



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

**ANA MARIA LOURENÇO DE ANDRADE**

***Bagatelas: A subversão feminista da literatura policial***

Cajazeiras – PB

2020

ANA MARIA LOURENÇO DE ANDRADE

***Bagatelas: A subversão feminista da literatura policial***

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

2020

A553b Andrade, Ana Maria Lourenço de.  
*Bagatelas: a subversão feminista da literatura policial* /Ana Maria Lourenço de Andrade. - Cajazeiras, 2021.  
73f.  
Bibliografia.

Orientadora: Profa. Dra. Daise Lilian Fonseca Dias.  
Monografia (Licenciatura em Letras- Língua Inglesa) UFCG/CFP,  
2021.

1. Análise literária. 2. Literatura americana. 3. Gênero policial.  
4. Feminismo. 5. Literatura policial. 6. Texto textual. 7. Texto teatral.  
I. Dias, Daise Lilian Fonseca. II. Universidade Federal de Campina Grande. III. Centro de Formação de Professores. IV. Título.

BS/CFP/UFCG

CDU - 82.09

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Banca Examinadora

Monografia aprovada em 01 / 12 / 2020

Daise Lílian Fonseca Dias

Prof.ª. Dra. Daise Lílian Fonseca Dias  
(Orientadora)

Francisco Francimar de Sousa Alves

Prof. Dr. Francisco Francimar de Sousa Alves  
(Examinador interno – UFCG)

Elri Bandeira de Sousa

Prof. Dr. Elri Bandeira de Sousa  
(Examinador interno – UFCG)

Prof. Me. Fabiane Gomes da Silva  
(Suplente – UFCG)

## AGRADECIMENTOS

À minha família e mais especialmente às mulheres que me criaram e me inspiraram a escrever este trabalho, minha avó Delzuite Maria, minha mãe Ana, e minhas irmãs Ana Célia e Adricélia, muito obrigada pela força e carinho.

À querida Profa. Dra. Daise Lílian Fonseca Dias, pelas ideias geniais, suporte inigualável e determinação incrível, durante toda a graduação incentivando a pesquisa, e no percurso da orientação, pela esplendida dedicação, e pelo exemplo de ser humano, humilde e amável, gratidão eterna.

Aos professores do curso de Letras, pelos momentos de aprendizagem dos quais sempre guardarei na memória, como guia para toda a vida profissional e acadêmica.

Aos queridos amigos, que assim como eu, são grandes apreciadores do gênero policial: Gladjane Andrade e Pablo Guedes, pelo apoio, suporte e confiança investidos em mim.

Aos queridos colegas da turma de Língua Inglesa, por toda a aprendizagem conjunta, momentos únicos que jamais esquecerei.

Agradeço a Deus, que desde sempre tem cuidado de todas as coisas, de mim, e de cada passo da minha jornada até aqui, meu muito obrigada.

## RESUMO

Esta pesquisa tem o objetivo de analisar a peça *Bagatelas* (1916), da autora norte-americana Susan Glaspell (1876 – 1948), destacando as características do gênero policial que são subvertidas pelo seu viés feminista. Para tanto, será apresentado um percurso histórico do gênero, e sua natureza maleável que permitiu à autora, por exemplo, inserir seu ponto de vista à obra de tão elevado sucesso. Glaspell apresenta um histórico de protagonistas mulheres que de alguma forma buscam liberdade. Em *Bagatelas* ela faz uso da estrutura do mistério policial para denunciar a realidade desoladora da personagem principal acusada de assassinar o próprio marido, Minnie Wright, que em sua busca por se libertar de um casamento infeliz infringe a si mesma o exílio numa prisão. Tendo a protagonista fora da ação dramática, as personagens tidas como secundárias, as senhoras Hale e Peters, entram em cena para despreziosamente “investigarem” o crime. Por ação do acaso ou por tino investigativo, as mulheres percebem pistas que os homens da lei simplesmente ignoram, no entanto, diferentemente dos clássicos do gênero policial, as detetives amadoras não colaboram para o reestabelecimento da ordem através do cumprimento da lei. As concepções de certo e errado que geralmente norteiam a investigação policial são postas em questão na peça, e diante dos fatos que motivam o crime, o leitor é convidado a julgar a culpabilidade de Minnie junto com as senhoras Hale e Peters. Tais questões norteiam a pesquisa acerca da convenção de conceitos do gênero policial em críticas feitas às relações de gênero presentes na peça. Assim, com vistas a enriquecer o diálogo da pesquisa, utilizaremos o suporte teórico de autores, tais como, Zolin (2009), Mill (2006), Ozieblo (2008), Sander (1989), dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Americana. Gênero Policial. Feminismo. Sociedade.

## ABSTRACT

This research has the objective of analyzing the play *Trifles* (1916), by the American writer Susan Glaspell (1876-1948), highlighting the characteristics of Detective fiction that are subverted by her feminist bias. For such an enterprise, it will be presented a historical panorama of the genre, and its volatile nature which permitted the writer, for example, to add her contributions to it by her unique point of view to this play of such an elevated style. Glaspell has a history of female protagonists in search of freedom. In *Trifles*, she uses the structure of mystery in order to denounce the devastating reality of the main characters, a suspect of murdering her own husband, Minnie Wright, that in her search for freeing herself from such an unhappy marriage ends up in exile in jail. Since the protagonist is not part of the dramatic action, secondary characters, Mrs. Hale and Mrs. Peters take the stage to in an unconscious ways “investigate” the crime. By chance or natural aptitude form crime scene investigation, both women notice leads that the men of law ignore, however, different from the classics of Detective fiction, the amateur women do not help to reestablish the order through law enforcement. Right and wrong conceptions proper of the genre are questioned in the play, and based on the motives for the crime, the reader is invited to judge along with the Mrs Hale and Peters how guilty Minnie really is. Such issues about which this research is centered deal with the conventions of the Detective fiction genre and the reviews of the play concerning gender relations. Thus, in order to enrich the research, it will be used the theoretical support of writers, such as, Zolin (2009), Mill (2006), Ozieblo (2008), Sander (1989), among others.

KEY-WORDS: American Literature. Crime Fiction. Feminism. Society.

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b> .....	1
1.1 Panorama da pesquisa .....	1
1.2 Características da pesquisa.....	3
<b>2. Panorama histórico da Literatura Policial</b> .....	5
2.1 Origens e desdobramentos iniciais .....	5
2.2 O cânone em questão.....	11
2.3 Aspectos das tipologias do gênero .....	14
2.4 Feminismo e Literatura Policial .....	17
<b>3. O teatro (de Glaspell) enquanto expressão política e social</b> .....	26
3.1 Breve ensaio sobre a história do teatro.....	26
3.2 Susan Glaspell e os Provincetown Players.....	32
3.3 O teatro realista de Susan Glaspell.....	35
<b>4. Bagatelas: transgressões do gênero policial</b> .....	42
4.1 A perspectiva feminista de Glaspell.....	42
4.2 Relações de gênero.....	45
4.3 Subversão do gênero policial em crítica feminista.....	48
<b>Considerações Finais</b> .....	61
<b>Referências</b> .....	62



## 1. Introdução

### 1.1 Panorama da pesquisa

A escolha de pesquisar sobre a literatura policial surgiu do nosso interesse pela leitura do gênero e pela necessidade de levar ao âmbito acadêmico pesquisas nesta linha pouco estudada. Durante as aulas de literatura, tomamos conhecimento acerca das diferentes vertentes analíticas que o campo literário oferece e, assim como outras obras da literatura americana, a peça *Bagatelas* (1916) despertou nosso interesse por seu caráter crítico, por estar configurada como uma obra de ficção criminal e assim, de literatura de massa, marginalizada e pouco mencionada no meio acadêmico. Além disso, chamou nossa atenção para a importância da dramaturgia da autora, Susan Glaspell (1876-1948), a qual fundou o teatro americano em nível canônico, mas foi esquecida em razão de sua ótica feminista. Ela rompe tradições e transgredir regras ao passo que apresenta críticas que se escondem por trás da superfície, requerendo leituras teóricas e análise apurada para se perceber com clareza o alcance de sua visão feminista.

O gênero policial ganhou notoriedade na Inglaterra e, aos poucos, ganhou o mundo e diferentes formas. No primeiro momento, as obras eram publicadas em folhetos vendidos pelas ruas para o entretenimento dos cidadãos, e mostravam o interesse intrínseco dos leitores por manchetes criminosas, as quais suscitavam o mistério de um crime a ser solvido. A ficção policial ascendeu a partir do século XVIII até se consolidar, atingir grande público leitor, e ser estudado no meio acadêmico. Para o estudo da teoria da literatura policial, Heather Worthington (2010), traça o seu percurso histórico desde o início nos jornais de Londres até os grandes números de vendas de Agatha Christie (1890-1976).

Acerca da importância da análise literária, se faz necessário pontuarmos algumas questões. A teoria literária tem construído ao longo da história visões panorâmicas para que se possa distinguir características peculiares a cada gênero literário. Consagrada entre os acadêmicos, a teoria é, de fato, um instrumento para que se possa analisar textos literários, por esta razão, esta pesquisa partiu dos estudos teóricos acerca do gênero Literatura Policial, aplicando-as às características culturais da obra de Glaspell. A construção crítica feita pela autora através de seu drama policial foi o método utilizado para explorar o gênero policialesco através da crítica feminista, a isso se deve o motivo

das quebras de regras e, diante da análise dos rompimentos, muitos fenômenos são apreendidos, mensagens ocultas deixadas pela autora, referências e críticas.

Neste trabalho de crítica literária, estudiosas do trabalho de Susan Glaspell, Martha C. Carpentier (2008), e Barbara Ozieblo (2008), fundadoras da Sociedade Internacional Susan Glaspell, são algumas das principais responsáveis pela abordagem acadêmica que o teatro de Glaspell ganhou nos últimos anos, abrindo margem para a análise de uma das autoras fundadoras do teatro moderno americano que antes permanecia no anonimato.

Com relação ao teatro americano e a companhia de teatro co-fundada por Glaspell e seu esposo, George Cook, *The Provincetown Player*, Sarlós (2004), traça um breve panorama sobre o estilo da escrita americana do século XX. Para discutir sobre o estilo de escrita da autora Susan Glaspell e seu percurso artístico Ozieblo (2008) e Sander (1989). Para a análise da peça e diagnóstico do caráter subversivo fundamentamo-nos nas leituras das autoras Sander (1989), Krohn (2011), Carpentier (2008), Ozieblo (2008).

Entre as características que fazem do teatro de Glaspell norteador para os autores que construíram junto dela o teatro moderno, está a sátira à realidade. O realismo de sua contemporaneidade está expresso em seu trabalho através dos temas tratados através dos enredos, em *Trifles*, por exemplo, a autora apresenta uma peça de ficção policial - que teve como precursor, o autor americano Edgar Allan Poe (1809-1849) – porém com graves discrepâncias quanto às regras do gênero criado por ele, isto é, a Literatura Policial. O enredo é preenchido por ironia e a personagem central da trama não aparece, uma das marcas apontadas como forte crítica feminista, presente na maioria de suas peças, segundo Sander (1989), o emudecimento de personagens femininas é característica das peças de Glaspell que o faz para revelar um protesto em favor dos diversos desrespeitos à mulher em sua sociedade e, no caso de *Trifles*, um protesto à constituição majoritariamente masculina da teoria da ficção policial.

Esta pesquisa apresenta-se como uma contribuição à fortuna crítica de *Bagatelas* (1916), uma vez que não foram encontradas em nossas buscas, nem artigos, nem TCCs, dissertações ou teses que a analisassem à luz da Literatura Policial.

## 1.2 Características da pesquisa

Este Trabalho de Conclusão de Curso consiste em uma pesquisa bibliográfica, com objetivo de analisar o drama policial *Bagatelas* (1916) destacando as características pertencentes ao gênero que são subvertidas em crítica feminista. A pesquisa discorrerá sobre o primeiro impacto da ficção policial na sociedade, seu desenvolvimento, e suas características. Em seguida, abordará as contribuições femininas para o gênero e o papel da crítica feminista em ressaltar a autoria feminina no gênero policial, bem como discorrerá sobre como o texto literário é visto sobre a ótica feminista.

Em seguida, traçará um breve panorama sobre a história do teatro, destacando os padrões clássicos e as mudanças na estrutura do drama até sua forma moderna, apreender as características do teatro americano do século XX e sua influência na obra da autora Susan Glaspell, bem como a influência da autora na formação da tradição americana do gênero e, por fim, investigar as críticas veladas, deixadas pela autora na peça, justificando o que a faz ser reconhecida como feminista.

Fez-se necessário, no curso da pesquisa, buscar conceitos relacionados intrinsecamente à literatura policial, para falar de cultura de massa, literatura de massa e cânone literário; os autores Walter Benjamin (1987), Canclini (2008), Todorov (2003), discursam sobre as distinções e o que caracteriza a literatura em tais categorias. Sobre as origens do teatro desde as manifestações religiosas as contribuições de Ridgeway (2015), seguido do primeiro registro teórico sobre o teatro com Aristóteles (1959), Pallottini (1988) e Rosenfeld (1985). Foi necessário empreender leituras sobre as teorias feministas, as origens francesas e inglesas, seu percurso histórico, nomes reconhecidos na luta pelos direitos femininos, e a influência nos estudos da crítica literária feminista. Para tanto, contamos com Zolin (2009), Spivak (1990) e Showalter (1977).

Esta pesquisa consiste em revisão bibliográfica acerca da teoria da literatura policial, em busca dos textos fundadores e suas características formadoras do gênero, leitura da teoria da crítica feminista, levantando questões pertinentes à discussão proposta por Glaspell em *Bagatelas* (1916), ensaio sobre história e teoria do teatro, diante da importância da tradição literária americana iniciada por Glaspell e seus contemporâneos, e, levantamento bibliográfico sobre a autora Susan Glaspell, as características de suas obras, e estilo crítico.

Com relação aos capítulos subsequentes, no segundo abordaremos o percurso histórico do gênero policial, destacando o lugar da literatura de massa nos estudos sobre

o gênero em questão bem como a ascensão dos estudos feministas. No terceiro, trataremos do percurso do teatro até o surgimento dos Provincetown players, e do trajeto de Glaspell até *Bagatelas*. No último capítulo, procederemos a análise de *Bagatelas* à luz das características do gênero policial, em interface com a crítica feminista. Destacaremos como a autora subverte convenções do gênero ao imprimir sua perspectiva feminista de desconstrução dos papéis típicos do gênero policial.

## 2. Panorama histórico da Literatura Policial

### 2.1 Origens e desdobramentos iniciais

O romance policial apesar de sua origem remota, emerge com o desenvolvimento urbano, o crescimento das cidades, a prosperidade no comércio e, por consequência, das desigualdades sociais, o que resultou no aumento da criminalidade, sob uma perspectiva positivista vinda da filosofia em relação aos crimes que se tornaram constantes e na fuga dos criminosos que se tornara fácil mediante a falta de seguridade na selva de pedras em que se transformaram as cidades. É desta confluência de fatores que surge o *gênero policialesco*. Nenhuma outra narrativa encontra um cenário tão propício quanto à cidade para ser executado, seus becos e vielas propiciam crimes.

Com o advento da imprensa e aumento do público leitor as narrativas desse gênero sofreram modificações com o decorrer do tempo, deixando de ser uma mera narração de fatos para trilhar diferentes caminhos. Na Europa, por exemplo, o interesse por esse gênero se deu na camada social na qual leitores de folhetos baratos se interessavam, os quais se caracterizavam por uma forma crua de narrar os fatos de natureza violenta ocasionados pela marginalidade, tais folhetins, populares durante o século XVIII eram compilados e vendidos em formas de livros por vendedores ambulantes. A essas edições foi dado o nome “Newgate Calendar”, textos esses que eram oriundos de depoimentos e biografias de criminosos encarcerados na Prisão Newgate na Londres do século.

Os casos acima citados alimentavam o interesse do público pelos crimes que narravam, julgamentos e punições de criminosos notórios. Sua edição original foi publicada em 1773 e relatava crimes de 1700 até a data de publicação. Várias outras edições se tornaram populares durante o século XIX, como por exemplo: *The Malefactor's Register*, e *The Complete Calendar* em 1795, ambas as edições pertencentes aos advogados Andrew Knapp e William Baldwin, publicadas em 1809 e, posteriormente, revisados, carregando o título *The New Newgate Calendar*, republicada em 1826.

Esses textos muitas vezes eram biográficos e relatavam sobre o crime e a punição dada ao criminoso em questão, e tinham a princípio um teor moralista, tendo em vista a demonstração da repreensão a quem comete crimes. Entretanto, mais tarde com as edições atribuídas aos advogados, os textos ganharam teor legalista, passando assim a demonstrar supostamente o que seria a própria história confessional e arrependida do criminoso.

Com o aumento da popularidade dos folhetins contando os casos de crimes, a linguagem fora abrandada, para que pudessem atingir o interesse de um público maior. Assim, o mistério de casos não resolvidos e o caminho para o reconhecimento do culpado pelos crimes teve foco principal, fazendo com que as histórias espelhassem os crimes que se sucediam nas classes sociais que mais consumiam esse tipo de literatura. Com isso, os folhetos compilados ganharam preços altos que poderiam ser pagos apenas pela elite leitora. Seu intuito principal eram a moral e a religião, mostrando aspectos da representação da criminalidade. As histórias, por vezes, eram revisadas e contadas alternando-se o foco, e seus editores buscavam o mero entretenimento dos leitores, modificando-se de tal forma que não se via mais verossimilhança nos fatos narrados nas novas versões.

Antes mesmo da consolidação do gênero romance já se via a produção de uma literatura de crime presente, por exemplo, nas grandes batalhas sangrentas expressas nas tragédias. Esse estilo de escrita atraiu a atenção dos leitores séculos mais tarde, em um cenário diferente, e com personagens diferentes dos grandes guerreiros pertencentes ao trágico, entretanto, com intenções equivalentes.

Inicialmente, a escrita das narrativas de crime acompanhava a trajetória do criminoso, de sorte que o foco era em sua vida, descrevendo assim sua biografia. Geralmente advindo das classes mais baixas, o criminoso representava uma ameaça para a classe média, público predominante da leitura desses textos.

A tradição da narrativa de enigma fincou seu modelo no ano de 1841, nos Estados Unidos, quando o autor norte-americano Edgar Allan Poe, considerado o mais importante expoente da narrativa de enigma teve seu conto “Os crimes na Rua Morgue” (1841) publicado. Ele trata da história de dois assassinatos brutais de mulheres em Paris, investigados pelo detetive C. Auguste Dupin. O conto fora publicado nas colunas de um periódico da Filadélfia, o *Graham's Magazine*, revista na qual Poe era redator. Logo em seguida, os contos “O mistério de Marie Rogêt” (1843) e “A Carta Roubada” (1845) são publicados e ele passa a ser considerado o pai do gênero policial, tendo seu protagonista, Dupin, tornando-se referência para criação do gênero detetivesco no romance policial.

Poe une o que atualmente são considerados os traços do romance policial moderno, num cenário urbano, com elementos de narrativas góticas. Intencionalmente ou não, ele soube aplicar o método analítico para elaborar a desconstrução do mistério de seus contos, construiu o modelo do personagem detetive que seria usado mais tarde por

outros autores do gênero, sendo pioneiro na construção mais harmoniosa desse personagem investigador.

Fazendo uso da paisagem urbana, Poe aplicou a sua técnica de raciocínio para moldar a tríade que seria a base das narrativas dessa natureza: um crime misterioso, o detetive e a investigação. De acordo com Worthington (2010), a escolha de Paris como cenário favorece a afirmação do gótico em seus contos, - um ambiente sombrio que a América da época não o favoreceria - pois o seu personagem investigador é uma criatura noturna que vive em uma mansão decrepita acompanhado de seu amigo, narrador cujo nome não é mencionado, o que mais tarde viria a inspirar o personagem Dr. Watson querido amigo do investigador Sherlock Holmes, do autor inglês Artur Conan Doyle.

Como precursor do gênero policial, a forma de Poe escrever foi tida como exemplo denominador do sucesso de tais narrativas. Em seu ensaio chamado “Filosofia da composição” (1846), ele expõe o que seriam os ditames de uma boa escrita responsável por atrair o público leitor. Ele defendia ainda que o escritor deveria usar artifícios para emocionar os leitores, utilizar sua criatividade para tanto, sem esquecer-se de demonstrar a originalidade de suas ideias.

A presença do agente investigador no gênero romance tem suas primeiras aparições no subgênero *Romance de sensações*, ao qual se refere Worthington (2010, p. 24, tradução nossa)

(...) ainda que de forma amadora é perceptível a presença do personagem que busca solver casos de crime em tais narrativas, pois a narrativa sensacional assegura um espaço discursivo ao detetive amador e mais importante, esse papel não é concedido apenas a homens.

Um exemplo de narrativa de sensações está nos romances do autor inglês Wilkie Collins. Em *No Name* (1862), Magdalen Vanstone procura ativamente os segredos que permitirá que a mesma recupere sua herança, enquanto em *A Lei e a Dama* (1875), a personagem Valeria Woodville investiga o assassinato da primeira esposa de seu marido, a fim de provar a inocência de seu amado. Na verdade, Wilkie Collins é responsável por estabelecer o modelo para a narrativa de sensações em seu *The Woman in White* (1859 – 60), no qual trata de revelar certas obscuridades da sociedade do século XIX ao apresentar disparates, como obtenção de herança ilícita, casamento infeliz e o charmoso e aterrorizante vilão italiano, conde Fosco. Casos de amor emaranhado, e de atração sexual, também considerados partes essenciais da ficção de sensações

Tais narrativas obtiveram popularidade na Grã-Bretanha nas décadas de 1860 e 1870. O nome ‘sensações’ lhe foi dado justamente pelo fato da proximidade do presente tanto na narração dos fatos como no cenário – a criminalidade fora levada para o ambiente doméstico - os crimes eram cometidos por homens e mulheres da alta sociedade, o coração da sociedade vitoriana.

Assim como Collins apresenta a figura do investigador amador à procura de solucionar crimes da classe média alta, incitando a ficção criminal a mostrar o lado sombrio da sociedade da época, Mary Elizabeth Braddon (1835-1915), o fez também em seu romance *Lady Audley's secret* (1862), no qual Robert Audley desvenda os crimes de bigamia e assassinato cometidos por Lady Audley. No entanto é preciso destacar que tais crimes são cometidos pela alta sociedade e também investigados por pessoas da mesma classe, além de que o criminoso não é exposto para a sociedade e muito menos penalizado em público; na maioria das vezes a narrativa propicia o sumiço do criminoso. Em *The woman in White* (1859), Percival Glyde morre queimado ao tentar incendiar as provas que o incriminariam, já em *Lady Audley's secret* a personagem homônima é sentenciada a morrer de tédio em uma mansão na Bélgica.

Em contrapartida ao sucesso das narrativas criminais na Inglaterra, surge nos Estados Unidos da América uma narrativa ficcional gótica indícios do que viria a ser a narrativa policial. No final do século XVIII, em *Wieland* (1798), de Charles Brockden Brown (1771-1810), vozes sobrenaturais emanam de um ventríloquo tentando incitar assassinatos.

Diferentemente dos subgêneros romanescos que o precederam, o Romance Policial tem ênfase não na ação ou nos atos de bravura de seu herói, neste, o foco está no pensamento lógico e em como o detetive - que pode ser considerado o herói da estória por leva-lo a um desfecho – faz uso de sua *psique* para solucionar o caso e desmascarar o criminoso.

O desenvolvimento do Romance Policial nos EUA caminhou tanto quanto na Grã-Bretanha e talvez tenha avançado mais rapidamente. Depois de Poe, uma leva de autoras americanas ocuparam lugar na literatura criminalista. Em 1867, Metta Victor Fuller (1831-1885) escreveu sob o pseudônimo “Seeley Regester,” a obra *The Dead Letter* (1866), considerado o primeiro romance de mistério americano, sendo Fuller a escritora pioneira da literatura policial na América.

Já Anna Katharine Green (1846-1935), assim como Metta, insere em seu romance de estreia características do romance de sensações, porém removeu os extremos de



coincidência e acaso, inserindo claramente técnicas reconhecíveis de ficção de detetive extraídas das obras do pioneiro francês Gaboriau, com o seu personagem, o detetive Ebenezer Gryce. Anna Katharine teve seus romances aclamados devido o seu conhecimento acerca do direito penal, adquirido pelo pai advogado, que ajudou a dar um ar de realismo aos romances. Seus livros ajudaram a delinear as fórmulas que caracterizariam o campo da ficção policial.

Há ainda Harriet Elizabeth Prescott (1835-1921), reconhecida pelos romances góticos luxuriantes com e a manipulação da figura feminina. A publicação de um conjunto de contos contendo elementos da ficção criminal também aclamou a escritora norte-americana Louisa May Alcott (1832-1888), em sua incursão ao romance sensacional – ela é mais conhecida pelo romance clássico *Little Women* (1869). A frente de seu tempo, tais autoras escreveram histórias mais legíveis e, conseqüentemente, ganharam espaço na literatura de crime. Ao contrário de suas colegas britânicas, seus textos ganharam popularidade e difundiram o gênero que ganhou fama na América.

Entretanto, o desenvolvimento do Romance Policial, não se deve apenas as autoras citadas, mas também a australiana nascida no Canadá, Mary Fortune (1833-1911) que escreveu cerca de 500 narrativas de crime; provavelmente a primeira a escrever sob o ponto de vista do detetive. Também na Austrália, Fergus Hume (1859-1932) publicou *The Mystery of a Hansom Cab* (1886), que narra uma investigação guiada por um advogado e um detetive, e obteve grande sucesso na Grã-Bretanha; como consequência influenciou outros autores e os encorajou a escrever romances desse gênero.

Na década de 1880, a ficção criminal já havia ganhado um enorme número de leitores e se espalhado pelo globo. O seu desenvolvimento mais significativo dela se deu provavelmente na figura do detetive, que se aprimorava e ganhava astúcia de acordo com as novas versões e padronizações desse personagem. A primeira aparição de um dos detetives mais aclamados no gênero se tornaria pública em novembro de 1887, quando Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930), publica na revista Beeton's Christmas Annual. *A Study in Scarlet*, publicado em formato de livro no ano seguinte. Doyle dedica seu detetive e agradece seus predecessores, “Poe e seu ‘incrível detetive Dupin’.”

A par de toda a literatura de crime escrita até então, Doyle seguiu os modelos já traçados, o crime, o detetive e seu auxiliar, e a resolução do caso. Analisados por críticos literários bem como pelo seu grande público leitor, seus romances renderam ao gênero grande destaque na literatura de massa mundial. Para Horsley (2010), “O detetive de Doyle é tanto um marco final na ficção de crime do século XIX, fechando um ciclo,

quanto um ponto inicial para os romances dos séculos XX e XXI,” (HORSLEY, 2010, p. 28; tradução nossa).<sup>1</sup>

Depois de mais de um século, as obras de Doyle têm sido usadas como corpus para análises acerca do gênero policial, e categoricamente usado como molde para os detetives que o sucederiam em tramas do gênero. Segundo Horsley (2010), “(...) a evolução de um gênero (literário) se dá através da evolução e das mudanças que daí emergem” (HORSLEY, 2010, p. 28). Na sua concepção, Doyle deu margem para a evolução do detetive anteriormente desenhado por Poe, que eram modelos amplamente conhecidos.

Outros autores que imprimiram mudanças necessárias para a manutenção do gênero são Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) e Richard Austin Freeman (1862-1843). O primeiro leva os leitores a desafiar a eficácia do método científico e preciso usado para investigar crimes, - modelo analítico adotado pelos detetives que o precedem historicamente - em detrimento do conhecimento religioso de um pastor. Enquanto no segundo autor, responsável por uma narrativa inversa, o crime é revelado no início da história junto do culpado, seu modelo narrativo é uma mostra da valorização do método lógico utilizado pelo detetive Dr. Thorndyke para desvendar o mistério.

Posteriormente, no período pós-primeira guerra mundial, dita por Horsley (2010) como “era dourada”, na qual, “surgiam inovações no Romance Policial e novos nomes, tais como, Agatha Christie (1890-1976)” (HORSLEY, 2010, p. 31), assim como outros nomes da literatura - principalmente a inglesa – tomaram lugar nas narrativas investigativas. Segundo (HORSLEY, 2010, p. 31):

Este é o período durante o qual o romance substituiu o conto como o tipo mais popular de ficção policial, e a forma passou a ser cada vez mais caracterizada por um ar de jogo - jogar, vários suspeitos possíveis e arenques vermelhos, uma intrigante série de pistas, métodos de assassinato elaborados, tramas complexas e um mistério que exige ingenuidade excepcional da parte do detetive.

O desafio dos escritores era variar as convenções, diversificar o desfecho das narrativas e surpreender os leitores. Christie é inegavelmente o maior nome da literatura policial do século XX, a autora mais lida da literatura popular, tendo suas obras mais vendidas atrás apenas de Shakespeare e da Bíblia Sagrada. Seu estilo transgrediu os

---

<sup>1</sup> Todas as traduções desse autor são de nossa autoria.

ditames do Romance Policial e ganharam repercussão por isso. Em sua obra *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), o narrador confunde o leitor quanto ao fechamento do caso.

## 2.2 O cânone em questão

O fato de a Literatura Policial ser vista, excetuando-se Poe e alguns poucos autores, como Literatura de Massa, enseja uma discussão sobre alguns ditames pré-estabelecidos para o que seria uma literatura canônica e também o que caracteriza a literatura de massa e a cultura de massa.

Nos cabe então uma distinção entre cultura clássica e cultura de massa. Separar a cultura e por assim dizer, a literatura em esferas de alcance cultural seria limitá-la ou mensurar a grandeza de algumas obras em detrimento de outras, portanto tal categorização é equivocada. Eagleton (2006) justifica esse pensamento ao afirmar que determinada obra pode ser considerada como pertencente a literatura canônica em determinado momento e em outro não. Sendo assim, tais considerações se equivocam ao passo que a cultura se modifica com o passar do tempo e diferenças culturais vigentes na sociedade. É considerado como clássico aquele texto que integra o conjunto de obras e autores considerados canônicos no âmbito acadêmico, no entanto, não serão discutidos aqui os critérios usados para a classificação e hierarquização de obras literárias por não ser o objetivo deste trabalho.

Segundo essa classificação, haveriam textos menos clássicos e outros mais prestigiados, e ainda obras cujo valor é questionado, por serem produzidas para a cultura de massa, para o consumo de um vasto público, visando seu entretenimento, não se preocupando com sutilezas de linguagens e nível mais elaborado de criação. De fato existe um preconceito em afirmar que apenas aquelas obras que são menos acessíveis é que então seriam as mais prestigiadas, aquelas as quais a ampla população tem acesso seriam desprovidas de beleza e arte. Todorov (2003) classifica a literatura policial como uma literatura de massa ao afirmar que a boa obra de romance policial não foge aos ditames pré-estabelecidos, ao contrário, não se trataria de uma obra desse gênero. Em seu livro *As estruturas Narrativas* (2003, p.93), ele destaca: “(...) O romance policial tem suas normas; fazer ‘melhor’ do que elas pedem é ao mesmo tempo fazer ‘pior’ do que elas; quem quer ‘embelezar’ o romance policial faz ‘literatura’ não romance policial”.

Para de antemão se empreender uma classificação entre as literaturas clássica e de massa, vale salientar as prerrogativas e o histórico que definem tais conceitos historicamente conhecidos. Para Lucas (2010), a ascensão de uma cultura de massa se deu a partir da Revolução Industrial, no século XVIII, quando a arte ou o entretenimento antes produzido pela massa passa a ter produção em larga escala devido ao emprego mais difusão da imprensa, e torna-se mais acessível para mais pessoas a cultura produzida para o entretenimento.

Os primeiros a fazerem uso do termo “indústria cultural” foram os filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno (1903-1969) e Mar Horkheimer (1895-1973), no seu livro *Dialética do esclarecimento* (1947), onde substituem a expressão “cultura de massa” por “indústria cultural”. Os autores esclarecem a diferença entre as terminologias afirmando que cultura de massa é aquela produzida pelo povo e por ele próprio consumida, enquanto a indústria cultural constitui-se a partir da união dos domínios de arte superior e da arte dita não-canônica. Sendo assim, este último seria responsável pela difusão tanto da cultura dita culta ou erudita quanto da cultura de massa, não considerada canônica por não seguir as regras estabelecidas.

Dessa forma, a cultura industrial, dominada por um grupo seletivo, selecionaria o que fosse de comum acordo, melhor para a maioria da população, manipulando assim o seu consumo de cultura e arte. Não há uma preocupação por parte da indústria cultural com vistas à apreciação da arte, contemplação ou valorização de formas artísticas, a preocupação desses agentes controladores é a obtenção de lucro.

Ao contrário destes, Walter Benjamin (1987) apresenta uma visão positiva a cerca da indústria de massa. Para ele, o fato da indústria de massa difundir a arte ao ponto de expandi-la para um público maior, geralmente abrangendo minorias, favorece a difusão da arte, pois de forma geral, todos devem ter acesso à arte, à literatura, partindo das formas clássicas até as populares. Portanto, a indústria de massa contribuiria para o letramento literário da população mundial, propagando a difusão de artistas de diferentes culturas para diferentes partes do globo.

Por fim, Canclini (2008) postula sobre a necessidade de abolir a barreira que separa o culto do massivo, pois, devido a hibridização ocasionada pela cultura de massa, já não é possível fazer distinção entre culto e, de difícil acesso, e popular e pouco valorizado. Segundo ele a fusão dessas formas artísticas já está consolidada.

Antes de se falar sobre a disparidade entre literatura canônica, culta ou clássica em diferenciação à literatura de massa ou popular, primeiro compete falar sobre o que é

literatura. Durante muito tempo imperaram diferentes visões a cerca do que seria uma obra literária, entretanto, a diferenciação entre as obras cultas e as obras populares sempre existiu. O filósofo Aristóteles (1959) diferenciou a literatura oral da erudita, justificando que aquela pertencente à cultura oral, e assim difundida, era consumida por um público, enquanto a segunda contemplava uma minoria, segundo o autor, a literatura, de forma geral, consistia na imitação da realidade através do discurso. Com o decorrer do tempo, diferentes definições foram adotadas e, com isso, surgiram diferentes gêneros literários que expressavam diferentes estilos e, portanto, diferentes visões a cerca do que era a literatura. Já no século XIX essas questões passaram a ser discutidas pela crítica literária que se estabelece como disciplina praticada nos espaços acadêmicos como nas grandes universidades.

Durante o século XX surgiram questionamentos pertinentes à cerca da construção do cânone literário: quem são as pessoas responsáveis por tais escolhas? Quais os critérios utilizados para as escolhas? Reis (2000) formula questões como essas em seu texto *Cânon* (1992), pressupondo que há uma questão de poder por trás de tais conjecturas e, por isso, é justo o questionamento feito anteriormente.

A visão da literatura enquanto algo culto ou esteticamente plausível, do ponto de vista artístico, se deve à crítica literária que adotava uma visão considerada por Willian (1979), como burguesa, ao se preocupar com o gosto em obras específicas em detrimento de outras. Embora restrita tal explanação no tocante a definição do termo, vale atribuir a tais passagens o surgimento de uma padronização da arte literária e o julgamento daquela que seria canônica. Para Lucas (2010), o reconhecimento e consagração intelectual dos críticos fizeram com que suas opiniões sobre o que pertence ou não ao canônico imperasse por muito tempo como inquestionáveis. Tais visões limitaram a literatura como algo próprio do ser humano enquanto fenômeno cultural e histórico e, por isso, possível de receber diferentes definições em diferentes épocas e por grupos sociais diversos.

Inevitavelmente, convém salientar a importância daquelas obras consideradas canônicas devido a sua contribuição histórica para a humanidade, bem como para dar margem para a escolha e seleção do que é de extrema importância para serem reconhecidas mundialmente. Sendo assim, aquelas obras cujo valor estético é considerado elevados são separadas daquelas tidas como populares ou de massa. Tal separação ou distinção se deve ao fato da expansão da imprensa e difusão cultural, consequências da Revolução Industrial, mas também se acrescenta ao desenvolvimento da rede educacional na burguesia, que usava a literatura dita culta como ferramenta didática na educação da

classe alta. Assim, a literatura se repartia em duas esferas: aquela destinada ao letramento erudito e a outra destinada ao mero entretenimento.

Em detrimento das críticas e do surgimento da literatura de massa, vale ressaltar suas características. Morin (1997) destaca três fundamentos da literatura de massa: o herói, a simpatia e o final feliz. O personagem caracterizado como herói conquista a graça dos leitores por realizar atos grandiosos.

Segundo Caldas (2000), a gênese da literatura de massa se deu através de folhetins oitocentistas, e além de entreter seus leitores, buscava informá-los através de uma linguagem simplificada, próxima a uma linguagem jornalística. Está presente ainda a estrutura romanesca: tensão e afrouxamento, no intuito de estender a narrativa. Para Zilberman (1991), a literatura de massa faz uso dos traços estéticos da literatura canônica, ainda que de forma sutil, ambas são formas legítimas de literatura e coexistem individualmente.

### **2.3 Aspectos das tipologias do gênero**

Para muitos teóricos, o romance policial surgiu como gênero a partir dos contos de Poe acima citados. Seu modelo serviria para todos os outros escritores que escreveriam histórias desse gênero mais tarde. Todorov (2003) supõe que a grande obra literária é a responsável por criar um gênero, ao passo que transgride as normas de outro gênero, assim toda grande obra literária é responsável pela formação de dois gêneros: aquele que ela funda e o outro do qual ele retira algumas marcas.

Nesse sentido, a tipologia do romance policial seria o romance de enigma, ou romance clássico. De acordo com Todorov (2003), esse romance apresenta uma dualidade, pois conta duas histórias: a do crime e a do inquérito. Portanto, de início, há a descoberta de um crime, que corresponde a primeira história e, a segunda, na qual é guiada a investigação. A segunda história narra o percurso percorrido pelo detetive, a coleta de pistas, a análise minuciosa dos fatos e evidências; por fim, a descoberta do culpado.

Essa dualidade do romance de enigma apresenta estrutura diferente. Mesmo sendo um fato ocorrido, lhe falta explanação de detalhes, pois essa exposição cabe à segunda parte do enredo. A segunda história, por sua vez, mostra um narrador que, por natureza, não pode ser onisciente, - se assim o fosse, o Romance Policial perderia seu caráter

misterioso, - mas ciente de que está narrando uma história e que existem nela agentes interlocutores. Todorov (2003, p. 95) afirma que: “podem-se ainda caracterizar essas duas histórias dizendo que a primeira, a do crime, conta o que se passou efetivamente, enquanto a segunda, a do inquérito, explica como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento dela”.

No caso do romance *Noir* ou romance Negro, ele é de origem americana. Há apontamentos de que ele surgiu provavelmente depois da Segunda Guerra Mundial e, diferentemente do romance de enigma, nesse novo subgênero, as duas histórias se fundem. Neste, a execução do crime ocorre durante a narração e não num momento anterior, não há narrativa de memórias, não há mistério como no romance de enigma, entretanto, o interesse do leitor se mantém.

Segundo Todorov (2003), no que diz respeito ao gênero policial, existem dois tipos de interesse que cativam o leitor: um primeiro chamado ‘curiosidade’, cujo percurso vai do efeito à causa, ou seja, a partir de um efeito, que seria o crime cometido, e a causa ou motivação desse crime e a descoberta do culpado. O segundo tipo que atrai o leitor se baseia no suspense que apreende o leitor, e aqui acontece o inverso, a narrativa parte da causa para o efeito: a situação nos é narrada e o interesse se dá pela espera de que sucederá o crime em si, sua execução e a investigação. Outra oposição entre os dois tipos de ficção policial se dá pelo fato de que os personagens do detetive e de seu companheiro, no romance de enigma, são imunes, geralmente não se ariscam, estão sempre longe do vilão. Enquanto no romance *Noir*, eles se arriscam para resolver os casos, fazendo parte da ação na busca dos criminosos.

Segundo Todorov (2003), essas três tipologias coexistiram ao mesmo tempo, sendo que o gênero de suspense marca a transição, a mudança de paradigma do tipo enigma ao tipo *Noir*. E ainda se desenvolveram dois subgêneros atribuídos a essa transição: o primeiro chama-se “história do detetive vulnerável”. Aqui o personagem enfrenta riscos; há características da transição presentes em tais narrativas e elementos distintos. Já no segundo tipo de romance de suspense, o personagem principal da trama se encontra envolto no crime, por ser considerado um dos principais suspeitos. Este tem de solucionar o caso para, assim, provar sua inocência. A “história do suspeito detetive” carrega traços do romance de enigma, bem como da transição, assumindo uma diferente postura em relação aos criminosos habituais. Todorov (2003) supõe que essas formas apresentadas por ele coexistiram e o fato de apresentarem disparidades contribui para a manutenção do gênero. Desta forma, um autor pode livremente escrever diversos

romances policiais com características pertencentes a um e a outro subgênero sem prejudicar a qualidade da narrativa e prender a atenção de seus leitores.

Para fins objetivos, Massi (2011) afirma que a narrativa policial se faz a partir do ato criminoso, então através da resolução desse se debruça a narrativa, sendo assim, o desfecho do RP se dá através do personagem detetive que, durante a trama, resolve o caso e conclui a obra. Massi (2011) justifica a necessidade e o diferencial que o crime imprime na ficção policial tradicional, segundo os autores, o crime em si não se justifica, mas sim a motivação e o fim que procura alcançar. E, por isso, há duas distinções do crime que podem almejar objetivos de valor ou modais. A primeira categoria almejava bens, riquezas ou estados de prazer, sentimentos, enquanto na segunda categoria, o sujeito é destinado pelo *querer, dever, saber* ou *poder fazer*.

Na ficção policial tradicional há sempre um espaço reservado ao criminoso e igualmente um papel para o detetive, assim, o que instiga o crime é o próprio ator/criminoso, e o que destina o detetive é sempre um terceiro. Outro aspecto importante do gênero diz respeito às pistas deixadas pelo criminoso e a abordagem tomada pelo investigador. Para que se lance ao perigo de ser punido, o criminoso deve ser movido por algo de grande interesse, uma paixão, algo pelo qual o crime compense, será então esse sentimento que irá guiar a investigação, o detetive procura por possíveis motivos que levariam os suspeitos ao crime. Quanto ao detetive, seu dever é sempre reestabelecer a ordem que havia sido deturpada pelo crime; desta forma, ele sempre irá entrar em cena após o crime ser cometido, designado por um terceiro que busca a solução do crime – seu fazer consiste em descobrir o culpado, a punição foge de sua alçada.

Os chamados “detetives auxiliares” são aqueles que, muitas vezes, tem uma certa proximidade com o detetive titular e, portanto, assumem a posição de ajudantes e são os narradores dessas histórias. Sempre carregam importância na narrativa, pois tem sempre informações a acrescentar, pistas essas que fazem a total diferença para o detetive, uma vez que certamente carregam sentido e contribuirão para o desfecho. Eles são responsáveis por fornecer ao detetive informações necessárias para a resolução do crime, mas permanecem alheios ao curso da investigação, como é o caso do amigo e colega de apartamento de Sherlock Holmes, Doutor Watson.

Mesmo que o culpado almeje algo com o crime, não compensará, pois antes que alcance a compensação sofre a sanção pelo crime cometido. Assim, o detetive alcança seu prestígio, se consolida como herói da narrativa, por toda sua atividade intelectual de raciocínio lógico na resolução do caso.



De início, o criminoso seria o protagonista da estória, mas perde o prestígio no momento em que é descoberto, sofre a penalidade, cedendo a glória ao detetive, considerado herói por encarnar os valores da sociedade e prestigiá-la fazendo a manutenção da ordem.

Não se sabe ao certo o que motivou Van Dine a escrever tais regras, há uma certa especulação de que seria por mero entretenimento, dado o uso de linguagem apelativa e pelo fato do mesmo infringir os seus ditames (ALBUQUERQUE, 1979, p. 34). Publicado na *American Magazine*, em 1928, apesar das críticas a tais regras, essas condizem com o que havia sido feito nos contos de Poe e nas obras de Conan Doyle e Agatha Christie, com apenas algumas alterações. A favor do leitor, Van Dine inicia suas regras considerando o importante papel deste na solução dos casos, atribuindo a essas narrativas caráter lúdico e competitivo. Ele faz do restante de suas regras, passos claros que devem ser seguidos pelo escritor para que não haja nenhuma trapaça, para que o detetive e o leitor, ambos tenham as mesmas chances de solver o caso. Portanto, a leitura do Romance policial consiste não somente no ato de ler, mas num jogo que deve ser jogado de modo justo, entre leitor e detetive.

## **2.4 Feminismo e Literatura Policial**

O espaço compartilhado com os homens pelas mulheres sempre teve suas limitações: onde poderiam ir, a que horas teriam de voltar, o que vestir, até onde suas ideias poderiam seguir. Em todos os departamentos, sua liberdade sempre fora tolhida e havia sempre um agente controlador dos seus direitos e deveres. Assim, a distinção entre poder e dever entre os gêneros construiu raízes antigas em relação à nossa existência, por suposto, não seria diferente nas manifestações artísticas, meio de expressão cultural e representação de uma sociedade que usa de seus costumes, hábitos e fazeres em sua construção.

A subordinação das mulheres, por assim dizer, nunca fora uma escolha ou sanção tomada pensando no seu bem, tampouco fora uma decisão individual e conveniente, notadamente porque o estado de desigualdade entre os sexos é fruto da deliberação daqueles que têm voz dentre os demais, não seria assim uma ação pelo bem comum, mas para a conservação da ordem. Tal designo parte do pressuposto de que os primeiros estudos sobre a humanidade detectaram que toda mulher estava subordinada a algum

homem, devido a sua força muscular inferior e pelo fato de seu valor moral ser designado por um homem que estava ao seu redor. Levou algum tempo até a desconstrução dessa estrutura de poder, um sistema de imposição de poder que sobreviveu à escravização do homem e impôs a esse o poderio sobre a mulher mais próxima.

Na literatura, a voz feminina conquistou espaço a duras penas. Os nomes reconhecidos pelo cânone literário hoje usavam pseudônimos masculinos para conseguir publicar suas obras, a exemplo da inglesa Emily Brontë, que utilizou desse artifício para ser publicada, mas tempos depois obteve o reconhecimento por seu romance *O morro dos ventos uivantes* (1847), se consagrando diante de grandes nomes da literatura mundial. Então, apesar das tentativas patriarcais de silenciar a voz feminina, Brontë encontrou resistência, através do tempo, resistindo a críticas, cruzando gerações, conquistando seu próprio estilo literário.

Na verdade, a escrita sempre pertenceu tanto à mulher quanto ao homem. Apesar das dificuldades em serem devidamente reconhecidas, as obras de autoria feminina alcançaram consagração no meio acadêmico e no gosto popular. Consideradas como parte da minoria, as escritoras muitas vezes não encontravam espaço reservado sequer em suas próprias casas para escrever, tinham de escrever nas salas de estar, onde o restante da família deliberava assuntos triviais e cotidianos. Aquelas que se dedicavam a outra atividade que não as já reservadas a seu gênero, tinham de se adaptar à realidade de suas condições para não se subordinar ao pré-determinado.

Depois que pesquisas das mais diversas áreas se voltaram para a mulher, o pensamento feminino, seus fazeres, sua construção, a mulher escritora e personagem ganharam discurso em espaços acadêmicos que antes não obtinham. O pensamento feminista é, sem dúvida, o gerenciador de todo o processo de reconhecimento feminino e responsável pelas discussões acerca da condição feminina perante as mais diversas esferas sociais ocupadas, em sua maioria, por homens.

A função da crítica literária feminista, nesse contexto tão vasto é, justamente, o de apontar o quão presente está na cultura e na vivência da sociedade de maneira geral, a construção da subordinação de um sexo sobre o outro. Como representação do modo de vida e de sociedades. Sendo fruto dessas contribuições, um dos mecanismos disponíveis para análise de textos literários, a crítica literária feminista, permitiu ampliar os horizontes sobre aquilo que já se questionava, dando credibilidade à questão feminina, pois, segundo Zolin (2009), a constatação de que a experiência da mulher como leitora e escritora é

diferente da masculina, implicou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de expectativas.

Surgida a partir do movimento feminista, a crítica literária feminista fincou seus propósitos em 1970, a partir da tese de doutorado de Kate Millet, “*Sexual Politics*”, que gerou uma corrente de pensamento que ousou questionar os padrões patriarcais que regiam as relações de gênero. A partir desse momento, passou a ser investigada toda a historiografia da escrita feminina, reanalisada e interpretada a partir desse novo mecanismo de análise. A importância de se trazer para esse contexto tais obras consiste justamente no fato de o cânone ser representado, como diz Zolin (2009, p. 275), “pelo homem ocidental, branco, de classe média/alta”, ou seja, tais obras eram julgadas por alguém que não tinha noção alguma do que é estar à margem, ou ser parte integrante de uma minoria menosprezada. A perspectiva feminista busca, então, ampliar os horizontes da linguagem literária de autoria feminina, bem como de autoria masculina e a representação da mulher como personagem nessas esferas, apropriando a leitura com um olhar que perpassa as análises masculinas.

Um marco na literatura de autoria feminina é justamente a ruptura de paradigmas, quando muitas vezes as autoras fazem com que suas personagens femininas subvertam seus papéis nas sociedades das quais fazem parte, isso causa a ruptura que proporciona o momento de quebra dos padrões que as mantêm presas em situações repressoras e angustiantes, seria então a ponte para o despertar, para uma era em que está plenamente consciente da grandiosidade de sua existência e da sua razão de ser. É esse momento de consciência que toca as personagens femininas em *Bagatelas* (1916), o estalo de consciência que toma a personagem Mrs. Hale em suas conclusões sobre Mrs. Wright quanto ao assassinato do marido desta.

Como o pensamento feminista e toda a sua corrente de valores têm uma história antiga, se faz necessário desmistificar algumas falsas crenças atreladas a essa corrente de pensamento. Antes de tudo, o feminismo se finca em atos políticos, que visam os direitos das mulheres; o movimento revelou, dentre outras coisas, o desejo das mulheres em serem ouvidas e terem os mesmos direitos que os homens. Séculos de luta pelo sufrágio foram mais que necessários para que o pensamento humano aceitasse a necessidade de se debater questões relativas às relações sociais e divisões em esferas de poder.

Não se tratando de uma condenação à figura masculina, mas preconizando a reconfiguração da estrutura antiga que constitui o patriarcado e da essência puramente opressora que oferecia a condição feminina na sociedade, o feminismo se apoia no

conceito de desconstrução oferecido por Jacques Derrida (1930-2004), que pauta pela revisão de conceitos ideológicos que não levam a evolução da humanidade, muito menos a igualdade de direitos de alguma forma. O processo sugerido por esse pensamento sugere a derrubada dos conceitos de oposição homem *versus* mulher, apontando para outro caminho dialógico que não seja o de oposições.

Ladeado por todas as discussões crescentes desde os anos 1970, acerca dos direitos concedidos à mulher, principalmente na França e nos Estados Unidos, críticos literários têm se debruçado sobre a extensão das conquistas e dos reflexos disso na literatura. A busca por espaço percorreu um percurso tortuoso até aquele momento, e havia muito que ser analisado em relação a toda a construção feminina atribuída pelo patriarcado e aceita até certo ponto por convenções sociais; eram novos ares que guiavam os estudos literários por essa virtude feminista.

Não se pode situar historicamente o ponto de partida para o movimento pelos direitos da mulher; por convenção se entende que este criou forças nos últimos séculos. Sem questionar a grandiosa contribuição de grandes mulheres ao longo da história para a consolidação das reivindicações, é necessário acrescentar a isso os diversos fatos históricos que também contribuíram para o processo, diante da causa fundamentada em propósitos sociais e políticos, as revoluções industriais e, até mesmo, as guerras influenciaram as posições tomadas pelas mulheres, mudando os paradigmas em que se encaixavam na sociedade.

A busca por direitos simples, que já eram desde sempre concedidos aos homens passara a ser inquirida pela camada mais suprimida da sociedade, alcançando assim os patamares intelectuais elevados, as academias, espaços de discussão antes reservados aos homens de classe média/alta; o texto literário tornou-se peça principal para o desbravamento de uma perspectiva aparentemente antiga, mas com voz ativa.

Convém trazer a discussão um breve panorama do movimento feminista fincado através de textos grandiosos que, devido à manifestação feminina, mostrou-se desde sempre tenaz na escrita. A ativista francesa Marie Gouges (1748-1793), participante da revolução francesa, tomou partido escrevendo a sua *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* (1791), em que defende os direitos igualitários para ambos os sexos, e convoca as mulheres para lutarem por seus direitos. Seu texto é reconhecido como um marco para o movimento feminista na França, tendo em vista a grandiosidade da revolução. A bravura de Marie em propor um documento que preconizava direitos iguais em uma sociedade

que acabara de instituir uma declaração dos direitos dos homens foi considerada grandiosa, já que protestava por direitos e também deveres iguais.

Em seguida, a inglesa Mary Wollstonecraft se utilizará dos conceitos discutidos na tese de Marie para empreendê-los em *As reivindicações dos direitos das mulheres*, em 1792, usando como argumento os danos psicológicos que a dependência e subordinação causam às mulheres. O documento propõe o direito à educação de forma efetiva para que, assim, possam atingir a plena capacidade intelectual e usufruir de seus direitos enquanto cidadãs.

Apesar da busca incessante por espaço, o engajamento da causa só conseguiu alavancar forças na Inglaterra e nos Estados Unidos durante a segunda metade do século XIX, através de petições que reivindicavam igualdade legislativa. Na Inglaterra vitoriana, as mulheres supostamente deveriam seguir manuais dispostos pela rainha Vitória, seguindo uma doutrina de obediência a seu marido e servidão ao lar, em nome da religião e da manutenção dos bons costumes. Enquanto isso, nos EUA, um grupo de ativistas formava associações destinadas à defesa de demandas atreladas ao direito de voto da mulher, conseguindo o feito no ano de 1920.

Havia assuntos sobre os quais não era permitida a opinião das mulheres, por acreditarem que a inteligência feminina deixava a desejar em comparação com a masculina. No entanto, tal conjectura fora perdendo sentido ao longo do tempo e surgiam cada vez mais críticos a tal posição. Neste sentido John Stuart Mill (2006, p. 119) afirma enfaticamente:

O mero fato de livrar-se da ideia de que todos os assuntos mais abrangentes de pensamento e ação e de que todas as coisas que são de interesse geral e não unicamente de interesse privado, são assuntos de homens, dos quais as mulheres devem ser excluídas – explicitamente proibidas de participar na maioria deles e insensivelmente toleradas nos poucos que lhes eram permitidos – o mero conhecimento que uma mulher deveria ter sendo um ser humano como qualquer outro, com direito de escolher sua atividade, instigadas ou solicitadas pelos mesmos motivos que outras pessoas têm de interessar-se pelo que é interessante para todos os seres humanos, com direito a exercer a mesma influência sobre todos os assuntos da humanidade que fazem parte de uma opinião individual, mesmo que ela tenha ou não uma participação real nestes assuntos, tudo isso traria uma enorme expansão das aptidões femininas, assim como a ampliação dos limites de seus sentimentos morais.

Como consequência da onda expressiva causada pelo movimento feminista, várias mulheres se consagraram escritoras, mesmo usando pseudônimos masculinos, como no

caso já citado de Emily Bronte, e George Elliot, pseudônimo da também inglesa Mary Ann Evans, seguidas de grandes outros nomes consagrados literariamente, num espaço que antes pertencia apenas aos homens letrados. As obras de autoria feminina dos séculos XVIII e XIX eram marcadas pelo estilo de vida que estas tinham à época. Charlotte Bronte (1816-1855), em *Jane Eyre* (1847), por exemplo, mostra uma protagonista consciente das amarras que a sociedade a impunha, porém ela busca independência.

Um pouco mais tarde, a inglesa Virgínia Woolf (1882-1941) traria essas questões à parla por meio de seus ensaios, quebrando a padronização da ficção da era vitoriana e concentrando sua escrita em novas técnicas, como o fluxo da consciência, Woolf escreveu uma série de ensaios sobre a mulher, sendo por isso considerada precursora da crítica feminista. Seu investimento mais caloroso da ordem feminista é o seu ensaio *Um teto todo seu* (1929), no qual questiona a justificativa da desvalorização da escrita feminina nos séculos XVI e XVII justamente pelo fato de as mulheres terem seu direito à escrita tolhido. Por terem pouca instrução e serem subordinadas as vontades de seus senhorios, escreviam textos rancorosos e indignados com sua condição. No entendimento de Woolf, as mulheres escritoras que certamente não tinham as mesmas oportunidades que os homens escritores, mas dispunham de excelente talento para ficção, se sentiam em conflito consigo mesmas, por terem que abdicar de seus desejos para servirem ao marido e à família.

Acerca da escrita feminina, Woolf acrescenta que há muito caminho a ser percorrido pela mulher escritora, visto que a historicidade que acorrenta sua escrita é cerceada pelos costumes antigos do patriarcado e por todas as amarras sociais que ousavam tolher a sua escrita, como se de alguma forma fosse inferior ao do sexo oposto. Para ela, ao escrever um romance era necessário mergulhar o olhar até as profundezas, e ainda, se inscrever em um espaço de distinção, sem rotulação de gênero, pois para Woolf, autores como Shakespeare (1564-1616) eram andrógenos, pensavam distintivamente de seu sexo, portanto a obra literária obteria neutralidade nesse aspecto.

Mantendo diálogo com os postulados de Simone de Beauvoir (1908-1986) quanto à condição do oprimido em relação ao opressor, Kate Millet (1934-2017) preconiza sua fala na construção da crítica feminista, avançando em questões políticas adjacentes às divisões preconizadas pelos sexos. Millet questiona a posição das personagens femininas em narrativas de autoria masculina, assim como as de autoria feminina, considerando como a causa da opressão feminina o patriarcado, que segundo a mesma apesar dos avanços democráticos sociais; o ser feminino ainda é visto como um ser abaixo do

masculino ou um masculino inferior. Considerando que toda manifestação de poder requer o consentimento do oprimido, no que diz respeito à mulher, há uma cadeia de coisas que interferem nos seus direitos, como a instituição da família, divisões em castas, e questões religiosas.

A voz negada ao sujeito periférico, situado à margem da sociedade foi historicamente construída pelos fatores opressores. As mulheres escritoras tiveram de usar de artifícios linguísticos para escrever poemas de revolução, que apenas análises aguçadas decifriariam. Sobre a representatividade da voz dos menos abastados, Spivak (1990) diz que a representação da voz do subalterno está nas mãos de quem desconhece sua realidade e, portanto, não tem poder de fala num contexto ao qual não pertence. Sendo assim, o sujeito menosprezado é o fruto do discurso do abastado, sua alienação perante a sociedade não é espontânea, mas traçada pelo outro.

Dentro da primeira vertente da crítica feminista, são exploradas as relações de gênero dentro das representações das personagens femininas, padrões revelados através da escrita que mostram como a sociedade classifica as diferentes roupagens do sujeito, e o peso dessas diligências para a esfera masculina e feminina. Millet considera a importância da construção da visão da mulher enquanto leitora como apontamento para a crítica feminista, destacando que a literatura lida com uma política de forças que tem como pressuposto a dualidade homem *versus* mulher, na qual o sexo masculino se sobrepõe ao sexo oposto, é o que ocasiona a política sexual.

O paradigma construído sobre as personagens femininas é questionável justamente pelos significados atribuídos a elas em detrimento da mesma conjectura atribuída a personagens do sexo masculino. A personagem detetivesca feminina é figurada como uma senhora despreziosa nas obras de Agatha Christie, já os detetives de Edgar Allan Poe e Conan Doyle são reconhecidos pela astúcia intelectual e a tenacidade de suas descobertas.

Ao lidar com questões relacionadas à figura feminina em obras literárias de escrita não específica, os estudos feministas respondem mostrando a recorrência com que estereótipos femininos pejorativos estão presentes na cultura e, por assim ser, se fazem presentes nas suas representações escritas. A mulher como megera ou representando qualquer ameaça ao homem é vista de maneira negativa, já a mulher complacente, indefesa, é bem aceita como personagem, pois acorda com o conceito fundido pelo patriarcado, no qual as mulheres devem ser obedientes e bondosas. Dentre as questões apontadas como principais para a crítica feminista, a mudez da mulher é retratada como

arma subversiva contra aquele que tenta calá-la, assim, o silêncio da Mrs. Wright é trazido por Susan Glaspell como arcabouço para a construção da personagem silenciada pela figura opressora do marido.

O comprometimento com a tomada de sentido das injustiças cometidas em relação às mulheres e avanço nas linhas de pesquisa tem seguido linhas de pensamento diversificadas, entre francesas, americanas e inglesas bem-intencionadas; os propósitos são basicamente os mesmos, as abordagens se cruzam, e o interesse é mútuo.

A crítica feminista francesa levanta questões acerca da binaridade homem *versus* mulher, como sendo um pressuposto fundado pela cultura ocidental e que, portanto, é mais uma criação falocêntrica que busca tão somente reafirmar a supremacia de um sexo sobre o outro.

No entanto, o que une as duas teóricas francesas é o senso de que a escrita feminina independe da mulher para existir, pois também cabe ao homem, no campo da simbologia, se expressar da forma que lhe convém. Assim, um autor como James Joyce (1882-1941) por exemplo, é reconhecido pela essência feminina do discurso da personagem Molly Bloom, em sua obra *Ulisses* (1922). Uma das características que levam a essa constatação é o fato de o discurso mais famoso da personagem ser dotado da técnica do fluxo de consciência, difundido por Virginia Woolf como meio de expressão literária feminista.

Destronando as teorias eurocentristas vigentes, Spivak (1990) transporta os estudos feministas para a esfera social contextualizada do Terceiro Mundo. Ela levanta questões pertinentes às divisões sociais e organizações hierárquicas de poder, questões sobre as quais a crítica feminista não visionava até então. A autora reivindica a necessidade de reintroduzir a dimensão histórica nos estudos literários. Para ela o caminho para o feminismo não irá quebrar certos paradigmas firmados no determinismo sexual, mas a construção da mulher como ser escapa a qualquer pretensão de confinamento em essência. Sendo assim, a crítica feminista deve empreender olhares para o pluralismo e a heterogeneidade da mulher ao redor do globo, a multiplicidade de realidades histórico-sociais deve ser respeitada nesse processo, assim como a voz daquelas que têm menos probabilidade de serem ouvidas.

A escrita feminina, provida de toda astúcia e sentimento desbravador, ocupa todos os gêneros literários e reivindica seus direitos prontamente. Assim o faz no ramo da Literatura Policial, ocupado majoritariamente por escritores do sexo masculino, que escreviam narrativas nas quais seus detetives, intelectuais, muito bem educados, habitantes das grandes cidades, usavam sua perspicácia e capacidade analítica para



desvendar assassinatos. Há então de se questionar o espaço conquistado pela minoria, no gênero policial, nesse caso, a mulher, representada no gênero como detetive e a mulher enquanto escritora. Segundo Scaggs (2005), desde a publicação do que se tem como referência para o gênero, os contos de Poe, até a Segunda Guerra Mundial, ambos escritores e personagens da ficção policial tem contribuído para o endossamento da visão patriarcal do mundo. Com exceção de Agatha Christie e sua personagem Miss Marple, todos os outros escritores e personagens de sua época eram homens. A autora critica o fato de a manutenção da ordem sempre ser responsabilidade apenas do homem, com apenas algumas exceções.

As primeiras experiências da mulher no gênero policial foram como autoras, e as tramas seguiam os padrões já estabelecidos pela maioria masculina que dominava a escrita no gênero. Mesmo na época de ouro dos romances policiais, foram poucas as exceções em que mulheres escritoras inseriram detetives femininas em suas histórias, depois da destemida Miss Marple. Apenas com o fim da Segunda Guerra Mundial surgiram outras detetives, mas essas se encarregavam de investigar pequenos furtos ou chantagens. Entretanto, é inegável refletir sobre a representação da mulher detetive na literatura policial, espaço de poder e intelecto, como rompante da estrutura patriarcal vigente e que permite à mulher, enquanto escritora, posições até então ocupadas somente por homens.

### 3. O teatro (de Glaspell) enquanto expressão política e social

#### 3.1 Breve ensaio sobre a história do teatro

Desde sua origem sem muitos recursos, sequer efeitos especiais, o teatro tem apreendido muito da cultura dos povos para representar no palco o que estava em voga em sua cultura. Segundo Cebulski (2012), etimologicamente, a palavra *teatro*, de origem grega, tem significado semelhante à “vista panorâmica”. Em volta do mar mediterrâneo habitavam diferentes populações, e uma tradição religiosa destes povoados era cultuar suas divindades através de performances teatrais. O calendário egípcio reservava a cada divindade uma data especial, e, nessa data, eram realizadas as encenações. Em seguida, Cebulski (2012) postula que, doravante, essa tradição conseqüentemente chegou à Grécia, com desejo de representar a cultura do povo através de amostras das batalhas com outros povos. Assim, o teatro ocidental tem representado o modo de viver dos povos e, por consequência, seu pensamento, posição política e social.

A respeito das especulações da origem da tragédia, o estudioso irlandês Ridgeway (2015) confere com seus estudos arqueológicos que as adorações aos mortos deram início às respectivas manifestações semelhantes, as danças dionisíacas na Grécia antiga e as encenações egípcias em adorações à divindades, argumentando que antes que adorassem heróis ou deuses, os povos adoravam seus chefes mortos.

A tragédia dos gregos antigos, cultura dramática sobre a qual temos mais familiaridade, por ter sido considerada e analisada como movimento expressivo e fundador do teatro: foi derivada certamente dos antigos cultos indígenas às divindades e, por assim ser, eram expressões religiosas em um certo nível de adoração, eram cerimônias dedicadas a Dionísio ou Baco que, segundo a mitologia, era o deus responsável pelas mutações da natureza, pela estiagem no inverno e a fartura no verão, assim, as celebrações se davam de acordo com a estação do ano.

Cebulski (2012) aponta a importância de Téspis de Ática para a consolidação da tragédia, o mesmo é considerado o responsável por acrescentar um ator nas apresentações ditirâmicas para responder ao canto durante o intervalo, outros consideram que o mesmo se destacava do coro para exercer a função de ator, Aristóteles (1959) o considerou como o primeiro ator a representar um personagem.

A tragédia grega construiu uma tradição de *tragediógrafos*. Como ressalta Cebulski (2012), eles escreviam suas peças para serem representadas durante os festivais

atenienses, concorrendo ao prêmio de melhor poema trágico. Os poetas trágicos de maior destaque histórico foram Ésquilo (524 – 456 a. C.), o mais antigo dos dramaturgos gregos, Sófocles (497–406 a. C.) e Eurípedes (485-406 a. C.).

As peças desses mestres do teatro retratam o panorama político, econômico, social e religioso de seu tempo, e foi a partir desse grande momento da tragédia grega que os filósofos gregos dirigiram seu olhar para a prática dessa arte. Bates (1903, p. 59; tradução nossa) afirma que Ésquilo é o único de sua época a fazer uso da grandeza no uso da imagem poética:

Longinus fala da magnificência ousada de suas imagens, embora condene algumas de suas concepções como rudes e túrgidas e suas expressões como às vezes excessivamente tensas. Quintilian atribui a ele dignidade de sentimento, sublimidade de ideias e altivez de estilo, no entanto, frequentemente sobrecarregado em dicção e irregular em composição. Tal, visto pelos olhos da antiguidade, foi o Shakespeare dos gregos.

Tratando suas personagens femininas como mártires, Eurípedes lançou mão de novas técnicas para o teatro grego. Em *Ifigênia em Áulide* (405 a.C), o poeta insere o recurso conhecido como *Deus ex machina*. No enredo, enquanto a mãe de Ifigênia sofre com a perda iminente de sua filha, que seria sacrificada como uma oferenda à deusa Artemisa para que Agamemnon, seu pai, pudesse zarpar com suas tropas rumo a Tróia e, assim, defender a honra dos gregos na batalha ali travada. No fim da peça original, Artemisa aparece a Clitemnestra e a consola, afirmando que sua filha será poupada do sacrifício e teria direito à imortalidade.

Quanto às características gerais do gênero dramático, Aristóteles (1959) proveu o primeiro tratado de crítica da prática teatral, e literária como um todo, por tratar de outros gêneros. Apesar de não ter tido acesso às obras dramáticas de outras culturas, o filósofo teve como aparato toda a história da tragédia ateniense, tendo acompanhado seu desenvolvimento. Sua vivência forneceu material para a construção da sua *Poética*. Seu estudo forneceu base para todo o continente europeu, sendo interpretado e utilizado como referência crítico-teórica em vários países. Aristóteles caracteriza a tragédia como a representação de uma ação grave; Segundo ele, a representação da ação dramática se daria através da imitação de uma ação com pessoas se expressando, ou seja, os atores incorporando as ações de seus personagens. Os ditames insinuados por ele em seu tratado apesar de serem baseadas na atividade teatral grega, é aplicável a toda obra teatral,

disseminada por todo o continente e considerada até a contemporaneidade como manual vigente da teoria dramática.

A dramaturga Pallottini (1988), em seu estudo sobre a dramaturgia, procura sanar dúvidas deixadas por Aristóteles, preenchendo as lacunas através das teorias modernas acerca do teatro e de outras influências filosóficas como a de Hegel, cujo trabalho elucida alguns pontos importantes para a compreensão do desenvolvimento da “ação” dita pelo primeiro teórico. Claramente, os dois filósofos mencionados são de épocas diferentes e, portanto, pertencem a correntes de pensamento distintas, no entanto, o que será considerado para este trabalho está atrelado à teoria do drama, sua trajetória pela história e seus constituintes.

Para Aristóteles (1959) a ação é a imitação realizada pelos caracteres, e o modo como essas ações são dispostas marca o ponto primeiro da tragédia. Para que a tragédia aconteça, é necessário que a linguagem utilizada pelos personagens seja de alto nível. Ele enfatiza a importância da construção do enredo no que tange a consolidação da tragédia, enumerando assim, quatro itens a serem considerados no conjunto das ações que chamamos de enredo, que é o ponto principal e dele parte os outros pontos; os personagens, as suas falas, a aceitação do destino ou não, e a disposição das ideias principais propostas no arranjo das ações. Pallottini (1988) afirma que a ação só assume o caráter dramático se produzir interesses opostos, assim gerando um conflito; para ele é necessário que haja um confronto de ideias que leve a peça ao desenlace final, ele também acredita que a unidade mais importante é a da ação, pois esta constrói os conflitos e os conduz ao desfecho. Sobre o conflito, vale lembrar que este guia o enredo à medida que há a colisão de interesses, desejos, até o momento final; é a busca pela solução que guia o autor a conclusão e resolução do problema moral criado no primeiro instante.

Em interpretação às leis do drama regidas por Hegel e interpretadas por Pallottini (1988), nos interessa as contribuições para o que estava posto por Aristóteles. Primeiro está o conflito, já tratado anteriormente, em seguida a ação dramática ou toda a constituição do enredo, a variação qualitativa que é o ponto alto do drama, no qual ocorre a peripécia ou mudança no curso das ações e, consecutivamente, mudança de visão dos personagens e, por último, a interdependência, que diz respeito ao ligamento das unidades do enredo para que este chegue à conclusão de forma coesa.

Com relação à Susan Glaspell, a autora escreveu a maioria de suas primeiras peças em apenas um ato, a extensão nos monólogos heroicos havia saído de cena no teatro do século XX, dando um ar realista mais semelhante ao das peças de Eurípedes. Glaspell

consolidou a figura feminina como heroína e também como antagonista. Como observa Aristóteles (1959), a ação não deveria se concentrar apenas em um personagem, pois os outros caracteres executam ações ao longo de um enredo, mas tais eventos devem ter o mesmo fim: a ação principal sobre a qual gira todo o enredo.

A queda do antigo teatro de tradição greco-romana se deu com a perda de poder do Império Romano em relação ao continente europeu, e a chegada da era medieval (476-1500), o Cristianismo foi rigoroso no banimento do teatro que, a essa altura, havia perdido o prestígio de outrora. As peças apresentavam cenas de execução e erotismo, e durante um longo período essas representações foram consideradas um ato desrespeitoso contra a igreja. Na metade da idade média, o teatro voltou aos poucos, mais uma vez como forma de manifestação religiosa. Nas igrejas as atuações aconteciam principalmente durante as festividades da Páscoa e do Natal, mantendo distância da sua origem grega, mas com o mesmo objetivo de adoração. O teatro dedicado ao catolicismo reverberava por todo o continente Europeu, e pequenas encenações tomaram lugar durante as leituras litúrgicas. Neste momento histórico, no século IX, não estavam estabelecidas as divisões entre países, o latim sendo língua oficial do cristianismo era o laço de ligação entre as diferentes regiões e, assim, era meio equivalente da propagação dos costumes religiosos que era um forte elo na cultura dos povos desse período histórico.

A característica que relembra os dramas gregos é principalmente o coro - o drama litúrgico era cantado durante partes da missa – o canto interpretado, geralmente a introdução de vozes de anjos. Isso levou algum tempo para se consolidar e depois de alguns séculos se tornaram encenações independentes das celebrações, mas sempre apresentadas nos festivais religiosos. As peças deste período eram encenadas dentro da igreja ou nas proximidades. Segundo Cebulski (2012), elas são divididas em três categorias: as peças de milagre, que surgiram por volta do século XII na Inglaterra e em todo o continente europeu, cujo enredo era baseado na *Bíblia*, no milagre da ressurreição e do nascimento de Jesus; as peças de mistério e as de moralidade.

Neste contexto, formaram-se as primeiras companhias independentes, durante os séculos XIII e XIV esses grupos viajavam por cidades se apresentando, uma das inovações criadas nesse período foram a caracterização dos atores através de maquiagens, figurino e cenários portáteis. Havia ciclos de peças encenadas durante o festival de verão, estes ciclos de peças apresentavam grande número de encenações todas com enredos baseados na *Bíblia*. Segundo Rosenfeld (1985), a grande inovação implantada durante o teatro cristão da Idade Média foram os cenários simultâneos, que consistiam de extensivas

montagens em casas enfileiradas, para onde os atores se deslocavam entre as chamadas “mansões” interpretando diferentes cenas, e os espectadores acompanhavam o percurso cênico.

Entre os dramaturgos deste período, o que mais gerou impacto na tradição do teatro foi William Shakespeare (1564-1616). Suas personagens femininas geralmente eram astutas, pensantes e galantes, seus heróis eram tomados, como sugere Hegel, pela subjetividade, pois vão do desespero à felicidade. A ruptura com a tragédia grega é evidente, a quebra das três unidades – ação, tempo e espaço – faz de Shakespeare um dos mais ousados inovadores do teatro, visto que as peças gregas eram representadas em um ambiente único. Enquanto isso, suas peças faziam uso de múltiplos cenários. Em *Romeu e Julieta* as cenas acontecem em diferentes espaços na cidade de Verona, Itália; a unidade de tempo confere à trama o período de um dia para a solução do conflito.

Influenciado pelo movimento renascentista de sua época, Shakespeare criou personagens conscientes e críticos, livres e criadores do próprio destino. Em *Sonho de uma noite de verão* (1590), lança mão de temas leves com humor; seu interesse em provar que comédia e tragédia eram semelhantes e estavam presentes na vida cotidiana tomou suas peças e apresentou a audiência um novo modelo de teatro.

Segundo Aristóteles (1959), alguns critérios devem ser atribuídos aos personagens: esses devem representar pessoas de caráter elevado, ser viris e definir suas escolhas de modo a chegar à conclusão da peça; desde que não sejam mulheres, pois não compete a estas personagens expressar bravuras. Essas diligências quando comparadas ao teatro feminista de Glaspell demonstram a subversão dos valores tradicionais da tragédia em detrimento com o realismo do século XX, à exposição do ordinário e a recriação da figura do herói pela autora.

O período literário que o mundo vivenciava durante os séculos correntes contrastava com o período renascentista, porém os ideais realistas eram considerados demasiado fortes, e havia a presença do gótico neste período. As ações do catolicismo contra a reforma protestante se expressavam através do teatro jesuíta. O objetivo das peças era enaltecer as doutrinas cristãs, as encenações incorporavam passagens do Velho Testamento, buscavam caráter disciplinar e, assim, catequético.

Ao fim do século XVIII e meados do século XIX o teatro americano obteve grande representação. Os autores escreviam sobre os nativos indígenas, os autores desse ciclo mostravam em sua escrita, a presença dos indígenas. O autor James Nelson Barker (1784-1858) introduziu como heroína em suas peças a figura da donzela indígena Pocahontas.

As peças nativas eram desvalorizadas por tratarem de temas nacionais; os gerentes de teatros achavam mais atrativos os dramas europeus. Assim, somente na segunda metade do século XIX o teatro americano fez seu espaço crescer.

Durante o século XIX, o classicismo caiu em um ciclo de extinção nos países europeus, no entanto, se mantinha nos países americanos. Ibsen (1828-1906), dramaturgo norueguês, reconhecidamente um dos nomes mais fortes no teatro daquele século, apresenta através de suas peças a atemporalidade das características épicas, condensadas ao drama moderno. Era chegada uma nova etapa na história do drama que, desde o fim do século passado, apresentava mudanças nas produções. Era uma nova ordem baseada no belo da natureza, de sorte que os autores buscavam expressar cenas reais da vida de sua sociedade, todo o conjunto do viver, o realismo representava uma mudança não apenas no modo como se escrevia, mas no olhar direcionado às regras.

Segundo o curso do desenvolvimento do drama americano, Robert Montgomery Bird (1808-1854), o primeiro dramaturgo a introduzir o romantismo em suas obras, escreveu peças de grande prestígio, mas abandonou o teatro devido à desvalorização dos dramaturgos locais; seu trabalho mais aclamado foi *The Broken of Bogota* (1834). O ator e agente Edwin Forrest (1806-1872) também tem papel primordial para o desenvolvimento do drama americano do século XIX, ao oferecer prêmios para aqueles dramaturgos que escrevessem peças americanas originais. Ele obteve grande fortuna, ao representar os personagens principais das tramas escolhidas por ele, mas desvalorizava o trabalho dos dramaturgos ao negligenciar os direitos autorais das representações das peças aos autores.

Os enredos desse período do drama americano, especialmente, abandonaram aos poucos o senso patriótico e passaram a apresentar o conflito interno de seus personagens. De fato, as características atribuídas ao romantismo floresceram no drama do século XX; o foco no eu, os conflitos do ser comum consigo e com a sociedade, são alguns dos temas tratados por autores modernistas. James A. Herne (1839-1901) construiu as bases para a fundação do teatro moderno americano; sua peça *Margaret Fleming* (1890) é responsável pela introdução da complexidade psicológica nas personagens teatrais que surgiram no século XX. As tragédias subsequentes tratam de temas como pecado e liberdade, com aspectos românticos e realistas, eram tópicos presentes na cultura americana desde o tempo da colonização. Neste período, entre o fim do século XIX e início do século XX, os Estados Unidos experimentaram um grande momento na literatura dramática, consolidando a escrita nacional e sendo reconhecida mundialmente. A literatura desse

período era provocativa, mostrando à sociedade a capacidade da arte em suscitar temas importantes como sociedade e história. A identidade americana expressa nas artes desde sempre foi um meio de demonstrar independência e originalidade.

### 3.2 Susan Glaspell e os Provincetown Players

Ao final do século XIX e início do século XX, o movimento independente dos *Little Theater* foi precursor e se multiplicou rapidamente nos Estados Unidos. O movimento era uma tomada reversa aos musicais meramente comerciais da Broadway, e cunhava este nome por sugestivamente ser formado por grupos independentes de atores, diretores e dramaturgos que se apresentavam em pequenos teatros.

Em protesto à forma comercial do teatro produzida majoritariamente em Nova York, vários grupos independentes se estabeleceram no início do século XX. Em 1915, um grupo de entusiastas autodenominado *The Washington Square Players* começou suas atividades no Brandbox Theater. O papel exercido por essa companhia representa extrema importância para a solidificação do teatro americano. Após sua extinção em 1918, seus primeiros membros fundaram o Theater Guild, que apresentou peças estrangeiras e nativas de alta performance. A maioria de seus dramaturgos eram escritores premiados, entre eles o irlandês George Bernard Shaw (1855-1950) e o ilustre americano Eugene O'Neill (1888-1953).

Mais tarde os *Provincetown Players* surgiram e junto dos *Washington Square Players* consolidaram a primeira fase do teatro norte-americano moderno. Enquanto o teatro europeu triunfava sob o nome de Ibsen e outros tantos, os espetáculos americanos eram meramente comerciais e superficiais, as produções se reduziam a musicais melodramáticos. O objetivo das peças comandadas pelos teatros independentes era representar no palco a vivência dos seus próprios integrantes, cuja maioria dos membros eram pessoas politicamente ativas e socialmente engajadas. O período que figurava o movimento era o da Primeira Grande Guerra e tantos outros fenômenos isolados que atingiam a sociedade norte-americana de maneira geral; era de extrema importância para essas pessoas pôr em pauta esses assuntos, considerando o dito que o teatro imita a realidade. Ferro (2015) pontua que o interesse dos Provincetown Players exibiu uma força de engajamento maior por dar espaço somente às peças escritas por seus colaboradores, ressaltando o contexto do cenário norte-americano em detrimento dos dramas europeus.



Seu interesse não era reducionista, pois não havia preocupação com a venda de bilheteria, mas se buscavam despertar o senso crítico dos espectadores.

Nesse contexto, vale ressaltar que, inicialmente, a estadia de verão em Cape Cod era apenas uma diversão criada e mantida pelos artistas de Greenwich Village que com o tempo se tornou uma tradição. A boemia Nova Iorque migrava para o vilarejo ocupado por uma colônia portuguesa para passar a temporada de verão compartilhando ideias e expandindo o círculo de amizade entre os artistas. No verão de 1915, Susan Glaspell e seu esposo se juntaram aos demais artistas em Cape Cod e, durante a estadia, eles compartilham mais do que angústias e descontentamento, mas peças de teatro que supostamente seriam demasiadamente verossímeis para serem apresentadas em Nova Iorque.

Sarlós (1982) revela que os temas debatidos nesses encontros entre os artistas e escritores geralmente diziam respeito ao casamento, psicologia, o estabelecimento da arte, entre outros assuntos em voga na contemporaneidade. Ele afirma que a solução encontrada diante da importância de tais assuntos seria a união do grupo para criar entre eles conteúdo relevante que apresentasse os anseios da sociedade, e apresentar para o povo um conceito de teatro diferente daquele apresentado nos shows da Broadway, que apresentavam temas banais.

Liderados por Susan Glaspell, que era reconhecida pelos sucessos de seus contos, juntamente com seu marido apelidado de Jig Cook, o grupo de jovens desencantados, como postula Sarlós (1982), à luz das leituras dos filósofos Nietzsche e Marx, do psicanalista Freud e de outros tantos pensadores de seu tempo, canalizaram suas frustrações pessoais e sociais na criação de peças com intuito de exteriorizar a vivência da sociedade de forma artística. Assim, no que seria uma simples reunião entre amigos, foram apresentadas as duas primeiras peças: *Constancy*, por Neith Boyce Hapgood e *Suppressed Desires*, uma co-produção entre Glaspell e Cook; ambas as peças, bem-humoradas, receberam boa repercussão ao ponto de ser exigida uma reapresentação.

Os Provincetown Players criaram seu próprio espaço criativo, explorando em suas peças características do modernismo, realismo e sátira. As obras que estrearam no teatro nesse novo estilo de escrita, *Suppressed Desires* e *Constancy*, escritas respectivamente por Susan e George, e Neith Boyce, foram apresentadas pela primeira vez no dia 15 de julho de 1915, em um cenário improvisado na casa de Neith, e Hutchins Hapgood, um reconhecido jornalista, e seria a estreia do que viria a ser a companhia de teatro desses jovens dramaturgos.

A exclusividade do monólogo interior, pelo qual Eugene O'Neill (1888-1953) é o representante máximo da época, revela o íntimo da pessoa dramática. Sua introdução no teatro moderno é mais um artifício em função do enredo, que busca exprimir a solidude de seus personagens. O aprofundamento do discurso falado é atingido pela revelação do implícito que se reserva no monólogo, segundo Szondi (2001), trazido dos romances para o teatro. Em James Joyce (1882-1914), o monólogo interior de seus personagens diz mais sobre eles que a própria ação.

*Suppressed Desires* estreia a tradição de dramas de um só ato, porém essa peça em particular, apresenta dois recortes temporais, separados por duas semanas. Entre uma cena e outra, a trama se passa em um apartamento em Washington Square, na cidade de Nova York, reduto que na época era a moradia escolhida por pessoas de classe alta. O tempo em questão é exatamente o ano de estreia da peça, e tudo sugere uma crítica forte ao contexto apresentado. O casal de personagens, Stephen e Henrietta Brewster, vive em conflito; a esposa é adepta das teorias psicanalíticas de Freud e, assim sendo, vive a analisar o comportamento do esposo, fato que lhe causa profundo incômodo. A peça se passa durante a visita da irmã de Henrietta, Mabel; interpretada na primeira reprodução por uma grande amiga de Susan, a protagonista tenta então convencer sua irmã sobre a validade dos postulados de Freud (1856-1939), assunto que foi dissecado através de artigos científicos e livros de psicanálise, além de visitas constantes ao seu psicanalista.

Esta peça de um só ato só é um marco do teatro moderno, sobretudo pela conversão do drama para o desenlace direto, embora mantendo a tensão. Segundo Szondi (2001), a peça de um ato partilha com a tragédia tradicional todas as características exceto pela ação, pois para ele seria necessária uma estrutura maior para que se sucedesse a tomada decisiva do herói para o desenlace.

Nos primeiros anos do século, o teatro norte-americano expressava o desenvolvimento do país. As peças tratavam de assuntos reais e da influência de Freud que demandava assuntos psicanalíticos desde o desenvolvimento da criança à libertação sexual. Jung (1875-1961) e Marx (1818-1883). Este último, com sua concepção de sociedade dividida em classes, também impactou a escrita modernista, tendo em vista a formação da nova classe média norte-americana e o crescimento econômico do país.

As peças dos Provincetown Players refletiam a noção política e social da classe artística, e o público era formado por jovens frequentadores do Greenwich Village, todos os membros da companhia. Ferro (2015) relata que o grupo, apesar de apresentar interesses comuns, divergia em alguns assuntos, e mesmo que a ideia inicial fosse de não

ser um espetáculo comercial, aos poucos sofreu influências econômicas. Como prova disso, a companhia passou a se apresentar na Broadway, a contra gosto de alguns membros, passando a ter bilheteria aberta para o grande público em 1918. Devido às mudanças em suas bases e desacordos entre os participantes, a companhia teve seu fim decretado em 1922, quando Cook e Susan partiram para a Grécia.

A relevância dos *Little Theaters* para a representação na arte dramática do momento vivenciado nos EUA é indissociável. A instabilidade econômica seguida das revelações psicanalíticas feitas por Freud contextualizavam o cenário do momento mais fértil para o teatro americano, de sorte que a identidade da sua dramaturgia se constituiu na variedade expressiva dos autores modernistas.

### **3.3 O teatro realista de Susan Glaspell**

Susan Glaspell nasceu no ano de 1876, em Davenport, no estado de Iowa, nos Estados Unidos. Ela foi criada na fazenda pertencente à família e, somente mais tarde, sua família mudou-se para a cidade. Aos 18 anos ela já escrevia para um jornal local e, aos 20, assinava uma coluna semanal para a elite de sua cidade. Frequentou a universidade Drake em Des Moines, capital do estado, onde se graduou em filosofia, e logo depois de concluir o curso conseguiu um emprego como repórter no Des Moines News, jornal local de grande influência. Foi então a partir de seu trabalho que surgiu um fato que, anos depois, a levaria a escrever uma de suas peças que mais obteve reconhecimento até os dias de hoje, *Bagatelas* (1916), pensada a partir de um caso de assassinato do qual fez cobertura, à época.

Pouco tempo depois, Susan decidiu sair do emprego no qual permaneceu por pouco mais de dois anos e concentrar-se na escrita. Os frutos dessa escolha foram seus aclamados romances, contos e peças de teatro que moldaram o teatro americano moderno. Mais tarde, no ano de 1915, decidiu se mudar para Nova York junto com seu marido George Cram Cook, para obter reconhecimento pelo seu trabalho e também pelo fato de a cidade pequena não comportar suas personagens que fugiam dos padrões conservadores. Assim, estabeleceram-se em Greenwich Village para passar o inverno e, posteriormente, em Provincetown, Massachusetts, para passar o verão, como faziam outros escritores à época. Foi então, naquele verão que, junto de seu marido, Susan fundou a companhia de teatro The Provincetown Players, da qual também fazia parte Eugene O'Neill e outros

tantos escritores e atores contemporâneos. Começaria ali sua trajetória como dramaturga, o desenvolvimento de seu estilo de escrita, e um marco no teatro americano, o surgimento do teatro moderno naquele país.

De acordo com Ozieblio (2008), a Provincetown Players deve ser considerada o berço do teatro moderno nos Estados Unidos, mesmo que somente as elaborações de Glaspell ou as coproduções nas quais ela aparece, dentro da companhia, sejam as mais enaltecidas.

*Bagatelas* é a peça mais popular de Susan Glaspell. Ela foi adotada pela comunidade acadêmica no final do século XX e permeia os debates sobre o drama policial moderno. Contendo muito do seu estilo incisivo, essa curta peça se mantém em voga por transportar para o gênero policial a crítica feminista – conforme destacado nesta pesquisa. Trata-se de uma investigação guiada por homens da lei sobre um crime supostamente cometido por uma mulher, e destaca um contexto abusivo, do qual as investigadoras informais fazem uso para chegar ao desfecho.

Os temas abordados por Susan Glaspell em suas obras eram sempre contemporâneos, uma escrita política e ativista, apresentando sempre o contexto da sociedade americana, influenciada pelos círculos que frequentava. Ela tratava do sufrágio da mulher e de políticas públicas; sua escrita refletia sua vivência e os temas em voga na sociedade de seu tempo. Ao chegar à cidade de Nova York e se entrosar no círculo de artistas de Greenwich Village, ela tornou-se politicamente ativa e enquanto feminista entrou no grupo *Heterodoxy*, frequentado pela maioria das influentes feministas de seu tempo.

Tendo se dedicado à escrita desde muito antes de se casar e partir para a cidade grande, Glaspell construiu uma reputação como escritora. Após sair de seu emprego como repórter, retornou à cidade natal para dedicar-se à escrita de contos, posteriormente publicados em revistas literárias e ganhadores de prêmios. Mais tarde, com o dinheiro conquistado pela premiação de uma de suas obras, mudou-se para Chicago; lá, escrevia e publicava histórias de ficção para o *Harper's* e o *The Ladies 'Home Journal*. Nesse período, escreveu seu primeiro romance, *The Glory of the Conquered* (1909), o qual foi bem recebido pela crítica. Ele constrói uma alegoria representada pelo casamento dos seus personagens, a união entre arte e ciência. Alegorias como esta compõem toda a sua obra, mas esta, em particular, representa a fase contemporânea e demonstrava certo censo otimista acerca da fase desenvolvimentista que encarava o país.

Era a chegada de um novo século e de inovações em todo o mundo. Não somente nos EUA, a revitalização econômica prometia o crescimento do país em novas áreas, o que supostamente favoreceria a população. O movimento industrial de expansão de ferrovias visava encurtar as distâncias e expandir a distribuição de mercadorias, assim como o crescimento das cidades com a implantação de cursos de engenharia que suprissem a necessidade de *experts*.

Os romances seguintes de Glaspell atenuam o seu senso crítico sobre a sociedade, seus costumes e valores, e apresenta personagens femininas de personalidade forte, que encaram as construções e imposições sociais por múltiplas óticas, enaltecendo as diferentes maneiras de pensar e a validade do pensamento feminista a sua época. Em *The Visioning* (1911), a protagonista confronta a tentativa de alienação imposta sutilmente pelas figuras masculinas próximas a ela, e busca sua própria verdade sobre as coisas e seu lugar no mundo. Já em *Fidelity* (1915), seu terceiro romance, sua personagem central é uma jovem que confronta os padrões da sociedade local fugindo com um homem casado, reinventando o conceito de fidelidade, e voltando-se para si mesma e seus desejos. Muito do que escreveu era autobiográfico e representativo. Sua sociedade era influenciada por costumes europeus e, mais especificamente, aqueles da Era Vitoriana, que impunham uma série de limitações às mulheres, por isto, tal sociedade criticava ferrenhamente aquelas que saíam dos padrões implantados.

Mais tarde, fundando a companhia de teatro junto de seu marido, Glaspell solidificou seu nome e ajudou a construir uma tradição no teatro americano, sobretudo com um estilo de escrita que, mais tarde, influenciaria outros autores emergentes da companhia.

Apesar de ter sido a segunda mulher a conquistar o prêmio Pulitzer de drama, Susan Glaspell nem sempre agradou a crítica literária. Ozieblo (2008) acredita que o teatro sempre fora um espaço difícil de ser conquistado por escritoras mulheres, mais do que outros gêneros, como o romance ou a poesia. No caso de Glaspell, seu teatro ficou conhecido entre a crítica por fugir das prefigurações padronizadas ditadas por aqueles que nomeavam os grandes nomes da literatura. Sander (1989) clama em defesa das suas peças, principalmente aquelas de um só ato, e afirma que o leitor de Glaspell tem de acrescentar à sua maneira de ler uma visão ampla e não fechada para os padrões do teatro clássico, para que a leitura não seja prejudicada.

Sander (1989) divide suas peças em duas categorias: as que compunham a primeira fase são aquelas tidas por muitos críticos como “sátiras sociais” por tratarem de

temas sociais em voga na sociedade da época, peças de um ato escritas entre 1914 e 1918; e a segunda fase, que compreende os trabalhos escritos entre 1919 e 1930, narrativas mais longas, consideradas como “sérias”.

Martha Carpenter (2008), estudiosa e fundadora do grupo de estudos acerca das obras de Susan Glaspell, afirma que o fato de a autora ser bem sucedida tanto na narrativa quanto no teatro, escrevendo contos, romances e peças, é raro que um (a) escritor (a) seja aclamado (a) em todos os gêneros, pois geralmente os críticos ressaltam um e renegam o outro, o que seria uma justificativa plausível para o não reconhecimento das obras de Glaspell.

O reduto em que Susan escolheu viver em Nova York diz muito sobre as peças da primeira fase, isto é, as personagens inspiradas naquelas pessoas com quem a autora mantinha contato. Sander (1989, p. 46; tradução nossa)<sup>2</sup> afirma que sua constatação ao estudar os textos é de que eles, sem dúvida, carregam muito da vivência rotineira da autora e, portanto, suas angústias e sua visão sobre a convivência familiar:

Já na primeira leitura das peças de Susan Glaspell, pode-se notar a posição de destaque que é dada às personagens femininas, figuras centrais da trama que se desenrola a sua volta. Da composição destas protagonistas e dramatização de sua experiência enquanto mulheres resulta uma análise profunda e um retrato pluridimensional da condição da mulher na sociedade patriarcal. Retratar a experiência da mulher em toda a sua complexidade – este é o maior interesse e foco de atenção nas peças de Susan Glaspell. Qualquer que seja o assunto tratado nas peças individuais, elas abrem espaço para a dramatização da condição da mulher em nossa cultura e acabam por fazer deste o seu tema constante.

Prova disso é a personagem Henriette em *Suppressed Desires* (1914), que procurando provar a validação das teorias freudianas acerca da psicanálise, acredita que os desejos reprimidos precisam ser expostos, como forma de libertação da mente. Em *Woman's Honor* (1918), um grupo de mulheres luta por uma causa notadamente feminista, ou seja, a tão confusa honra da mulher com o patrimônio. Mais questões sociais são abordadas em *Close the book* (1917), na qual a protagonista é uma jovem cigana, líder estudantil que protesta contra as imposições da universidade conservadora na qual estuda. Glaspell prova seu ponto de vista à medida que constrói perfis femininos bem distintos para tratar de temas importantes. Ao passo que as cria, ela se insere no texto, deixando

---

<sup>2</sup> Todas as traduções desse autor são de autoria nossa.

claro que as reclamações de suas personagens são suas; não se ausenta da narrativa, permanece representando as queixas de tantas mulheres do seu tempo.

Já as protagonistas da segunda fase de peças, que trazem enredos mais longos que as dos primeiros anos, estão ausentes, ou silenciadas. Nessa fase, Glaspell optou por mostrar o outro lado da questão feminina no contexto de desigualdade, notadamente porque suas personagens são mulheres cansadas de lutas mal fadadas que optaram pelo silêncio ou que sucumbiram a angústia. Ainda em *Bagatelas* (1916), peça da primeira fase, Minnie Wright já realiza a personagem dominada pelo silêncio, emudecida pelo casamento abusivo em que vivia; no enredo as outras personagens femininas dão fala aos seus atos de desespero. Já Alison, em *Alison's House* (1930), está ausente do palco, pois morreu anos antes da narrativa; tomada pela angústia de ter que reprimir seus sentimentos.

O protesto levantado nessa segunda onda de personagens femininas é um segundo levante da voz feminina. As mulheres aqui são representadas pela sua própria ausência; não se inscrevem, não por escolherem abster-se de seu direito de fala, mas para reafirmarem o quão prejudicadas são aquelas que escolhem fazer-se ouvir, pois segundo Sander (1989), sempre acabam sendo exiladas. Assim, retirar a mulher de cena é inscrevê-la de forma oculta nas linhas, e Susan Glaspell usa esse artifício para deixar claro que a luta por espaço não deixa de existir nem mesmo quando é retirado o direito de se proclamar.

Como se pode ver, mediante o exposto, o teatro de Susan, em suas duas fases, segue o ritmo da luta pelos direitos da mulher. Seguindo a cronologia de suas peças, na primeira fase, elas mostram a mulher em sua juventude; a vontade de lutar por espaço, principalmente nas áreas mais dominadas pelos homens, o meio acadêmico e intelectual; as teorias psicanalíticas de Freud e o impacto na sociedade. Já na segunda fase, o retrato da figura feminina segue uma linha diferente, a mulher dessas peças está frustrada pelas lutas mal fadadas, cansada das imposições patriarcais que impõem uma construção feminina pré-definida, da sociedade que subjuga a persona feminina a papéis que nem sempre são os desejados ou almejados pela mulher.

Com relação à importância de Susan Glaspell na companhia The Provincetown Players é muitas vezes negligenciada por quem toca no assunto, mas é relevante lembrar que as contribuições de Eugene O'Neill só foram possíveis graças a sua insistência. Conhecendo o trabalho dele, Glaspell o instigou a participar do grupo, e sabendo de sua timidez, o encorajou a apresentar suas peças para os demais membros.

Quanto ao seu marido, Cook, era um líder nato, reconhece Sander (1989), mas muitas vezes representava uma força impositiva para a companhia e para Glaspell. Segundo relatos presentes no seu romance biográfico *Road to the Temple* (1927), seu marido teria exigido que ela escrevesse peças para a companhia.

Aparentemente, diferente de algumas de suas heroínas dramáticas, a autora era uma jovem reservada, mas que escrevia com tenacidade nunca vista. Suas peças causavam estranheza. Não é à toa que Susan Glaspell se inscreve em suas obras, está presente nas entrelinhas, insere o senso crítico que para a crítica era traduzido como rude, fora dos padrões dramáticos. A este apontamento se faz necessário acrescentar alguns motivos pelos quais Sander (1989) considera que Susan não tenha sido contemplada pelo cânone literário: o foco dado à vivência das personagens femininas e, assim, a fuga dos padrões dramáticos.

Para a crítica, era simplesmente incompreensível que suas peças trouxessem mulheres como heroínas, ou a ausência dessa figura, já que a maioria de suas personagens era silenciada; e mais inaceitável era a falta de ação no enredo, que retirava seu caráter dramático, pois era do que consistia a tragédia. Claramente não era a intenção de Susan Glaspell ser bajulada, mas justamente a sua independência das normas que constitui sua originalidade.

A ação tradicionalmente expressa no teatro clássico era protagonizada por uma figura masculina, que lutava contra o determinismo do destino ou instituía sua força sobre a monarquia, entretanto, a petrificação desse modelo trágico estava sujeita a revisão, visto que o drama moderno apresenta padrões diferentes, que acompanham sua contemporaneidade. As personagens de Susan podem não empunhar espadas contra seus malfeitores para lutar contra o fardo ao qual são designadas, mas certamente é em sua quietude que velam suas queixas.

Em *Bagatelas* (1916), Glaspell narra o que de antemão seria um drama policial baseado em um evento real do qual fez cobertura em seus tempos como repórter. A peça se passa em uma casa de fazenda onde ocorrera um assassinato. Como nos romances e contos policiais, a estória começa quando o crime já tinha ocorrido e o poder legal estava pronto para a investigação. Os homens da lei – o delegado e o promotor do condado – junto do fazendeiro, Sr. Hale, o vizinho, estão no andar de cima da casa dos Wright, na cena do crime, enquanto as senhoras Hale, vizinha dos Wright, e Peterson, esposa do delegado, estão na cozinha da casa. Nenhum ponto da peça de Glaspell deve passar despercebido, pois até a cenografia é simbolicamente arranjada para ‘falar’ por si.



Segundo Sander (1989), o espaço cênico criado pela autora está longe de ser meramente um ambiente planejado para a concretização da *performance*, para ela Glaspell implanta suas peças em cenários propositalmente provocativos, para que o espaço exerça papel atuante.

Enquanto os homens se encarregam formalmente da investigação, a dona da casa, senhora Minnie Foster Wright está detida na cidade por ser a principal suspeita do assassinato do seu marido, John Wright. Toda a peça é focada no que se passa entre as senhoras na cozinha, um ambiente tão conhecido pelas mulheres, e que está representado como a senhora Wright a deixou. Como em outras peças de Glaspell, as personagens em cena têm poucas falas, entretanto, os seus direcionamentos e observações no ambiente levando a audiência a entender o pensamento dos detetives ‘amadores’. O espectador, assim como o leitor do romance policial, recebe as mesmas pistas que as supostas detetives, e o que está ausente na fala das protagonistas, se constrói pela cenografia e através do imaginário.

A conclusão da peça deixa clara a intenção de Glaspell, e por mais sutil que seja sua expressão, é constituída de forma inteligente, pois, como no gênero policial clássico, a investigação toma o curso aguçado da percepção do investigador, mas com o diferencial irreverente daquele que as personagens femininas expressam. Por estarem em um espaço familiar, é possível perceber pistas invisíveis aos olhos daqueles que fazem a lei.

#### 4. *Bagatelas*: transgressões do gênero policial

##### 4.1 A perspectiva feminista de Glaspell

Em suas origens, o gênero policial enriquecia a postura heroica da força policial e sua importância para a manutenção da ordem nas cidades, capturava a atenção dos leitores que buscavam por um desfecho impressionante mesmo tendo apostado suas fichas em seus suspeitos do crime, sempre foi um gênero que apesar de carregar valores morais e intrigantes tramas misteriosas, acompanhava as mudanças do seu tempo e se adaptava ao espaço de produção, incorporando mudanças. Desde os contos grotescos de Edgar Allan Poe (1809-1849), a literatura policial ganhou diferentes formas e enredos, deixando de ser um caso de assassinato ocorrido em uma mansão de uma grande metrópole, para ocupar trens, bibliotecas e até igrejas, mas o público leitor continua com grande interesse no gênero. A autora inglesa Agatha Christie (1890-1976) é, segundo o jornal britânico *The Guardian*, a romancista mais traduzida. Vale salientar que seus romances policiais são mundialmente conhecidos, segundo dados do *Guinness World Record*. No entanto, apesar das várias mudanças aderidas ao gênero, decorrentes de cada autor que o modificou, o objeto central de seu curso sempre será a investigação de um crime, e a captura de seu culpado, segundo Pyrbönen (2010):

Como um termo genérico, ficção de detetive se refere a uma narrativa cuja ação principal diz respeito à tentativa de um investigador de resolver um crime e trazer um criminoso para justiça. Ele levanta duas questões para os leitores: Quem fez isso? E Quem é o culpado? Isto é a prova da auto-reflexividade do gênero, de que essas duas questões genéricas direcionaram a crítica literária à ficção de detetive. (PYRBÖNEN, 2010, p. 63; tradução nossa)

Em *Bagatelas* (1916) o posicionamento a ser tomado pela personagem que representa a figura do detetive, a senhora Hale, é atípico, e significativo, já que carrega simbolicamente uma defesa ideológica divergente da comumente adotada. A principal suspeita do assassinato do fazendeiro John Wright, é sua esposa Minnie Wright, no entanto, a sucessão de descobertas sobre a convivência do casal apresentadas pelas investigadoras durante a peça, interfere no julgamento da culpabilidade da acusada. Perante a lei há evidências incriminatórias, mas diante da forma como são dispostas as pistas e a partir dos relatos da senhora Hale, o leitor tende a defender o ponto de vista da investigadora em relação à senhora Wright.

As mudanças e acréscimos registrados na história do gênero policial são grandes contribuições, que tornaram o gênero apreciado e popular. Desde Poe até Glaspell, a estrutura fora ricamente incrementada, primordialmente no que se refere ao detetive, o herói. Nos contos de mistério de Poe, a figura de seu detetive descrita por Scaggs (2005) é pensada como uma criatura noturna, que vive em uma mansão decadente em Paris, na companhia de seu amigo, também narrador, que não é nomeado.

Tendo ao longo da história suas regras regidas por escritores do sexo masculino, que escreviam sobre a inteligência de seus detetives homens, a estreia de Agatha Christie na literatura policial mexeu nas estruturas antiquadas, sua detetive, Miss Marple é uma exceção à tradição. Segundo Scaggs (2005), no período que abrange o surgimento do gênero até a estreia da detetive de Christie, em *Assassinato na casa do Pastor* (1930), as obras desse gênero tinham caráter fortemente ideológico, e defendiam os ideais patriarcais, visto que os romances se atentavam a voz do narrador masculino e a presença do detetive homem.

Diante da importância da representatividade da escrita feminina, vale a ressalva a Anna K. Green e seu primeiro romance, o primeiro do gênero policial a ser escrito por uma mulher, *The Leavenworth Case* (1878). O enredo conta a investigação guiada pelo seu detetive amador Ebenezer Gryce, de um crime de assassinato em uma mansão em Nova York. A influência de Anna é reconhecida dentro dos estudos do gênero, e até mesmo para Christie, que a cita em sua biografia. Durante a fase promissora para as autoras do gênero policial, Dorothy L. Sayers (1893-1957), Margery Allingham (1904-1966), e Ngaio Marsh (1895-1982) são justamente a Agatha as rainhas do gênero, todas criadoras de detetives homens, exceto Christie, que é responsável por seus diferentes detetives.

Os registros de mulheres detetives na ficção policial datam do século XVIII, o autor britânico James Redding Ware (1832-1909) foi o primeiro a introduzir a personagem feminina, seguido por William Stephens Hayward (1835-1870). No seu primeiro romance, Em *Female Detective* (1864), Ware apresenta a detetive senhora G que trabalha para a polícia de Londres e se mantém no anonimato, enquanto em *The Revelations of a Lady Detective* (1864) de Hayward, a senhora Paschal é uma viúva em busca de uma fonte de renda. A vida das personagens detetives nos romances escritos até o século XIX, ilustrava as convenções sociais que as separavam da vida profissional, como o casamento, característica comum das obras de autores como Fergus Hume (1858-1932), em *Hagar of the Pawn - Shop* (1898), representação da vida independente de uma

mulher detetive até o momento do casamento, abrindo mão da profissão perigosa para vender livros. A posição norte-americana na construção de uma representação feminina no gênero policial no século XIX se deve à autora Anna Katharine Green (1846-1935). A partir de sua detetive amadora Amelia Butterworth, abre-se a possibilidade de uma mulher se dedicar a ciência investigativa por curiosidade, e disposição.

Reconhecidamente Agatha Christie acrescentou mudanças significativas ao gênero, Scaggs (2005) assegura que seu detetive Poirot desdenha da masculinidade imperativa dos detetives tradicionais e os cenários de suas obras são diversificados, Christie é a única responsável pelo desenvolvimento do assassinato situado na casa de campo, e mesmo antes disso, Susan Glaspell escreveria *Bagatelas* e *Um júri de seus pares*, ambientados na casa de fazenda dos Wright.

Horsley (2010) argumenta sobre a grande leva de transgressoras da lei presentes na literatura policial do século XX como um revide; mulheres que se rebelam contra a lei para buscar de alguma forma, libertação.

Alguns dos desenvolvimentos mais animados na ficção criminal de autoria feminina aconteceram em um número crescente de romances que investem em suas protagonistas femininas energia frequentemente mortal. Em vez de apenas inverter o binário masculino - feminino do *hard boiled*, são narrativas que criam vozes femininas poderosas, capazes de desenhar leitores nas experiências subjetivas de personagens que transgridem os valores masculinos, sistemas e hierarquias sociais de maneiras muito mais completas do que a típica garota sempre faz. (HORSLEY, 2010, p.58)

Entre as autoras do final da virada do século XXI citadas, está Megan E. Abbott (1971), autora de *Queenpin* (2007), uma das contemporâneas mais elogiadas, nesta obra ela mostra mulheres como protagonistas de caráter duvidoso, envolvidas com ações criminosas. Mais uma vez, vemos a antecipação de Glaspell em confrontar a realidade do gênero policial e a persistência em criticar a supremacia machista em relação às mulheres. Em *Bagatelas* (1916) temos o centro das ações nas mãos de personagens femininas - investigadora e criminosa procuram se libertar das convenções estabelecidas pelos homens, e concretizam sua própria forma de justiça.

## 4.2 Relações de gênero

*Bagatelas* (1916) apresenta um vislumbre dos Estados Unidos na virada do século XX; seus personagens representam a vida no campo, as funções sociais e aspectos culturais importantes para a consolidação da história do seu teatro. Era um período que antecedia mudanças vindouras, e, mesmo que o campo não participasse ativamente das transformações da era dourada do desenvolvimento norte-americano, aos poucos e insistentemente as inovações chegariam. Com base em Purdy (2007), esse período é reconhecido por historiadores como o de maior desenvolvimento industrial e econômico dos EUA, considerando que o país recebeu nos primeiros anos uma grande leva de imigrantes, em busca do estimado sonho americano, fugindo das condições precárias instaladas no continente europeu. A nova era também apresentaria manifestações políticas e sociais de todos os tipos.

De acordo com Purdy (2007), nos últimos anos do século XIX surgiram variados movimentos que contestavam a grande desigualdade social, a extrema pobreza nas periferias das grandes cidades – Nova York, Filadélfia e Chicago – a falta de direitos políticos, a voz dos movimentos feministas, sindicalistas, religiosos, entre outros grupos, ecoavam em todo o país chamando a atenção para os problemas ressaltados, e devido a grande comoção e importância da militância, artistas e escritores passaram a representar temas de críticas sociais e conflitos em suas obras. O bairro boêmio em Nova York, Greenwich Village era o reduto artístico de difusão da crítica político-social nos primeiros anos do século, lá residiam os membros do Provincetown Players, uma leva significativa de artistas que revolucionaram a arte de seu tempo, criticando as desigualdades, ao mesmo tempo o movimento feminista ganhou lugar na luta contra o sufrágio da mulher, as desigualdades, e em 1920, através de uma emenda à Constituição, as mulheres de todo país obtiveram direito ao voto.

Voltando à peça, vemos o elenco na casa de fazenda dos Wright, e aí temos o vislumbre dos últimos acontecimentos como pano de fundo, e descobrimos porque os personagens estão ali. A senhora Wright está na prisão, suspeita principal do assassinato de seu marido, John Wright; os homens estão em busca de pistas que construam a culpabilidade da acusada, e, as mulheres estão em sua companhia para coletar itens para a senhora Wright que foi levada a cidade inesperadamente.

Através do tom sombrio, característico do mistério, há um assassinato brutal, na casa de fazenda dos Wright que agora está abandonada, a cena é centrada na cozinha, e é

neste ambiente que as personagens masculinas exibem discursos sexistas e as mulheres descrevem a personalidade da personagem ausente, senhora Wright, suspeita de assassinar seu marido. Seguindo a expressão realista nas obras de seu tempo, Glaspell optou por evidenciar sua crítica ao tratamento dado pelos homens às mulheres, demonstrando sua insatisfação já presente em seus romances. A autora utilizou do realismo do dramaturgo Henrik Ibsen (1828-1906), para dar contemporaneidade ao caráter dos seus personagens e expressar sensibilidade à construção social exposta em sua crítica. Assim como Ibsen, Glaspell usou do mesmo artifício para criticar a sociedade semelhante à de *Casa de bonecas* (1879), que trata igualmente de emancipação feminina e questiona as convenções sociais e o casamento, expressando sua oposição clara ao tratamento desigual dos homens perante as mulheres.

(...) A principal causa que Glaspell defendeu em suas peças, e em seus romances, era o que ela percebia como a situação injusta de mulheres que foram privadas de sua independência por motivos sociais e costumes; ela criticou particularmente o conceito convencional de casamento que acorrentava as mulheres a encargos que a educação e um agudo senso de responsabilidade tornavam impossível de se escapar. (OZIEBLO, 2008, p.26; tradução nossa)<sup>3</sup>

O ambiente escolhido para acolher o crime é intencionalmente planejado, “(...) Sra. Hale e Sra. Peters estão presas na casa dos Wright cozinha, simbolizando a armadilha das mulheres pioneiras em suas fazendas (...)” (HERNANDO-REAL, 2011, p. 35; tradução nossa), ainda sob a ótica geográfica de Hernando-Real (2011), Susan propõe a desconstrução do sonho americano ao centrar suas personagens femininas em dissonância com a independência financeira e emocional, Minnie Wright está sentada na cadeira de balanço quando o senhor Hale chega a sua casa em busca de seu marido. Na descrição de Hale dada ao promotor, ao ser questionado sobre o comportamento de Minnie, Hale diz:

HALE: ali naquela cadeira de balanço - [Apontando para ele] estava sentada a Sra. Wright. [Todos eles olham para a cadeira de balanço.]  
 ADVOGADO DO CONDADO: O que - ela estava fazendo?  
 HALE: Ela estava balançando para frente e para trás. Ela estava com o avental na mão e foi meio que – dobrando (GLASPELL, 2003, p. 203)

O isolamento de Minnie a mantinha preza, na fazenda e no casamento infeliz, o movimento da cadeira representa seu aprisionamento, ao de acento, por uma cadeira num

---

<sup>3</sup> Todas as traduções desse autor são de nossa autoria.

canto da sala, a personagem reconhece que seu destino é permanecer presa, agora institucionalmente.

O título da peça exala ironia, o senhor Hale enfatiza o fato de a senhora Wright e preocupar-se com suas conservas de frutas ao invés da acusação de assassinato de seu marido. A irreverência do título se instala quando diante da desorganização da cozinha da senhora Wright, as senhoras Hale e Peters solvem o caso através das pistas encontradas nas ninharias, de forma ampla e subjetiva, o título representa a forma como as mulheres eram tratadas nessa sociedade.

Como protagonista a senhora Hale é uma simples mulher do campo, esposa do fazendeiro Lewis Hale; ela representa os ataques sexistas que as mulheres vivenciavam em seu tempo, demonstrando sensibilidade e revolta contra os ataques proferidos pelos homens, e constrói a personalidade forte e resistente da mulher norte-americana que lutava contra o sufrágio da mulher. Desde o início defensora da senhora Wright, ela se culpa por não ter dado suporte quando a mesma precisava, e logo o remorso a faz se compadecer do sofrimento vivido por Minnie Wright em anos de um casamento abusivo, cercada por medo e solidão. O isolamento é um tema que as une:

SRA Hale: (...) Eu sei como as coisas podem ser – para as mulheres. Estou lhe dizendo, é esquisito, Senhora Peters. Vivemos próximas e distantes. Todos nós passamos pelas mesmas coisas – é apenas um tipo diferente da mesma coisa (GLASPELL, 2003, p. 201)

Ao contrário da senhora Hale, a senhora Peters exerce uma postura em defesa da lei. Visto ser esposa do xerife, o acompanhou até a fazenda para com a ajuda da senhora Hale, pegar alguns itens para a Minnie Wright. Nas instruções de palco ela é retratada como uma mulher franzina, de rosto nervoso, o que se pode constatar que de certo modo, suas feições indicam traços de sua personalidade, sua insistência em defender a honra dos homens da lei e sua importância, em suma, demonstra a sua lealdade à profissão do marido. As senhoras Peters e Hale delineiam a personalidade da senhora Wright e encontram pistas. A esposa do xerife se atém a lembrar sua companheira de que a lei deve ser primordial em julgar qualquer evidência, no entanto, ao fim, deixando de lado a carapaça de defensora da lei, decide apoiar a senhora Hale, logo, seus sentimentos são substituídos por empatia pela acusada. Henry Peters, xerife do condado, por estar abaixo do promotor na hierarquia jurídica, está ali apenas o acompanhando; seu caráter misógino aponta para um sistema preconceituoso, e o fato de a senhora Peters ser sua esposa, aumenta a força do seu ato final de rebelião, pois a obstrução da lei é potencializada pela

sua mudança de comportamento. Antes vista apenas como uma extensão de seu marido, ela agora passa a ter vontade própria, no entanto, visto de um ponto de vista diferente, percebe-se que a presença do xerife na peça só se faz necessária para o grande impacto da quebra da lei; a intenção de chocar o leitor.

Coincidentemente George Hendersen pode ser caracterizado como antagonista, visto que sua postura sexista desfaz seu caráter admirável e o torna vilão no jogo de julgamento de valor. O jovem promotor conduz a ação no primeiro momento ao indagar o senhor Hale sobre a sua visita a casa dos Wright e a constatação do assassinato; vemos sua postura autoritária e logo em seguida, sua concepção sobre as mulheres.

O senhor Lewis Hale apresenta o primeiro vislumbre do senhor Wright e de sua esposa, retrata-o como alguém de personalidade irreversível, e ao repassar ao promotor como estava a senhora Wright na manhã após o crime, a descreve como alguém de comportamento estranho. Hale é o instrumento usado para que o leitor obtenha o diagnóstico da cena do crime, sua fala dá nome à peça, ao sugerir que as mulheres se preocupam apenas com bagatelas, subestimando a capacidade feminina, que posteriormente entra em contradição através das constatações de sua esposa.

#### **4.3 Subversão do gênero policial em crítica feminista**

*Bagatelas* (1916) é uma das primeiras peças de autoria feminina, que mostra a atitude dos homens em relação às mulheres, e como elas eram estereotipadas e julgadas. Carregando a característica predominante do teatro do século XX, assim como outros autores de seu tempo, Glaspell guia sua escrita através do que há de mais nacional, considerando fatos reais. A peça é ambientada nos Estados Unidos, nos primeiros anos do século em questão, e portanto, detalha a maneira como as mulheres viviam à época, o que é caracterizado como um protesto, nas ações das protagonistas, Senhoras Hale e Peters. A peça de Glaspell apresenta mais que um drama policial convencional, ultrapassa as linhas do gênero para criar uma teia de críticas ao comportamento repressor dirigido às mulheres.

A figura feminina representada na peça carrega traços particulares ao estilo de vida das mulheres norte-americanas, como o hábito da costura, os cuidados com a casa, e devoções filantrópicas. Deve-se considerar que são laços que ligam a feminilidade de maneira geral na peça: a empatia demonstrada pelas personagens femininas,



representadas pelas senhoras Hale e Peter em relação à senhora Wright, e à senhora Peters em relação aos homens; as limitações de seu gênero que estão muito além de sua capacidade, e são claramente especificadas na peça através do sarcasmo no comportamento dos homens em relação aos seus deveres na sociedade, e pelo revide das descobertas das senhoras em relação ao crime. A relação das personagens femininas com o papel da mulher na sociedade expõe a submissão sob a qual as mulheres estavam sujeitas. A partir do momento em que se casava, a mulher perdia um traço importante da sua identidade, ao passar a ser chamada pelo sobrenome do marido ao invés de seu próprio nome, e seus interesses eram postos em segundo plano ou simplesmente não eram considerados. Na peça, mesmo antes da senhora Peters exercer sua posição em defesa aos homens e à lei, o Procurador verbaliza a construção social de submissão de um sexo ao outro, exposta no enredo, ao defender a presença da senhora Peter na cena do crime ao se referir a mesma como defensora da lei, por ser casada com o xerife, estaria comprometida com a profissão do seu marido.

Sander (1989) ressalta a variação feminista da escrita de ficção policial como um recurso utilizado por Glaspell para transmitir sua experiência, ao fazer a cobertura de um assassinato,

(...) não só a escritora de detecção feminista subverte as convenções genéricas, mas também calculadamente transforma a recepção e interpretação de seu trabalho por meio do incentivo e conexões do público com sua (s) protagonista (s). Glaspell focou cuidadosamente no roteiro do que ela viu, de modo que seu público possa ver o estágio como ela tem, define e possibilita esse processo de ensino e conexão. (SANDER, 1989, p. 55)

Glaspell põe em cena suas detetives para através do uso da lógica e da compreensão empática, investigar o crime, ao passo que o raciocínio masculino não consegue absorver as evidências. Sander (1989), deixa clara sua opinião sobre a eficácia das variações escolhidas por Glaspell para causar o efeito crítico desejado:

Os afastamentos de Glaspell de alguns desses princípios estruturais correspondem a dois agrupamentos de elementos narrativos no esquema de Rahn. Esses desvios ilustram princípios-chave da detecção feminista de Glaspell, bem como o poder do revisionista escrever para afetar a percepção do público. (SANDER, 1989, p.57)

Ainda considerando Sander (1989), outro ponto levantado por Rahn, é o da figura masculina do detetive procurado como último recurso para solver o caso investigado por policiais incompetentes, tendência não seguida por Glaspell, que diferentemente integra

ao mesmo tempo ambas investigações, esclarecendo a ineficácia das técnicas tomadas pela lei.

*Bagatelas* (1916) é ambientada no meio oeste dos Estados Unidos da América, tendo como cenário uma fazenda, é o retrato autêntico de como era a vida no campo, e transmite essa perspectiva do ponto de vista feminino, mostrando como era ser mulher na sociedade e período em questão. As opções para as mulheres eram limitadas, sendo assim, a peça retrata diferentes perspectivas a partir das personagens femininas; enquanto a mulher casada que vive na cidade, representada pela senhora Peters, esposa do xerife, se dedica basicamente aos afazeres domésticos e ao marido, a vida da mulher solteira na cidade é representada com entusiasmo através dos relatos da senhora Hale; já Minnie Wright em sua juventude, o entretenimento era frequentar o coral da igreja local. Outro ponto de vista observado é o da mulher dona de casa na fazenda, que tem como papel se dedicar a atividades domésticas, cuidar dos filhos – se os tiver – e seus passatempos mais usuais são a costura e atividades filantrópicas, como a prestação de ajuda aos familiares de homens na guerra.

Basicamente a mulher se ocupava em atender aos outros, seus deveres eram relacionados aos cuidados do marido, e já que sua destinação era culturalmente se casar jovem, sua vida seria dedicada a servir seu lar, criar filhos, e fazer disso sua prioridade, já que não havia nenhuma indicação de dedicação a si mesma. A vida no campo é retratada como solitária; enquanto o marido se ocupa das tarefas da fazenda, a mulher está incumbida de manter a casa limpa, cuidar da alimentação e das vestimentas, reclusas em suas casas; as senhoras não têm laços de amizade, nem hábitos que não estejam relacionados ao lar. A autora criou uma imagem da vivência no ambiente rural norte-americano que conseqüentemente representa a vida das mulheres nesta mesma situação em outras partes do mundo:

A orquestração de Glaspell de eventos exemplifica a ordem fixa de vida dentro do ambiente da fazenda e retrata questões sociais encontradas em tais comunidades. Em ambas as versões ela enfatiza as rotinas da existência das mulheres rurais, atividades domésticas e problemas que todas compartilham, embora suas personagens inicialmente não percebam o quanto elas têm em comum. Rituais como a participação do grupo no coro da igreja ou na *Ladies Aid Society*, vêm definir suas vidas; Sra. Hale e Sra. Peters descobrem ainda no curso da peça que a participação nessas atividades é esperada para as mulheres em sua comunidade. Assim, a incapacidade forçada de Minnie de se juntar a

eles permanece em suas implicações mais completas da política sexual. (GAINOR, 2001, p.54; tradução nossa)<sup>4</sup>

É atípico ao gênero policial retratar um crime ocorrido em locais afastados da civilização; uma amostra dessa disparidade em relação à tradição é evidente nos contos de mistério de Edgar Allan Poe, ambientados em grandes centros urbanos, como em *Assassinatos na Rue Morgue* (1841), no qual seu detetive C. Auguste Dupin investiga os assassinatos da Madame L’Espanaye e sua filha na capital francesa, Paris, e em seguida investiga a morte de Marie Roget em Nova York (1842); semelhança na escolha de cenário está presente no conto *Santuário* (1979) de Agatha Christie, traça a investigação de um assassinato ocorrido em um povoado distante da cidade, guiada pela senhora Jane Marple, detetive amadora.

O senso de justiça e de julgamento presentes no enredo é incompatível, se vistos do ponto de vista do gênero policial tradicional. Em *Bagatelas* (1916), Glaspell subverte o caráter heroico do detetive amador e o impele ao crime. Dentro das disparidades entre as personalidades criadas ao longo do desenvolvimento do gênero, entre os detetives, o elo que os liga é o desígnio para desvendar mistérios criminais. Diferentemente do desejo por justiça, o detetive amador é movido pelo despertar de sua capacidade dedutiva para através de pistas, montar quebra-cabeças criminais e descobrir as motivações dos crimes. O que Susan Glaspell criou através de sua peça pioneira, elevou-a um passo além do que já havia sido feito no gênero, além de fugir aos padrões – hábito dos escritores consagrados do romance policial como Conan Doyle e posteriormente Agatha Christie – a autora põe em cena detetives do sexo feminino que acidentalmente desvendam um crime cometido por uma mulher e omitem as informações descobertas.

À medida que a figura do detetive amador é mantida pela autora, é criada uma grande ironia no caráter das personagens caracterizadas como investigadoras, configuradas na peça como detetives casuais. As mulheres que figuram esses papéis são simples donas de casa, ambas figuradas como detetive e assistente, Senhora Hale e Senhora Peters, descobrem por acaso pistas da motivação que levaram ao crime, o que rompe com a tradição dos detetives tradicionais, que apesar de serem amadores e não servirem diretamente a jurisdições, são postos em cena para investigar um crime e não o descobrem por acaso. Apesar do conhecimento limitado, “(...) Glaspell transformou essa

---

<sup>4</sup> Todas as traduções desse autor são de autoria nossa.

limitação em força: conhecimento da esfera feminina em detrimento da esfera pública, isso faz com que as mulheres tenham vantagem e solvam o mistério” (SANDER, 1989, p.57).

As senhoras estão na casa dos Wright incumbidas apenas de procurarem roupas para a acusada - Senhora Wright - que se encontra detida na delegacia. A autora põe em cena, duas mulheres, uma delas criada no campo, um crime a ser investigado em uma casa de fazenda, o que configura não apenas uma quebra nos padrões do gênero, mas uma criação crítica que fomenta a capacidade analítica que só as mulheres na peça são capazes de absorver.

Se alguém considera a Sra. Hale e a Sra. Peters como as heroínas de Bagatelas, sua rebelião deve ser caracterizada não como uma insurreição ativa, mas como resistência passiva, que é tudo o que essas mulheres podem realisticamente alcançar dentro das circunstâncias. (MAKOWSKY, 1993, p.63; tradução nossa)<sup>5</sup>

Outro ponto relevante sobre o senso de justiça é a conversão de valores que o enredo provoca no leitor. Ao descobrirem evidências que construiriam uma versão motivadora do crime, que incriminaria a senhora Wright, as senhoras decidem omiti-las em defesa da acusada. Ao esconderem as descobertas, elas manifestam sua defesa à senhora Wright, que enxergam como sua semelhante, por vivenciarem acontecimentos similares; a ação das senhoras Hale e Peters representa a desconstrução da típica ação heroica do detetive, tanto no gênero policial quanto na tragédia, ao invés de representarem a lei que é a representação de justiça convencional, a *performance* das mulheres apresenta um ato heroico em relação ao seu gênero, ao omitirem evidências dos representantes da lei.

O fato de a construção da peça e todo o curso do enredo indicar o desrespeito dos personagens masculinos contra as personagens femininas nos faz constatar que as mulheres, aqui, questionam o valor das leis criadas por homens e a implicação gerada sobre suas ações. O comportamento das mulheres diante das evidências, demonstra o seu rompimento com o julgamento da lei no que concerne ao histórico de desrespeito e alienação sofrido pela senhora Wright; o reconhecimento da culpa pelo crime não torna a senhora Wright isenta de misericórdia, aos olhos de suas defensoras.

---

<sup>5</sup> Todas as traduções desse autor são de autoria nossa.

Mesmo que a senhora Hale defenda a inocência da senhora Wright, a senhora Peters se mantém em defesa dos investigadores, pois estar subordinada à lei não a incomoda, pelo contrário, ao passo que os homens desdenham das preocupações das mulheres e dos seus afazeres domésticos, a senhora Peters os defende, sustentando o discurso preconceituoso de que as mulheres só se preocupam com futilidades ao afirmar: “Sra. PETERS: “Claro que eles têm coisas terrivelmente importantes em suas mentes” (GLASPELL, 2003, p. 200). Mesmo anteriormente, quando a senhora Hale reclama do comportamento dos homens quando eles invadem a cozinha da Senhora Wright e desferem críticas depreciativas, a senhora Peters argumenta em defesa deles: “Sra. PETERS: “É a lei como ela tem de ser, Ms. Hale” (GLASPELL, 2003, p. 205).

O isolamento é tema central na peça, o silêncio é metaforizado no curso do enredo, como forma de transmitir a solidão de cada um, e em especial, a privação sofrida pela senhora Wright; seu distanciamento da história que está sendo narrada sobre ela mesma, mostra sua incapacidade de defesa acerca das acusações. No momento em que entram na casa e tomam conhecimento do ambiente, as senhoras vão aos poucos acessando a psique da senhora Wright, por esta razão não conseguem entender as pistas e construir uma versão convincente da sucessão de fatos que deram origem ao crime.

A partir do conhecimento prévio que a senhora Hale possuía sobre o casal Wright e pelos sinais sutis deixados nos pertences de Minnie pode-se notar que as senhoras por terem hábitos semelhantes aos dela conseguem facilmente perceber a motivação do crime, e entender a personalidade da acusada, que vinha sofrendo privações desde que se casara. A senhora Hale, permanece em defesa de Minnie desde o início da peça, e manifesta sua empatia em relação aos insultos dos homens, pelo fato de estarem em seu lar enquanto Minnie está detida na cidade: “Sra. HALE: “trancá-la na cidade e depois vir aqui e tentar fazer com que sua própria casa se volte contra ela!” (GLASPELL, 2003, p. 198).

Ironicamente, ao passo que os homens tentam encontrar pistas que pudessem motivar o crime, negligenciam o espaço mais ocupado pela principal acusada, sua cozinha, as mulheres são deixadas lá, pois para eles não há nenhum indício de obstrução de provas, já que é um espaço desconsiderado como cena do crime, por ser considerado apenas como um ambiente familiar a elas, e adequado para que elas possam esperar que o trabalho importante dos homens seja feito. Inicialmente a presença das mulheres na peça não representa nenhum risco à investigação, afinal elas estão ali para escolher itens para a senhora Wright, que está na delegacia com as mesmas roupas que saiu de casa no dia anterior, porém, no curso da peça as personagens femininas constroem sua relevância,

mostrando sua capacidade dedutiva e analítica e revelando um traço que os detetives tradicionais não apresentam: a sensibilidade em apreender a essência da acusada a partir das semelhanças encontradas entre si. A senhora Hale revela para a senhora Peters sobre o quanto a senhora Wright mudara desde o casamento, e percebemos aí a ruptura de identidade entre Minnie Foster e Minnie Wright, a grande mudança na personalidade de Minnie se deu a partir do casamento; a perda de identidade pode estar atrelada à mudança de nome, hábitos, ambiente de convivência e até mesmo ao modo de se vestir – a senhora Hale relata que Minnie costumava vestir cores alegres, ser sorridente, cantar na igreja, quando morava na cidade; todos esses eram hábitos comuns das jovens à época. A senhora Hale se compadece da solidão da senhora Wright por conhecê-la desde solteira e saber o quanto sua vida havia mudado após casar-se com John Wright e mudar-se para a fazenda.

Apesar de não visitá-la com frequência, a Sra. Hale conhecia John Wright e podia imaginar quão angustiante seria conviver em sua presença, a casa representa o cenário repressor em que Minnie passou as últimas décadas. Quando perguntam sobre como havia tomado conhecimento da morte do fazendeiro, o senhor Hale conta que tinha ido até a casa com intuito de perguntar mais uma vez ao senhor Wright acerca da possibilidade de obter seu apoio na instalação de um telefone público, Mr. Hale afirma que John Wright já havia apresentado aversão à ideia, por prezar pela tranquilidade e silêncio: “HALE: “(...) falei com Wright sobre isso uma vez e ele me afastou, dizendo que as pessoas já falavam demais, de qualquer maneira, e tudo que ele pediu foi paz e silêncio” (GLASPELL, 2003, p. 199).

O desejo por silêncio aparentemente castigou a senhora Wright e podou sua jovialidade, vemos isso no seguinte trecho, no qual a senhora Hale fala sobre a maternidade e aponta: “Não ter filhos dá menos trabalho, mas torna uma casa muito solitária (...) (GLASPELL, 2003, p. 200)”, o que remete ao diálogo anteriormente citado, e a solidão da senhora Wright, que está presa à casa da fazenda, isolada das demais, localizada fora do alcance da estrada central, privada das atividades que a faziam feliz, raramente recebendo visitas; quando ela não estava completamente sozinha, estava na companhia de seu marido que optava por não interagir com a esposa.

Ao longo da peça o canto é representado como expressão e meio de fuga. O canto característico do pássaro, é um duplo símbolo figurado no enredo intencionalmente, para provocar o instinto da dualidade de significado. Sua prisão na gaiola o torna semelhante à Minnie Foster, a personalidade de sua vida jovem, presa no casamento (gaiola) e em sua casa, no entanto, seu canto representa o único gesto de liberdade ao qual tem direito.

A expressão de libertação de Minnie é representada pelo canto de seu pássaro, a única característica de liberdade que resta de sua vida é o canto; uma vez tolhida, gera o sentimento de vingança, que se instaura no maior gesto de aprisionamento possível, a morte de seu carrasco.

Quando descrita pelos personagens Hale e sua esposa, a senhora Wright aparenta características diferentes; no momento da constatação do crime, possivelmente em choque, apresenta traços de confusão, não compreendidos por ele, enquanto no diálogo entre as senhoras, Minnie é descrita em sua juventude como alguém feliz, cujos traços não aparenta mais. A dissociação da sua identidade é agravante do processo de silenciamento que sofreu ao longo do tempo, pelo ambiente em que foi confinada devido à repressão do marido, fator responsável pelo seu isolamento. Por ser uma figura intimidadora e não gostar de grandes interações sociais, Minnie ficou sujeita durante anos à companhia de si mesma.

A culminância do seu isolamento resulta no crime cometido, seu marido calou seu canto e o canto do seu pássaro, o que provocou o cume de sua ira, motivando seu revide, em busca de liberdade, mas logo em seguida sendo enclausurada mais uma vez, agora pela lei. Pode-se identificar a analogia do pássaro que tinha liberdade apenas através do canto, preso na gaiola, em relação à Minnie, presa em sua vida na fazenda, e não encontrando liberdade, agora estava fadada a pagar por seu ato libertador.

O símbolo do seu isolamento, mais do que qualquer prova concreta, é a sua ausência na peça; ser julgada enquanto está ausente em seu próprio lar, é prova de seu estado constante de subjugação, exercido pelos homens na peça, seja seu marido ou os representantes da lei. Além do mais, o procurador é constantemente sarcástico em relação às ocupações das mulheres; para ele, o pensamento das mulheres gira em torno de ninharias das quais elas se ocupam, enquanto eles se ocupam de deveres realmente importantes, assuntos concernentes à lei, e conseqüentemente prestigiados pela sociedade.

O vínculo que une as personagens femininas está além da costura e dos afazeres domésticos; na cozinha, as mulheres conseguem captar todo isolamento e angústia de Minnie, por se identificarem com os sentimentos dela, e por perceberem pequenos detalhes, ditos “ninharias” que escapam aos olhos daqueles que deveriam estar atentos a todo o contexto. Mesmo relutante em defender Minnie, sempre em defesa da lei, no final a senhora Peters, reconhece o impulso de ira que a fez cometer o assassinato de seu marido. Guiada pelos conhecimentos prévios depositados pela senhora Hale acerca da

vida que a casa abrigava, a Senhora Peters revela: “(...) eu sei o que é quietude” (GLASPELL, 2003, p. 200).

Neste relato Ms. Peters fala sobre a perda de seu filho e de como fora difícil superar; já que estava sozinha a maior parte do tempo, porque seu marido estava no trabalho e ela estava longe da família, ela demonstra empatia, e neste momento é perceptível o elo entre as mulheres, que em algum momento sentiram a mesma solidão. Makowsky (1993) argumenta sobre o estilo usado por Glaspell, considerando que a representação feminina impressa em *Bagatelas* (1916) advém do seu trabalho com personagens femininas:

A relativa falta de ação e abundância de idéias e discursos meditativos nas peças de Glaspell também surgem de seu trabalho como escritora de ficção feminina; na esfera restrita ao doméstico, a vida da mulher é principalmente interior, tanto dentro de sua própria mente quanto dentro de sua casa. (MAKOWSKY, 1993, p.60)

Apesar de apresentar semelhança com seu trabalho ficcional, a rebelião de suas personagens no teatro é audaciosa como nenhuma expressão antes mencionada em suas obras. Em sua primeira peça, Glaspell leva a rebelião de suas personagens femininas à esfera pública, toda a comunidade tem conhecimento da acusação de assassinato sofrida por Minnie Foster Wright, no entanto, a rebelião velada das senhoras Hale e Peters é restrita apenas ao leitor.

Enquanto as senhoras tentam gastar o tempo na casa com uma conversa civilizada, o leitor capta os sinais do perfil psicológico de Minnie traçado por elas. Percebendo a essência repressora e fria de John contra ela, as senhoras chegam ao reconhecimento e peripécia em seguida, constatando por acaso, que o pássaro morto, com o pescoço torcido, encontrado em uma caixinha elegante era o último suspiro de liberdade que Minnie mantinha, através do seu canto ela acessava suas memórias da juventude, em que tinha liberdade, no entanto, seu marido perturbado com isso, o matara, impulsionando o ímpeto de desespero de sua esposa:

(...) A própria distância que Glaspell cria entre seus personagens e seu público, reconhecendo sua autonomia de movimento funciona para permitir nosso reconhecimento da situação: a solidão da casa da fazenda e o lento processo de percepção e aproximação que as mulheres sofrem enquanto se identificam com Minnie. Porque estamos observando seu desenvolvimento e sua luta, é mais provável que acreditemos nas



mulheres do que nos homens, que nos parecem absurdos em sua busca auto-importante e fútil. (OZIEBLO, 2008, p. 64)

As personagens masculinas assumem um comportamento machista, suas falas são conduzidas com ar de superioridade ao se dirigirem às mulheres, menosprezam seus deveres, e determinam que tudo a que se dedicam são coisas desprovidas de propósito, como expressa a seguinte fala de Ozieblo (2008): “Os três homens, cujos relacionamentos são determinados pela hierarquia e classe, são ainda mais importantes separados das mulheres por gênero; eles não estão interessados no que as mulheres podem ter a dizer e desprezar sua preocupação com ninharias”. (OZIEBLO, 2008, p. 68)

A figura masculina empregada na peça é a do homem da lei, que busca cumprir com o regimento legal, e a figurativização que transmite é a de que são desprovidos de sensibilidade ou empatia ao fazê-lo. Averso ao que é típico do gênero policial, o culpado pelo crime neste caso já está detido, mesmo que não existam provas concretas contra sua existência, porém a descoberta de evidências por personagens femininas representa a quebra com as tradições do gênero, neste caso, além disso, as provas para conclusão do caso são omitidas em benefício da acusada, um ato de compaixão das personagens femininas em defesa do seu gênero.

A percepção das mulheres na obra e sua autoafirmação culminam no fim irônico da peça – os homens da lei em desvantagem pela tenacidade das simples donas de casa, que por acaso descobriram evidências, resultado do trabalho de estima dos homens sendo cumprido por essas mulheres, é o rompante da crítica feminista instalada na figuração desse drama policial. Mais tarde no mesmo século de lançamento de *Bagatelas* (1916), Agatha Christie lançava mão de sua investigadora, Miss Marple, herdeira das características simples das senhoras Hale e Peters, uma simples dona de casa, com altíssima capacidade analítica.

Além do aprisionamento no cárcere ao qual Minnie agora estava posta, seu aprisionamento metafórico de outrora imposto pela convivência com seu marido representa um retrato do confinamento e subordinação sobre o qual as mulheres da sociedade de Glaspell estavam imersas. A senhora Peters, mesmo reconhecendo o sofrimento da senhora Wright, faz jus ao seu “casamento com a justiça”, lembrando sempre a senhora Hale de que a lei está acima de seu alcance e que suas constatações podem ser apenas devaneios. Ozieblo (2008) destaca como uma das características consideradas nas análises feministas acerca da peça, a ligação das mulheres através da comunicação, “(...) não devemos descartar como irrelevante o ‘vínculo’ da Sra. Hale e

Sra. Peters e suas emendas - ou acolchoados - juntas para nós, uma imagem da mulher ausente e sua vida (...)” (OZIEBLO, 2008, p.65).

As diferenças de classes sociais que separam inicialmente as mulheres são desconsideradas quando, ao longo do enredo, suas vivências apresentam similaridade: o hábito da costura, a fabricação do quilt, – colcha de retalhos – era tradicionalmente cultuado pelas donas de casa norte-americanas, principalmente as do campo, desde a colonização era o hábito mais autêntico de escape social, as mulheres que viviam isoladas no campo poderiam se expressar através de sua costura criativa, montando seu quilt em blocos.

Ao encontrarem a colcha inacabada que Minnie estava costurando, as senhoras encontram irregularidades no padrão da costura:

*[A SRA. PETERS tira seu tippet de pele, vai pendurá-lo no gancho no fundo da sala, fica olhando para a parte de baixo da mesinha de canto.]*  
 SRA. PETERS: Ela estava remendando uma colcha.  
*[Ela traz a grande cesta de costura e eles olham as peças brilhantes.]*  
 SRA. HALE: É o padrão de uma cabana de madeira. Bonito, não é? Eu me pergunto se ela iria fazer uma colcha ou apenas dar um nó?  
 (GLASPELL, 2003, p.199)

Após a interrupção dos homens que chegam a tempo de ouvir a discussão sobre a colcha, as senhoras retomam o assunto:

SRA. HALE: *(examinando outro bloco)* Sra. Peters, olhe para este. Aqui, é aqui que ela estava trabalhando, e olhe a costura! Todo o resto foi tão bom e uniforme. E olha só! Está em todo o lugar! Ora, parece que ela não sabia o que estava fazendo! (GLASPELL, 2003, p. 199)

Pode-se considerar como a primeira evidência de que havia algo desalinhado não apenas na costura da senhora Wright, mas na convivência da casa. A partir deste momento as pistas seguintes se encaixam na linha de raciocínio das mulheres; primeiro a costura inacabada e indecisa de Minnie, que representa sua indecisão, que no texto original, em língua inglesa, apresenta uma declaração ambígua: ao se questionar se a senhora Wright iria “quilt it” (continuar a costura) “or just knot it?” (ou apenas dar um nó?), a referência imediata a expressão “quilt it” nos remete a semelhança com a pronúncia de “kill it”, que significa “matar”. De certo Minnie Wright não estava no controle de suas emoções, e a costura que havia começado exibindo um padrão de cores e costura, havia perdido o

controle, assim como ela havia perdido sua liberdade: “A colcha que Minnie está fazendo destaca seu desejo não realizado de dar e receber amor e calor: significativamente, o padrão e o método que ela escolheu mostra seu amor pela cor e sua solidão” (OZIEBLO, 2008, p.67).

A costura se torna então uma metáfora dentro da grande metáfora significativa que constrói a crítica presente na peça, logo, Susan fez com que seu leitor seguisse a trilha das senhoras e duvidasse da credibilidade dos homens. Apesar da ausência de Minnie, as pistas de sua cozinha estão à disposição de quem pudesse imprimir um olhar apurado sobre os detalhes deixados por ela, e coincidentemente, são as mulheres da peça que são encarregadas da cozinha; os homens se encontram momentaneamente nesse espaço apenas para aconchegar-se à beira do forno.

A segunda pista encontrada por aquelas mulheres é uma gaiola com a porta quebrada, o que levanta a suspeita de que havia um pássaro de estimação, em seguida as mulheres encontram o pássaro com o pescoço torcido em uma caixa enfeitada nas coisas de Minnie, o que as leva a construir a versão da motivação para o crime supostamente cometido por ela:

O pássaro é tomado pelas mulheres como um símbolo do encarceramento virtual de Minnie em uma vida de privação. Essas percepções afetam profundamente a visão das mulheres sobre a alegada ação de Minnie, e elas decidem manter as evidências mais contundentes que encontraram - o pássaro morto embrulhado em pedaços de colcha - para si mesmos, criando seu próprio julgamento. (GAINOR, 2001, p. 44-45)

A decisão de guardar as evidências e optar pelo silêncio releva o protesto velado das personagens femininas contra o comportamento insensível dos homens, que não entenderam o contexto do crime como elas. Ainda considerando os postulados de Gainor (2001), Glaspell impele suas investigadoras em defesa de Minnie, postura tendenciosa e atípica aos detetives convencionais. A autora propositalmente inscreveu duas mulheres na cena do crime, onde somente elas entenderiam as pistas deixadas por uma mulher, que vivia a maior parte do tempo, em sua cozinha. Ao esconder a verdade da lei, a posição das investigadoras perde a característica de restituir a ordem, já que a peça é encerrada com a falta de evidências necessárias para manter a principal acusada presa.

Glaspell subverte a violência em *Bagatelas* (1916) para que questionemos a culpabilidade da senhora Wright. Enquanto na tradição do gênero policial o tema da

violência é associado ao criminoso, na peça, este tema se relaciona com as ações de criminoso e vítima. Ao assassinar seu marido, o senhor Wright, Minnie se rebela do aprisionamento sofrido durante todos os anos em que esteve casada e se vinga pelo assassinato de seu pássaro de estimação, ambos caracterizados como atos violentos, mas carregando significados distintos. O assassinato de John Wright é a libertação violenta executada por Minnie, que apesar de ser motivado por todo o histórico de sofrimento, é passível de julgamento, enquanto o assassinato do pássaro é um ato de violência emocional contra Minnie e as outras mulheres da peça, e representa a repressão constante que a mesma sofria em seu relacionamento.

## **Considerações Finais**

Esta pesquisa perpassou a tradição do gênero policial, seus principais autores, e suas contribuições, e a maleabilidade do gênero, que desde sua criação passa por adaptações e mudanças. Abordou também a importância da trajetória da crítica feminista para a análise de textos de autoria feminina e o reconhecimento de trabalhos como o de Susan Glaspell, no âmbito acadêmico. Além disso, tratou de aspectos do percurso que o gênero dramático levou até sua chegada aos EUA e o desenvolvimento do teatro norte-americano, o papel de Glaspell na construção da tradição desse teatro do século XX e a formação de sua escrita dramática com influências do movimento realista, e, por fim, a presença de elementos feministas perpassando as características da ficção policial postas na peça através da crítica expressa na escrita de Glaspell.

Por se tratar de uma pesquisa sobre um gênero considerado menor, a Literatura Policial de autoria feminina, se fez necessário discutir sobre a cultura de massa e a influência das questões mercadológicas na discussão sobre literatura clássica e literatura de massa. Por ser ele também um gênero considerado popular, é raramente integrado em pesquisas acadêmicas, no entanto, sua popularidade o faz ser enxergado por públicos diversos e analisado sob diferentes perspectivas.

Com relação ao desenvolvimento do teatro americano, principalmente no século XX, ele é um marco histórico para o teatro mundial, portanto, estilo de escrita adotado por Glaspell e seus companheiros denotavam os problemas da sociedade norte-americana e expressavam os desejos de seus cidadãos.

No tocante às questões feministas levantadas, elas dizem respeito à luta feminina por espaços, aqui, espaços na literatura e nos estudos literários. Na verdade, a escrita feminina e a representação feminina na literatura policial são vistas como precursoras, visto que, desde a ancestralidade do gênero no século XVIII, a presença feminina na escrita tem demonstrado participação efetiva.

Assim, além de analisar questões relacionadas à representatividade, este trabalho aponta para a criatividade de Susan Glaspell em expressar através do gênero escolhido, questões de gênero ligadas à crítica da sociedade de sua época. A subversão das características peculiares ao gênero policial em críticas feministas aponta para a constante mutação e evolução do gênero, mas também denuncia a realidade que a autora insere na peça, como comportamentos sexistas e preconceituosos dirigidos às mulheres e a capacidade superestimada delas.

## Referências

- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. **O Mundo emocionante do romance policial**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Difusão Europeia, 1959.
- BATES, Alfred. **The drama**: Its history, literature, and influence on civilization. London: Smart and Stanley, 1903. Documento eletrônico. Disponível em <<https://archive.org/details/dramaitshistoryl01bate/page/n17/mode/2up>> Acesso em 20 de agosto de 2020.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas** Vol. I – Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BEN-ZVI, Linda. **Susan Glaspell: Her Life and Times**. Oxford University Press: Nova York, 2005.
- BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. San Diego: Harcourt, 1994.
- CALDAS, Waldenyr. **Literatura da Cultura de Massa**. São Paulo: Musa, 2000.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CARPENTIER, Martha *et al.* **Susan Glaspell: New Directions in Critical Inquiry**. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing, 2 ed. 2008.
- CEBULSKI, Márcia Cristina. **Introdução à história do teatro no ocidente: dos gregos aos nossos dias**. Paraná: Editora Unicentro, 2012.
- CHRISTIE, Agatha. **Os últimos casos de Miss Marple**. Marcia Knop e Pedro Gonzaga (Trad.) Porto Alegre: L&PM, 2019.
- DOYLE, Sir Arthur Conan. **Um estudo em vermelho**. Alda Porto (Trad.) São Paulo: Martin Claret, 2018.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FERRO, Paola Piovezan. **Figuras dramáticas do indivíduo em “Supressed Diseres” (1915), de Susan Glaspell e George Cram Cook, e “Before Breakfast” (1916), de Eugene O’Neill: um recorte analítico da dramaturgia dos *The Provincetown Player***. São Paulo, 2015. 97 p. Tese (Pós graduação em Estudos linguísticos e literários em Inglês) – Universidade de São Paulo. Documento eletrônico. Disponível em

<[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde19082016152048/publico/2015\\_Paola\\_PiovezanFerro\\_VOrig.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde19082016152048/publico/2015_Paola_PiovezanFerro_VOrig.pdf)> Acesso em 03 de agosto de 2020.

FORT, Alice B. KATES, Herbert S. **Minute History of the drama**. Nova York: Grossets & Dunlap, 1935.

GAINOR, Ellen. **Susan Glaspell in context: American theater, culture, and politics, 1915–48**. EUA: The University of Michigan, 2001.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The North anthology of literature by women: the traditions in English**. New York: Norton & Company, 1996.

HERNANDO-REAL, Noelia. **Self and space in the theater of Susan Glaspell**. North Carolina: McFarland & Company, 2011.

HERNANDO-REAL, Noelia. Documento eletrônico. Disponível em <<http://journals.openedition.org/miranda/9501>> Acesso em 10 de agosto de 2020.

HORSLEY, Lee. From Sherlock Holmes to the Present. In: RZEPKA, Charles. HORSLEY, Lee. **A Companion to crime fiction**. Singapore: Blackwell's publishing, 2010.

LUCAS, Jeane. **A subversão do gênero em *Leopardo de Kafka***. São Paulo, 2010. 183 p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie. Documento eletrônico. Disponível em <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2322>> Acesso em 10 de março de 2020.

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

MAKOWSKY, Veronica. **Susan Glaspell's century of American women: a critical interpretation of her work**. New York: Oxford University Press, 1993.

MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI: manutenção, transgressão e inovação no gênero**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

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

MORIN, E. **Cultura de massa do século XX: neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 9 ed. 1997.

OZIEBLO, Barbara & DICKEY, Jerry. **Susan Glaspell and Sophie Treadwell** Routledge Modern and Contemporary Dramatists. New York: Routledge, 2008.

PALLOTTINI, Renata. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PURDY, Sean. O século Americano. In: KARNAL, Leandro (Org.) **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

PYRHÖNEN, Heta. Criticism and Theory. In: RZEPKA, Charles. HORSLEY, Lee. **A Companion to crime fiction**. Singapore: Blackwell's publishing, 2010.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luiz. (Org.) **Palavras da crítica: uma introdução**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

RIDD, Nina Luna. **Investigando um perfil: representações da mulher detetive na literatura policial contemporânea inglesa e norte-americana**: Brasília, 2014. 138 p. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Letras) – Universidade de Brasília. Documento eletrônico. Disponível em <[https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/16806/1/2014\\_NinaLunaRidd.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/16806/1/2014_NinaLunaRidd.pdf) > Acesso em 12 de jun. 2020.

RIDGEWAY, William. **The Origin of Tragedy: With Special Reference to the Greek Tragedians**. Montana: Kessinger Publishing, 2003.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

SANDER, Lucia V. O caráter confessional da literatura de mulheres (um estudo de caso ou um caso de estudo). **Organon**. Porto Alegre: v. 16, n. 16, 1989.

SARLÓS, R. K. **Jig Cook and the Provincetown Players: Theatre in Ferment**. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1982.

SCAGGS, John. **Crime Fiction**. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.

SHOWALTER, Elaine. **A literature of their own: Brithish women novelists from Brontë to Lessing**. Princeton University Press, 1977.

SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SPIVAK, Gayatri C. **The post-colonial critic: interviews, strategies, dialogues**. New York: Routledge, 1990. (Sarah Harasym editor)

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1888-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TERRY, Eagleton. **Teoria da literatura - uma introdução**. Rio de Janeiro: Martins, 2006.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. **In: As estruturas da narrativa**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

WILLIAN, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WORTHINGTON, Heather. From *The Newgate Calendar* to Sherlock Holmes. In: RZEPKA, Charles. HORSLEY, Lee. **A Companion to crime fiction**. Singapore: Blackwell's publishing, 2010.

ZILBERMAN, Regina. **A leitura e o ensino da literatura**. São Paulo, Editora Contexto, 1991.



ZOLIN, L. Crítica feminista: os estudos de gênero e a literatura. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

<<http://www.baratosdaribeiro.com.br/clubedaleitura/2010/06/15/as-vinte-regras-de-s-s-van-dine-para-se-escrever-um-bom-romance-policia/>> Acesso em 20/04/2020