

ALGOZ OU VÍTIMA? TRANSGRESSÃO E CASTIGO DE ABBIE PUTNAM

Cléa Fernandes Ramos Valle¹

RESUMO

Este trabalho discute o tipo de tratamento dado à personagem Abbie Putnam em *Desejo sob os Olmos*, de Eugene O'Neill. Por meio de leituras de Simone de Beauvoir e Foucault procuramos traçar um caminho para o entendimento dessa personagem, que não seja o da mulher cruel e assassina, mas de uma mulher transgressora e vítima de uma narrativa escrita sob uma perspectiva masculina. Procuramos entendê-la como uma personagem criada por O'Neill com o objetivo de mostrar que não havia lugar na sociedade para mulheres que, como Abbie Putnam, não se enquadravam no estereótipo de anjo do lar.

Palavras-chave: Abbie. transgressora. vítima.

ABSTRACT

This essay discusses the kind of treatment given to the character Abbie Putnam in *Desire Under the Elms*, by Eugene O'Neill. Through the readings of Simone de Beauvoir and Foucault we devise a way that leads to the understanding of the character, other than the traditional one of cruel murderer, but of a transgressor and victim of a narrative written under a male perspective. We try to understand her as a character created by O'Neill with the objective of showing that there was no place in society for women like Abbie Putnam, who did not fit the stereotype of the angel of the house.

Keywords: Abbie. transgressor. victim.

Banida, bandida, pela eternidade acusada.
Ousada, amada, pela loucura traída.
Pelo amor enganada
Pelo mundo cuspidada.
Mas então, o que resta?
Olhas em volta e não vês saída.
Sem amor, sem amigos,
Sem o fruto de teu próprio ventre.
Teu fim próximo te espera.
Logo ali ou no fim do mundo,
A eternidade é teu destino.

O que faz um personagem tornar-se sinônimo de crueldade? Como trabalha a mente de um escritor para que nasça um ser ficcional tão terrível capaz de causar sentimentos tão profundos de terror e pena? Teria sido essa a intenção de Eugene O'Neill quando criou Abbie Putnam à imagem e semelhança das mais notórias transgressoras da literatura clássica?

Todo processo de criação exige dedicação e conhecimento sobre o que se quer atingir. O trabalho de um artista é sem dúvida o somatório de suas próprias experiências e forças exteriores. Esse é o caso de *Desire under the elms*, de Eugene O'Neill, escrito em 1924. O ódio pelo pai – experiência pessoal de O'Neill – e as descobertas na área de psicologia, por Freud – forças exteriores – influenciaram essa e outras obras do grande dramaturgo norte-americano. Para O'Neill, a profunda ligação entre mãe e filho e a hostilidade entre filho e pai

¹ Pós-doutora em Literatura Comparada (UERJ) e professora do Instituto Superior de Ensino Anísio Teixeira (São Gonçalo – RJ).

fundamentam a tragédia. Escrita no início de um período conhecido como experimental, *Desire under the elms* representa uma tentativa explícita de O'Neill escrever uma tragédia norte-americana usando uma fórmula já conhecida nas tragédias clássicas.²

Regada com o caldo cultural freudiano, cria-se uma profunda fascinação pelo incesto e pelo desejo sexual, que será trabalhada não apenas em *Desire under the elms*, mas também em *Mourning becomes Electra* (1931). Outra corrente da época, nos estudos da psicologia, liderada por Alfred Adler (1870-1937), psiquiatra alemão, dizia que a força motriz do homem era o desejo pelo poder. O texto de O'Neill articula esses dois desejos: o material – durante a trama todos os personagens exprimem seu desejo de possuir a fazenda que pertencia ao velho Cabot – e o sexual, que aparece de modo bem explícito entre Eben e Abbie, razão do desfecho infeliz dos amantes.

Fortemente influenciado pela visão freudiana da segunda década do século XX, essa obra de O'Neill apresenta características que a relacionariam tanto à tragédia clássica quanto à leitura dos temas da tragédia por meio de Freud: o ódio pelo pai e o desejo pela mãe seriam os traços mais fortes encontrados em *Desire under the elms*. Seguindo esta mesma linha, a peça nos apresenta uma série de símbolos ligados ao feminino e ao masculino, mas não de um modo dicotômico, e sim como uma junção desses dois elementos em vários objetos, assim como nos personagens.

O mais famoso de todos é relacionado ao próprio título da peça, *Desire under the elms*, em que os olmos podem não apenas ser interpretados como seios e assim relacionados ao feminino, mas também como símbolo fálico. De acordo com Steven Bloom (2007, p. 99) os olmos não são apenas um símbolo sinistro de maternidade, também, e contraditoriamente, fazem Abbie dar a eles um significado fálico quando, ao tentar seduzir Eben, compara a crescente atração dele por ela com o crescimento natural dos olmos.³

Eben é o exemplo mais claro dessa união entre o feminino e o masculino. Sua primeira aparição nos traz a imagem de um homem forte e viril, um animal selvagem mantido prisioneiro, mas uma prisão que não consegue subjulgá-lo. É descrito como um jovem de boa

² In *Desire* the dramatist “borrows” from the stories of three well-known Greek heroes: Oedipus (the man who hates-kills- his father, and loves- marries- his mother); Phaedra (the woman who lusts for her stepson); and Medea (the mother who kills her own children) (BLOOM, 2007, p. 88)

³ The elms, for example, not only have a “sinister maternity” about them, but Abbie gives them seemingly contradictory phallic significance when, in part 2, scene 1, as she begins to seduce Eben, she compares his natural attraction to her to the natural growth of the elm trees: “an’[Nature] makes you grow bigger-like a tree-like them elums”. (BLOOM, 2007, p. 99)

aparência. Seus olhos são desafiadores, possui uma vitalidade feroz, usa bigode e barba e cospe no chão.

Entretanto, apesar de tantas características masculinas relacionadas a Eben, sua forte ligação com a mãe o faz ser um representante dela na casa, pois é ele quem toma conta dos afazeres domésticos enquanto seus irmãos realizam as tarefas árduas da fazenda. Além das tarefas do lar, Eben procura manter a lembrança de sua mãe presente entre eles por meio dele mesmo, como quando agradece aos irmãos pelas palavras gentis sobre ela, fazendo-o em seu nome, pois ele é a própria mãe, gota por gota de sangue. Ao executar as tarefas de casa, anteriormente realizadas pela mãe, Eben entra em total sintonia com seu espírito, conseguindo até mesmo a certeza de que seu espírito não está em paz, pois nem mesmo depois da morte teria se acostumado a descansar após anos de trabalho naquela fazenda.

A fazenda não escapa a essa fusão entre o feminino e o masculino. Desde o início a primeira descrição a ela relacionada é a dos olmos, que, como já vimos, representa esse papel duplo. A casa, que como símbolo tradicionalmente representa o espaço onde se está protegido de todo o mal, o local onde supostamente se está a salvo das maldades do mundo exterior, é um elemento fortemente ligado à ambição desses personagens. Ela é o centro do mundo e a imagem do universo. É representada como um símbolo feminino por sua ligação à figura da mãe e proteção (CHEVALIER, 1992). De acordo com Steven Bloom em seu livro *Student Companion to Eugene O'Neil* (2007), o ambiente criado para a peça iria muito além de uma simples casa de fazenda na Nova Inglaterra – seria a manifestação do subconsciente focando o feminino e principalmente o materno.⁴

A casa, porém, está cercada por pedras, elemento masculino, podendo relacionar-se à dureza, dificuldade ou até mesmo testículos. O modo pelo qual os irmãos falam das pedras reforça a associação com o masculino, pois na interpretação freudiana, de acordo com Steven Bloom, imagens alongadas estão relacionadas a símbolos fálicos (BLOOM, 2007, p. 99). Eben se sente totalmente cercado por pedras, criando em sua mente e nas dos leitores/espectadores uma imagem de prisão.

Essa forte mistura de elementos masculinos e femininos nos remete à questão principal da peça: o desejo. O desejo material e o carnal também se relacionam entre si. Por vezes o material se sobrepõe ao carnal, por outras é o carnal que predomina. Muitas das vezes o

⁴ In Freudian terms, then, in conjunction with the maternal, breastlike elm trees, this house establishes a setting that is not only a farmhouse in New England, but also a manifestation of a subconscious focused sexually on the female, and specifically on the maternal.

relacionamento entre essas duas forças não pode ser desassociado. O poder do sexo pode criar riquezas e vice-versa.

As mulheres em *Desire under the elms* é vista como propriedade e parece que também é só o desejo material que as move: Abbie – a que se casa por conforto material – e Minnie – a prostituta. Desde sua primeira aparição, Abbie nos é apresentada como uma mistura de forças: um forte apelo sexual misturado à força e obstinação. Tem 35 anos, é cheia de vitalidade, seu rosto demonstra força e obstinação e seus olhos determinação.

Abbie parece ter chegado disposta a tomar seu lugar de direito. Ela é esposa e não amante de Efrain e isso a coloca numa posição legal perante a questão de posse da fazenda. Ela também não parece disposta a abdicar do direito pelo qual lutou toda sua vida. Ao chegar a casa já a determina como sua, causando uma reação em Cabot, que é logo controlada por um olhar penetrante, fazendo com que o velho marido de Abbie aceite a ideia de que o lugar pertença aos dois.

A necessidade de ter uma casa e de estar protegida legalmente pelo casamento é uma questão explicada por Simone de Beauvoir:

Ao casar, a mulher adquire uma parte do mundo deles como seu; garantias legais a protegem contra caprichos dos homens; entretanto, ela se torna seu vassalo. Ele é o cabeça da economia nessa empresa, e por isso o homem é o representante dessa união perante a sociedade. Ela assume seu nome, passa a pertencer à religião do marido, a sua classe social, seu círculo de amigos, ela se une a família dele, ela se torna sua outra metade (1997, p. 449) [tradução nossa]

Desde o início, Eben experimenta por Abbie um forte sentimento de atração que se mistura ao de repulsa. Interpretando o papel de sua madrasta, Abbie tenta conquistar Eben com sua história de vida narrada de modo a se parecer com a dele e assim mostrar que teriam algo em comum, pois, como o enteado, Abbie perdera a mãe muito jovem, e nunca tivera nada em troca de tanto esforço a não ser mais trabalho. Encontra, porém, grande rejeição por parte do jovem, que só consegue ver nela a inimiga que tenta se apossar de algo que por direito lhe pertence e que está ligado à imagem sagrada de sua mãe. Por fim, Abbie consegue seu intento e o seduz. É por meio de sexo que Abbie consegue ter acesso ao poder, que na peça sempre está relacionado à conquista material, mais precisamente, à fazenda. Podemos relacionar a situação proposta por O'Neill a Foucault, pois para o filósofo francês o sexo é usado como uma forma de transferência de poder:

O sexo aparece como um ponto de transferência de poder entre homem e mulher, jovens e velhos, pais e filhos, professores e alunos, padres e leigos, administração e população. A sexualidade não é o elemento mais indisciplinado nas relações de poder, mas sim um dos dotados da maior instrumentalidade: útil para o maior

número de manobras e capaz de servir como um ponto de apoio, como um pivô, para as mais variadas estratégias. (FOUCAULT, 1990, p. 103) [tradução nossa]

Enquanto Abbie interpreta o papel de madrasta, não existe um incesto real, mas sim um que é criado nas mentes de Eben e Abbie, diferente de *Édipo* de Sófocles onde a relação entre mãe e filho se dá sem o conhecimento dos dois e que provoca separação e morte após o conhecimento da relação de sangue que havia entre eles. Desde o início a relação de Abbie e Eben é construída por meio de sentimentos de repulsa e atração. A união carnal dos dois só acontece quando Abbie se apresenta a Eben como se fosse sua mãe. Estaria então caracterizada a transgressão dos personagens? De acordo com Foucault, para que aconteça a transgressão é necessário que o limite a ser transposto seja mais do que uma ilusão, mas que ao mesmo tempo o limite seja possível de ser transposto (FOUCAULT, 2000, p. 73)⁵

O'Neill procura criar nessa cena, por meio da linguagem, tanto nos personagens como no público, a impressão de naquele momento Abbie não ser apenas a esposa do pai de Eben, mas sua própria mãe. Embalado por esse sentimento filial e pelo de vingança, Eben se entrega totalmente a esse amor. Então, nesse momento, pode-se dizer que o limite a ser transposto não é ilusório. Não se pode, porém, desconsiderar que essa transgressão teria que ser amenizada pelo fato de Abbie não ser a mãe verdadeira de Eben em uma obra encenada para uma plateia da segunda década do século XX, dentro de um contexto realista. Assim, a transgressão desse limite se torna possível e mais aceitável. Seria extremamente difícil confrontar o público com um incesto real entre mãe e filho. O'Neill consegue driblar uma possível censura por parte do público, tornando essa relação entre os dois personagens escandalosa porém aceitável dentro de uma moral da época.

A cena descreve como Abbie seduz Eben, abraçando-o com paixão e dizendo palavras que misturam desejo carnal com amor materno: Abbie se propõe fazer o papel de sua mãe verdadeira, ser tudo que a mãe fora para ele. Num momento de hesitação de Eben, Abbie promete beijá-lo de modo puro como se fosse sua mãe e pede que ele a beije como se fosse seu filho. Entretanto, logo a paixão os domina e Eben treme da cabeça aos pés num estado de terror e pânico. Abbie não se dá por satisfeita e confessa que quer muito mais dele do que o amor filial.

⁵ The limit and transgression depend on each other for whatever density of being they possess: a limit could not exist if it were absolutely uncrossable and, reciprocally, transgression would be pointless if it merely crossed a limit composed of illusions and shadows.

O clímax da peça se dá quando Abbie tira a vida de seu filho, movida talvez por um tipo de loucura. O assassinato, no entanto, é cometido a partir de uma interpretação errada das palavras de Eben para Abbie e quando ela lhe conta o feito, a princípio, Eben também interpreta erroneamente suas palavras, criando-se um diálogo extremamente confuso. Por alguns instantes, Eben pensa que Abbie matara o seu velho pai e chega a racionalizar o fato: seu pai era velho e bebia muito. Ninguém suspeitaria de um assassinato. Todavia, ao se dar conta do que Abbie fizera, cai como se golpeado de morte.

Esse é um exemplo de como O'Neill se serve da ambiguidade para criar a ação da peça. Abbie mata o filho, quase por engano, pois se tivesse matado o pai de Eben, seu marido, tudo teria sido resolvido: os dois amantes herdariam a fazenda e viveriam felizes para sempre. Outro exemplo de situação ambígua é quando Abbie explica o porquê de ter matado o filho, justificando que Eben o desejara morto e que apesar de amar a criança não queria perdê-lo por nada e, por fim, entendera que Eben achava que se não fosse pela criança tudo seria como antes para os dois. A ambiguidade está em como o discurso de Eben foi mal interpretado por sua madrasta.

Mais uma vez o trágico se fez por meio de palavras mal compreendidas, pois Eben jamais teria tido a intenção de se livrar do filho, que afinal era a única coisa que realmente tinha de seu.

O infanticídio é uma solução inesperada e torna-se o elemento básico para tornar essa obra uma tragédia comparável às maiores. Esse é o ponto chave para causar terror e pena na plateia. Se Abbie tivesse acertado na escolha e matado o velho marido, sua relação com Eben não passaria de um caso de adultério como tantos outros. Para provar seu amor, Abbie teve que renunciar ao que, para uma mulher e mãe, é o bem mais precioso. Seria Abbie apenas uma assassina fria, capaz de matar seu próprio filhinho? Se tentarmos ver sua atitude com “olhos de gregos”, teríamos uma explicação. O homem pode ser levado a fazer coisas pelas quais não é culpado. Dodds, em seu livro *Os gregos e o irracional*, discute o conceito de loucura divina (*atê*) como uma força superior que leva os homens a cometerem toda sorte de erros. *Atê* representa o irracional contrapondo-se ao comportamento racional. Seus causadores são, em geral, demônios ou deuses desconhecidos. De acordo com Dodds, *atê* “é geralmente, mas nem sempre, moralizadora, sendo representada como um castigo”.

Portanto, para o grego arcaico, a *Atê* personificava uma divindade má cuja função era confundir temporariamente a razão, uma espécie de loucura passageira atribuída não a causas fisiológicas nem psicológicas, mas a uma potência divina ou demoníaca.

A transgressão não era atribuída ao homem, mas à deusa Atê. Qualquer afastamento do comportamento normal, cujas causas fossem desconhecidas, era atribuído às forças “demoníacas” dessa misteriosa e enigmática divindade. (2007, p. 38) [tradução nossa]

Erros cometidos sob a influência dessa divindade não são interpretados como responsabilidade daqueles que os cometem, como quando Agamêmnon se justifica por ter roubado a amante de Aquiles:

Não fui eu que causei esse ato, mas Zeus, o destino e as Eríneas, que andam na escuridão: foram eles que na assembléia colocaram uma *atê* selvagem na minha compreensão, naquele dia em que eu, arbitrariamente despojei Aquiles de seu prêmio. Que podia eu fazer? Uma divindade sempre conseguirá o que quer. (Ibid., p. 3) [tradução nossa]

Abbie pode ter sido levada por essa *atê*, pois quando sai do quarto após ter matado a criança parece estar tomada por uma estranha euforia.

Poderíamos, então, usar esse entendimento, que ela teria sido levada pela loucura, para tentar absolver Abbie de seu crime? Não o de matar por amor, mas por ter sido levada a cometer esse crime no momento em que após anos de repressão, de uma vida trágica e sofrida de órfã, de mulher abandonada e usada, finalmente ter vislumbrado a possibilidade de felicidade. É nesse momento de libertação que a personagem se vê tomada por uma histeria, uma loucura que a leva a esse ato desesperado. Ao contrário do grande herói Agamêmnon, que não assume sua responsabilidade, Abbie aceita seu castigo com coragem e resignação. Bloom (2007) vai além, afirmando que “a conclusão da peça parece sugerir que crimes (e pecados) serão punidos, mas ao mesmo tempo o amor triunfará acima de tudo” (p. 95). [tradução nossa]

O’Neill parece desde o início ter traçado o destino de Abbie nesse drama ambientado no século XIX. Essa mulher que parece ter sido escolhida para ser castigada e que talvez estivesse prestes a fazer o caminho inverso da mulher da época (que se rebela com a posição de anjo do lar e ia em busca de seu próprio destino). Abbie fugia desse destino de aventura e ansiava por segurança, um lar, uma casa, e até panelas. O’Neill não mata o anjo do lar; pelo contrário, reforça e santifica esse papel, deixando bem claro que uma mulher como Abbie nunca poderia almejar essa posição sob pena de ser severamente castigada. Assim como O’Neill construiu *Desire under the elms* utilizando características da tragédia clássica (infanticídio, incesto, ambiguidade), em um ato de clemência por sua própria criação, por que não teria ele usado também a loucura divina para atenuar os efeitos de tamanha monstruosidade? Se por um lado o castigo dos homens deixa bem claro que Abbie não tinha

direito a um lar por seu passado duvidoso, por outro lado a possibilidade de ter sido levada por uma loucura suaviza os efeitos do maior crime por ela cometido: o assassinato de seu filho. Assim sendo, Abbie passaria de algoz a vítima, tornando-se símbolo de uma mulher duramente castigada por suas transgressões em uma sociedade cujo objetivo é manter a mulher dentro dos limites estabelecidos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUVOIR, Simone de. **The second sex**. London: Vintage, 1997.

BLOOM, Steven F. **Student Companion to Eugene O'Neill**. Westport: Greenwood Press 2007.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1992.

DODDS, E. R. **Os Gregos e o irracional**. Lisboa: Gradiva, 1988.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1990. v. 1.

FOUCAULT, Michel. Preface to Transgression. In: _____. **Aesthetics**. London: Penguin, 2000.

O'NEILL, Eugene. Desire under the elms. In: _____. **Three plays of Eugene O'Neill**. New York: Vintage Books, 1952.