O CARÁTER CONFESSIONAL DA LITERATURA DE MULHERES

(um estudo de caso ou um caso em estudo)

LÚCIA V. SANDER

Digo que emparedar o sofrimento é arriscar-se a se deixar devorar por ele, por caminhos confusos e insensatos. Que a força do que não se exprime é implosiva, devastadora, autodestruidora. Que expressar é começar a libertar-se.
Rauda Jamis, *Frida Kahlo*

1

“Essa história é difícil de contar. Onde pôr a ênfase? Que perspectiva utilizar? Narrá-la de uma forma convencional é simples: dois casamentos, ambos tão felizes quanto os casamentos geralmente são; ambos exemplares do ponto de vista da sociedade; ambos contendo uma falha chocante, um câncer secreto, um vício escondido. Mas esse horror escondido não destruiu os casamentos: a história não pode ser contada do ponto de vista dos traídos, eles não viram. Eles não vêem nada. Não se teria nada para contar.”¹

Parodiando Doris Lessing, eu iniciaria dizendo que o tema deste trabalho é difícil de abordar. Onde pôr a ênfase? Que perspectiva utilizar? Formulá-lo do ponto de vista da crítica literária convencional é simples: a literatura de mulheres é geralmente muito ligada ou próxima da experiência pessoal de vida da escritora; a tendência à autobiografia e o caráter confessional são a sua principal característica; esta dependência ou atrelamento à experiência particular reduz a literatura a uma forma simplista de autobiografia e resulta em um produto inferior, de pouca ou nenhuma literariedade, transcendência e valor artístico. Mas a especificidade da literatura de mulheres não a invalida, ela não pode ser apreciada do ponto de vista dos críticos tradicionais, eles não viram. Eles não vêem nada além dos limites de sua tradição. As mulheres não teriam nada para contar.

As razões que levaram a mulher a recorrer à pena explicam a forma de que ela se utilizou para, pela primeira vez, fazer uso do seu conhecimento da linguagem escrita. Em seus diários e cartas, primeiras manifestações literárias de mulheres, parece escoar para o papel um fluxo de sentimentos pessoais represados que encontram na literatura um meio de expressão. A mulher se vale da aprovação familiar e social à prática de uma literatura auto-endereçada ou destinada a um reduzido círculo de leitores e encontra em seus diários e

cartas uma fórmula preciosa e única de expressar o que está reprimido e desesperadamente em busca de liberação. A frequência com que mulheres mantiveram diários e o volume de sua correspondência demonstram que a motivação para esta prática quase obsessiva era uma necessidade urgente de expressar sentimentos pessoais contidos, porém sentidos com incrível força e violência.

Além das cartas e dos diários, estas mulheres foram suficientemente ousadas (ou reprimidas) para deixar fluir sua criatividade e, às escondidas, escreveram histórias imaginárias destinadas ao fundo de uma gaveta segura ou de um baú esquecido. Esta ficção, no entanto não seria menos autobiográfica. Nela encontramos ou uma literatura onde personagens inspirados nos membros da família interagem num contexto doméstico reproduzindo situações do dia-a-dia — crises e conflitos nos relacionamentos familiares, ajustes e desajustes pessoais no pequeno mundo a que a mulher tinha acesso —, ou uma demonstração de protesto contra seu papel de submissão e passividade, através da criação de personagens femininas que são o duplo da escritora — mulheres fortes, confiantes e ousadas que fazem tudo o que a autora não é capaz, mas gostaria de fazer. Em ambos os casos, o impulso que a conduz à literatura se localiza em sua necessidade de expressar-se como é ou como gostaria ou poderia ser em outra circunstância.

Ao dar a luz, mesmo que de uma tênue vela, a aspectos de sua individualidade proibidos de aflorar à luz do sol, a mulher toma consciência de si própria e compreende sua sensação de ser fragmentado, da discrepância entre o que ela é e o que a sociedade exige que ela seja. É inegável o efeito terapêutico destes desabafos literários que, de certa forma, contribuíram para assegurar o equilíbrio físico e mental de mulheres atiradas à força implosiva do que não se exprime, às enfermidades físicas, à loucura e ao suicídio. Escreve uma anônima do século XVII:

Sem você, meu diário, o que seria de mim? Aqui eu me revelo uma mulher irreconhecível para os que me conhecem, Aqui eu sou eu. A outra é uma invenção dos outros. Aqui eu vivo. Lá eu existo.²

O outrora queimados, mesmo antes que fossem desastrosamente encontrados, estes manuscritos auto-reveladores de mulheres foram as primeiras manifestações de criatividade literária da mulher e deram lugar a outros manuscritos que hoje, em vez de serem lançados à fogueira, são entregues a editores que os tornam acessíveis ao grande público, rendem dividendos e, em certos casos, atraem o respeito e trazem notoriedade à autora. Transcorrido um árduo caminho de séculos antes que a mulher se profissionalizasse como escritora, antes que fosse superada a necessidade de se apresentar como um escritor anônimo, de usar um pseudônimo no masculino ou de se utilizar dos mais variados subterfúgios literários para camuflar idéias e pensamentos (significados) socialmente inaceitáveis; vingadas expressivas transformações sociais, vencidos sérios preconceitos e tabus, superada a timidez e ansiedade condicionadas, será que a escritora de hoje ainda se aproxima da caneta e do papel em busca de um desaguardo para suas frustrações e ansiedades pes-

Lúcia V. Sander é professora na Universidade de Brasília.

¹ LESSING, Doris. Not a very nice story. In: *Doris Lessing stories*. New York, Vintage Books, 1980. p.537.

² GILBERT, Sandra & GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic*. New Haven, Yale University Press, 1984, p.63.

soais? Ou de uma fenda por onde possam fluir sentimentos reprimidos? Ou ainda de um confessionário ou vomitório onde ela possa expurgar o que está envenenando seu corpo e seu espírito?

Apesar de todas as transformações sociais ocorridas nos últimos séculos, forças culturais e históricas ainda nos fazem as herdeiras de uma estrutura patriarcal cuja ideologia não nos permitiu liberar-nos da herança de repressão de nossos antepassados. Muda-se a ordem dos ingredientes, aumenta-se a chama, acrescenta-se um novo tempero, mas o sabor final não parece tão adulterado. Com o afrouxamento de certas amarras sociais, sentimos que podemos nos mover com mais liberdade, mas as cordas continuam firmes, o nosso barco ainda preso ao cais, longe do mar. Embarcar na experiência literária continua sendo uma das poucas possibilidades que permite à mulher navegar por águas desconhecidas e proibidas, aventurar-se, ousar, experimentar, conhecer e conhecer-se, perceber-se num mundo que não a percebe, articular para si própria a sua experiência de mulher, identificar-se, consolidar sua identidade, legitimar sua existência.

Ao oferecer uma das únicas possibilidades de auto-expressão, de liberação do fluxo de sentimentos represados por uma ideologia que a mantém, à força, na contenção, na marginalidade, a literatura talvez continue sendo para muitas mulheres uma tábua de salvação que as mantém na superfície, não as deixando submergir nas profundezas da alienação, da loucura e da morte prematura. Ela evita a implosão e conduz à explosão, uma explosão retumbante e violenta, dado o volume e a pressão insuportáveis do que há muito insiste em vir à tona e transbordar.

A urgente necessidade do desabafo não parece estar superada numa literatura contemporânea de escritoras que optam freqüentemente pelo gênero epistolar e deixam fluir sua ficção através de diários imaginários. A dificuldade de expressar-se livremente, sem timidez, sem máscaras, sem concessões parece que ainda perturba e problematiza o desempenho da mulher escritora, de quem foi historicamente exigido um pedido de desculpas ou um passe de autorização para seus esforços literários sob pena de ser considerada louca ou monstruosa: uma aberração porque assexuada ou uma aberração porque sexualmente pervertida, como assinalam S. Gilbert e S. Gubar.

Acumulamos neste fim de milênio os desabafos sufocados de gerações e gerações de mulheres que nos inspiram e nos incitam à árdua busca da liberação desse ar de há muito contido, dessa voz abafada, de uma expressão própria mais segura e confiante, de uma fenda que vá possibilitar a nossa passagem para além desses muros num futuro mais adiante.

2

“Não tenho uma vírgula que não seja confessional”, é uma afirmação do nosso poeta Mário Quintana³ que se assemelha ao depoimento do poeta russo Eugênio Evtuchenko:

³Conferência proferida por Mário Quintana na Universidade de Brasília, junho de 1986.

A autobiografia de um poeta são seus próprios poemas. O resto é suplementar. A obra de um verdadeiro poeta é a imagem viva, palpitante, dinâmica e expressiva do seu tempo. Mas é também o seu auto-retrato permanente e total.⁴

Se o caráter confessional, a tendência ao autobiográfico não é um privilégio ou fraqueza das escritoras, por que atribuir a esta dita característica da literatura de mulheres a razão de sua inferioridade literária e artística? Segundo Rufus Grisworld,

Ao lermos a literatura de mulheres corremos o risco de tomar como energia florescente de uma inteligência criativa o que é simplesmente a exuberância de meros sentimentos pessoais mal aproveitados.⁵

Mary Jacobus aponta para a insistente postura de críticos que insistem em afirmar que a literatura de mulheres é, de algum modo, mais próxima de sua experiência pessoal do que a literatura dos homens, que o texto da mulher é a sua autora ou senão uma extensão dramática do seu inconsciente.⁶ Não será, talvez, o objeto da crítica e da estranheza o produto da auto-expressão, a natureza daquilo que é confessado ou expresso mais do que o caráter autobiográfico e a tendência ao confessional em si?

Quando consideramos que homens e mulheres em nossa cultura são sistematicamente expostos a experiências diferentes desde a infância e que os conhecimentos e experiências vinculados e específicos dos gêneros são extremamente ricos e divergentes, concluímos que as estruturas mentais, que a visão de mundo do homem e da mulher devem ser muito diferentes em nossa cultura. Uns destinados culturalmente à mobilidade geográfica e social, à conquista dos espaços e ao seu controle, à livre expressão e prática de seus desejos, à condução da sociedade pelos caminhos que julgar produtivos e convenientes; outras culturalmente destinadas a ocupar um espaço social reduzido, à submissão, à contenção, à passividade e ausência nas decisões que definem o futuro de uma sociedade à qual pertencem. Eis aí dois caminhos, duas trajetórias ou experiências de vida que conduzem ou determinam divergentes apreensões do mundo de si próprios(as).

No entanto, como afirma Carolyn Heilbrun, “não há ponto de vista masculino ou feminino, só há o ponto de vista humano que, por acaso, sempre foi masculino”.⁷ O ponto de vista dito neutro e universal é, afinal, o produto da visão de mundo do gênero dominante, a única reconhecida como válida em nossa cultura e que encontra uma poética tradicional de portas e páginas abertas para recebê-la, uma poética cujas normas e padrões consagrados acomoda este ponto de vista com perfeição, uma poética sob medida para expressar a visão masculina do mundo. As implicações ideológicas da estética tradicional merecem toda a atenção. Segundo Gilbert e Gubar, “os estilos e gêneros literários são essencialmente masculinos — criados por homens para contar as histórias dos homens sobre o mundo”.⁸ Ou ainda como afirma

⁴EUTUCHENKO, Eugênio. *Autobiografia precoce*. São Paulo, Brasiliense, 1984, p.7.

⁵Apud GILBERT & GUBAR. Op. cit. p.60.

⁶Apud Moi, Toril. *Sexual/textual politics*. London, Methuen, p.61.

⁷HEILBRUN, Carolyn G. Bringing the spirit back to english studies. In: SHOWALTER, Elaine. *The new feminist criticism*. New York, Pantheon Books, 1985. p.22.

⁸GILBERT & GUBAR. Op. cit. p.67.

Toril Moi, "julgamentos de valor estético são historicamente relativos e profundamente imbricados em julgamentos de valor político: uma estética que recomenda unidade orgânica e interação harmônica de todas as partes da estrutura poética, por exemplo, não é politicamente inocente".⁹

Quanto à visão de mundo da mulher, por não ser incorporada ou legitimada ou mesmo perceptível pela ideologia dominante, é considerada inexistente: ela não é, ela é a ausência de visão de mundo. Se a mulher insiste em registrá-la com seu próprio tom de voz, sem adotar (o que freqüentemente acontece) uma inflexão masculina para garantir sua aceitação, este registro tem sido recebido ou entendido como uma confissão pessoal e trivial, sem valor ou importância, um texto incompreensível, sem sentido, indigno de atenção ou consideração, sem falar em registro para futuras gerações de leitores e leitoras.

Para expressar sua visão de mundo, a mulher não encontra uma poética à sua disposição, sua literatura não se adapta às convenções masculinas tradicionais. Para Gilbert e Gubar, "há uma contradição irreconciliável entre os gêneros literários tradicionais e o gênero feminino, entre *genre* e *gender*".¹⁰ Por desviar desses moldes literários prescritos e consagrados, a literatura de mulheres é descartada, por critérios de julgamento estético profundamente informados por valores político-ideológicos, como um texto obscuro, reducionista, caótico, sem valor literário. Segundo Cristina Wolf, "a estética foi inventada não tanto para permitir-nos nos aproximar da realidade, mas para mantê-la à distância".¹¹ Autora é obra, mesmo que celebradas em seu tempo, desaparecem misteriosamente sem deixar sequer seu rastro para a posteridade. Salvo raríssimas exceções, sua entrada para os cânones literários tem sido sistematicamente vetada. Para Louise Bernikof, "o que se denomina História da Literatura é, na verdade, um registro de escolhas e preferências; que autores sobrevivem a seu tempo e quais desaparecem depende de quem os apreciou e resolveu registrar seu apreço".¹²

É considerada de valor artístico aquela literatura que transborda do papel, que ultrapassa os limites da narrativa, que incita o leitor ou leitora à reflexão oferecendo um ângulo novo e original através do qual se possa reavaliar a experiência. A transcendência é um requisito da arte e, por esta razão, a literatura de mulheres tem sido historicamente considerada de pouco ou nenhum valor artístico. Atrelada à experiência e visão de mundo pessoal, estas 'confissões em sussurros' só parecem ser audíveis e dizer respeito a quem as escreve, não encontrando eco ou produzindo qualquer sonoridade aos ouvidos do público em geral. "A crítica só vê o que quer e o que pode ver na obra de arte", opina Margareth Jochimsen.¹³ Eu acrescentaria que a crítica também só ouve o que convém e o que sua sensibilidade lhe permite registrar.

⁹MOI, Toril. Op. cit. p.85.

¹⁰GILBERT & GUBAR. Op. cit. p.71.

¹¹WOLF, Cristina. Una carta sobre significados inequívocos y significados ambiguo. In ECKER, Gisela (ed.). *Estética feminista* Barcelona, Icaria Editorial, 1986, p.133.

¹²Apud GILBERT & GUBAR. Op. cit. p.36.

¹³Conferência proferida por Margareth Jochimsen na Universidade de Brasília, junho de 1987.

Ao expressar sua visão de mundo pessoal e ao interpretar e recriar uma experiência particular, legítima e profunda, a escritora não estará se limitando à SUA história ou dando expressão a sentimentos enigmáticos e secretos mas se remetendo e se comunicando diretamente com *pelo menos* metade da humanidade, com quem compartilha esta mesma visão e experiência, estes mesmos ditos segredos e que não encontra nesta literatura qualquer enigma a ser decifrado. Em vez de mascarar significados, a literatura de mulheres é altamente reveladora ao trazer à tona uma experiência culturalmente mantida na mais profunda escuridão, ao desvendar as semelhanças e a natureza comum da visão de mundo e da trajetória da mulher, que, a cada geração, ao descobrir-se sem história, é forçada a redescobrir seu passado, a tentar reunir os fragmentos de sua tradição literária em busca de identidade e legitimação numa sociedade na qual se sente ausente, invisível. É ironicamente verdadeira a opinião geral que circulava no final do século XVIII de que "somente mulheres infelizes e frustradas escrevem livros, esposas felizes e mães ocupadas jamais se tornam escritoras".¹⁴

Por ser inspirada no particular, a literatura de mulheres é capaz de captar a especificidade não só da experiência pessoal da escritora mas da experiência da mulher na sociedade patriarcal e, por isso, ela supera o personalismo, transcende o autobiográfico e resulta numa Biografia do Gênero Feminino, numa visão literária da condição da mulher em nossa sociedade através dos tempos, numa recriação tocante e transcendente da história oficiosa do gênero dominado.

3

O caso em estudo com o qual eu gostaria de ilustrar estas colocações se relaciona com a obra de uma escritora norte-americana do início do século, como muitas injustamente marginalizada pela história oficial da literatura. Susan Glaspell (1822-1948) escreveu romances merecedores de críticas elogiosas quando publicados, quase uma centena de contos que circularam por todo o país em revistas e jornais, e treze peças de teatro, todas encenadas em Nova Iorque, uma delas tendo merecido o Prêmio Pulitzer de 1930.

Susan Glaspell nasceu no estado de Iowa e começou sua carreira como escritora em Davenport, sua cidade natal, seguindo mais tarde para Chicago e Nova Iorque. Com seu marido, George Cram Cook, criou, em 1915, em Provincetown, Massachusetts, a companhia de teatro considerada o berço do teatro norte-americano moderno — The Provincetown Players — à qual se juntou Eugene O'Neil pouco tempo depois de sua criação. Em seguida, a companhia se transferiu para Nova Iorque, onde, durante seus oito anos de existência, apresentou montagens experimentais de peças de escritores norte-americanos emergentes, sendo Susan Glaspell e Eugene O'Neil os dramaturgos que mais se destacaram e disputaram a preferência dos críticos. "Na opinião de muitos, críticos norte-americanos", lê-se no *Yorkshire Post*, de novembro de 1924, "Susan Glaspell pode disputar o primeiro lugar com Eugene O'Neil. Outros

¹⁴SHOWALTER, Elaine. *A literatura of their own*. London, Virago, 1984. p.85.

afirmam que ela é o nome mais importante na dramaturgia americana. Certamente as peças de seu contemporâneo O'Neil parecem convencionais e comuns quando comparadas com as peças mais importantes de Susan Glaspell, que podem ser consideradas um evento na literatura dramática".¹⁵ Segundo o crítico do jornal *The Cardian* de julho de 1925, "Susan Glaspell é o maior talento dramático que já tivemos em língua inglesa desde que Bernard Shaw começou sua carreira. Não tenho certeza de que ela não seja o maior talento teatral desde Ibsen".¹⁶ E dentre o grande número de críticos que, através da imprensa, celebraram a obra para o teatro de Susan Glaspell, ainda destaco o crítico do *New York Times* de fevereiro de 1931 que afirma que "dentre as poucas mulheres que escrevem para o teatro, Susan Glaspell é a que mais se destaca. É, sem dúvida, a maior dramaturga americana".¹⁷

Apesar de merecedora de tanta atenção e apreço em vida, o nome e a obra de Susan Glaspell foram apagados da História por muitas décadas. Só muito recentemente, em decorrência de mais um histórico renascimento do interesse pela questão da mulher e do advento da Crítica Literária Feminista, ela começa a se tornar visível (ou legível). Nas décadas anteriores, as raras referências a Glaspell poderiam ser encontradas nos volumes de biografias de Eugene O'Neil, onde, em muitos casos, ela consta como uma amiga do famoso escritor, sua obra sendo sequer mencionada. Também em alguns compêndios sobre a História do Teatro Norte-Americano podem-se encontrar breves referências ao seu nome, não mais como amiga de um grande homem mas como esposa de outro homem notável. Recentemente, *Trifles*¹⁸ (e sua posterior versão da peça em estilo narrativo no conto *A Jury of her Peers*) se tornou uma favorita dos editores/as de peças curtas. No ano de 1987, passados cerca de cinquenta anos, quatro de suas peças são publicadas pela Cambridge University Press e editadas pelo crítico Christopher Bigsby, que, ao apresentar aos leitores/as a desconhecida Susan Glaspell, dedica grande parte de sua introdução a George Cram Cook.¹⁹

Há alguns anos venho estudando e tentando resgatar a obra para o teatro de Susan Glaspell, que é usualmente dividida em dois grupos: as sete peças da primeira fase, escritas entre 1914 e 1918, são peças curtas em um ato e, com exceção de duas, formam o conjunto de suas ditas "sátiras sociais". As seis peças restantes da segunda fase, escritas entre 1919 e 1930, são peças longas em três atos usualmente denominadas suas "peças sérias".

Logo de início, nota-se o que Toril Moi chama de obsessão masculina com a classificação, a sistematização, a hierarquização. "O discurso teórico," diz ela, "é inerentemente opressivo, a simples pergunta 'o que é isso?' é denunciada como um sinal do impulso masculino de aprisionar a realidade em

estruturas hierárquicas rígidas".²⁰ No caso das peças de Susan Glaspell, como no de tantas outras, elas não se ajustam devidamente a esses rótulos ou categorias tradicionais como supostamente deveriam, o que frustra o leitor e crítico convencional cuja estratégia de leitura e julgamento pressupõem que sejam observadas certas convenções literárias consagradas. Para Isaac Goldberg, as peças de Susan Glaspell "vacilam entre a farsa e a peça séria; apesar do excesso de realismo, não são peças realistas; são muito diretas para a sátira e muito palpáveis para a fantasia".²¹ Vê-se o crítico diante de uma crise de identificação literária e, não encontrando na lista que a poética tradicional lhe oferece, um rótulo para identificar esta porção cuja fórmula é desconhecida, ela se torna suspeita, talvez perigosa, enfim, para o bem dos leitores e felicidade geral da crítica literária tradicional, ela se toma um material descartável e descartado como peças menores, "peças que não oferecem nada de real interesse", como afirma C. Bigsby sobre as peças em um ato,²² "peças em que a real Susan Glaspell não está presente", segundo Goldberg,²³ ou ainda, como afirma Arthur Waterman, "Susan Glaspell não encontrou sua voz como dramaturga".²⁴ Leituras e definições distorcidas e reducionistas são encontradas com enorme frequência na escassa literatura sobre a obra para o teatro de Susan Glaspell. A dosagem tradicional dos ingredientes literários parece estar aqui adulterada e o resultado desta mistura de novo sabor é difícil ou impossível de tragar, repugnante e, por fim, rejeitada por aqueles já viciados no sabor dos padrões convencionais. Ao afastar-se dos moldes literários consagrados, estas peças exigem um leitor ou leitora capaz de adotar uma estratégia alternativa de leitura em que os desvios das prescrições da bula tradicional não se convertam em empecilhos à sua apreciação.

Tentemos este enfoque alternativo e examinemos, mesmo que neste curto espaço, a possibilidade de encontrarmos nestas peças algo de "real interesse", para Bigsby inexistente; de percebermos a presença de Susan Glaspell que, para Goldberg está ausente, e de ouvirmos sua voz, inaudível para Waterman. A inspiração autobiográfica está aqui bastante evidente para quem teve acesso ao escasso material sobre a vida e a obra da escritora, documentos estes que se encontram trancafiados em uma coleção especial na Biblioteca Pública de Nova Iorque, sem terem sido reeditados e sem possibilidade de reprodução.²⁵ A ligação direta ou a proximidade com circunstâncias de sua vida

²⁰MOI, Toril. Op. cit. p.11.

²¹GOLDBERG, Isaac. *Drama in transition*. Cincinnati, Stewart Co., 1922. p.475-6.

²²BIGSBY, C.W.E. *20th century american drama*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982. v.1, p.26.

²³GOLDBERG, Isaac. Op. cit. p.477.

²⁴WATERMAN, Arthur E. *Susan Glaspell*. New York, Twayne Publishing Inc., 1966. p.73

²⁵A coleção a que me refiro é a "Henry W. e Albert A. Berg Collection of English and North American Literature", New York City Public Library, Room 226.

"Um texto descoberto em algum arquivo empoeirado não será bom ou interessante só porque foi escrito por uma mulher. É bom e interessante porque nos permite chegar a novas conclusões sobre a tradição literária das mulheres; saber mais sobre como as mulheres enfrentam, de forma literária, sua situação atual, as expectativas vinculadas a seu papel como mulheres; seus temores, seus desejos e fantasias, e as estratégias que adotam para expressar-se publicamente apesar de seu confinamento no pessoal e no privado. WEIGEL, Sigrid. La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres. In: ECKER, Gisela (ed.). *Estética feminista*, p.71.

¹⁵Periódicos arquivados na "Billy Rose Theatre Collection of the Library and Museum of the Performing Arts", Lincoln Center, New York e na "Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and North American Literature", The New York City Public Library, Room 226, New York.

¹⁶Ibid.

¹⁷Ibid.

¹⁸GLASPELL, Susan. *Trifles*. In: *Plays*. Boston, Small/Maynard & Co, 1920.

¹⁹BIGSBY, C.W.E. *Plays by Susan Glaspell*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

pessoal se evidenciam nestas peças através dos cenários sempre domésticos localizados em Nova Iorque, Provincetown e Iowa, onde a escritora residiu; através dos seus personagens visivelmente inspirados naqueles que faziam parte do seu círculo de relações e através de situações que reproduzem, com diferentes graus de fidelidade, fatos registrados nos escassos documentos sobre sua vida. Eu não teria aqui espaço suficiente para demonstrar com maior nitidez esta estreita ligação entre os fatos da vida e a obra para o teatro de Susan Glaspell. Posso apenas registrar a minha constatação de que, na maior parte dos casos, estas peças refletem sua apreensão, sua compreensão e visão pessoal de fatos e situações ocorridos no ambiente familiar de seu cotidiano. No entanto, não creio que estas peças sejam de real interesse apenas para quem as escreveu e compreensíveis somente para os que tiveram a oportunidade de se informar sobre sua vida, no momento, um número reduzido de pesquisadores/as.

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 à sua volta. Da composição destas protagonistas e da 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 o maior interesse e foco de atenção nas peças de Susan Glaspell. Qualquer que seja o assunto tratado no argumento das peças individuais, elas abrem espaço para a dramatização da condição da mulher em nossa cultura e acabam por fazer deste o seu tema constante.

Nas peças curtas da primeira fase, as ditas “sátiras sociais”, suas protagonistas são mulheres verbalmente articuladas que se utilizam de um estilo direto, sem ambigüidades, para a expressão desinibida de suas opiniões, convicções e desejos. São mulheres que participam, que se impõem, que se expõem, que arriscam imbuídas de seus ideais de realização, de liberação, de transformação social. São mulheres saudáveis e geralmente jovens em estado de expectativa, de esperança, empenhadas na tentativa de realizar seus sonhos e desejos mais profundos. Henrietta, em *Suppressed desires*, é uma intelectual dinâmica que usa roupas “radicais” e se utiliza de várias estratégias verbais e de ação em sua cruzada familiar em favor da psicanálise e de seus métodos que possibilitam a liberação de impulsos reprimidos. “É através da repressão”, diz Henrietta, “que infernos se formam dentro de nós”.²⁶ Em *The people*, uma mulher interiorana de meia-idade, que esconde embaixo da cama cópias do jornal revolucionário *The People*, abandona tudo e parte para a cidade a fim de se juntar àqueles que julga estarem na luta em prol da revolução social. Diz ela, “quanto mais seco é o deserto onde se habita, quanto mais se tem a visão da fonte”.²⁷ Jhansi, figura central em *Close the book*, é uma brilhante líder estudantil que se recusa a curvar-se diante das tradições de uma universidade conservadora e se orgulha de ser descendente de ciganos: “É claro que eu os observo

²⁶GLASPELL, Susan & COOK, George Cram. *Suppressed desires*. In: COOK, George Cram & SHAY, Frank (eds.). *The provincetown plays*. Cincinnati, Stewart Kidd Co., 1921. p.22.

²⁷Id. *The people*. In: *Plays*. p.54.

à distância, eu não faço parte de sua sociedade, eu sou uma cigana, uma fora da lei!”²⁸ Em *Woman's honor* vemos um grupo bastante heterogêneo de mulheres determinadas e corajosas que se oferecem como álibis de um jovem romântico que se expõe a uma condenação judicial para proteger a honra de uma mulher. Estas mulheres estão empenhadas em destruir o conceito de honra feminina, segundo elas criado pelos homens e que “já massacrou tantas de nossas irmãs: nossa honra tem sido salva tantas vezes que já estamos cansadas”.²⁹

Uma vez catalogadas como sátiras, é de se supor que as protagonistas destas peças, estas mulheres ativas e dinâmicas, são objeto de ridículo, e o que se espera de nós é a sua condenação através de nosso riso superior. Ora, a mulher é tradicionalmente um dos tópicos preferidos da sátira. Ridicularizadas através dos tempos pelos seus desvios do ideal feminino criado pela cultura masculina e sustentado nos pilares da docilidade, castidade, submissão e modestia, as mulheres foram e continuam sendo, segundo Mathew Hodgart, “um tópico que, quando utilizado pelo satirista, seu autor corre muito pouco risco, exceto nas mãos de sua própria esposa”.³⁰ Os próprios críticos e satiristas ao constatarem a enorme frequência com que o tópico “mulher” é utilizado na sátira (um tópico que parece não perder nem para a política), procuram encontrar explicações para o fato como, por exemplo, a produzida por Dr. Johnson:

Como a literatura e o talento pelas letras têm sido, geralmente, uma vocação masculina, a culpa das misérias do mundo tem sempre recaído sobre as mulheres.³¹

A mulher tem sido, através dos tempos a inimiga número um do satirista, e é assim que Freud se refere ao objeto da sátira: um inimigo.³²

No entanto, ao analisar a relação de Susan Glaspell com as protagonistas destas peças, me parece que a escritora não as vê como inimigas, não se distancia delas o bastante para reduzi-las a ponto de transformá-las em caricaturas. O satirista tradicional não concede à sua vítima o espaço psicológico para firmar-se como pessoa, não lhe dá o direito de expor a complexidade de sua personalidade e nem, ao menos, de conservar sua identidade e dignidade depois de desmascarada. No caso das “sátiras” de Susan Glaspell, o sentimento de superioridade e desprezo do satirista por sua vítima parece estar neutralizado por uma certa simpatia da autora com relação a suas protagonistas e suas causas, o que garante a estas um maior espaço de exposição, de ação, e lhes dá uma certa dimensão humana.

Se a sátira responde ao mundo com uma mistura de riso e indignação em quantidades iguais, se exige um alto grau de envolvimento com o mundo assim como um alto grau de abstração do mundo, se diverte tanto quanto denuncia, parece-me que, na mistura de que resultam estas peças de Susan Glas-

²⁸Id. *Close the book*. In: *Plays*. p.77.

²⁹Id. *Woman's honor*. In: *Plays*. p. 146.

³⁰HODGART, Mathew. *Satire*. New York, McGraw Book Co., 1969. p.79.

³¹Id. *Ibid*.

³²FREUD, S. Wit and its relation to the unconscious. In: CORRIGAN, Robert (ed.). *Comedy: meaning and form*. Pennsylvania, Chandler Publishing Co., 1965. p.333.

pell, há, do ponto de vista tradicional, uma dose exagerada de indignação. A escritora parece estar mais envolvida do que distanciada do mundo, mais inclinada a denunciar do que a divertir. "Instituições arcaicas têm que ser repensadas e reorganizadas mesmo que para isso seja necessário quebrar convenções consagradas," afirma Henrietta em *Suppressed desires*.³³ Ao denunciar os desvios dos padrões sociais estabelecidos, o satirista terá que definir e expor a natureza destes padrões e, ao fazê-lo, ele poderá deslocar seu foco de denúncia para as limitações destas normas ao invés de alvejar seus infratores. No caso de Susan Glaspell, suas protagonistas não são suas inimigas ou suas vítimas, mas inimigas e vítimas de uma estrutura social que as aprisiona e lhes nega a possibilidade de uma existência plena e digna. Apesar de sua euforia e obsessão, de incorrerem em exageros e excessos que as colocam em uma posição vulnerável ao ataque e à crítica, estas personagens mais parecem heroínas do que alvos de ridículo.

Nas peças longas da segunda fase, suas ditas "peças sérias", as protagonistas parecem ter sofrido uma metamorfose extraordinária. Elas são agora mulheres passivas, frágeis, submissas, portadoras de enfermidades físicas e mentais cuja principal característica é o seu constante silêncio. As que mais se exprimem, falam pouco, em um estilo ambíguo e indireto, comunicando seus significados através do que não é dito. "A rebelião da mulher," escreve Annis Pratt, "é perfeitamente justificada, mas não há um universo mais favorável do outro lado do muro. Jovens com potencial revolucionário não encontram sua revolução, por isso se casam por fracasso ou enlouquecem numa forma complicada de triunfo".³⁴

O silêncio a que estas protagonistas da segunda fase se submetem e são submetidas como condição de sobrevivência no mundo masculino, é a expressão de um vazio maior, de uma anulação não só do discurso como também de sua identidade, do ser mulher. O direito à fala lhes foi cerceado assim como o direito à participação, à interferência, ao prazer, à vida. O que lhes resta é o silêncio que representa um anticlímax nas suas expectativas asseguradas de felicidade na vida adulta. Da colisão entre o seu desejo individual e as normas sociais patriarcais resulta uma experiência de frustração e repressão tão intensa que asfixia e mata se não é encontrada uma forma de liberação, de auto-expressão. Esta forma é encontrada na patologia. A anorexia, a histeria, as neuroses, a esquizofrenia, a loucura (enfermidades historicamente associadas às mulheres), e também as debilidades físicas são a forma alternativa encontrada pelas mulheres através dos tempos para expressar sua angústia, seu desespero diante da perspectiva de uma vida de subordinação social. Segundo Elaine Showalter, "os distúrbios nervosos das mulheres expressam o conflito indissolúvel entre o desejo de agir como pessoa e as obrigações sociais internalizadas de se submeter às necessidades da família e de se conformar com a prática do auto-sacrifício, obrigatoriamente associada ao modelo de comportamento feminino".³⁵ "A loucura e a histeria," escreve Sigrid Weigel, "são os

³³ GLASPELL, Susan. *Suppressed desires*. p.331.

³⁴ PRATT, Annis. *Archetypal patterns in women's fiction*. Bloomington, Indiana University Press, 1981. p.16.

³⁵ SOWALTER, Elaine. *The female malady: women, madness and the english culture*. London, Virago, 1987. p.144.

dois lados da demência feminina tal como foram definidas e incidentalmente também causadas pelos homens".³⁶

Allie Mayo, em *The outside*, pratica há vinte anos uma mudez voluntária que é uma recusa em existir verbalmente numa sociedade indesejável.³⁷ Na peça *Inheritors*, encontramos referências a quatro mulheres ausentes por serem portadoras de enfermidades físicas e mentais.³⁸ Minnie Wright está detida na delegacia mais próxima enquanto o seu futuro se define na ação da peça *Trifles*, sua angústia atinge tal proporção que a levava à violência e ao crime.³⁹ Claire, em *The verge*, também se transforma em uma criminosa, seu desespero tendo chegado às raias da loucura.⁴⁰ A insatisfação de Bernice, na peça do mesmo nome, nutre uma úlcera estomacal que causa sua morte prematura horas antes do início da ação da peça.⁴¹ Alison, em *Alison's house*, é fulminada pela força destruidora de sentimentos reprimidos que causam a sua morte, também prematura, trinta anos antes da abertura da peça da qual é mais uma protagonista ausente.⁴²

A patologia é uma forma de expressão que é ouvida, que não pode ser ignorada, que interfere, que quebra o silêncio previsto e prescrito pela sociedade às mulheres e, por isso, é também uma forma de transgressão que precisa ser punida. As rebeldes são condenadas ao confinamento ou clausura no lar, no hospício, na prisão, na morte prematura. Para Annis Pratt, "a morte pode parecer a única solução possível nestas circunstâncias: a ignorante, a inteligente, a ingênua, a astuta, a rebelde, não faz diferença — quem ousa quebrar as regras perde sua vida, nem tanto para um Deus vingador mas para uma sociedade que não oferece uma forma respeitável de continuar vivendo".⁴³

É esta passagem em direção à invisibilidade e ao silêncio, esta travessia quase imperceptível para que não interfira ou ameace a paz e a tranquilidade no domínio masculino, que Susan Glaspell traz à luz, resgatando espaços dos escuros bastidores para o centro do palco, iluminando, dando voz e expressão a uma experiência emudecida de repressão.

Vista em sequência cronológica, a obra para o teatro de Susan Glaspell parece também dramatizar em sequência cronológica os vários estágios que a mulher atravessa em sua trajetória de vida na sociedade patriarcal. Nas peças da primeira fase, e em suas primeiras tentativas como dramaturga, Susan Glaspell dramatiza a tentativa da mulher de ser o que é e o que gostaria de continuar sendo: jovem, cheia de coragem e disposição para transformar a sociedade, para garantir seus direitos e sua dignidade de ser humano. Já nas peças da segunda fase, Susan Glaspell conta a história da frustração das mulheres, de como elas se tornam submetidas aos papéis que a sociedade lhes impõe: mulheres adultas decepcionadas, doentes, desesperançadas ao verem frustradas

³⁶ WIEGEL, Sigrid. La mirada bizca. Op. cit. p.89.

³⁷ GLASPELL, Susan. *The outside*. In: CLEMENTS, Colin Campbell (ed.). *Sea plays*. New York. Core Collection Books Inc., 1925.

³⁸ Id. *Inheritors*. Boston, Small/Maynard & Co., 1921.

³⁹ Id. *Trifles*. In: *Plays*.

⁴⁰ Id. *The verge*. Boston Small/Maynard & Co., 1922.

⁴¹ Id. Bernice. In: *Plays*.

⁴² Id. *Alison's house*. New York, Samuel French, 1930.

⁴³ PRATT, Annis. *Archetypal patterns in women's fiction*. p.76.

todas as suas expectativas e sem qualquer perspectiva de realizar seus desejos suprimidos.

É muito curioso e sintomático que o título da primeira peça de teatro de Susan Glaspell, escrita em 1914, seja *Desejos suprimidos*.⁴⁴ Os desejos suprimidos da mulher em nossa cultura são não só o título de sua primeira peça como o tema central de toda a obra para o teatro de Susan Glaspell, em que ela faz cruzar à cena mulheres memoráveis vivendo momentos típicos e reconhecíveis de sua conflituosa e contraditória passagem pelo palco, problematizada pela natureza do papel social que se vê obrigada a desempenhar. Assim, desfilam diante de nós, compondo um quadro dinâmico da trajetória não apenas de uma mulher em particular mas da mulher em nossa cultura: a mulher cheia de esperanças em relação à satisfação dos seus desejos; a mulher que luta, numa tentativa heróica, pela liberação destes desejos; a mulher frustrada diante da impossibilidade de concretizar os seus desejos; a mulher desesperançada, doente, louca, morta, suprimida como os seus desejos e pelos seus desejos suprimidos. Susan Glaspell não caminhou sozinha por esta estrada. Sua literatura pode espelhar circunstâncias de sua vida pessoal interpretadas através de sua ótica de mulher escritora e, justamente por esta razão, sua autobiografia não tem exclusividade em nossa cultura. Ela transcende o pessoal, o regional, os anos vinte e trinta e se comunica conosco, de outro tempo e lugar, que compartilhamos da visão de mundo do gênero dominado. Como diz a Sra. Hale na peça *Trifles*:

Nós sabemos como são as coisas — pras mulheres. Nós vivemos muito juntas e muito distantes. Nós passamos pelas mesmas coisas — é só uma versão diferente da mesma coisa.⁴⁵

É ainda mais curioso, e de uma coincidência até irônica, que Susan Glaspell tenha previsto em sua obra o futuro de sua própria produção literária e da literatura de tantas outras igualmente desprezada. Em sua última peça, *Alison's house*,⁴⁶ escrita em 1930, Susan Glaspell conta uma história que se passa durante as últimas horas do século passado e que envolve o resgate da ousada produção literária da falecida protagonista, mantida em segredo sob a guarda de uma família conservadora e preconceituosa. Hoje talvez estejamos reencenando este argumento. Nas últimas décadas deste milênio, tentamos resgatar a ousada obra de escritoras marginalizadas, inclusive a dramaturgia de Susan Glaspell, mantida em silêncio por quase meio século, sob a censura de uma tradição literária preconceituosa que julgou inferior e reducionista uma literatura que extravasa de seu próprio reduzido ângulo de visão.

A desvalorização sistemática e a pouca ou nenhuma transcendência atribuída à literatura escrita do ponto de vista da mulher não parece estar relacionada à sua tendência ao confessional e seu caráter autobiográfico. Parece, sim, estar ligada ao caráter misógeno dos critérios tradicionais de avaliação da arte em geral e da literatura em particular, concebidos e sacramentados por indivíduos mal equipados para a compreensão do ponto de vista da mulher, cul-

turalmente incapazes de transcender os limites de uma poética eminentemente masculina. É inevitável que esta discussão ultrapasse o argumento literário e desagüe na questão de ordem ideológica. Em uma estrutura patriarcal em que a supremacia de um gênero sobre o outro é sua marca registrada, em que a mulher é considerada hierarquicamente inferior, pode-se prever que mecanismos pré-concebidos de natureza político-ideológica serão sempre ativados para desvalorizar e descartar com rapidez e eficiência o que advém da imaginação criadora do gênero dominado.

Para que a literatura escrita do ponto de vista específico da mulher seja compreendida e, conseqüentemente, valorizada, urge uma vontade e ação política que vise desconstruir a noção dos gêneros assim como está constituída em nossa cultura patriarcal e que interfira em todas as práticas sociais, inclusive na crítica literária. Segundo Virginia Woolf:

Ao lidarmos com mulheres como escritoras, toda a elasticidade possível é desejada; é necessário abrir espaço para considerarmos outras coisas além de sua obra, tanto que esta tem sido influenciada por circunstâncias que nada têm a ver com arte.⁴⁷

Ao seguirmos a trilha entreaberta da Crítica Literária Feminista, sentimos a necessidade de considerar fenômenos sociais que podem parecer alheios ao nosso interesse literário. No entanto, este parece ser, no momento, o único caminho que nos dá a possibilidade e o privilégio de agir politicamente sem nos separarmos de nossa paixão pela literatura. Ao contrário, este caminho parece nos levar a uma relação mais íntima e consciente com o objeto de nossa paixão, nos unindo tão profundamente à literatura que ela passa a integrar-se aos passos de nossa trajetória e mesmo a definir os rumos de nossa própria biografia.

⁴⁴GLASPELL, Susan. Suppressed desires. In: *The provincetown plays*.

⁴⁵Id. *Trifles*. In: *Plays* p.353.

⁴⁶Id. *Alison's house*.

⁴⁷WOOLF, Virginia. *Women and writing*. London, The Women's Press Ltd., 1977. p.43.