

Figurações do feminino em *O limiar*, de Susan Glaspell

The figurations of the feminine in *The Verge*, by Susan Glaspell

Rosemary Elza Finatti¹

Resumo: Este artigo analisa as figurações do feminino em *O limiar* (1921), de Susan Glaspell, à luz da perspectiva dos signos teatrais presentes na peça. Nesse sentido, intenciona-se mostrar como tais elementos delineiam a subversão da protagonista, que questiona as limitações da mulher a partir da imagem simbólica das flores, por meio da dialética entre a essência do feminino e os papéis sociais impostos pelo patriarcado, figurando como um divisor de águas do drama moderno da década de 1920.

Palavras-chave: Teatro americano; Drama moderno; Escrita feminina; Feminismo; Didascálias.

Abstract: This paper analyzes the figurations of the feminine in *The Threshold* (1921), by Susan Glaspell, from the perspective of the theatrical signs present in the play. In this sense, it is intended to show how such elements outline the subversion of the protagonist, who questions the limitations of women from the symbolic image of flowers, through the dialectic between the essence of the feminine and the social roles imposed by patriarchy, figuring as a watershed in the modern drama of the 1920s.

Keywords: American theater; modern drama; female writing; Feminism; didascaly.

INTRODUÇÃO

Susan Glaspell (1875-1948) figura como uma das grandes representantes da dramaturgia moderna no contexto estadunidense. Co-

¹ Doutoranda em Estudos Literários – UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, São Paulo, Brasil.

mo uma autora à frente de seu tempo, seus escritos privilegiam temáticas de crítica social, tais como política e a condição feminina na cultura patriarcal. Seu universo ficcional transita entre diversos gêneros literários, que inclui “não apenas catorze peças, como também mais de cinquenta contos e nove romances, muitos dos quais foram altamente aclamados tanto pela crítica como pelo público leitor de sua época”² (HINZ-BODE, 2006, p. 2, tradução nossa).

Em 1915, a escritora torna-se cofundadora do grupo *The Provincetown Players*, sob direção de seu marido George Cook, grupo que se configura para a história da dramaturgia como o berço do teatro moderno. O caráter experimental e inovador proposto pelo grupo “surgiu como uma união de diferentes artistas que tinham a vontade de pensar e criar um teatro norte-americano propriamente dito, sem a importação de peças do continente Europeu” (FERRO, 2015, p. 1). A participação de Glaspell junto ao grupo foi fundamental para a sua atuação como dramaturga, exercendo inclusive a função de atriz (cf. SANDER, 2003, p. 8). Nesse aspecto, o contexto cultural americano bem como o cenário político-social novaiorquino influenciaram sobremaneira os temas abordados em suas peças, visto que “depois de duas temporadas em Provincetown, o grupo se estabeleceu na cidade de Nova York e marcou presença durante os seus oito anos de existência, de 1915 a 1922” (SANDER, 2003, p. 8-9). É interessante destacar a peculiaridade da composição teatral da autora, cujas peças foram criticadas pelo predomínio de diálogos e reflexões em detrimento das ações, subvertendo, por assim dizer, as convenções do gênero dramático, sobretudo pela abordagem referente questão fe-

² “her oeuvre includes not only fourteen plays but more than fifty short stories and nine novels, many of which were highly acclaimed both by the critics and by the reading public of her own time”.

minina e de todas as implicações do lugar social da mulher no âmbito cultural das primeiras décadas do século XX. A esse respeito, a pesquisadora Maria do Nascimento Filha pontua que

ao nos depararmos com as peças clássicas citadas por Aristóteles (1985), vê-se que as ações dessas peças eram feitas por personagens do sexo masculino, diferentemente das peças de Susan Glaspell, cujos personagens principais são do sexo feminino, sendo este um fator determinante para a suposta falta de ação de suas peças, sobretudo porque as ações se referem ao contexto restrito da vida doméstica das mulheres daquela época, diferente do mundo amplo ao qual os personagens masculinos das tragédias gregas, tinham livre acesso (Nascimento Filha, 2018, p. 15).

O valor inaugural da dramaturgia de Glaspell alcança seu ápice com *O limiar*, em 1921, obra que se destaca pelo caráter moderno e experimental. Trata-se do último trabalho da dramaturga para os Provincetown Players, sendo aclamado pelo público da época como uma das peças mais impressionantes que ocupou a cena teatral americana, quando encenada nos anos vinte, cujo viés transgressor “abriu um debate que atravessou o Atlântico e que a tornou, e à sua peça, o assunto do momento no circuito teatral de Nova York e de Londres” (Sander, 2003, p. 21), dividindo opiniões entre o arrebatamento do público e as críticas fervorosas que o consideraram um drama “*nonsense* histórico”, nas palavras do jornal escocês *The Scotsman Weekly*, de 1925, que para alguns espectadores transformou o palco em um hospício, assim como em um templo sagrado para outros (cf. Sander, 2003, p. 21-22). Nesse prisma, “com a sua combinação de forma inovadora ousada e tema radical, *O limiar* não é apenas o trabalho mais experimental de Glaspell para o palco, mas também continua a ser o seu trabalho mais controverso”³ (Hinz-

³ “with its combination of daring novel form and radical subject matter,

Bode, 2006, p. 15, tradução nossa). Como uma obra avessa ao drama tradicional empreendida no contexto conturbado do período entre guerras, a peça retrata as inquietações da protagonista que busca vislumbrar a transformação do papel social da mulher imersa em uma vida sem sentido. E apesar de toda a contribuição e inovação para o drama americano, “no entanto, hoje ela é praticamente desconhecida [...]. Após a sua morte em 1948, suas peças de teatro e romances foram deixados fora de circulação”⁴ (Ben-Zvi, 2007, p. 9, tradução nossa). Contudo, a peça em questão revela-se como um divisor de águas para o drama moderno, cuja transfiguração da realidade “possui o potencial de conduzir a reflexões importantes acerca das vivências de homens e mulheres na sociedade americana da década de 1920” (Moreira, 2018, p. 768-769). Sob essa perspectiva, o resgate da literatura da autora é fundamental para a compreensão das raízes modernas do teatro americano de autoria feminina.

A EXPRESSIVIDADE DRAMÁTICA SUBVERSIVA

O limiar é dividido em três atos, tendo como cenário uma estufa no primeiro e no terceiro atos, intercalados pela representação do segundo ato, que ocorre em uma torre ao lado da casa. No primeiro ato da peça, o conflito se inicia a partir da entrada de Harry, o marido de Claire, na cena, em que pergunta para Anthony, que trabalha para ela no laboratório de plantas, o motivo pelo qual o aquecedor da casa

The Verge is not only Glaspell's most experimental work for the stage, it also remains her most controversial one. Very complex in its dramatic representation, the play takes up many of Glaspell's most prominent issues”.

⁴ “yet today she is virtually unknown. [...]. After her death in 1948, her plays and novels were forgotten and allowed to go out of print”.

foi desligado e funciona somente naquele ambiente. Anthony esclarece que o fez a pedido de sua esposa, pois o frio prejudica o crescimento e o desenvolvimento das flores e das plantas. Na sequência, Harry pede à empregada para servir o café da manhã na estufa para ele e para as visitas, por se tratar do único lugar da casa em que há aquecimento. Em contrapartida, Anthony responde que a Sra. Claire ficará zangada por todos ocuparem aquele espaço.

É interessante observar que quando a protagonista entra na estufa, de acordo com a descrição que se faz na rubrica, “a presença de Claire dá outro tipo de vida ao recinto” (Gaspell, 2003, p. 121). Dessa forma, ela não admite que o seu espaço de trabalho seja invadido, tornando-se, assim, uma cozinha improvisada na qual o marido e os convidados desejam tomar o café da manhã, pois ela é taxativa em dizer a Harry: “Eu não vou permitir você aqui, no meu lugar” (Gaspell, 2003, p. 121).

O efeito cômico é desencadeado pelo estranhamento causado tanto pela presença de todas as personagens ocupando o espaço da estufa no qual é servido o café, como também pela conduta de Claire em se preocupar somente com o aquecimento de seus experimentos. Tais ações desarticulam os conceitos vigentes acerca do poder de decisão da mulher, visto que a protagonista privilegia as suas flores em vez de se adequar às normas dos códigos sociais. Sob essa ótica,

há normas de conduta social que se definem em oposição àquilo que se reconhece como inadmissível e inaceitável. [...]. Toda coletividade, não só as grandes como o povo no todo, mas também coletividades menores ou pequenas [...] possuem algum código não escrito que abarca tanto os ideais morais como os exteriores e aos quais todos seguem espontaneamente. A transgressão desse código não escrito é ao mesmo tempo a transgressão de certos ideais coletivos ou normas de vida, ou seja, é percebida com o defeito, e a descoberta dele, como também nos outros casos, suscita o riso (Propp, 1992, p. 60).

No que tange ao espaço em que a ação acontece, o laboratório de experimentação de plantas e flores não se trata de uma “estufa onde plantas são expostas, nem um espaço convencional para o seu cultivo, mas um local para experimentação com plantas” (Glaspell, 2003, p. 116). Considerando o simbolismo das flores como metáfora do feminino, o espaço da peça, cujas características são enfatizadas pelo narrador, alude à ideia de que tais “experimentos” que dão vida às novas plantas e flores subvertem, por sua vez, as convenções da imagem da mulher na cultura machista, na qual o arquétipo do feminino é frequentemente moldado às imagens de beleza, fragilidade e delicadeza. Ademais, o cultivo das plantas e flores no laboratório ocorre em um período de inverno rigoroso, o que denota que essas espécies fogem aos próprios padrões da natureza, como a feminilidade que não se enquadra nas construções sociais. Desse modo, os experimentos de Claire “possuem justamente o objetivo de romper o padrão da flor perfeita, a fim de que outras combinações sejam criadas” (Moreira, 2018, p. 284). Considerando o “fato teatral como relação entre dois conjuntos de signos, verbais ou não-verbais” (Ubersfeld, 2005, p. 9), no desvelar da cortina na cena inicial da peça, “a luz é dirigida para o alto e atinge as longas folhas e o enorme botão brilhante de uma planta estranha cujos galhos retorcidos se projetam para a frente, à direita. Nada mais é visível, somente essa planta e sua sombra” (Glaspell, 2003, p. 115). Nesse prisma, o jogo de luz que permeia o cenário revela que a iluminação da cena focaliza apenas uma flor, enquanto tudo ao redor ainda permanece na escuridão, o que denota a clareza de ideais do processo criador de Claire, que se contrapõe à visão limitada das demais personagens. Isto posto, os signos teatrais

que compõem a cena, marcados por didascálias, imprimem significação ao texto literário.

A partir da premissa de que “no campo da representação, os signos, verbais ou não, são em princípio todos *sinais*, na medida em que são teoricamente todos *intencionais*” (Ubersfeld, 2005, p. 11, grifos da autora), as imagens simbólicas da cena são construídas por meio de diálogos em que Claire se expressa com uma linguagem metafórica, nem sempre compreendida pelo marido e pelos convidados. Nesse ínterim, é interessante observar nuances de comicidade quando a protagonista não permite que Harry busque sal na cozinha para manter a porta fechada, visto que o cômico se expressa através de “um revés nas coisas miúdas do dia a dia do homem, provocado por circunstâncias igualmente banais” (Propp, 1992, p. 94). Na cena, Claire responde ao marido “Ah, Harry! Tenta comer seu ovo sem sal. Por favor – Por favor tenta sem o sal!” (Glaspell, 2003, p. 124). No entanto, Harry se mostra inflexível ao responder que “[...] um ovo requer sal” (Glaspell, 2003, p. 124). Partindo-se da premissa de que “o diálogo é sempre a voz de um outro — e não somente a voz de um outro, mas de muitos outros” (Ubersfeld, 2005, p. 7), a expressividade da cena reflete o pensamento restrito e superficial do marido que não consegue ter uma perspectiva diferente no que diz respeito ao que foge do habitual, bem como não compreende as divagações da esposa acerca de tais questões, aludindo à ideia de experimentação que, na peça, apresenta-se como símbolo de transgressão. Assim, há diferentes aspectos que convergem para o amplo sentido de experimentação de novos caminhos, novos saberes e novas criações de espécies de plantas e flores advindas da percepção transgressora da protagonista. Dessa forma, Claire responde ao marido e ao convidado:

CLAIRE: Mas seu espírito não se eleva nem um pouco com esse sal que lhe é negado?

HARRY: Nem um centímetro. (Retorna ao seu café).

CLAIRE: E feliz – feliz consigo mesmo por não se elevar. É claro que esse é o espírito certo – porque não se eleva (*Mais alegre*) Mas Dick, você já deve ter provado o seu ovo sem sal.

DICK: Vou provar agora. (*Se dirige à mesa do café*)

CLAIRE: Você já deve ter provado muitas coisas. Não é assim que se sai do normal e se entra no caminho da perversão?

HARRY: Claire.

DICK: (*Afastando o prato com o ovo*) Se é assim, eu prefiro esperar pelo sal.

HARRY: Claire, há um limite.

CLAIRE: E é nisso que eu estava pensando. Para a perversão também há um limite. As muralhas são intransponíveis. Se alguém jamais se aventura a sair, suponho que seja – inesperadamente, e talvez – um tanto terrível.

HARRY: Sair para onde?

CLAIRE: (*Com um sorriso iluminado*) Para onde você, meu querido, jamais irá (Glaspell, 2003, p. 125).

Em relação aos elementos que compõem a cena, constata-se que “emitidos voluntariamente, com plena consciência de comunicar, os signos teatrais são perfeitamente funcionais” (Kowzan, 1978, p. 10). Desse modo, o tom irônico das respostas de Claire é permeado de crítica ao que é considerado imutável e limitante, cujo sorriso iluminado evidenciado pelo narrador lança luz na ideia de questionar as limitações e convencionalidades pré-estabelecidas. Nesse viés, a comichidade em *O limiar* representa o desvio dos moldes construídos sob a égide da hegemonia patriarcal, visto que Claire destoa da construção cultural de mulher restrita aos papéis sociais de mãe e esposa. Diante disso, ela é incompreendida por todos que não conseguem perceber suas reais motivações de se desvencilhar das amarras culturais estabelecidas como as únicas possibilidades de autorrealização feminina.

A LINGUAGEM DAS FLORES COMO METÁFORA DO FEMININO

Na trama dramática, a linguagem metafórica utilizada por Claire toma como objeto representativo as flores que cultiva para gerar novas espécies que, no entanto, não denotam um trabalho contemplativo, ou uma forma de utilizar a jardinagem como uma simples distração, como sua filha Elisabeth se refere ao trabalho da mãe. A representação das flores que devem ir além dos padrões de beleza ou daquilo que é comumente esperado dentro de formas estabelecidas, enquanto signo do feminino, revela que “o objeto pode ser também metonímia de uma personagem ou de um sentimento [...]. A encenação joga com este tipo de evocação metonímica, mesmo se não são textuais” (Ubersfeld, 2005, p. 121). Nesses termos, a peça articula tais significados, porém, em uma perspectiva subversiva, uma vez que, ao considerar o campo semântico das flores à submissão feminina e à domesticidade, “*O limiar* de Glaspell parece incomum na sua utilização das flores como forma de experimentação da personagem principal e como símbolo do feminismo”⁵ (Rhyner, 2012, p. 189, tradução nossa). Logo, a protagonista busca novos cruzamentos e fragrâncias de flores para quebrar estigmas: “– a flor que eu criei e que está além do que as flores têm sido. O que ela se tornou deve trazer a fragrância do que ela deixou para trás. Mas nenhuma fragrância definida, nada que limite ou aprisione” (Glaspell, 2003, p. 126). No excerto em questão, o signo teatral evoca múltiplos significados em relação à simbologia das flores como imagens do feminino. Dessa forma, as flores representam objetos teatrais que engendram significação à

⁵ “*Glaspell’s The Verge seems unusual in its use of flowers as the form of experimentation of the main character and as a symbol for feminism*”.

expressão teatral, visto que “o objeto tem, portanto, um funcionamento complexo, extremamente rico, do qual as tendências modernas do teatro procuram extrair todas as possibilidades” (Ubersfeld, 2005, p. 120). A transgressão das convenções é simbolicamente representada pelas experiências com as flores pela protagonista, cuja ânsia de ultrapassar as fronteiras impostas para o feminino expressa-se na obra dramática como um “problema sem nome”, preconizado por Betty Friedan, uma das pioneiras da segunda onda do movimento feminista nos Estados Unidos, em sua obra *A mística feminina*, publicada em 1969. Nos termos da autora,

qual era exatamente esse problema sem nome? Quais as palavras usadas pelas mulheres ao tentar descrevê-lo? Às vezes diziam: «Estou me sentindo vazia... incompleta». Ou então: «Tenho a impressão de não existir». Às vezes apagavam a sensação com um tranquilizante, julgavam que o problema relacionava-se com o marido ou os filhos. Ou então que precisavam redecorar a casa, mudar-se para um bairro mais agradável, ter um caso com alguém, ou mais um filho. De quando em quando consultavam um médico, apresentando sintomas que assim descreviam: «Sinto-me cansada... Zango-me tanto com as crianças que chego a me assustar... Tenho vontade de chorar sem motivo» (Friedan, 1971, p. 20-21, grifos da autora).

Nesse aspecto, é interessante frisar que o teatro de Susan Glaspell antecipa a temática que, posteriormente, é retratada por Friedan, que postula que “o âmago do problema feminino não é de ordem sexual, e sim de identidade — uma atrofia ou evasão do crescimento, perpetuada pela mística” (Friedan, 1971, p. 68). Em *O limiar*, essa questão é evidenciada sobretudo quando Harry comenta com os amigos que não consegue entender as razões que motivam as inquietações da esposa: “HARRY: Mas o que é que perturba Claire? Eu me pergunto. Pelo que eu vejo ela tem tudo” (Glaspell, 2003, p. 141). Como uma estratégia para curar o mal que a aflige, ele convida um médico para

o jantar: “– ultimamente, eu não consigo entender o que se passa com Claire. Eu queria que Charles Emmons a examinasse – ele já consertou muitos que voltaram da guerra aos pedaços. Claire precisa de algo que afine seus nervos” (Glaspell, 2003, p. 141). Assim, as atitudes de Claire em valorizar as flores e o seu trabalho em vez de se dedicar às obrigações como esposa ressoam como um comportamento doentio, que necessita de tratamento, pois, para o marido, somente a insanidade pode justificar tais atitudes. É importante destacar que o olhar incompreensivo das personagens masculinas se estende, por sua vez, ao universo feminino da trama teatral, visto que a irmã e a filha também não entendem a sua motivação para criar novas espécies de flores.

Tais indagações acerca da concepção de feminilidade da protagonista figuram como uma tentativa de dar voz aos anseios de liberdade de agir e pensar, contrariando os ditames patriarcais, sobretudo porque “a ‘natureza feminina’ precisaria ser domada pela sociedade e pela educação para que as mulheres pudessem cumprir o destino ao qual estariam naturalmente designadas. (Kehl 2007, p. 48, grifos da autora). Dessa forma, Claire não se enquadra na concepção de feminilidade construída pelas convenções patriarcais, o que entra em choque com a expressividade feminina da irmã Adelaide, que se responsabilizou pela educação de sua filha Elizabeth, fruto de seu primeiro casamento. Adelaide é uma mulher abnegada que dedica a sua vida à família. Nas palavras da protagonista: “CLAIRE: Minha irmã é talhada para criar filhos” (Glaspell, 2003, p. 149), evidenciando que Adelaide figura como a mulher que se anula em prol das obrigações de mãe e esposa, cujos papéis sociais constituem a sua feminilidade. Diante disso, Claire sente-se incomodada com a presença da filha,

uma vez que ela foi moldada justamente pelos valores sociais que tanto a incomodam. Tal comportamento é visto como anormal por parte de sua irmã, que considera “ADELAIDE: uma mãe que não ama sua própria filha! Você é uma mãe desnaturada, Claire. CLAIRE: Pelo menos isso me livra de ser uma mulher natural” (Glaspell, 2003, p. 166). Ao rejeitar a condição de *mulher normal*, Claire desarticula os ideais de feminino construídos pela hegemonia falocêntrica, que, de acordo com os pressupostos teóricos de Sandra Gilbert e Susan Gubar, a respeito da literatura de autoria masculina, restringem a mulher às imagens de anjo e monstro. Nesse sentido, o estereótipo angelical se caracteriza pela submissão, beleza e passividade, que se contrapõe à faceta monstruosa do feminino, marcada pela autonomia, agressividade e assertividade (cf. Gilbert; Gubar, 1984, p. 46). Ao questionar as obrigações da maternidade, Claire critica a passividade da filha, pois “ela é como um dos retratos pintados pelo pai dela. Nunca me interessaram. Ela também não. (*Olha para os desenhos que, ao contrário, a interessam*)” (Glaspell, 2003, p. 158). Nesse aspecto, a cena dramática enfatiza os questionamentos da protagonista sobre o sistema opressor que rege as atitudes da mulher em relação às escolhas que possam dar sentido à sua vida, e que, no entanto, sufocam a sua individualidade e subjetividade, restringindo-lhe a liberdade.

A TORRE COMO PALCO DE DESCONSTRUÇÃO

No tocante ao cenário, o segundo ato da peça é delineado por uma torre que tem um formato distorcido, o que motivou Claire a comprar a sua casa. No entanto, sua irmã considera a torre como um lugar

estranho, como descreve o narrador quando ela entra nesse ambiente: “ADELAIDE: (*Mais uma vez seus olhos rejeitam as irregularidades da torre*) [...], confesso que não gosto. Uma torre redonda deveria se manter redonda” (Glaspell, 2003, p. 157). Por outro lado, a predileção por uma torre irregular revela o desejo de a protagonista romper com os modelos estéticos, evocando a ideia de transgressão das convenções, pois, ao longo da peça, a linguagem metafórica de Claire evidencia o seu inconformismo diante da estagnação condicionada pelos padrões sociais, questionando, dessa forma, “CLAIRE: [...], por que o tecido da vida tem que – se congelar em um padrão?” (Glaspell, 2003, p. 170). Sob essa perspectiva, a imagética da torre na cena dramática mostra, por sua vez, que o símbolo teatral “de acordo com seu funcionamento e o uso que se faz dele, tanto ou mais do que por sua natureza. [...] mais do que remeter a diegese, serve para anunciar ou articular os episódios do relato” (Ubersfeld, 2005, p. 12). É interessante observar que tanto a torre como a estufa são lugares em que Claire está em contato com a sua subjetividade, figurando como espaços femininos, que, no entanto, são invadidos “para confrontá-la e fazer pressão para que reconheça que agiu de forma irracional e retorne à ‘normalidade’” (Moreira, 2017, p. 86-87, grifos da autora). Nesse ínterim, “o que Claire gosta na torre é o fato de representar o desvio de modelos antigos que ela tenta encontrar tanto para as suas plantas como para a sua própria vida”⁶ (Hernando-Real, 2011, p. 77). Nesses termos, Glaspell traz à baila em sua dramaturgia princípios subversivos inspirados pelo teatro épico revolucionário de Brecht, sobretudo por lançar luz em temas fundamentais de sua épo-

⁶ “*What Claire likes about the tower is that it represents the deviation from old forms she tries to find both for her plants and for her own life*”.

ca, e que perduram ainda na contemporaneidade, a partir do “intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um ‘palco científico’ capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la” (Rosenfeld, 1965, p. 148, grifos da autora). Desse modo, a revolução empreendida pela dramaturgia revela-se tanto no aspecto formal como no conteúdo de sua expressividade teatral, recriando, assim, o universo feminino tal qual era compreendido, como uma forma de contestação dos preceitos pré-estabelecidos cuja “ênfase especial da peça em experiências psicológicas e biológicas deu-lhe a oportunidade de criar dois cenários brilhantes e simbólicos, [...] que constituem a técnica mais inovadora da peça”⁷ (Waterman, 1979, p. 20, tradução nossa). Nesse viés, a autora apresenta a realidade opressora por trás das máscaras sociais, o que a consagrou como uma das escritoras mais importantes do teatro moderno americano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio das análises propostas, pode-se conjecturar que o título da peça imprime a ideia do limiar articulado ao feminino sob diferentes primas que, por sua vez, evidencia a condição da mulher sob a égide patriarcal. Permeada de nuances críticas, a dramaturgia de Glaspell revela a fronteira que se estabelece entre a feminilidade livre de toda e qualquer imposição que anula a individualidade da mulher e as construções sociais do feminino pelo patriarcado, entre o paradigma da mulher como objeto e sujeito de sua própria história, entre

⁷ “*the special emphasis of the play on psychological and biological experiments gave her an opportunity to create two brilliant and symbolic stage sets, [...] that comprise the most innovative technique in the play*”.

as imagens extremas do feminino articuladas aos estereótipos de anjo e monstro, e, sobretudo, o limiar entre a sanidade e a loucura que emoldura os papéis femininos na sociedade como um tema precursor para grandes transformações no contexto americano, como advento da segunda onda do Feminismo. Embora silenciada por muito tempo, a arte dramática de Susan Glaspell se faz presente como um legado que ainda ressoa, por descortinar no palco o poder de ação restrito ao universo masculino, cuja transgressão da forma convencional da ação dramática lhe custou o esquecimento e a desvalorização de suas obras. Em uma perspectiva corajosa e inovadora, sua dramaturgia inspirou e colocou em cena o teatro moderno de autoria feminina, para além do limiar convencional e circunscrito do lugar da mulher na sociedade.

BIBLIOGRAFIA

BEN-ZVI, Linda. **Susan Glaspell: her life and times**. Oxford University Press, 2007.

CALDAS, Kelly Helena Santos. **Interfaces entre direito e arte: estudo sobre Feminismo a partir do teatro épico de Bertolt Brecht**. In: Anais XX Encontro Internacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre Mulher e Relações de Gênero (REDOR). Universidade Federal de Sergipe, 2018. Disponível em: < <https://www.sinteseeventos.com/site/redor/G11/GT11-03-Kelly.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

FERRO, Paola Piovezan. **Figurações dramáticas do indivíduo em “Suppressed Desires” (1915), de Susan Glaspell e George Cram Cook, e “Before Breakfast” (1916), de Eugene**

O'Neill: um recorte analítico da dramaturgia dos *The Provincetown Players*. 2015. 97 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-19082016-152048/publico/2015_PaolaPiovezanFerro_VOrig.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2021.

FRIEDAN, Betty. **A mística feminina.** Petrópolis: Vozes, 1971.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination.** London: Yale University, 1984.

GIRARD, Gilles; OUELLET, Real; RIGAULT, Claude. **O Universo do Teatro.** Tradução Maria Helena Arinto. Coimbra: Almedina, 1980.

GLASPELL, Susan. **O Teatro de Susan Glaspell: Cinco Peças.** Brasília: Embaixada dos Estados Unidos, 2003.

HERNANDO-REAL, Noelia. **Self and space in the theater of Susan Glaspell.** McFarland, 2011.

HINZ-BODE, Kristina. **Susan Glaspell and the anxiety of expression: Language and isolation in the plays.** McFarland, 2006.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino.** 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

KOWZAN, T. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. *In:* GUINSBURG, J; COELHO NETTO, J. T.; CARDOSO, R. C. (Org.). **Semiologia do teatro.** 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

MOREIRA, Lucianne Christina Fasolo Normândia; ADELMAN, Miriam. Ser mulher: a representação da condição feminina e a loucura

em O Limiar de Susan Glaspell. *In: Palimpsesto*. No. 26. Ano 17. 2018, p. 763 -769. Disponível em <<https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/55998/R%20-%20D%20-%20LUCIANNE%20CHRISTINA%20FASOLO%20NORMANDIA%20MOREIRA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 30 maio 2022.

NASCIMENTO FILHA, Maria do *et al.* **Perspectivas feministas em Bagatelas**, de Susan Glaspell. 2018.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e Riso**. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos; 84).

RHYNER, Corinne Kopcik. **Flowers of rhetoric**: The evolving use of the language of flowers in Margaret Fuller's "Dial" sketches and poetry, Elizabeth Stoddard's "The Morgesons", Edith Wharton's "Summer", Mary Austin's "Santa Lucia" and "Cactus Thorn", and Susan Glaspell's "The Verge". Georgia State University, 2012. Disponível em <https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1085&context=english_diss> Acesso em: 16 ago. 2021.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: São Paulo Ed., 1965.

SANDER, Lucia V. Apresentação. *In: GLASPELL, Susan. O Teatro de Susan Glaspell: Cinco Peças*. Brasília: Embaixada dos Estados Unidos, 2003.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Tradução Edvanda Bonavina da Rosa, Lídia Fachin, Maria Celeste C. Dezotti e José Simões Almeida Jr. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WATERMAN, Arthur. **Susan Glaspell's The Verge**: An Experiment in Feminism. *The Great Lakes Review*, v. 6, no. 1, 1979, pp. 17–23. Disponível em www.jstor.org/stable/20172470. Acesso em: 14 ago. 2021.