importante nesta obra de Glaspell é o nome dos personagens. Observa-se que os homens têm nome e as mulheres não, exceto a protagonista, Minnie Foster. No texto, as mulheres são tratadas pelo sobrenome do esposo, ou seja, Sra. Petters e Sra. Hale, o que remete a um sentido de posse do cônjuge, ou seja, pode-se inferir que, após o

¹⁰Country Attorney: (As one turning from serious things to little pleasantries) Well, ladies, have you decided whether she was going to quilt it or knot it?

Sra. Peters: We think she was going to – knot it.

Country Attorney: Well, that’s interesting, I’m sure (GLASPELL, 1996, p. 1358).

casamento, as mulheres são tratadas como objetos do marido, o que reflete a costumes e valores da época. O que passa a ser refletido então, é que após o casamento a mulher perde a sua identidade, tomando assim a identidade do cônjuge, uma vez que, conforme o contexto social da época, elas se tornam um ser secundário por estarem limitadas apenas às atividades domésticas.

Ao contrário da vida imposta às mulheres, e de acordo com o contexto social, século XIX, aos homens era comum terem uma profissão, adquirirem conhecimento formal – escolar e/ou acadêmico - haja vista ser imprescindível que tivessem uma profissão, e uma função econômica distinta na sociedade. Neste sentido, cabia a mulher o papel de nulidade social, assumindo o que lhe era imposto como função feminina, isto é, apenas a maternidade e os afazeres domésticos.

Esse contexto social do século XIX é bem criticado por Glaspell, uma vez que ela se utiliza de objetos simples que pertencem ao universo feminino e da soberba por parte dos intelectuais do sexo masculino para compor sua crítica e denúncia do que ocorre em uma sociedade organizada nos moldes do padrão patriarcal:

Procurador: Isto está uma sujeira (GLASPELL, 2005, p. 34).

[...]

Delegado: [...] Humm... mulher é mesmo uma coisa engraçada! Está sendo acusada de assassinato e ainda se preocupa com as compotas (GLASPELL, 2005, p. 35).

[...]

Procurador: [...] E no entanto, apesar de todas as suas preocupações, o que seria de nós sem as mulheres¹¹ (GLASPELL, 2005, p. 35).

É importante destacar que em *Bagatelas* alguns nomes dos personagens também são simbólicos, uma vez que Glaspell tenta mostrar aos leitores e expectadores as características deles, dando uma prévia do que estar por vir, e do quanto a sua produção está carregada de denúncias acerca do preconceito do qual as mulheres sofriam e da submissão que lhes eram impostas devido ao patriarcalismo. Neste sentido deve-se apontar que o nome do esposo assassinado, John Wright, remete a ideia do príncipe encantado que todas as mulheres sonham em se casar, visto que seu sobrenome “Wright”, soa em inglês como a palavra “right,” certo. Daí, ironicamente, ele recebe um nome que sugere que ele era o esposo

¹¹ County Attorney: Here’’ a nice mess.

Sheriff: Welll, can you beat the women! Held for murder and worryin’ about her preserves.

County Attorney: [...] Andy et, for all their worries, what would we do without the ladies? (GLASPELL, 1996, p. 1353).

certo, o correto, mas que, na verdade, no decorrer da peça, se revela como um opressor, o esposo que nenhuma mulher gostaria de ter.

Já o nome Minnie Foster, a esposa acusada de assassinato, carrega a simbologia de ser diminuta, pois a pronúncia de “Minnie” remete à palavra “mini” que tanto em inglês quanto em português, quer dizer reduzida. É perceptível que a insignificância da personagem é tão carregada de simbologia que em todo o texto o nome dela surge pouquíssimas vezes.

Outro detalhe a ser considerado é o fato que ela é inicialmente tratada por todos como Sra. Wright, mas, à medida em que sua cozinha e utensílios revelam a triste vida que levava, as Sras. Peters e Hale passam a se referir a ela pelo nome de solteira, Minnie Foster e, por fim, de Minnie. Esta mudança de nomenclatura revela que as mulheres passam a entender e a se solidarizar com a acusada do crime e que, aos poucos, ela vai deixando de ser para elas uma acusada de um crime bárbaro para vítima de um casamento infeliz.

O nome do personagem do delegado, Henry Peters, é simbólico, haja vista “Peters” ser derivado de Pedro, que quer dizer pedra, ou seja, revela que este personagem é importante na peça, pois ele deve ser o homem forte e inteligente que vai desvendar quem matou o fazendeiro e o motivo que levou ao crime. Lewis Hale, o fazendeiro vizinho, carrega a simbologia de homem intenso, duro, opulento, pois Hale nos remete a “strong” que quer dizer forte, firme, sólido.

No que diz respeito aos nomes das esposas do delegado e do fazendeiro vizinho, a Sra. Peters e a Sra. Hale, cuja presença se sobressaem na peça, pode-se inferir que elas carregam o nome do esposo, pois de acordo com os valores da época, elas são posses do marido. É de se compreender também que elas são as personagens presentes, notadamente porque Glaspell ter a intenção de mostrar ao público que tais mulheres representam a força e a altivez que, na verdade são, embora sem o devido reconhecimento da sociedade. Desta forma é perfeitamente compreensível que a escolha dos nomes dos personagens revela as características que são impostas aos gêneros pela sociedade, como também as relações de gênero neste contexto.

Outra simbologia presente em *Bagatelas* é o edredom ou *quilt*, em inglês. Ele é um artigo doméstico que pertencia ao cotidiano das mulheres daquela época. Ao utilizar esse objeto no texto, compreende-se que Glaspell tem o objetivo de mostrar o modo que as mulheres viviam, pois era na confecção desse objeto que elas ocupavam o tempo livre. O edredom, que podia ser utilizado como pano de cama, de mesa e como cobertor, era feito com pequenos retalhos, chamados de gomos, que eram presos uns aos outros. A produção deste artigo, sendo feito por todos os membros da família, era costurado, mas quando feito por

apenas uma pessoa, os gomos eram unidos por meio de nós. Desta forma, em virtude dos nós presentes no edredom, a Sra. Hale e a Sra. Peters viram que Minnie confeccionava tal artigo sozinha e o fazia muito bem, no entanto, ao analisar a coberta, observaram que havia uns gomos mal costurados, o que sugeriu que ela estava indisposta ou nervosa:

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.)

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 olha a costura! A costura dos outros está bem-feita e uniforme. E veja este! Está todo malfeito! Nossa, é como se ela não soubesse o que estava fazendo! [...]¹² (GLASPELL, 2005, p. 40).

Sendo assim, apenas as mulheres poderiam reconhecer a forma como o fazendeiro foi assassinado, pois perceberam as falhas presentes na confecção de uma peça que estava na cozinha da fazenda e fizeram uma “amarração” com o motivo e o modo do crime, pois foi com um nó dado em seu pescoço que o fazendeiro foi morto. Ao fazer essa ligação da costura com o modo que ocorreu o crime, a Sra. Hale logo tratou de desmanchar essa evidência do crime, uma vez que ela tenta proteger Minnie por compreender a forma submissa na qual vivia, especialmente por John Wright ser um homem machista, frio, que arruinou a vida da esposa. Essa afirmativa pode ser vista na seguinte passagem do texto:

Procurador: A senhora quer dizer que eles não viviam bem?

Sra. Hale: Não, eu não quis dizer isso. Mas não creio que nenhum lugar pudesse ser acolhedor com John Wright por perto¹³ (GLASPELL, 2005, p. 36).

Uma outra simbologia que merece destaque é o avental usado pela personagem Minnie. Logo nas primeiras páginas do texto de Glaspell ela faz menção a esse artigo que é utilizado apenas pelas mulheres:

¹² Mrs. Peters: She was piecing a quilt. (She brings the large sewing basket and they look at the bright pieces.)

Mrs. Hale: It's a long 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! [...]

¹³ County Attorney: You mean that they didn't get on very well?

Mrs. Hale: No, I don't mean anything. But I don't think a place'd be any cheerfuller for John Wright's being in it (GLASPELL, 1996, p. 1354).

Hale: Ela estava se balançando para frente e para trás. 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 dobras no avental. [...]

Hale: [...] “Ele morreu de uma corda no 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. [...] ¹⁴ (GLASPELL, 2005, p. 32-33).

Logo, é de se perceber que o avental é um objeto significativo, pois é apresentado como algo ao qual a personagem se apegou para amenizar o nervosismo, o medo, a raiva e, por conseguinte, a solidão. Pode-se compreender também que o avental foi utilizado neste momento para revelar que a companhia que Minnie tinha eram seus objetos domésticos, principalmente os da cozinha, uma vez que era naquele ambiente que ela passava a maior parte do tempo, durante os trinta anos de casada.

Outro significado do avental que a autora da peça quer mostrar ao público é que este objeto pode representar a feminilidade presente na personagem, pois tal artigo é a representação maior da mulher daquela época, mesmo que fosse usado apenas para afazeres domésticos. Neste sentido o avental faz Minnie sentir que ainda habita nela uma mulher e não apenas um objeto que era usado para atender as necessidades do esposo. Além deste significado apresentado, pode-se destacar também que este artigo doméstico revela que apesar dela ter matado o marido que a mantinha infeliz, Minnie não se sente livre, pois ao pedir que a esposa do delegado, a Sra. Peters, pegue na fazenda alguns objetos pessoais e, entre eles o avental, entende-se que, ela ainda se sentia aprisionada nos costumes, nos valores e no tempo:

Sra. Peters: Ela disse que queria um avental. Que engraçado! Afinal não há muito com 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

¹⁴ Hale: She was rockin’ back and forth. She had her apron in her hand and was kind of – pleating it.

Hale: [...] I 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: [...] “He died of a rope around his neck,” says she, and just went on pleatin’ at her apron. [...]

Hale: [...] “Who did this, Mrs. Wright?” said Hary. He said it businesslike – and she stopped pleatin’ of her apron. [...] (GLASPELL, 1996, p. 1352-1353).

do armário. Ah, aqui estão eles. E também seu xalezinho, que fica sempre pendurado atrás da porta. [...] ¹⁵ (GLASPELL, 2005, p. 38).

O texto de Susan Glaspell também traz outro objeto que possui um significado que merece destaque, eles são as jarras de vidro. Ao utilizar este artigo de uso comum naquela época, a autora revela sutilmente o estado emocional em que se encontrava a personagem Minnie Foster. Deve-se destacar que as jarras eram usadas pelas donas de casa para armazenar e conservar frutas durante o período de inverno. Observa-se no texto que havia na cozinha da fazenda três jarras de vidro e que duas delas explodiram, restando apenas uma intacta. O que se pode inferir é que as jarras que explodiram por terem ficado expostas ao extremo frio do lugar, uma vez que, de acordo com a Física, as frutas ao entrarem em contato com o frio extremo passam por um processo de solidificação, e isso fez que, obviamente, aumentasse o volume delas no interior da jarra, que acabou explodindo:

Sra. Peters: (para a 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 ¹⁶ (GLASPELL, 2005, p. 34).

Ao se fazer uma comparação deste objeto com a personagem, pode-se deduzir que tais jarras, mais precisamente as frutas, representam a vida dela, pois por mais de trinta anos ela viveu sob uma pressão imposta pelo marido, que a manteve presa nos confins de uma fazenda, distante de tudo e de todos e presa a um casamento que a deixou sufocada, diminuída, em uma condição subalterna, submissa que, muitas vezes, era tratada como objeto do esposo. Neste sentido, ao se fazer uma analogia das jarras com a vida da personagem, infere-se que a explosão das jarras representa a ira dela em relação ao marido, uma vez que ele a afastou de tudo o que ela fazia antes, quando solteira e, inclusive, da sociedade:

Sra. Hale: [...] John era um homem fechado. Acho que era por isso que ela vivia tão só. Nem ao Clube das Senhoras ela 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

¹⁵ Mrs: She said she wanted na 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. She said they was in the top drawer in this cupboard. Yes, here. And then her little shawl that always hung behind the door. [...] (GLASPELL, 1996, p. 1355).

¹⁶ Mrs. Peters: (To the other woman) Oh, her fruit; it did freeze. (To the County Attorney) She worried about that when it turned so cold. She said the fire'd go out and her jars would break (GLASPELL, 1996, p. 1353).

e ser elegante quando era solteira, Minnie Foster, e era uma das moças que cantavam no coro. Mas isso – bem, isso foi há trinta anos [...]”¹⁷ (GLASPELL, 2005, p. 38).

Com relação à única jarra que não explodiu, pode-se inferir que ela representa o que restou de Minnie Foster, ou seja, o desejo de se libertar da opressão, do sufocamento que o casamento causou. Para analisar de forma mais profunda, pode-se ainda inferir que a jarra que sobrou representa a sua sanidade, pois apesar de ter vivido por muitos anos sob fortes abusos psicológicos por parte do esposo, Minnie Foster não fica louca, ela não perde o controle totalmente, ainda sobra um pouco dela, ou seja, os seus desejos, a sua honra, seus costumes, seu nome:

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 e ainda estão boas, Sra. Peters. Sim – está 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 [...]. (GLASPELL, 2005, p. 37).

[...]

Sra. Hale: [...] Eu gostaria que a senhora tivesse conhecido Minnie Foster no tempo em que ela usava um vestido branco com fitas azuis e ficava lá em cima no coro, cantando. (Dá uma olhada em volta da cozinha) Meu Deus, como eu gostaria de ter vindo aqui de vez em quando! Isso é que foi um crime! Isso é que foi um crime! E quem vai puni-lo? (GLASPELL, 2005, p. 46-47).¹⁸

Deve-se destacar também que Glaspell se utilizava da frieza do tempo, uma simbologia, para fazer referência à personalidade ou características masculina quando estabelece alguma relação com uma mulher, ou seja, ela mostra com esta simbologia que o homem trata a mulher de maneira fria, rude, e isso pode ser visto na fala do personagem Hale:

¹⁷ Mrs. Hale: [...] Wright was closed. 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. 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).

¹⁸ 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 charries, too. (Looking again) I declare I believe that’s the only one [...] (GLASPELL, 1996, p. 1354).

Mrs. Hale: [...] I wish you’d seen Minnie Foster when she wore a white dress with blue ribbons and stood up there in the choir and sang. (A look around the room) Oh, I wish I’d come over here once in a while! That was a crime! That was a crime! Who’s going to punish that? (GLASPELL, 1996, p. 1359).

¹⁸ “I’m going to see if I can’t get John Wright to go in with me on a party telephone”. I spoke to 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, thought I said to Harry that I didn’t know as what his wife wanted made much difference to John (GLASPELL, 1996, p. 1352).

[...] “Eu vou ver se consigo convencer John Wright a comprar um telefone de linha coletiva comigo”. Eu tinha conversado com o 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 pra ele (GLASPELL, 2005, p. 31-32)¹⁹.

Desta forma a autora mostra a diferença existente entre as relações de gênero em uma sociedade dominada pelo autoritarismo dos homens. Quando tal relação, de diferença dos papéis sociais, acontece dentro de um casamento, a mulher acaba sofrendo ainda mais as consequências de tal prepotência masculina, é tanto que em uma época na qual a autora escreveu a peça, ela deixa bem clara essa situação vivida pelas mulheres.

Sra. Hale: [...] Mas não creio que nenhum lugar pudesse ser acolhedor com John Wright por perto (GLASPELL, 2005, p. 36).

Sra. Hale: [...] Só a ideia de passar o dia inteiro em sua companhia – (Arrepia-se) É como um vento gelado que chega até aos ossos [...] (GLASPELL, 2005, p. 43).

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, 2005, p. 47).

Susan Glaspell usa outra simbologia para denunciar a condição vivida pelas mulheres na sociedade da época. Ao fazer referência acerca de uma gaiola que pertencia a Minnie, na qual continha um pássaro, a autora tem a intenção de mostrar que a personagem era uma “prisioneira” do marido, dos costumes, haja vista uma gaiola ser um objeto que tem a função de prender aves. Observa-se que este objeto não se encontra em boas condições, pois está amassada e com a porta quebrada, ou seja, era impossível manter um animal preso nela:

¹⁹ Mrs. Hale: [...] But I don't think a place'd be any cheerfuller for Jonh Wright's being in it (GLASPELL, 1996, p. 1354).

Mrs. Hale: [...] Just to pass the time of day with him – (Shivers) Like a raw wind that gets to the bone [...] (GLASPELL, 1996, p. 1357).

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 for apart. We all go through the same things – it's all just a different kind of the same things [...] (GLASPELL, 1996, p. 1359).

Sra. Peters: [...] Veja só, uma gaiola. (Segurando-a) Ela tinha um passarinho, Sra. Hale?

Sra. Peters: (olhando em volta) É engraçado. Não consigo imaginar um passarinho aqui. Mas ela deve ter tido um, senão por que iria precisar de uma gaiola. O que será que aconteceu com ele?

[...]

Sra. Peters: (examinando a gaiola) Mas, olhe esta porta. Está quebrada. Uma dobradiça foi arrancada. [...]

Sra. Hale: (olhando também) Parece que alguém a arrancou à força²¹ (GLASPELL, 2005, p. 41-42).

Ao perceber o estado da gaiola, logo se pode compará-la com a personagem, pois o lugar onde Minnie vivia após o casamento era inapropriado para qualquer pessoa viver bem, principalmente por ser distante de tudo, o que fez com que até as pessoas se distanciassem dela, conforme a fala da personagem, a Sra. Hale, relata:

Mrs. Hale: Eu – (olhando através da janela) – nunca gostei deste lugar. Talvez por ficar no fundo de uma depressão e não se poder ver a estrada. Não sei por que, mas é um lugar deprimente e sempre foi”²² (GLASPELL, 2005, p. 42-43).

Observa-se, então, que a gaiola representa um ambiente solitário, triste, sufocante, que aprisiona vidas que desejam ser livres, como era a condição imposta a Sra. Wright após o casamento com John, ou seja, o matrimônio para ela era como se fosse uma gaiola.

Outro símbolo utilizado por Glaspell é a cereja²³. A fruta carrega a simbologia da juventude, pureza, fragilidade, felicidade, amor, sensualidade e fertilidade. A cereja é utilizada, e de forma bastante comum, na culinária, pois pode ser encontrada no preparo de sobremesas, geleias, conservas, compotas e coquetéis. A fruta também é um item de decoração que assume grande destaque e importância, pois é um artigo que enfeita os bolos

²¹ [...] Why, here's a birdcage. [Holds it up] Did she have a bird, Mrs. Hale?

Mrs. Peters: [glancing around] Seems funny to think of a bird here. But she must have had one, or why would she have a cage? I wonder what happened to it.

Mrs. Peters: [Examining the cage] Why, look at this door. It's broke. One hinge is pulled apart.

Mrs. Hale: (Looking too) Looks as if someone must have been rough with it (GLASPELL, 1996, p. 1356-1357).

²² Mrs. Hale: 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 (GLASPELL, 1996, p. 1357).

²³ “A cereja, que tem sua origem no continente Asiático, se apresenta com um formato pequeno e arredondado, tem a cor vermelha e possui uma textura macia e suculenta. A cereja é rica em vitaminas A, B e C, além de possuir cálcio, ferro, fósforo, proteínas. A fruta também combate os radicais livres e auxilia na digestão. Quando consumida de forma natural a cereja combate o reumatismo, gota, artrite e reduz o ácido úrico. Ela é também utilizada como um anti-inflamatório natural e acalma as dores no corpo”.

comemorativos. Em sua dissertação, *A Fileira da Cereja da Cova da Beira*, Dias (2012, p. 18) aponta que:

a cereja é reconhecida pelos seus atributos cromáticos e aromáticos, bem como pela riqueza em antioxidantes, designadamente compostos fenólicos e vitaminas, tendo um efeito benéfico na prevenção de doenças cardiovasculares e de vários tipos de cancro. As cerejas têm uma elevada percentagem de água, valores reduzidos de gorduras, nomeadamente lípidos saturados, e são isentas de colesterol. São também excelentes fontes de boro, que contribuem para uma boa constituição óssea, e podem ainda alterar favoravelmente os níveis de hormonas esteroides. Adicionalmente, têm um baixo índice glicémico, o que pode constituir uma vantagem relativamente a outros frutos e vegetais.

Ao chegar à fazenda, a Sra. Hale e a Sra. Peters, para pegar alguns pertences da Sra. Wright, percebem que, devido ao extremo frio, as compotas feitas por Minnie tinham se estragado. Para a surpresa das duas senhoras, apenas a compota de cereja permanece intacta e apropriada para o consumo. A fala da Sra. Hale revela: “E além do mais, esta é de cerejas. (Olhando novamente) Parece mentira, mas creio que esta é a única que se salvou²⁴” (GLASPELL, 2005, p. 37) demonstrando a sua admiração. Pode-se inferir que Glaspell utiliza a cereja para fazer uma comparação com Minnie, pois assim como a fruta que tem diversas funções, ela é responsável por todos os afazeres domésticos, por toda a organização da família.

Pode-se acrescentar que, como a cereja, que tem aparência delicada, a mulher é vista pelos homens da época, como um ser frágil, fino, brando, mas que, apesar dessa visão deles, é o ser que proporciona a serventia que em nenhuma casa pode faltar. É possível dizer também que esta fruta utilizada por Glaspell é uma metáfora para mostrar que o preparo da compota de cereja era um artifício para Minnie “digerir” a vida que foi imposta a ela e conseqüentemente o comportamento do marido, haja vista, de acordo com a etimologia da fruta, a cereja ajudar no processo de digestão. É neste sentido que pode ser empregada a expressão “a cereja do bolo”, pois, definida como aquilo que faltava para melhorar algo, complemento, o toque final, a mulher é vista pela sociedade machista, patriarcal, como objeto que não pode faltar em qualquer casa e que tem apenas a serventia de melhorar a aparência do homem, da família, da casa, ou seja, ser submissa a dominação masculina.

²⁴ Mrs. Hale: this is cherries too. [Looking again] I declare I believe that's the only one (GLASPELL, 1996, p. 1354).

Torna-se importante destacar também que a autora usa a compota de cereja como uma metáfora para revelar o modo como Minnie Foster se sentia na companhia do marido: um objeto que vive aprisionado no interior de uma cozinha, que tem apenas a função de suprir os desejos de quem quer adoçar o paladar. Ao utilizar essa analogia Glaspell mostra ao público que a mulher, naquela época, vivia presa a uma cultura que a sufocava e que retia todos os desejos que são inerentes à mulher.

Para ser mais ousada e chocar os leitores e expectadores, Glaspell pode ter usado a cereja como uma analogia a sensualidade da mulher, pois a cor vermelha da fruta representa o amor, o sensual, e o suco, que se configura em um vermelho forte, pode ser associado ao primeiro amor, o fogo, a paixão, que é tão intensa quanto à cor do líquido.

É possível acrescentar que, a autora pode também, ao dar ênfase a voz da personagem Hale quando fala da compota de cereja, fazer uma referência ao desejo, ou paixão, ou até a fúria, por tornar explícito o drama das mulheres que vivem sob a prepotência e supremacia dos homens.

Outra análise que pode ser feita é o fato da compota de cereja não ter estragado e explodido, como as demais compotas, fazendo referência à fortaleza que a mulher possui, pois mesmo parecendo tão frágil consegue manter a firmeza diante das dificuldades que surgem, o que a faz manter o desejo de renascer, de viver, revelando a doçura e a pureza que ainda habita na personagem Minnie Foster.

O pássaro também é uma simbologia utilizada pela autora para denunciar a condição social vivida pela mulher. Para tal metáfora, supõe-se que se trata de um canário, ave que tem o ‘canto’ como característica principal, conforme fica sugerido na peça. A escolha da autora por este pássaro não foi à toa, pois é um animal fácil de criar, que exige pouco espaço, pode ser criado em qualquer local, como o campo ou a cidade e, além do mais, o seu canto pode servir como terapia para quem sofre de certos tipos de doenças emocionais, como a depressão, por exemplo.

Analogicamente, a personagem Minnie tem algumas coisas em comum com a referida ave. Ambas são bonitas, elegantes, cantam muito bem (Minnie cantava no coral da igreja quando era solteira e morava na cidade), ou seja, tinham uma vida em abundância, intensa. De acordo com a fala da personagem a Sra. Hale “Ela – pensando bem, ela própria era como um passarinho – tão meiga e bonita, mas meio tímida e – irrequieta”²⁵ (GLASPELL, 2005, p. 43). Percebe-se que eram seres suaves, porém intensos e repletos de vigor. Deve-se

²⁵ Mrs. Hale: She – come to think of it, she was kind of like a bird herself – real sweet and pretty, but kind of timid and - fluttery (GLASPELL, 1996, p. 1357).

ressaltar que estas características da personagem são descritas no texto quando ela era ainda solteira, uma vez que após o casamento tornou-se um ser com perfil oposto. O uso de tal pássaro revela o que ele representa naquele tempo para Minnie, pois o cuidado e amor que tinha para com animal era como se fosse de uma mãe para com seu filho, ele era o que a mantinha ocupada nesta atividade prazerosa, pois ele era a sua única companhia, tendo em vista que o esposo passava muito tempo fora de casa, e eles moravam em uma fazenda muito distante da cidade e de estradas. É possível notar que o canário era a única alegria da casa, devido o seu canto belo e potente.

É o pássaro, mais precisamente a morte dele, que leva a crer que a esposa do Sr. Wright cometeu o crime, pois ao ser encontrado morto, com o pescoço virado para trás, pelas senhoras Peters e Hale, a esposa do delegado frisa pausadamente “Alguém – torceu – o pescoço – dele”²⁶ (GLASPELL, 2005, p. 44). Por conhecerem o quão frio e autoritário era o Sr. John Wright, as senhoras inferiram que ele havia matado o pássaro por não suportar o barulho que ele fazia com seu canto que atingia um longo alcance. John não gostava de barulho e sequer tinha um telefone, pois não gostava de falar nem de gente falando perto dele. Isso também pode se tornar uma evidência de que foi a senhora Wright quem matou o esposo ao ficar revoltada com a atitude dele, matar o que ela mais gostava, de forma brusca e muito violenta. Isso pode ter levado a tão pacífica, meiga, tímida e oprimida senhora a ser tomada pela fúria e assassinar seu esposo de uma forma bem semelhante àquela utilizada para matar sua única companhia e fonte de alegria.

Diante desta constatação, é perfeitamente compreensível que as esposas do delegado e do fazendeiro se compadeçam de Minnie, pois o que ela sofreu em seu casamento não é diferente do que outras mulheres passam com seus referidos cônjuges. É tanto que as duas senhoras tentam ajudá-la, ocultando as provas do crime e a descoberta do motivo, por entenderem tudo o que ela passou dentro daquela casa:

[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 a sua atenção, depois seus próprios olhos se 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.

²⁶ Mrs. Peters: Somebody – wrung – its – neck (GLASPELL, 1996, p. 1358).

Hale apodera-se rapidamente da caixa e a coloca no bolso do seu casacão. Entram o Procurador e o Delegado.]²⁷ (GLASPELL, 2005, p. 48-49).

Observa-se que faz parte da cultura e dos costumes daquela época as mulheres serem tratadas como objeto, assumindo apenas um papel de coadjuvante dentro da família, sendo um ser passivo nas relações de gênero em uma sociedade patriarcal. Ocultar uma prova do crime cometido pela esposa de John as tornam cúmplices, pois pode-se inferir que a atitude delas é de inocentá-la, haja vista ele já ter afetado o psicológico e o físico, o vigor, perspectivas e a vida de Minnie, ou seja, é como se Minnie tivesse agido em legítima defesa. Nesse tipo de entendimento, ela deveria ser absolvida, é assim que pensam as Sras. Peters e Hale quando ocultam suas descobertas.

Em um julgamento de fato, de uma esposa que assassinou o marido, o veredito não seria a favor dela, pois todos os membros seriam homens. Sendo assim, conforme a peça revela, a Sra. Hale e a Sra. Peters protegem Minnie Foster por compreender que o crime ocorreu por conta das próprias atitudes do morto, que provocou uma espécie de desequilíbrio na esposa devido ao sofrimento causado por 30 anos.

Os símbolos apresentados por Susan Glaspell revelam para os leitores e o público do teatro que, embora fosse dado aos homens o direito de estudar, de possuir um curso superior e trabalhar fora de casa por ser intelectualmente preparado para isso, foram as mulheres que descobriram todas as evidências, e os motivos, do crime praticado pela esposa do fazendeiro John Wright. A autora utiliza uma linguagem simples, que faz parte do vocabulário de todo e qualquer ser seria capaz de entender.

O que foi possível ser compreendido pelos homens foi apenas o estava presente diante dos seus olhos, o local onde estava o corpo do fazendeiro, que possivelmente teria sido assassinado pela esposa, por não haver mais ninguém que habitasse a residência do casal. Mesmo sendo pessoas da lei, que estudaram para estarem ali desvendando os mistérios de um assassinato, eles não foram capazes de perceber quem de fato matou o Sr. Wright e os motivos pelo qual ocorreu o crime.

²⁷ [Hale goes outside. The Sheriff follows the County Attorney into the other room. Then Mrs. Hale rises, hands tight together, looking intently at Mrs. Peters, whose eyes make a slow turn, 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.] (GLASPELL, 1996, p. 1360).

Ao contrário das oportunidades que os homens tiveram, às mulheres não foi dado o direito de estudar. A educação que era oferecida a elas se resumia em casar. Após o casamento elas tinham a função de cuidar do marido, dos filhos e da casa, uma vez que, em sociedade patriarcal, a função delas era ser submissa ao marido e cuidar da família. Por ter um conhecimento real do que é ser subalterna, da condição em que vive uma mulher no casamento, e, principalmente, por se familiarizar com as obrigações domésticas que possuem, as Sras. Hele e Peters perceberam as evidências (o edredom inacabado, a gaiola vazia, o pássaro morto com o pescoço virado dentro da caixa de costura, o nó habilidoso dado no pescoço do fazendeiro) que levaram à morte de John Wright. Foram elas, mulheres desprovidas de conhecimento intelectual, que acabaram descobrindo as razões pelas quais Minnie Foster matou o esposo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi analisado neste trabalho é possível perceber que o movimento feminista e a crítica feminista foram essenciais e necessários para retratar a situação imposta às mulheres em uma sociedade patriarcal. Para o público feminino era apenas dada a condição de assumir as atividades domésticas, onde para os homens, desta mesma sociedade, era permitido o direito de estudar e ter uma profissão. Sendo assim, a vida das mulheres era composta por regras sociais que a oprimia, rebaixava, tornando-a submissa ao autoritarismo masculino.

De acordo com o que revela os estudos da teoria feminista, pode-se afirmar que *Bagatelas* se trata de peça feminista, pois todo o drama apresentado por Susan Glaspell mostra que as personagens femininas são colocadas em uma posição social inferior aos homens, haja vista as mesmas serem donas de casa, enquanto que eles são dotados de conhecimentos científicos. Observa-se que a autora leva para o palco mulheres simples, comuns, que são silenciadas e privadas de liberdade, uma vez que estão presas aos costumes impostos pela sociedade patriarcal. É o que se pode ver com a personagem Minnie Foster, a qual a autora mostra como sendo uma mulher que vive de forma oprimida devido às atitudes machista do marido.

Ao mesmo tempo em que Glaspell retrata o modo de vida das mulheres, ela também mostra, de forma irônica, que as mulheres são seres capazes de possuírem o mesmo direito social dos homens, pois, conforme mostra as personagens Hale e Peters, mesmo sem o conhecimento dos homens, são elas que descobrem o motivo e as evidências de um crime. Neste sentido é possível afirmar que em *Bagatelas*, Susan Glaspell dar um papel de destaque as mulheres com o objetivo de denunciar a situação ainda vivida pelas mulheres do final do século XIX e início do século XX.

Observa-se que Susan Glaspell era uma mulher bem a frente de seu tempo, tendo em vista que, desde cedo, já ocupava cargos de destaque nesse universo totalmente dominado por homens. Por possuir um pensamento crítico, Glaspell frequentou a universidade e assumiu cargos em editoriais de revistas da época, lugares que, comumente, eram ocupados apenas pela figura do sexo masculino. Foi neste período que a autora, quando era jornalista, cobriu o assassinato de um homem que possivelmente foi morto pela esposa.

É importante frisar que Susan Glaspell, ao escrever suas peças, se inspirou em grandes nomes do teatro moderno, com isso ela foi comparada a O'Neil e Ibsen, dramaturgos de renome à época.

Pode-se concluir que os avanços das reflexões acerca da posição da mulher, dos movimentos feministas, foram de extrema importância para se chegar à crítica literária, pois é por meio dos estudos literários que o cânone reconhece a escrita feminina como necessária para se falar deste universo em particular. Desta forma foi por intermédio desta crítica que Glaspell ressurgiu na literatura como autora de obras de destaque, como *Bagatelas*.

Ao analisar *Bagatelas* foi possível fazer uma viagem ao passado e rever todas as lutas da mulher para conseguir, de fato, a liberdade. Mesmo depois de muitas conquistas, a mulher ainda busca se firmar em alguns aspectos, tendo em vista que a sociedade atual ainda carrega os resquícios, ou marcas, do patriarcalismo.

REFERÊNCIAS

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ALÓS, Anselmo e ANDRETA, Bárbara. Crítica Literária Feminista: revisitando as origens. In: *Fragmentum*. N. 49. Santa Maria: Editora Programa de Pós-Graduação em Letras, Jan./Jun. 2017.

ANDRADE, M. L. C. V. O. “Contexto e funcionamento do discurso oral”. In: *Revista da ANPOLL*, n. 4, jan/jun, 1998, p. 203-220.

ARAGÃO, Hudson Oliveira Fontes. Ironia e literatura: interseções. In: *Anais do SILEL*. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

BRUZZI, Maria Lúcia Casasanta. Imagens simbólicas e metafóricas em “Fazendeiro do Ar”, de Carlos Drummond de Andrade. In: TEDE. PUC Goiás: Goiânia, 2011. Disponível em: <<http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/bitstream/tede/3286/1/MARIA%20LUCIA%20CASASANTA%20BRUZZI.pdf>> Acesso em: 05 de maio de 2019

BUTLER, Judith. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.

CARLOTO, Cássia Maria. *O conceito de gênero e sua importância para a análise das relações sociais*. [on-line]. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/ssrevista/c_v3n2_genero.htm> Acesso em: 12 de novembro de 2018.

COSTA, Ana Alice Alcantara. *Gênero, poder e empoderamento das mulheres*. Salvador: Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher / UFBA, 2000.

_____. O Movimento Feminista no Brasil: dinâmicas de uma intervenção política. In: *Gênero*. Niterói, v.5, n.2, p.9-35, 2005.

COSTA, Ana Alice Alcantara; SARDENBERG, Cecília Maria. O feminismo no Brasil: uma (breve) retrospectiva. In: COSTA, Ana Alice Alcantara; SARDENBERG, Cecília Maria (orgs.). *O feminismo no Brasil: reflexões teóricas e perspectivas*. Salvador: UFBA / Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, 2008.

COSTA, Edgar José G. de A F. *Simbolismo, revisão teórica do conceito*. 2010. Disponível em <<http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/4036/1/15462.pdf>> Acesso em: 10 de março de 2019.

DIAS, Claudia Sofia Lourenço. *A fileira da cereja da cova da beira*. Instituto Politécnico de Castelo Branco: Cova da Beira, 2012. (Dissertação, fls 111)

Dicionário de símbolos. *Significado dos símbolos e simbologia*. Cereja. [on-line]. 2019. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/cereja/>> Acesso em: 08 de junho de 2019.

FERRO, Paola Piovezan. *As apresentações da classe média norte-americana em Suppressed Desires e Pie, do grupo The Provincetown Players*. Natal, julho de 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371260498_ARQUIVO_PaolaPiovezanFerro_2.pdf> Acesso em: 13 de junho de 2019.

FILHA, Maria do Nascimento. *Perspectivas feministas em Bagatelas, de Susan Glaspell*. Cajazeiras: Universidade Federal de Campina Grande, 2018. (Trabalho de Conclusão de Curso).

FILHO, Almicar Torrão. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. IFCH-UNICAMP, Campinas-SP, Brasil. *Cadernos Pagu* (24), janeiro-junho de 2005, pp.127-152.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: A Vontade de Saber* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Graal, 1997.

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.

GLASPELL, Susan. Bagatelas. In: SANDER, Lúcia V. *Cinco Peças de Susan Glaspell*. Brasília: Seção de Imprensa, Educação e Cultura da Embaixada dos Estados Unidos da América, 2003.

GONÇALVES, Margareth de Almeida. Viagens e subjetividade: tensões e desafios da escrita feminina. In: MONTEIRO, Maria Conceição e LIMA, Tereza Marques de Oliveira (Orgs) *Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas de língua estrangeira*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2006.

HADDAD, Maria Irene Delbone e HADDAD, Rogério Delbone. Judith Butler: performatividade, constituição de gênero e teoria feminista. In: *Anais do V Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades 10 anos*. Salvador: Editora Realize, 2017.

HOUAISS, Instituto Antônio. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

INFOESCOLA. Navegando e aprendendo. Cereja. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/frutas/cereja/>> Acesso em: 08 de agosto de 2019.

KREUTZ, Elizete de Azevedo. As marcas e a simbologia da imagem: uma análise da logomarca do estado do RS. *Portal Intercom*: Campo Grande, 2001. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP15KREUTZ.PDF>> Acesso em: 03 de março de 2019.

LIMA, Ana Cecília Acioli. Estudos de gênero: do ser ao (des)fazer. In: Cavalcanti, Ildney et alli. *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió: UFAL, 2006.

MACEDO, Ana Gabriela e AMARAL, Ana Luísa. *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto, Edições Afrontamento, 2005.

MAZZARI, Marcus V. *Alegoria e símbolo em torno de Fausto de Goethe*. Scielo. [on-line]. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v29n84/0103-4014-ea-29-84-00277.pdf>> Acesso em: 03 de março de 2019.

MENDES, Raiana Siqueira e col. O movimento feminista e a luta pelo empoderamento da mulher. In: *Periódico do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Gênero e Direito Centro de Ciências Jurídicas - Universidade Federal da Paraíba Nº 03 – Ano 2015*. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/ged/article/viewFile/25106/14464>>

MILL, John Stuart. *A sujeição das mulheres*. São Paulo: Editora Escala, 2006.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. Ed. Ver. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOREIRA, Luciane Christina Faloso Normândia. A revolta como patologia: a representação da insanidade da mulher em O Limiar de Susan Glaspell. In: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos)*, Florianópolis, 2013. Disponível em: <http://www.fg2013.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/20/1373338784_ARQUIVO_ARevoltaComoPatologia-textocompletofz.pdf> Acesso em: fevereiro de 2019.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.

MULLER, Caroline Appel. LIMA, Indianara Mafra de. Antoine de Saint Exupery: uma análise das escolhas simbólicas na obra O Pequeno Príncipe. *ROCA: Pato Branco*, 2017. Disponível em: <http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/8562/1/PB_COLET_2017_1_03.pdf> Acesso em: maio de 2019.

NASCIMENTO, Pedro. *‘Ser homem ou nada’*: Diversidade de experiências e estratégias de atualização do modelo hegemônico da masculinidade em Camaragibe/PE. Recife: Dissertação de Mestrado (Antropologia Cultural). Universidade Federal de Pernambuco, 1999.

OLIVEIRA, Tássia Tavares de. *Corpo e erotismo na poética colasantiana*: questões de gênero e literatura. João Pessoa, 2017. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2017/04/TESE-.pdf>> Acesso em: janeiro de 2019.

PEDRO, Cláudia Bragança. As conquistas do movimento feminista como expressão do protagonismo social das mulheres. In: *Anais do I Simpósio sobre estudos de gênero e políticas públicas*. Universidade de Londrina – Paraná, p.10, jun. 2010. Consultado a 09.05.2019, em: <http://www.uel.br/eventos/gpp/pages/arquivos/1.ClaudiaBraganca.pdf>

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, História e Poder. In: *Rev. Social. Polít*, Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010. Acesso em 09.05.2019, em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>>

REINER, Nery. *O Pequeno Príncipe*: a importância dos símbolos. São Paulo, Universidade de Santo Amaro – UNISA, 2010.

RIBEIRO, Emílio Soares. Um estudo sobre o símbolo, com base na semiótica de Peirce. In: *Estudos Semióticos*. [on-line]. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mari-ana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 1, São Paulo, junho de 2010, p. 46–53. Acesso em: junho de 2019.

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

_____. *O caráter confessional da literatura de mulheres. Organon*. Rio Grande do Sul. v.16, n.16, 1989. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/issue/view/2088/showToc>> Acesso em: 24 de abril de 2018.>

SANTOS, Mario Ferreira dos. *Tratado de Simbólica*. São Paulo: Logos, 1959.

SILVA, Carmen; CAMURÇA, Silvia. *Feminismo e movimento de mulheres*. Recife: SOS Corpo – Instituto Feminista para a Democracia, 2010.

SILVA, Elizabete Rodrigues da. Feminismo radical – pensamento e movimento. In: *Revista Travessias –Educação, Cultura, Linguagem e Arte*, v. 2, n. 3, 2008.

SOARES, Vinicius Dill. *A literatura sob uma perspectiva mítica e simbólica: A análise de Vidas Secas*. Ijuí, 2012. Disponível em: <<http://bibliodigital.unijui.edu.br:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/1604/TCC%20-%20Vin%C3%ADcius%20Dill%20Soares.pdf?sequence=1>> Acesso em: 05 de maio de 2019.

SOUSA, Rainer Gonçalves. "A formação da pólis grega"; *Brasil Escola*. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/historiag/a-formacao-polis-grega.htm>> Acesso em 13 de dezembro de 2019.

TONELI, MJF. Sexualidade, gênero e gerações: continuando o debate. In JACÓ-VILELA, AM., and SATO, L., orgs. *Diálogos em psicologia social* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2012. p. 147-167.

ZOLIN, Lúcia Osana (orgs). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: UEM, 2005. In: BONNICI, Thomas. Maringá: UEM, 2005.