

HISTERIA, (IN)SANIDADE E AS AMARRAS DA LINGUAGEM: O LIMIAR DE SUSAN GLASPELL

Lucianne Christina Fasolo Normândia Moreira¹

RESUMO

Este trabalho possui o objetivo de apresentar a peça *O Limiar*, da escritora estadunidense Susan Glaspell. Escrita em 1921, a obra é considerada uma das peças mais radicais de Glaspell. *O Limiar* apresenta inovações formais e influência do expressionismo, e a abordagem temática também merece destaque: Claire Archer, a protagonista, é uma mulher que busca romper padrões constritivos de comportamento e até mesmo de linguagem, e que compreende a sanidade como baseada em conformidade. O presente trabalho pretende analisar *O Limiar* em suas características mais marcantes, destacando a relevância do estudo e experiência desta peça ainda tão pouco conhecida em nosso país.

PALAVRAS-CHAVE:

O Limiar. Teatro estadunidense. Insanidade. Literatura de autoria feminina.

INTRODUÇÃO

Em mais de um livro de ensaios, a teórica e poeta estadunidense Adrienne Rich discute diversos aspectos da relação entre arte e sociedade. Na opinião desta escritora, a arte de uma maneira geral possui o importante papel de proporcionar ao público a oportunidade de reflexão, o que lhe confere uma característica transformadora. “Qualquer arte realmente revolucionária é uma alquimia através da qual desperdício, ganância, brutalidade, indiferença petrificada, ‘angústia cega’ e raiva são transmutados no reconhecimento profundo do *E se?* – o possível” (RICH, 2003, loc 73, grifos no original, tradução nossa²). Rich defende que, através da transfiguração de experiências humanas, a arte convida aqueles que a vivenciam a refletir sobre sua realidade e imaginar outras possibilidades.

Esta concepção não é única, e encontra ecos na história literária e na crítica. Outra poeta estadunidense, Muriel Rukeyser (1996), em 1949 argumentava que a arte estabelece uma via de comunicação entre artista e público, cujo fim é proporcionar uma experiência imaginativa: um momento de profundo reconhecimento que impele o público a buscar tanto auto-conhecimento quanto conhecimento do mundo. Em relação à teoria literária, discussões

¹ Mestre em Letras, doutoranda em Letras e bolsista da CAPES, filiada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Contato: lucianne.christina@gmail.com.

² Trecho original: “Any truly revolutionary art is an alchemy through which waste, greed, brutality, frozen indifference, “blind sorrow,” and anger are transmuted into some drenching recognition of the *What if?*—the possible.”

acerca da importância da literatura como propulsora de reflexões já foram levantadas por teóricos como Umberto Eco. Mais especificamente em relação ao teatro, Ubersfeld (2005) ressalta o seu caráter de experiência social e remete ao conceito de Brecht sobre o teatro como unindo o prazer de vivenciar emoções expostas no palco à possibilidade de refletir sobre elas.

Levando estas reflexões em consideração, o presente trabalho apresenta uma análise da peça *O Limiar*, de Susan Glaspell. Glaspell foi uma importante dramaturga estadunidense, embora ainda não muito estudada, e *O Limiar* é considerada uma de suas obras mais complexas. Escrita em 1921, esta peça experimental apresenta Claire Archer, uma mulher que busca romper a constrição de padrões relacionados a comportamento social e uso da linguagem. Devido às inovações formais e à temática abordada, *O Limiar* causou escândalo quando produzida e dividiu a crítica. Este trabalho fará uma apresentação e análise da peça de Glaspell, levando em consideração os aspectos mais relevantes desta obra que, mesmo escrita há quase um século, ainda possui o potencial de levar a reflexões importantes acerca das relações de gênero e conceitos de sanidade e loucura.

SUSAN GLASPELL: SEU CONTEXTO E SUA OBRA

Susan Glaspell (1876-1948) nasceu em Davenport, no estado de Iowa. Glaspell teve uma trajetória profissional variada: foi jornalista, romancista, atriz e dramaturga. Em 1915, dois anos após seu casamento com George Cram Cook e a mudança para a residência sazonal em Greenwich Village (Nova Iorque) e em Provincetown (Cape Cod), Glaspell co-fundou a companhia de teatro experimental *Provincetown Players* com seu marido. Esse foi o início de sua carreira de dramaturga, com a co-produção de *Suppressed Desires* (“Desejos Suprimidos”, sem tradução) seguida pela produção de *Trifles* (Bagatelas), a primeira peça escrita individualmente por ela e considerada sua obra mais famosa.

Glaspell optou por abordar temas como políticas públicas e a posição social da mulher principalmente, desafiando a convenção do teatro da época. Como Ben-Zvi (2005) observa, todas as peças de Glaspell são uma resposta a eventos sociais do período em que cada uma foi escrita, como a supressão da autonomia feminina após a conquista do sufrágio transfigurada em *O Limiar*. Além de refletir suas convicções políticas, a escolha temática de Glaspell poderia também estar relacionada à sua filiação a diversos grupos intelectuais em Greenwich Village. Entre eles se destacava o grupo feminista *Heterodoxy*, uma organização

não-hierárquica da qual as mais importantes feministas da época fizeram parte e que se revelou uma rede de apoio e motivação para Glaspell na produção de suas peças.

Situando o trabalho dos *Provincetown Players* em relação ao teatro nos Estados Unidos na época, pode-se dizer que a companhia fundada por Glaspell e seu marido era marcada por um trabalho de vanguarda, que trazia muitos elementos de movimentos do teatro europeu, especialmente do expressionismo. Segundo Ozieblío (1989), a companhia *Provincetown Players* pode ser considerada o berço do teatro moderno nos Estados Unidos, mesmo que apenas as produções de Glaspell dentro da companhia sejam levadas em conta (p. 149). Eugene O'Neill foi um dos dramaturgos que começaram suas carreiras junto à companhia, e juntamente com Glaspell se tornou um dos grandes nomes da época.

Como romancista, Glaspell obteve sucesso significativo e praticamente unânime; porém, suas obras dramáticas foram alvo de comentários mistos da parte da crítica, expressando desde uma postura de reverência ou aceitação clamorosa até um repúdio violento (SANDER, 2007, p. 158-159). Em 1922, Cook entrou em conflito com membros da *Provincetown Players* – principalmente Eugene O'Neill, que havia decidido apresentar suas peças primeiramente na Broadway e de forma quase exclusiva. Por conta disto, o marido de Glaspell se convenceu de que o propósito experimental e não-comercial dos *Provincetown Players* tinha se perdido e optou por desligar-se da companhia e mudar-se para a Grécia.

Glaspell acompanhou o marido em sua mudança, retornando após a sua morte dois anos depois. Quando retornou, o próprio reconhecimento do seu trabalho dentro da companhia teatral – fundada por ela e com a qual trabalhou por oito anos – havia desvanecido (OZIEBLIO, 1989, p. 159). Em 1930, Glaspell escreveu sua última peça encenada, *A Casa de Allison* (*Allison's House*). Embora Glaspell tenha recebido reconhecimento oficial por via do prêmio Pulitzer concedido à peça em 1931, este fato “não garantiu à premiada um passaporte para a história” (SANDER, 2007, p. 20); ou seja, suas obras foram esquecidas após a morte de Glaspell, em 1948.

Até o redescobrimto gradual nas últimas três décadas, a obra dramática de Susan Glaspell permaneceu mergulhada em silêncio; no Brasil, o nome de Glaspell continua obscuro. Porém, mesmo no contexto acadêmico dos Estados Unidos, onde sua obra é mais conhecida, ainda hoje não há muitos trabalhos críticos sobre ela, como há mais de uma década comentava Gainor (2007). A situação não parece ter mudado muito desde então. O reconhecimento de Susan Glaspell como escritora, quando ocorre, costuma se limitar ao

estudo de “Bagatelas” e do conto “A Jury of Her Peers”, suas obras mais famosas, enquanto suas demais produções são geralmente ignoradas.

É importante mencionar que “Bagatelas” e “A Jury of Her Peers” são amplamente reconhecidas nos Estados Unidos como grandes obras e incluídas em antologias e ementas de cursos universitários. No entanto, os romances de Glaspell, que construíram sua fama de escritora no começo do século XX, são raramente lembrados ou estudados; além disso, várias de suas peças foram produzidas uma vez apenas, e a edição completa da sua obra dramática só foi publicada em 2010. O *Limiar*, considerada por Oziemblo (1989) como a peça mais provocante de Glaspell, teve algumas montagens famosas, mas é definitivamente menos popular e menos estudada que “Bagatelas”.

As peças de Susan Glaspell foram vistas por boa parte da crítica contemporânea como “estranhas” (“queer”, em inglês); em alguma medida, talvez ainda sejam mal compreendidas. O teatro de Glaspell, como escreve Sander (2007), é realmente inovador em diversos aspectos. Na opinião dessa autora, a não compreensão e o apagamento da obra de Glaspell dos anais da literatura se deveram tanto ao fato de que as peças estão primariamente centradas na análise da condição e experiência da mulher e seu confinamento na esfera privada quanto à evidente inovação formal apresentada por elas (SANDER, 2007, p. 157-176).

As peças de Susan Glaspell predominantemente apresentam mulheres como suas personagens principais, e se focam nas suas experiências de opressão e silenciamento na sociedade. Aliás, o cenário predominante é o ambiente considerado especificamente feminino, como espaços no interior de uma casa nos quais se concentra a vivência das mulheres; em algumas peças, o cenário da casa também representa o confinamento e opressão a que as personagens são sujeitas. A ação dramática em “Bagatelas”, por exemplo, ocorre no cenário da cozinha de uma casa de fazenda, caracterizada como um local frio, “nada acolhedor” (p. 36); em *O Limiar*, ela ocorre nos ambientes de experimentação e reclusão da protagonista, repetidamente invadidos por outras personagens em vários momentos da peça, e constituindo um traço expressionista devido à representação do estado mental da protagonista.

Segundo Sander (2007), a tradição do teatro, herdada do período clássico, prescreve cenários localizados nos espaços da esfera pública. Mesmo quando a ação ocorre no interior de uma casa (ou seja, dentro da esfera privada), é na experiência masculina, e não na feminina, que ela se concentra. Dentro desta tradição, o “universo das mulheres” é relegado às coxias e laterais do palco, pois as ações que ocorrem nestes espaços são de importância

periférica: a experiência das mulheres é por si só considerada trivial. Ao centralizar suas peças no espaço da vivência feminina, Glaspell se distancia em muito do padrão do teatro (SANDER, 2007, p. 173-174).

As protagonistas de Glaspell são mulheres de cuja pessoa emana o desejo de expressão plena de suas capacidades, desejo este que entra em conflito direto com o padrão de comportamento imposto pela sociedade dominada pelos homens. Em mais de uma peça, as personagens masculinas expressam incompreensão frente à frustração e agonia vivenciadas pelas personagens femininas. Pergunta o marido de Claire Archer em *O Limiar*: “Mas o que é que perturba Claire? Pelo que eu vejo ela tem tudo” (GLASPELL, 2003, p. 150). As personagens masculinas deslegitimam todo impulso por independência por parte das mulheres, taxando-o de anormal e, em consequência disto, interpretam qualquer ato de violência da parte delas – motivado pela situação insuportável de opressão em que se encontram – como uma agressão gratuita, inexplicável ou “insana”.

Um outro aspecto relevante nas peças de Glaspell é a utilização da forma e da linguagem, que se mostra inovadora. Em “*Bagatelas*”, por exemplo, há uma subversão do gênero da investigação criminal: as personagens do delegado, promotor e vizinho saem de cena para fazer suas investigações na casa e são incapazes de desvendar o motivo do assassinato de John Wright por sua esposa. São as duas mulheres que analisam o cenário trivial da cozinha e reconstroem a experiência de Minnie Wright. Nesta mesma peça, a linguagem utilizada pelas duas personagens femininas é também interessante. As duas mulheres se comunicam de forma hesitante e entrecortada e quase não agem, estritamente falando. Como observa Sander (2007), elas gradualmente compreendem algo sobre a experiência de Minnie Wright que reconhecem em suas próprias vidas mas que não sabem colocar em palavras nem têm respaldo social para isso.

Já *O Limiar* demonstra influências do impressionismo europeu e um trabalho bastante inovador da linguagem e da forma. Os cenários são utilizados para representar aspectos relacionados à construção psicológica de Claire, uma mulher casada que não se conforma a padrões de comportamento feminino estabelecidos socialmente e que procura transcendê-los a todo custo. Em sua busca por libertação, Claire testa os limites da sanidade que a aprisiona, e até mesmo tenta ultrapassar os limites da linguagem. As falas da protagonista se tornam entrecortadas à medida que ela se sente cada vez mais pressionada pelas outras personagens a agir como “a mulher que [ela] deve ser” (GLASPELL, 2003, p. 154); e, ao final do segundo ato, algumas de suas falas adquirem a forma fragmentada de

poemas – em uma tentativa de romper o próprio padrão da linguagem, que limita o que pode ou não ser dito.

Há outros aspectos interessantes do uso da linguagem. Por exemplo, diversas peças de Glaspell se utilizam da ironia como recurso para construção de sentido. “Woman’s Honor” (“Honra da Mulher”, sem tradução para o português) é uma delas. Segundo Ben-Zvi e Gainor (2010), esta obra pode ter sido inspirada em uma notícia real de um homem que foi preso e executado porque se recusara a fortalecer seu álibi e revelar a identidade da mulher com quem alegara ter passado a noite quando ocorrera um crime. Em “Woman’s Honor”, o prisioneiro Gordon Wallace é visitado na delegacia por seis mulheres – personagens tipos referidas como “A maternal”, “A tola”, “A mercenária”, “A sarcástica”, “A enganada” e “A protegida”. Todas elas prontamente se apresentam ao advogado de Wallace como a mulher cuja honra ele desejava defender ao decidir não nomeá-la. A partir do tratamento irônico e cômico, a peça destaca que o conceito de honra, quando aplicado a mulheres, é meramente sinônimo de castidade e as aprisiona nas dicotomias de anjo/demônio e santa/prostituta.

Finalmente, em algumas peças Glaspell se utiliza de um recurso inovador a fim de representar a opressão e invisibilidade impostas à vida das mulheres. Peças como “Bagatelas”, “Bernice” e “A Casa de Allison” estão centradas em personagens que nunca aparecem no palco. Estas mulheres são, literalmente, invisíveis. Tal recurso, denominado “efeito i” por Sander (2007), põe em evidência a negação da experiência das mulheres e seu consequente apagamento através da ausência materializada das personagens principais nas peças. Nada se sabe acerca das protagonistas além do pouco que outras personagens (em sua maioria mulheres) conseguem apreender, pois elas não se encontram presentes no palco para relatar sua história – e imagina-se que essas mulheres, ignoradas e invisibilizadas durante toda a sua vida, não seriam ouvidas se estivessem em cena.

SOBRE AS MONTAGENS DE O LIMIAR: RECEPÇÃO DA PEÇA

O Limiar foi produzido pela primeira vez em 1921 pelos *Provincetown Players*, dirigido pelo marido de Glaspell e com a atuação da famosa atriz Margaret Wycherly no papel de Claire Archer. Ben-Zvi (2005) relata que esta primeira produção teve uma recepção mista por parte da crítica, que oscilava entre adulação e uma postura extremamente negativa. Weed Dickinson afirmou que a peça era incompreensível e que apenas agradaria ao público do Greenwich Village que não se importasse em assistir a algo sem sentido. Já Alexander

Woolcott escreveu em um artigo virulento cujo título poderia ser traduzido como “Psiquiatria de Provincetown” (“Provincetown Psychiatry” no original) que Claire Archer é uma mulher extremamente desagradável da qual todo homem sensato deveria fugir, perguntando-se como é possível que Tom, Harry e Dick (respectivamente o amigo, o marido e o hóspede/amante) consigam suportá-la. Além de deixar claro que não apreciou as quebras formais, o crítico também declarou que a peça somente poderia ser compreendida por um neurologista ou por uma mulher tão insana quanto a própria protagonista.

Havia muitos que enalteciam a peça. Porém, mesmo analisando O Limiar de forma positiva, estes críticos permaneciam um tanto atônitos frente à obra. Stephen Rathbun declarou que a peça talvez se tornaria um clássico em um ou dois séculos; Kenneth Macgowan denominou O Limiar “a peça mais difícil que um americano e talvez um europeu já escreveu” (apud BEN-ZVI, 2005, p. 248, tradução nossa³). Ben-Zvi também destaca que nenhum artigo de crítica oficial da época da primeira produção realmente observou a faceta política de O Limiar, com exceção de uma crítica anônima e outra escrita por Ruth Hale – esta última não por coincidência membro de grupos feministas como *Heterodoxy* e os de Lucy Stone.

Já Gainor (2007) comenta que o jornal local *Greenwich Villager* dedicou quatro edições semanais a discussões de O Limiar e publicou uma série de matérias sobre a peça, que iam desde visões de colunistas e expectadores a análises de supostos filósofos anônimos convidados a assistir à peça e comentá-la a partir de vários aspectos. Estas análises reproduzidas no jornal incluíam a perspectiva de um poeta, um(a) filósofo(a) feminista e um(a) filósofo(a) anarquista. Os comentários do poeta versavam sobre o uso inovador da linguagem na peça; o(a) filósofo(a) feminista concentrou-se na mensagem que Glaspell estaria transmitindo, enquanto o(a) filósofo(a) anarquista fez observações sobre o contexto social a que a peça aludia e a mistura de realismo e simbolismo presente nela. Na opinião de Gainor (2007), todos os filósofos poderiam ter sido a mesma pessoa, que desejava apresentar um ponto de vista mais abrangente sobre a obra.

Ozieblio (2012) observa que as resenhas sobre a segunda produção da peça em Londres em 1925 seguiram o padrão estabelecido pelos críticos norteamericanos. Havia aqueles como James Agate que consideravam O Limiar uma grande peça, enquanto outros a

³ Trecho original: “in his opening night review, [Kenneth Macgowan] calls the work ‘the most difficult play that any American and perhaps any European has ever written... Take ‘When We Dead Awaken’ and the most devious play by Strindberg and go beyond it into dizzying distances and fogging depths and you have got very little closer to The Verge.’”

descartaram como “o retrato de uma louca que não chegava a convencer” (OZIEBLIO, 2012, p. 24, tradução nossa⁴). Também segundo Ozieblío (2012), foi publicada uma crítica anônima no jornal *Daily Telegraph* elogiando a peça de Glaspell como o triunfo desta escritora, que foi capaz de fazer o público aceitar Claire “como aquela pessoa sem igual cuja visão é clara, e cujas palavras, embora transcendentais, são sinceras e verdadeiras” (p. 24, tradução nossa⁵).

O *Limiar* foi produzido em Londres pela companhia experimental *Pioneer Players*, conduzida pela atriz e diretora Edith Craig, e que contou com a atuação da renomada Sybil Thorndike. Ozieblío (2012) comenta que Craig revelou a Thorndike que considerava O *Limiar* uma peça de difícil compreensão, mas que a escolheu uma vez que “era uma obra de um poder tão descomunal que se pode considerar uma obra prima” (p. 24, tradução nossa⁶). Thorndike era da opinião de que a peça de Glaspell era mais simbólica que realista, e entendia Claire não como louca mas sim como alguém que se atrevia a expressar uma nova perspectiva sobre a vida. Além disso, a atriz afirmava sobre o final polêmico da peça “que Claire, ao estrangular Tom, está tentando chegar a uma verdade existencial mais profunda e que, portanto, se trata de um ato afirmativo e positivo” (OZIEBLIO, 2012, p. 24, tradução nossa).⁷

Segundo Ozieblío (2012), as obras de Glaspell, incluindo O *Limiar*, foram relegadas ao esquecimento por cerca de cinquenta anos, começando a ser resgatadas por escritoras e teóricas feministas a partir das décadas de 1970 e 1980. Houve algumas montagens de *O Limiar* desde então, porém a resposta da crítica ainda permanece dividida. E, em entrevista publicada *online* em 2016, a escritora Noelia Hernandez-Real comenta que as montagens relativamente mais recentes das peças de Glaspell parecem ser feitas apenas em pequenos teatros de caráter experimental, e que a Broadway norteamericana ainda não se mostra pronta para recebê-las.

⁴ Trecho original: “Las reseñas se centraron en la temática de la obra más que en la puesta en escena, y siguieron el patrón establecido por los críticos neoyorquinos de 1921: el prestigioso James Agate opinó categóricamente que se trataba de una gran obra –“a great play”– (1926: 98), mientras que otros vieron únicamente el retrato de una loca que no llegaba a convencer.”

⁵ Trecho original citado por Ozieblío: “Herein is Miss Glaspell’s triumph, that she makes you accept Claire as that one person in a million whose vision is clear, and whose speech, howsoever transcendental, is sincere and true.”

⁶ Trecho original: “Según Sybil Thorndike, Edith Craig, aunque admitía que *The Verge* era una obra difícil de entender, la eligió para su teatro puesto que ‘era una obra de un poder tan descomunal que se puede considerar una obra maestra’ (citado en Cummins, 1925).”

⁷ Trecho original: “Por su parte, Thorndike interpretaba la obra como simbólica más que realista, y admiraba a Glaspell por su intento de alcanzar lo intangible; para ella, Claire, lejos de ser una loca, se atrevía, como lo hicieron Cristo o Buda, a expresar una nueva visión de la vida. En cuanto al desenlace de la obra, que tantos consideran negativo, Thorndike entiende que Claire, al estrangular a Tom, está intentando llegar a una verdad existencial más profunda y que, por lo tanto, se trata de un acto afirmativo y positivo.”

Em 1991, a universidade de Brigham no Reino Unido produziu *O Limiar*, mas informações sobre esta produção não são de fácil acesso. A peça foi produzida no Reino Unido duas vezes seguidas em 1996, a primeira delas no Orange Theatre em Richmond e a outra na universidade de Glasgow por ocasião de uma conferência sobre Susan Glaspell. Conforme Gainor (2007), a montagem na universidade de Glasgow oferecia uma interpretação pós-moderna, enquanto a montagem no Orange Theatre pendia para uma representação realista que não agradou muito à crítica. Para Gainor, “nenhuma das performances foi capaz de transmitir completamente a tensão entre formas que integra o drama” (2007, p. 168, tradução nossa⁸).

A produção recente de *O Limiar* mais conhecida é provavelmente a de 2009 em Nova Iorque, dirigida por Alice Reagan e apresentada pelo grupo *Performance Lab 115* no Ontological-Hysteric Theater. Para esta produção, a diretora utilizou o texto da peça de forma livre, aglutinando os três atos em um só e fazendo várias alterações, a mais marcante delas sendo a inclusão da projeção de vídeos de flores desabrochando para acompanhar a performance. Ela também optou por retirar algumas personagens e modificar outras; Anthony, por exemplo, torna-se Antoinette, o que do ponto de vista de uma adaptação é uma escolha interessante. Além disso, Reagan fez algumas ligeiras mudanças no cenário.

As críticas sobre a montagem foram mistas. Claudia Larocco, escrevendo para o jornal *New York Times*, comentou que a projeção de vídeos e os gestos bruscos da atriz interpretando Claire ficaram pesados, mas elogiou a produção e seu objetivo de revitalizar a peça de Glaspell e trazer a noção de novas possibilidades ao teatro. Segundo Larocco, a característica mais marcante da peça é a impossibilidade de reduzi-la a uma análise literal ou breve. “Tal irreduzibilidade é a mensagem feminista que tem mais ressonância hoje, e ela ganha amplo espaço da diretora Alice Reagan e do *Performance Lab 115*, que está encenando ‘O Limiar’” (tradução nossa⁹).

Por outro lado, no site *Timeout*, que se identifica como um guia de eventos na cidade de Nova Iorque, a editora Helen Shaw publicou um texto brevíssimo mas bastante negativo sobre a montagem. Com um título que pode ser traduzido como “The Verge: maratona da esquisitice modernista de Glaspell brota no Ontological” (tradução nossa¹⁰), a montagem foi avaliada com duas estrelas e criticada como tendo sido exagerada e ineficaz. O

⁸ Trecho original: “It appeared that neither performance was able to convey fully the tension between forms integral to the drama.”

⁹ Trecho original: “Such irreducibility is the more resonant feminist message today, and it is given full room to breathe by the director Alice Reagan and Performance Lab 115, which is performing ‘The Verge’.”

¹⁰ Título original: “The Verge: Susan Glaspell’s modernist weird-athon sprouts at the Ontological”.

que chama a atenção é o fato de que, na opinião da escritora, a produção não foi bem-sucedida porque a peça de Glaspell é estranha demais; Shaw também ressalta que a diretora e sua companhia não estavam preparados para lidar com o texto.

Em 2015, a peça foi encenada pela primeira vez no Provincetown Theater na cidade de Cape Cod, onde Glaspell e seu marido haviam residido. Em crítica publicada online no site do jornal local *Cape Cod Times*, Kathi Scrizzi comenta sobre a importância deste evento e elogia as atuações e o cenário utilizado, mas faz algumas ressalvas. A jornalista faz questão de deixar claro que o co-diretor da montagem editou e adaptou o texto originalmente escrito por Glaspell porque o considerou “fascinante mas desconcertante demais em algumas partes do diálogo” (tradução nossa¹¹). Scrizzi também se pergunta como é possível que as outras personagens (Dick, Harry, Tom, Adelaide e Elizabeth) queiram manter contato com alguém tão desagradável e intransigente como Claire.

Se houve outras montagens de *O Limiar* após a ocorrida em Cape Cod, estas provavelmente ocorreram em teatros muito pequenos ou foram produzidas por grupos não muito representativos, de forma que encontrar referências ou textos críticos sobre elas não é fácil. Não há indícios de que houve montagens no Brasil. O que se pode compreender pelo mencionado das montagens mais recentes é que, mesmo após mais de noventa anos desde sua primeira produção, *O Limiar* permanece uma peça que divide a crítica. A proposta de Glaspell de trazer ao palco um realismo que quase beira à farça aliado a diálogos e cenários expressionistas é ainda vista por muitos como “desconcertante”. E ainda há críticos, como Scrizzi, que admitem não compreender Claire e sua busca pela quebra de padrões.

“EU QUERO DESTRUIR TUDO”: ANALISANDO A PEÇA

A trama de *O Limiar* é relativamente simples. Claire Archer, a protagonista, é uma mulher casada que busca se libertar das constrações sociais através da experimentação com novas formas de plantas e que é pressionada para deixar seu trabalho em segundo plano. A revolta que ela sente contra a repressão de sua agência a leva a um comportamento considerado antinatural, culminando na rejeição do papel social de esposa, amante e mãe. Ao final da peça, Claire comete o assassinato do homem que ama e enlouquece. Esta, no entanto, não é uma visão satisfatória da obra, tampouco esgota suas análises possíveis. O risco que se

¹¹ Trecho original: “Co-director Nathan Butera trimmed and adapted the script for this local debut after he and Vasello found the original script fascinating but too off-putting in some of its dialogue.”

corre é a limitação ao estudo da protagonista e sua loucura, como se a obra fosse apenas uma exposição da luta de Claire ou “um monólogo no deserto” (SANDER, 2007, p. 67). Claire não está sozinha no palco: embora menos interessantes e densas que a protagonista, as demais personagens são de extrema relevância. E a construção dos diálogos e o uso dos cenários e linguagem na obra devem ser também analisados.

A peça é estruturada em três atos. O primeiro e o último possuem como cenário uma estufa, na qual Claire realiza seus experimentos, enquanto o segundo ato ocorre no cenário de uma torre ao lado da casa. Ambos os cenários representam espaços de uso exclusivo da protagonista. Os cenários em *O Limiar*, como comenta Friedman (1984), possuem um aspecto marcadamente expressionista. O cenário da estufa é retratado como um laboratório, sob controle de Claire, simbolizando a busca da protagonista por libertação e oferecendo um prelúdio de suas ações posteriores. Já o cenário da torre materializa o estado psicológico de Claire: a torre é descrita como disforme e fora do padrão – aludindo ao não-conformismo, isolamento e angústia da personagem.

O uso da linguagem na peça também merece ser analisado. Cenas mundanas e até mesmo cômicas são contrastadas com diálogos e monólogos profundos que expressam os anseios interiores de Claire. Um exemplo disto ocorre no primeiro ato, em que uma conversa irônica e banal sobre buscar o saleiro para comer ovos no café da manhã subitamente termina na discussão sobre sanidade e transgressão. Da mesma forma, é interessante observar que as falas de Claire vão se mostrando mais entrecortadas à medida que a sua angústia se torna mais aparente, e que a hesitação da personagem reflete a sua convicção de que a libertação que ela busca não pode ser colocada em palavras da forma já socialmente padronizada e estabelecida.

Sander (2007) propõe que os três atos da peça são caracterizados por uma ação de invasão do espaço de Claire seguida de uma expulsão, e o primeiro ato exemplifica isto de maneira muito clara. Por ocasião de uma nevasca, o cenário da estufa de Claire é invadido por seu marido Harry, que convida Tom, Dick e Elizabeth – a filha da protagonista – a fazê-lo também. À invasão física segue uma invasão psicológica, na qual Harry e Elizabeth questionam e pressionam Claire acerca de sua conduta. O que ocorre em seguida é a expulsão violenta dos invasores: a protagonista não mais suporta a pressão e até tenta agredir Elizabeth fisicamente. Nesta análise, as ações de Claire durante o primeiro ato são de fato uma reação à invasão de Harry e Elizabeth.

É durante o primeiro ato que Claire deixa clara a sua concepção de sanidade, sendo possível analisá-la a partir das proposições teóricas de escritoras feministas. Para ela, a

sanidade consiste em um padrão de comportamento estabelecido socialmente, ao qual todos devem se conformar caso não queiram ser submetidos a duros questionamentos e até tratamentos médicos forçados. A análise da loucura/sanidade elaborada por French (1986) corrobora esta visão: de acordo com a escritora, a loucura se configura como todo aquele comportamento que desvia da norma socialmente estabelecida para determinados grupos de indivíduos.

No contexto da peça, era esperado de uma mulher casada dos anos 1920 que se comportasse de maneira submissa, obedecendo a seu marido e se ocupando de sua função de esposa e mãe na esfera privada. Na visão de Claire, esta exigência é desesperadora uma vez que lhe impede de usar seu potencial criativo. A personagem acredita que o único modo de alcançar a libertação é através da ruptura total e violenta deste padrão de comportamento “normal”, que ela sabiamente associa à instituição da sanidade. Claire também reconhece o poder da linguagem na manutenção do que é socialmente reconhecido como sanidade. Ela percebe discursos prontos e corriqueiros como esvaziados de significado e de possibilidade criativa, cujo uso automatizado cumpre o propósito de impedir a construção de sentidos realmente transgressores.

Claire: [...] Eu me cansei do que você faz – você e todos os outros. A vida – a experiência – os valores – a calma – palavras sensatas que apontam como sinais. E vocês as usam – como decoração de suas mentes estagnadas – e pensam que isso os faz – E porque arrancaram essas palavras da vida que as criou, vocês impedem que alguém que é honesta, e lúcida, e confusa, tente alcançar – o que ainda não sabe que existe. (GLASPELL, 2003, p. 165)

O primeiro ato de *O Limiar* inclui diversos paralelos e metáforas ligados ao conceito de sanidade/loucura. Em primeiro lugar, deve-se analisar a personagem de Claire em relação às três personagens masculinas com quem mais tem contato – Harry, Dick e Tom. Se Claire é movida pela busca por libertação do padrão constritivo da sanidade, as três personagens masculinas representam a manutenção deste padrão. Harry é a personificação do conformismo e do senso comum: ele é um homem “bem-ajustado” que considera perigoso o comportamento de sua esposa. Já Dick, um artista de vanguarda, também se comporta de forma tradicional apesar de seu posicionamento “transgressor”. Ele assume o papel convencional do amante discreto, e se sente desconfortável com o comportamento não-padrão e experimentos de Claire. Por outro lado, Tom é o menos convencional dos três e o mais semelhante a Claire. Ele escolheu abandonar uma posição social e financeira confortável para “meditar sobre alguma coisa”, segundo Harry (GLASPELL, 2003, p. 131). No entanto, ele

tembém considera os objetivos de Claire perigosos. Segundo ele, a protagonista deve ser impedida de tentar romper com a sanidade e procurar uma porta no outro lado da destruição.

Ao ser forçada a discutir e justificar seus experimentos, Claire explicita o que entende por sanidade e menciona a situação do pós-guerra como um tipo de caso relacionado. Na perspectiva da personagem, a Primeira Guerra Mundial veio a abalar completamente a estrutura da sociedade da época mas não houve mudanças definitivas após o fim do conflito. Ela afirma que as normas de conduta previamente existentes foram rapidamente retomadas, e que os focos de “insanidade” deixados não consistem em uma “loucura – que ultrapassa” (GLASPELL, 2003, p. 138). Em outras palavras, a protagonista acredita que o potencial de uma guerra que poderia ter levado a transformações sociais profundas não foi aproveitado, devido à volta do *status quo*.

Gainor (2007) comenta que a peça de Glaspell, assim como outras produções literárias escritas após a Primeira Guerra Mundial, “reflete a profunda resposta da era ao caos e destruição deste evento cataclísmico” (p. 147, tradução nossa¹²). Segundo a escritora, obras literárias desta época não versavam necessariamente sobre o conflito armado em si, mas demonstravam sua clara influência sobre diversos aspectos da vida social. Ainda de acordo com Gainor (2007), pode-se analisar a postura iconoclasta e rebelde de Claire como relacionada à proposta modernista em termos de sua rejeição de formas de expressão consolidadas. Nesse sentido, Claire Archer é uma artista modernista por excelência, que deseja desenvolver ao máximo seu poder criativo e se libertar de todos os padrões constrictivos e já bem estabelecidos.

Nós não precisamos nos prender às formas que moldaram para nós. Há uma saída – e alteridade. [...]

Eu quero destruir tudo! Eu digo a vocês, eu quero destruir tudo! Se tudo estivesse em pedaços, nós seríamos sacudidos para a vida – não seríamos? Haveria novos e estranhos arranjos – novas combinações loucas, e nós saberíamos o que é ter nascido, e então, quem sabe, nós saberíamos – o que somos. [...]

Vocês pensam que eu não posso quebrar nada? Vocês pensam que a vida não pode ser estilhaçada e vir a ser algo que nunca foi? Porque vocês se petrificaram na forma que já estava pronta, vocês pensam que essa é toda a aventura de viver? E isso é chamado de sanidade. E transformado numa virtude – para lhe aprisionar. Vocês nunca trabalharam com coisas que crescem! Coisas que se arriscam – enlouquecem – para que a sanidade não as afaste – da vida intocada – da vida – que espera. (GLASPELL, 2003, p. 128)

É também possível compreender a inquietação da protagonista como relacionada à posição da mulher após o sufrágio. Lembrando que Glaspell possuía contato com o grupo

¹² Trecho original: “Moreover, “The Verge” stands as one of many literary works, written soon after the end of World War I, that reflects the era's profound response to the chaos and destruction of this cataclysmic event.”

feminista *Heterodoxy*, pode-se dizer que esta hipótese é coerente. Segundo Ben-Zvi (2005), O Limiar faz referência à frustração das feministas no período após a Primeira Guerra, que perceberam que a concessão do sufrágio não acarretou mudanças para a vida das mulheres. A perturbação de Claire e seu conflito com a filha Elizabeth é, nesse sentido, a representação do choque entre a geração de mulheres “libertadas” do pós-guerra e as sufragistas que haviam lutado por independência econômica e representatividade social desde a segunda metade do século anterior e que viram seus esforços e conquistas reduzidos a pouco mais do que um discurso vazio.

Elizabeth é uma moça no início da idade adulta, que não compartilha as preocupações de sua mãe. Pelo contrário: sua reação ao trabalho e objetivo de Claire é de total estranhamento, e ela afirma que os experimentos da protagonista equivalem a “fazer por fazer” e que acredita haver algo errado em buscar romper padrões (GLASPELL, 2003, p. 154). É igualmente interessante observar a metáfora da flor e sua relação com Elizabeth. Claire afirma mais de uma vez que não está cultivando flores perfeitas e melhores, como sua filha presume. Seus experimentos possuem justamente o objetivo de romper o padrão da flor perfeita, a fim de que outras combinações sejam criadas. Ao final do ato, a protagonista chama Elizabeth de “uma flor tão perfeita” (p. 155). Ou seja, Claire associa Elizabeth a uma personificação do padrão da normalidade que tanto lhe causa angústia. Para ela, sua filha está tão bem adaptada à instituição da sanidade que não percebe que está aprisionada.

Ainda, pode-se citar o paralelo estabelecido entre Elizabeth e Vinha da Beira, uma das criações de Claire. A Vinha da Beira é uma trepadeira incomum, mas que segundo Claire não alcançou a alteridade e será por este motivo destruída. Já Elizabeth é também um ser gerado por Claire que ela tenta destruir um pouco mais do que metaforicamente. A moça, “uma flor tão perfeita”, representa tudo contra o qual a protagonista se debate e luta. Assim, o fato de que Claire decide atingir Elizabeth utilizando a Vinha da Beira (que arranca da terra) fortalece o vínculo simbólico entre elas: da mesma forma que a trepadeira é um fracasso para Claire por não ter transcendido os padrões da espécie, sua filha também é um fracasso seu por ser uma pessoa tão bem adaptada ao seu lugar na vida que em momento algum o questiona.

Ao tentar agredir Elizabeth fisicamente com a Vinha da Beira, Claire é vista como louca por seu marido. Essa ação da protagonista de fato a distancia da conduta exigida de uma mulher: na visão patriarcal de Harry, ela não tem motivo algum para agir como o fez, mas, ainda que houvesse alguma razão clara, seria seu dever continuar desempenhando seu papel de mãe e esposa. Em seu livro sobre distúrbios mentais de mulheres, Chesler (2005) aponta

que a loucura pode ser definida como o desempenho do papel feminino desvalorizado socialmente ou a rejeição do estereótipo de papel sexual, e que mulheres consideradas loucas – seja por manifestações estereotipicamente femininas como depressão e tentativas de suicídio ou por comportamentos que destoam do esperado delas – agem sem respaldo social. Claire não é depressiva; pelo contrário, ela toma a iniciativa e faz algo que a distancia do padrão de comportamento feminino. A protagonista rejeita sua filha com violência, e por isso é considerada louca.

Já o segundo ato destoa um pouco do padrão de invasão e expulsão proposto por Sander (2007). Há certamente uma invasão, mas é possível contestar a presença de uma expulsão. Harry e a irmã de Claire, Adelaide, invadem o espaço da protagonista ao subirem à torre especificamente para confrontá-la e fazer pressão para que reconheça que agiu de forma irracional e retorne à “normalidade”. Adelaide e Harry estão convencidos de que Claire está sofrendo de um distúrbio mental e deve se submeter a um tratamento médico com um especialista. O comportamento destas duas personagens deixa a protagonista visivelmente transtornada. Porém, ao final do ato Claire não expulsa os invasores como o fez no primeiro.

Adelaide representa a conformidade ao padrão de comportamento feminino de que Claire deseja escapar. A irmã se comporta como a esposa e mãe “perfeita”, dedicada ao cuidado da família. Uma vez que não consegue conceber uma existência feminina não regida pelas necessidades de outros, ela acredita que a protagonista está agindo de forma irracional e egoísta e exige que ela se comporte como a mulher “que foi destinada a ser” (GLASPELL, 2003, p. 158). É durante o diálogo tenso com Adelaide que Claire se refere novamente à noção de loucura. O que Adelaide entende por loucura é a fuga irracional ao padrão e à noção de “unidade”, o que, assim como a torre que não é redonda, constitui uma aberração. Já Claire afirma que a loucura é “a única chance para a sanidade” (p. 164). Ela compreende a loucura como o rompimento necessário do padrão opressivo de comportamento “normal”. E, enquanto reconhece o isolamento que suas ações causam, a protagonista o compara ao ato de trocar a fechadura que garante que sua integridade mental seja minimamente preservada.

A protagonista se mostra claramente angustiada com a pressão que sofre e, em um momento a sós com Tom, busca convencê-lo a começar um relacionamento com ela. Claire tenta romper até mesmo o padrão da linguagem: a personagem afirma querer conversar livremente e sua fala adquire o formato de um poema – até o momento em que percebe que a linguagem poética também segue padrões e não há como fugir deles. Ao perceber que Tom não cederá, Claire ordena a Harry que quebre a vitrola tocando abaixo a música romântica que

tanto a perturba por sua carga de significado; e, quando Harry sobe assustado à torre, ela lhe diz que quer conversar com Dr. Emmons, médico convidado para examiná-la, e pedir-lhe que a ajude. No entanto, o que a protagonista realmente deseja é perguntar ao médico como ele consegue “ajudar as pessoas a enlouquecer” (GLASPELL, 2003, p.180).

Claire não se sente confortável dentro do padrão social de sanidade, e pede ao médico que a ajude a buscar alguma libertação através da loucura – o que é inútil uma vez que Dr. Emmons representa a instituição médica, que não tem interesse em promover atos de transgressão. No final do segundo ato, a protagonista abraça Dick e suplica que ele a proteja: “Assim – me abraça. Fica comigo. Tem pena de mim. Você vai ter pena de mim. Qualquer coisa – tudo – que me deixe ser nada” (GLASPELL, 2003, p.182). Assim, Claire não parece expulsar os invasores no fim do segundo ato. Ela está tentando se afastar da sanidade a todo custo, mas talvez não através de uma expulsão como observado nos outros dois atos.

Durante todo o tempo em que está em cena, Dr. Emmons assume a postura impessoal da autoridade médica: todas as suas falas denotam distanciamento e controle. E, após ouvir o pedido de Claire para que a ajude a enlouquecer e se livrar da angústia de ser forçada a viver segundo o padrão de comportamento normalizado, Dr. Emmons comenta que ela está “muito estressada” e que é preciso “providenciar um descanso” (GLASPELL, 2003, p. 181). Isto pode remeter à cura pelo descanso, tratamento médico da histeria – a patologização da insatisfação feminina – muito comum durante o século XIX e que provavelmente não teria desaparecido no começo do século XX. Por outro lado, a afirmação de Emmons pode simplesmente se referir ao internamento em uma instituição psiquiátrica, na qual Claire seria forçada a “descansar” e esquecer sua busca por libertação.

O terceiro ato também pode ser compreendido através da lógica da invasão seguida de expulsão. O ato se inicia com a invasão da estufa por Dick, Harry e Tom – o primeiro e o segundo ocupados no desempenho de seus papéis de marido traído e enciumado e amante descoberto, respectivamente, e o último supostamente desejando se despedir de Claire mas também tentando interferir no seu trabalho. A presença dos três é indesejada, e isso fica evidente quando Claire declara em tom jocoso: “Um – dois – três. Todos querem sua vez. Mas por que vocês vieram aqui?” (GLASPELL, 2003, p. 188). A fala da protagonista também aponta para o interesse que os três homens têm por ela. Claire reconhece que Tom, Harry e Dick estão envolvidos romanticamente com ela e esperam um comportamento específico de sua parte, o que para ela é completamente inapropriado. Como Anthony afirma seriamente: “Esse lugar não é para isso” (p. 188).

Claire faz pouco caso da conduta dos três homens. Ela vê o ciúme de Harry e seu desejo de matar seu amante a tiros como fúteis e sem sentido, uma vez que seu envolvimento com Dick não significa muito para ela. Como apontado pelas rubricas, Dick fica chocado ao ouvi-la se referir ao relacionamento dos dois como o mesmo que enfiar a cabeça na lama, algo nada idealizado. Além de demonstrar que ela não possui a conduta tradicional de uma amante que se entrega a um amor ou desejo proibido (o que evidentemente está em conflito com a expectativa de Dick sobre ela), tal comparação de Claire também sugere que a protagonista pensa de uma forma mais prática. Claire vê a sua relação com Dick como um mero experimento que não foi bem-sucedido pois não levou a uma libertação real.

Claire também rejeita a preocupação de Tom, que temia que a arma retirada de Harry que ela segurava seria utilizada para ferir alguém ou a ela mesma. A protagonista declara não ter desejo algum de cometer suicídio, que acredita ser uma forma vazia de auto-destruição. Ela deixa isso bem claro: “Eu nunca vou me matar. A destruição me interessa demais para reduzi-la a um tiro” (GLASPELL, 2003, p. 187). Segundo ela, o tipo de destruição que lhe interessa realmente é o que chega até “onde um revólver não pode alcançar” (p. 187). Aqui novamente vem à tona o tema da destruição, introduzido ao início da peça. Angustiado pelas limitações inerentes ao seu papel de gênero, Claire acredita que apenas a ruptura destes padrões prestabelecidos oferece alguma esperança de libertação e mudança. Mas a protagonista é bem específica quanto ao que constitui um ato destrutivo que pode abrir portas para o desconhecido. Assim como a Primeira Guerra foi uma destruição que não levou a mudança alguma, a conduta tradicional de Harry e Dick também o é. E ela fica surpresa que até mesmo Tom não compreende isso.

O grande acontecimento do ato é o desabrochar de Sopro de Vida, sinalizando a conclusão do maior experimento de Claire – que ela espera ser bem sucedido. É interessante observar que, quando se constata que a planta de fato ultrapassou os padrões de sua espécie, a reação de cada um dos três homens difere bastante da esboçada pela protagonista. Harry a parabeniza pelo sucesso obtido com a “novidade” da planta, esperando que isso a possa “sossegar”; Dick observa a planta esteticamente; Tom tenta convencê-la de que o “sopro do incapturável” da planta deve lhe ajudar e ser sua “libertação” (GLASPELL, 2003, p. 191). Claire, por outro lado, sem se mover recita algo como um poema se referindo à flor e ordena em voz baixa que todos saiam.

O que Claire “declama” é realmente interessante, e não apenas por se tratar de mais uma quebra formal na peça que se dá através da introdução de versos no diálogo. A

protagonista, se dirigindo a Sopro de Vida, afirma que a planta é “algo novo”; que não apenas está fora dos padrões mas também “foi trazida de volta” (GLASPELL, 2003, p. 191). Ao final, ela professa o desejo que a planta novamente quebre os padrões de sua forma quando esta se tornar estabelecida – assim criando uma nova prisão a ser quebrada. Isto, a seu ver, “é o que chamamos criação” (p. 191). Este conceito revela o que Claire entende por destruição e por que ela insiste tanto que atos destrutivos devem “se ultrapassar”. Criar algo invariavelmente implica fixar padrões – que devem ser quebrados ao se tornarem estáticos, em uma forma de renovação incessante.

Todos os três homens saem, como ordenado por Claire. Tom retorna para declarar seu amor e garantir à protagonista que não irá embora, e se mostra cada vez mais insistente quando percebe que ela não mais está tão interessada em ficar com ele. Tom presume, da mesma maneira que Harry, que o sucesso obtido por Claire com Sopro de Vida deve ser o suficiente para acalmá-la e fazê-la voltar à normalidade. E, quando a protagonista deixa claro que isso não ocorrerá, ele se revela possessivo e controlador. Tom exclama rispidamente: “Você é minha, e fica comigo!” (GLASPELL, 2003, p. 196). Claire parece dividida entre seu desejo de ficar com Tom e sua busca por libertação. Ao final, ela percebe que os dois são completamente incompatíveis, pois o relacionamento que ele lhe propõe está ainda baseado no ideal tradicional de amor.

Como no segundo ato, Claire deixa bem claro que não acredita que o amor tradicional seja libertador. Todos os planos idílicos que a protagonista momentaneamente imagina fazer com Tom não são originais, como ela própria reconhece rapidamente. Passar noites nas montanhas, ir para o mar em um pequeno barco – tudo isso se encaixa no padrão do relacionamento de amor idealizado, que exige dela a entrega absoluta e submissão ao homem que ama e que promete mantê-la “segura” (GLASPELL, 2003, p. 196). Ao lhe oferecer seu amor, Tom está de fato tentando manter Claire presa no padrão da normalidade através do desempenho de seu papel de gênero.

No último monólogo “poético” da peça, Claire deixa claro que Tom é o único que sempre ameaçou seu desejo de se libertar de padrões sociais. Isto a angustia, e ela o mata ao mesmo tempo que confessa seu amor por ele. “Você é *demais!* Você não é *suficiente*” é o que ela diz a Tom enquanto o sufoca (GLASPELL, 2003, p. 197, grifos no original). Segundo Ben-Zvi (2005), esta frase expressa o sentimento de angústia de Claire ao perceber Tom tanto como alguém que está ali para impedi-la de ir além quanto nada mais que outro que não a compreende realmente. Assim, aquele que deveria ser digno de acompanhar Claire em sua

jornada além do limiar se mostra como um experimento fracassado (da mesma forma que Vinha da Beira) ao tentar arrastar Claire de volta para o papel de gênero que procura escapar.

O assassinato de Tom é seguido de uma mudança no comportamento de Claire. Ela parece atônita e quase completamente indiferente a todos, respondendo alguns questionamentos de Harry de forma lacônica e expressando apenas uma vaga surpresa. É como se a protagonista se visse como estando além das normas sociais, o que significa que sua angústia e sofrimento não mais a tocam. Isso explica por que ela não mais possui interesse em continuar seus experimentos; tendo rompido os laços que a prendiam na sanidade, a própria Claire atravessou o limiar. Para Harry, ela foi tão longe que está além de qualquer salvação. A histeria consolidou-se em loucura, e o marido de Claire agora acredita que ela não pode mais ser consertada por um médico: Emmons não pode ajudá-la desta vez.

O fechamento da peça oferece diversas interpretações possíveis, como Gainor (2007) observa. Escritoras como Ozieblio (1989) veem no final de *O Limiar* um triunfo para Claire, interpretando que ela agora é seu próprio Deus e se encontra acima de pressões sociais. Há também aquelas como Ben-Zvi (2005) que argumentam que os últimos acontecimentos da peça apontam para um encerramento trágico para a protagonista, que enlouquece ao constatar que não é possível manter sua integridade psicológica dentro dos padrões prestabelecidos de sanidade e papel de gênero. Na opinião de Gainor (2007), o final da peça é profundamente irônico, uma vez que “a evocação final por Claire de um emblema da igreja protestante aponta para a completa impossibilidade de escapar do patriarcado”; a autora também menciona outra peça de uma contemporânea de Glaspell em que o mesmo tipo de final se observa (GAINOR, 2007, p. 163, tradução nossa¹³).

Mesmo quando supostamente livre do padrão da sanidade, Claire não consegue deixar a linguagem fortemente ideológica com a qual conviveu durante toda a sua vida. E é a metáfora religiosa do sacrifício purificador que ela evoca. A protagonista entoou o hino “Mais Perto De Vós”, cuja temática principal é o carregar de uma “cruz” de sofrimento que aproxima os fiéis de Deus, embora seja possível dizer que ela o utiliza para aludir ao sacrifício do seu amor por Tom e à toda a angústia que sentira em sua busca por libertação. Na visão de Claire, o seu sofrimento a purifica e a aproxima de um ideal de perfeição divina. Neste sentido, Claire revela um conceito não tradicional do divino, mas a definição da protagonista está ainda disposta pela linguagem convencional.

¹³ Trecho original: “Claire’s final evocation of an emblem of the Protestant Church points toward the ultimate inescapability of patriarchy, much as Treadwell’s *Machinal* soon would show the ongoing power of male social systems, including the church, over the central female character, even at the moment of her death.”

Sendo assim, o que de fato torna Claire livre? No âmbito social dos Estados Unidos na década de 1920, uma mulher como Claire dificilmente se livraria de um diagnóstico de loucura e de um tratamento médico à altura de sua transgressão. O marido da protagonista ainda detém o poder de decisão acerca de seu destino. Porém, é plausível pensar que Claire acredita estar livre porque suas ações transgressoras a afastam do padrão aprisionador do seu papel de gênero tanto quanto é possível fazê-lo. Como no segundo ato, Claire se encontra isolada na torre de sua mente. A fechadura foi trocada e ninguém pode entrar, mas a protagonista tampouco pode sair. A liberdade proporcionada pela loucura consiste em uma última alternativa, que isola a protagonista e lhe permite preservar intacta uma parte de sua integridade psicológica – ainda que pequena.

A LOUCA QUE OUSOU SAIR DO SÓTÃO: A EXPERIÊNCIA DE CLAIRE ARCHER

Como mencionado anteriormente, *O Limiar* teve uma recepção mista por parte da crítica contemporânea. Segundo Sander (2007), *O Limiar* foi considerado pela crítica da época de suas primeiras montagens como uma das peças mais radicais produzidas por Glaspell. Também de acordo com esta autora, a peça foi mal compreendida na época de sua primeira produção, uma vez que as ações da protagonista foram reduzidas a uma expressão patológica ou a algo inexplicável. Ou seja, mesmo quando a peça foi enaltecida pela crítica, a motivação de Claire foi majoritariamente descartada como incompreensível ao mesmo tempo que seu sofrimento mental e experiência foram ignorados.

Escrevendo mais de sessenta anos após a primeira encenação da peça e pouco mais de trinta anos após a morte de Glaspell, Bigsby (1983) possui uma análise consideravelmente mais profunda. Por exemplo, ele reconhece o aspecto simbólico da peça, que foge a um realismo estrito, bem como relaciona as preocupações de Claire com o contexto social da época. No entanto, o autor ainda assim parece não contemplar diversos aspectos de *O Limiar*. Bigsby (1983) declara que a peça, embora interessante, é imperfeita e pretensiosa, e que sofre de um excesso de palavras – o que ele acredita ser causado pela tendência da parte de sua autora de incluir poesia no teatro a fim de expressar ideias abstratas ou aspirações. Ele também parece ver a busca de Claire por libertação como a tentativa de trazer à tona uma realidade sem valores morais, considerando que a própria Glaspell teria visto a personagem de forma crítica.

A afirmação de Bigsby (1983) abordando a opinião de Glaspell acerca da personagem pode revelar mais sobre o ponto de vista pessoal do crítico do que ele próprio provavelmente pensava expressar. O fato de que é importante para Bigsby que Glaspell tivesse condenado sua personagem sugere o desconforto que ele possivelmente sentisse perante a peça, assim como outros antes dele. No entanto, como relata Ben-Zvi (2005), Glaspell não via Claire de forma negativa; em uma anotação sobre a peça, ela escreveu que a personagem possui uma visão clara sobre a vida e que se encontra no limiar assim como suas plantas, “talvez louca – talvez mais sã do que ousemos ser” (p. 239, tradução nossa¹⁴).

Além disso, alguns termos utilizados pelo crítico poderiam ser questionados. Bigsby (1983) comenta que Claire brinca com a ideia de se matar, o que não é correto uma vez que a protagonista evidencia que o suicídio é um tipo fútil de (auto)destruição: “Eu nunca vou me matar”, ela declara (GLASPELL, 2003, p. 187). Bigsby também afirma que Claire deseja a ausência de valores morais e a elevação da beleza absoluta acima da consciência ética, conceitos que podem de fato ser provenientes de uma perspectiva crítica e filosófica mas também podem ecoar um julgamento semelhante ao que a personagem de Adelaide expressa na peça. O crítico parece defender que a busca de Claire por libertação do seu papel de gênero implica ferir a si própria e a todos a seu redor, em uma tentativa anárquica de romper um arranjo social que não deve ser abalado.

A experiência de Claire, enquanto transfiguração literária da experiência de mulheres na sociedade estadunidense da década de 1920, não parece ter sido analisada a fundo por diversos críticos, geralmente pouco dispostos em observar a construção ficcional de tal experiência nos diálogos e cenários da peça. De acordo com Ben-Zvi (2005), as mudanças súbitas entre realidade e níveis simbólicos bem como as estratégias expressionistas utilizadas por Glaspell certamente causaram estranhamento: “isso é o problema de uma peça tentando mostrar tanto a superfície quanto a realidade interior” (p. 248, tradução nossa¹⁵). Mas a autora também comenta que alguns dos que criticaram a peça o fizeram porque o tema abordado lhes causava desconforto. Em sua autobiografia publicada em 1939, Hutch Hapgood taxou O Limiar de “uma expressão de feminismo meio louco”, e deixava claro seu desprezo por

¹⁴ Texto original da anotação de Glaspell: “She sees life with a clarity which leaves no satisfaction in which to rest. Like her plants she is on the verge – perhaps insane – perhaps saner than we dare to be.”

¹⁵ Trecho original: “It is true that the play’s shifts from realistic to symbolic levels are often too jarring,[...] but this is the problem of a play trying to show both surface and inner reality.”

mulheres independentes e membros do grupo *Heterodoxy* (apud BEN-ZVI, 2005, p. 249, tradução nossa¹⁶).

Seria inadequado afirmar que o gênero dos críticos e o teor de suas análises não têm relação. Kolodny (1980) discorre sobre a leitura de obras de autoria feminina, e defende que o gênero dos leitores justifica algumas de suas escolhas de caráter interpretativo. Esta também parece ser a opinião de Sander (2007), quando afirma que “só se lê o que se quer”: críticos podem demonstrar falta de preparo para compreender a perspectiva de uma mulher mas também uma recusa em fazê-lo (p. 42). Não se deseja concluir aqui que apenas mulheres são capazes de compreender obras escritas por membros do seu gênero. Ainda assim, não seria implausível afirmar que anos de socialização possuem um impacto profundo sobre a compreensão de um indivíduo acerca de uma vivência que não é a sua.

Claire é uma personagem complexa. Ela se apresenta como uma mulher que possui um desejo grande de desenvolver seu poder criativo, e é obcecada pela quebra de padrões aprisionadores. A protagonista deixa claro acreditar que a ruptura violenta é necessária para garantir que padrões já bem estabelecidos e estáticos sejam renovados. Esta é sua concepção de loucura: a destruição que abre espaço para que algo novo e vivo surja. E nesse sentido, Claire é bastante radical. Ela tenta romper com as demandas e expectativas de seu papel de gênero e, como uma artista modernista, busca até mesmo se libertar das amarras formais da linguagem. No entanto, ela não possui poder institucional para tomar as rédeas de sua vida e sozinha construir uma outra existência. A sua libertação pela loucura se assemelha mais a uma forma de autopreservação.

Claire de fato vai contra todas as recomendações e exigências de todos, e a despeito de toda a desaprovação ela segue com seus objetivos – mesmo que sofra com isso. Harry, Dick, Tom, Adelaide e até Elizabeth colocam obstáculos à busca de Claire e limites a sua expressão. Harry vê a esposa como histérica e afirma várias vezes que ela está indo longe demais. Apesar de supostamente mais transgressor, o que Dick quer é ter Claire como uma amante tradicional. Tom entende a angústia que Claire sente, mas ele também tem expectativas claras acerca de como ela deve agir e ao final revela seu desejo de que ela desista dos seus planos. E quanto a Adelaide e Elizabeth, ambas são retratos fiéis do papel de gênero que Claire condena como limitante; como mulheres, elas são tão socialmente impotentes quanto a protagonista, mas reproduzem o discurso dominante e a pressionam.

¹⁶ Trecho original: “Hutch Hapgood’s embittered reaction to *The Verge* – ‘an expression of half-mad feminism’ – grows out of his equal distaste for *Heterodoxy* and independent women in general.”

Para Claire, a noção de desempenhar o papel constritivo e prestabelecido de mãe, esposa e amante que põe todos antes de si é angustiante. E é interessante contrastar sua postura com a de Tom. Ele também se sente desconfortável com as expectativas provenientes de sua socialização, e tenta escapar como pode: larga o negócio lucrativo deixado por seu pai e viaja constantemente para lugares distantes para refletir. No entanto, há duas diferenças. Em primeiro lugar, Tom sustenta a visão de que a libertação não pode ser concreta, mas sim espiritual. Em segundo lugar, deve-se notar que a recusa de Tom em se assentar na vida não é patologizada como no caso da protagonista. Por exemplo, embora Harry veja as preocupações de ambos como estranhas, no seu ponto de vista a angústia de sua esposa é irracional ao passo que Tom é apenas um excêntrico.

Ao final da peça Claire se distanciou tanto quanto podia da instituição da sanidade e do padrão de comportamento feminino. Tendo como inspiração a análise de Felski (2003) sobre metáforas para a literatura de autoria feminina, seria possível considerar Claire Archer como a louca que ousou não se recolher no sótão. Uma das metáforas discutidas por Felski (2003) é a da louca no sótão, que pode ser utilizada para descrever obras de mulheres em que uma aparente conformidade formal e temática revela um subtexto de angústia e revolta. Claire, no entanto, não se enquadra nesse padrão. Ao invés de confinar sua rebeldia e sofrimento a um segundo plano, Claire deseja uma existência diferente e abertamente luta para criá-la. Um a um, ela corta os vínculos que a prendem à sanidade em busca de algo novo e livre. Seu destino e sua libertação são incertos. Porém, não se pode negar que a protagonista foi tão longe quanto poderia ter ido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Limiar é digna de análise tanto em termos formais quanto temáticos. A peça apresenta influência do expressionismo na disposição dos cenários; e, quanto aos diálogos, as falas por vezes entrecortadas e as súbitas mudanças entre realismo e discurso simbólico são uma estratégia bastante interessante para aliar realidade concreta à representação da vida interior. Em relação à protagonista, Claire Archer é apresentada como uma mulher que possui uma compreensão profunda sobre a sociedade, e busca a todo custo romper padrões aprisionadores. Até mesmo a linguagem é vista por ela como algo que cerceia a livre expressão à medida que limita o que pode ser dito. Ao final da peça, a protagonista se coloca além do limiar da sanidade ao romper os laços que a prendem ao seu papel de gênero. Certamente, estas transgressões terão consequências para Claire, que não está de fato livre.

No entanto, é preciso observar que a protagonista realmente ousou não suprimir sua angústia e desejo de se libertar. Ao contrário da louca do sótão, Claire não aceita ser reduzida a um subtexto de rebeldia e dor.

Retornando à discussão sobre o papel da arte, é possível dizer que O Limiar de Susan Glaspell demonstra o potencial de suscitar reflexões extremamente relevantes acerca da posição social da mulher no período pós-guerra e que ainda possuem um caráter de atualidade. Basta lembrar que, mesmo após várias décadas desde a primeira produção da peça, a busca de Claire por libertação não foi plenamente aceita quando das montagens em 2009 e 2015. A experiência angustiante de Claire como transfiguração de uma vivência específica de mulheres pode levar à apreensão do *E se?* a que Rich (2003) se refere, levando leitores e espectadores de O Limiar a refletirem sobre sua realidade e cogitarem novas possibilidades. E já é tempo que haja montagens desta peça em nosso país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEN-ZVI, L. **Susan Glaspell: Her Life and Times**. New York: Oxford University Press, 2005.

_____; GAINOR, J. E. (eds.). **Susan Glaspell: The Complete Plays**. North Carolina: McFarland, 2010.

BIGSBY, C. W. E. **A Critical Introduction to Twentieth-century American Drama: Volume One 1900-1940**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

CHESLER, P. **Women And Madness**. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

FELSKI, R. **Literature After Feminism**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

FRENCH, M. **Beyond Power: On Women, Men and Morals**. London: Abacus, 1986.

FRIEDMAN, Sharon. Feminism as Theme in Twentieth Century Theater, **American Studies**, Kansas, v. 25 n. 1, p. 69-89, 1984.

GAINOR, J. Ellen. **Susan Glaspell in Context: American Theater, Culture, And Politics, 1915-48**. Michigan: University of Michigan Press, 2007.

GLASPELL, Susan. O Limiar. In: SANDER, Lucia V. (org.). **O Teatro de Susan Glaspell: Cinco Peças**. Trad. Lucia Sander. Brasília: Embaixada dos Estados Unidos, 2003, p. 114-199.

HALE, Ruth. **Concerning The Verge**. New York Times. Disponível em <<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9F04EEDC1539E133A25753C2A9679D946095D6CF>> Acesso em: 15 setembro 2018.

HERNANDEZ-REAL, Noelia. Interview with Martha C. Carpentier and Barbara Ozieblio: Celebrating Susan Glaspell when Trifles turns 100. **Miranda**, v. 13, 2016, p. 1-10. Disponível em <<http://miranda.revues.org/9501>>. Acesso em: 06 setembro de 2018.

KOLODNY, Annette. A Map for Rereading: Or, Gender and the Interpretation of Literary Texts. **New Literary History**, v. 11 n. 3, Charlottesville, pp. 451-467, 1980.

LAROCCO, Claudia. **Woman On Verge of Creating The New**. New York Times. Disponível em <<http://www.nytimes.com/2009/11/10/theater/reviews/10verge.html>> Acesso em: 08 setembro 2018.

OZIEBLIO RAJKOWSKA, Barbara. The first lady of American drama: Susan Glaspell, **Barcelona English Language and Literature Studies**, v. 1, p. 149-159, 1989.

_____. Rompiendo barreras: Susan Glaspell y el teatro norteamericano, **Asparkía**, Barcelona, v. 23, p. 15-32, 2012.

RICH, Adrienne. **What Is Found There: Notebooks On Poetry and Politics**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2003 (ebook).

RUKEYSER, Muriel. **The Life of Poetry**. Nova Iorque: Paris Press, 1996.

SANDER, Lucia V. **Susan e Eu: Ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell**. Brasília: UnB, 2007.

SCRIZZI, Kathi. **Review: Susan Glaspell's The Verge enhanced by remarkable set**. New York Times. Disponível em: <http://www.capecodtimes.com/article/20151116/CCOLBARKER/151119607> Acesso em: 15 setembro 2018.

SHAW, Helen. **The Verge: Susan Glaspell's modernist weird-athon sprouts at the Ontological**. Timeout. Disponível em: <https://www.timeout.com/newyork/theater/the-verge> Acesso em: 08 setembro 2018.

UBERSFELD, Anne. **Para Ler o Teatro**. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WOOLCOTT, Alexander. **Provincetown Psychiatry**. New York Times. Disponível em <<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9E04E3D7103EEE3ABC4D52DFB767838A639EDE>> Acesso em: 08 setembro 2018.