



Marcela Lanius

**“Outros nomes para uma rosa”:
Zelda Sayre Fitzgerald em tradução**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras/Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Marcia do Amaral Peixoto Martins

Rio de Janeiro

Abril de 2021



Marcela Lanius

**“Outros nomes para uma rosa”:
Zelda Sayre Fitzgerald em tradução**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-
graduação em Estudos da Linguagem da PUC-Rio.
Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Marcia do Amaral Peixoto Martins

Orientadora e presidente
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. José Roberto Basto O’Shea

UFSC

Profa. Eliane Borges Berutti

UERJ

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Davi Ferreira de Pinho

UERJ

Rio de Janeiro, 26 de abril de 2021.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Marcela Lanius

Marcela Lanius é Mestre em Estudos da Linguagem e Bacharel em Letras com habilitação em Tradução pela PUC-Rio. Durante a graduação, foi bolsista PIBIC e recebeu, por duas vezes consecutivas, a Menção Honrosa do Centro de Teologia e Ciências Humanas. Atua como tradutora e revisora há mais de dez anos, e desde 2015 vem desenvolvendo pesquisas na área dos Estudos da Tradução. Tem artigos publicados em periódicos como *Ilha do Desterro*, *FronteiraZ*, *F. Scott Fitzgerald Review*, *Organon* e *Matraga*. É membro da F. Scott Fitzgerald Society, Editora-Assistente do periódico *Tradução em Revista* (PUC-Rio) e foi coeditora dos números 24 e 28 da *Revista escrita* (PUC-Rio). Atualmente coedita o volume de ensaios *Parallels and Tensions: F. Scott Fitzgerald in Dialogue*, a ser publicado pela Cambridge Scholars Publishing.

Ficha Catalográfica

Lanius, Marcela

“Outros nomes para uma rosa” : Zelda Sayre Fitzgerald em tradução / Marcela Lanius ; orientadora: Marcia do Amaral Peixoto Martins. – 2021.
470f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.
Inclui bibliografia

1. Letras - Teses. 2. Zelda Fitzgerald. 3. Estudos da tradução. 4. Tradução comentada. 5. Estudos feministas da tradução. 6. Teatro e literatura modernista. I. Martins, Marcia do Amaral Peixoto. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 400

Agradecimentos

Preciso agradecer muitas pessoas que construíram, comigo, os últimos quatro anos.

À minha orientadora, professora Marcia do Amaral Peixoto Martins, sem a qual eu jamais teria me apaixonado pela pesquisa acadêmica já na graduação – pela leitura, pelo espaço para diálogo, pela liberdade, pelas reuniões sempre tão produtivas e por tantos anos de trabalho compartilhado que resultam agora nas linhas desta tese.

À CAPES, ao CNPq e à FAPERJ, pelas bolsas concedidas, e à Secretaria do Departamento de Letras, por todos os auxílios prestados. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, durante os anos de 2017 e 2018, com o apoio da bolsa do CNPq durante o ano de 2019 e também com o apoio da bolsa FAPERJ Nota 10 durante o ano de 2020.

Aos funcionários, funcionárias, bibliotecárias e bibliotecários da Princeton University Library, da New York Public Library for the Performing Arts e da Huntington Library, por todo o auxílio na localização de materiais.

Aos professores Paulo Henriques Britto, José Roberto O'Shea e Eliane Borges Berutti, pelas leituras cuidadosas e pelos comentários atentos durante o exame de qualificação, sem os quais a tese não seria esta que aqui está. Ao Paulo Henriques Britto devo muito da minha sensibilidade como tradutora; ao José Roberto O'Shea, a porta de entrada para as leituras e dramaturgias em diálogo que estão nesta tese; e à Eliane Borges Berutti, meu amor pela literatura e pelo teatro dos Estados Unidos, por ter propiciado meu primeiro contato com Zelda ainda na graduação.

À professora Ildney de Fátima Souza Cavalcanti, pelo aceite em compor a banca; e à professora Maria Rita Drumond Viana e ao professor Davi Pinho, que

gentilmente aceitaram participar como suplentes, pelo interesse na pesquisa realizada.

À Erin E. Templeton e Meryl Cates, por compartilharem comigo seus próprios olhares sobre Zelda, e à Magdalena Edwards, que sempre encorajou meus diálogos entre Zelda e Clarice, tradução e teatro.

À minha mãe, que me ouviu falar sem parar sobre Zelda e mergulhou comigo nesse mundo, e ao meu pai, pela presença e por todo o auxílio.

À Sarah Almeida de Oliveira, que depois de tantos anos ao meu lado continua comemorando cada palavra escrita como se ainda escrevêssemos bilhetinhos na escola.

À Branca Barros, que me mostra sempre que há espaço para a calma e para o recomeço, por me ouvir.

À Jessica Silva Barcellos, pelas leituras compartilhadas, por tantas mulheres correndo com lobos, tanta Clarice e tanto Hemingway – e por me mostrar o volume que nossas vozes podem ter.

Ao Francisco Camêlo, pela companhia de sempre, pelos inesperados pontos de encontro em nossas pesquisas e pelos cafés no pilotis.

À Claudia Soares Cruz, por me ensinar tanto sobre teatro – e pelas balas de café compartilhadas entre sorrisos.

À Anna Olga Prudente de Oliveira, com quem dividi muito durante os primeiros anos desta pesquisa, pelas conversas sempre tão plurais.

À Roberta Fabbri Viscardi, pelas longas conversas sobre Zelda, Scott, *Gatsby* e tradução; uma companhia doce e feliz que começou por conta dos Fitzgerald e foi além.

À Roberta Jenkins, pelas intermináveis discussões sobre as nuances e os pormenores da tradução comentada que integra esta tese.

À Maria Cecília Brandi, Amarílis Lage, Victor Squella, Eduardo Friedman e Nicolas Voss, amigos queridos que compartilharam quinzenalmente as alegrias e os percalços da tradução.

E, claro, ao Gabriel, meu par neste mundo – por todas as portas que abrimos juntos, por toda a paciência e por todas as luzes que você acendeu enquanto eu lia no escuro; por tudo, sempre.

Resumo

Lanius, Marcela; Martins, Marcia do Amaral Peixoto (Orientadora). **“Outros nomes para uma rosa”: Zelda Sayre Fitzgerald em tradução**. Rio de Janeiro, 2021. 470p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

“*Outros nomes para uma rosa*”: *Zelda Sayre Fitzgerald em tradução* toma como objeto de pesquisa a obra literária de Zelda Fitzgerald, colocando em posição de destaque *Scandalabra* – a única peça teatral completa que sobrevive da autora. Tradicionalmente considerada uma curiosidade literária escrita logo após a tépida recepção crítica e o relativo fracasso comercial de *Save Me the Waltz*, ou então como uma fonte de conflitos dentro de um período conturbado do casamento dos Fitzgerald, *Scandalabra* permanece um texto que foi pouco estudado e analisado pela crítica. Uma leitura mais atenta desse texto e sobretudo de suas rubricas e indicações cênicas, no entanto, revela que ali se esconde um exercício fascinante e mesmo inovador da escrita dramática. Além disso, uma leitura mais contextualizada da peça também pode acenar para um esforço concreto da própria autora em aperfeiçoar sua escrita, uma vez que é possível verificar o desenvolvimento de temas e recursos técnicos e estilísticos que vinham sendo exercitados desde os primeiros contos escritos no início da década de 1920. Esta tese, portanto, parte das muitas identidades públicas e autorais construídas por e para Zelda Sayre Fitzgerald para investigar a obra literária dessa mulher tão famosa, tão presente no imaginário popular e, ainda assim, tão estigmatizada e pouco estudada. Ao propor um recorte que considere como objeto de pesquisa os doze contos, o romance *Save Me the Waltz* e *Scandalabra*, este estudo almeja uma análise integrada desse conjunto de escritos já publicados em inglês e traduzidos apenas parcialmente em português – uma análise que não é exaustiva e tampouco total, mas que é inédita na medida em que compõe o primeiro estudo da obra de Zelda Fitzgerald ancorado nos Estudos da Tradução. A tese apresenta também uma tradução comentada de *Scandalabra*, texto até então inédito em português.

Palavras-chave

Zelda Fitzgerald; Estudos da Tradução; tradução comentada; Estudos Feministas da Tradução; teatro e literatura modernista.

Abstract

Lanius, Marcela; Martins, Marcia do Amaral Peixoto (Advisor). **“Other Names for a Rose”: Zelda Sayre Fitzgerald in Translation.** Rio de Janeiro, 2021. 470p. PhD Thesis – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

“Other Names for a Rose”: Zelda Sayre Fitzgerald in Translation foregrounds Zelda Sayre Fitzgerald’s literary works, putting *Scandalabra* —the only complete and surviving play the author wrote— at the center of its analysis. Traditionally dismissed either as a minor literary curiosity that followed the lukewarm critical and commercial reception of Fitzgerald’s only published novel, *Save Me the Waltz*, or as a source of domestic conflict during a turbulent, contentious time in the Fitzgeralds’ marriage, *Scandalabra* has not yet been subjected to proper study or commentary. A closer reading of it, however, reveals that this forgotten piece offers a fascinating, and even innovative, exercise in dramatic language, especially in its use of stage directions. Moreover, contextualized reading of the play can also point to a conscious effort in Zelda Fitzgerald’s development as a writer, as it provides an assessment of the author’s development in her craft. This study first discusses the many public identities built by and for Zelda Sayre Fitzgerald and then investigates Fitzgerald’s literary works, focusing specifically on her twelve short stories, *Save Me the Waltz* and *Scandalabra*, to propose an integrated analysis of this set of writings, published integrally in English and only partially translated into Portuguese. Although neither exhaustive nor total, this study is unprecedented insofar as it composes the first study of Zelda Fitzgerald’s work that is anchored on the field of Translation Studies. This thesis also presents an annotated translation of *Scandalabra*, which had never been translated into Portuguese.

Keywords

Zelda Fitzgerald; Translation Studies; annotated translation; Feminist Translation Studies; modernist literature and theatre.

Sumário

A dança das horas.....	12
1.1 Breve percurso teórico	18
1.2 Uma pequena cartografia do presente estudo	21
2 Talismãs do passado	26
2.1 Porcelana e vulcão	26
2.2 Protagonistas da Era do Jazz.....	32
2.2.1 A <i>flapper</i> : limiares entre boneca e sujeito	33
2.3 Paris, a geração perdida e o ballet.....	38
2.4 Um papel de parede amarelo: loucuras, feminilidades e representações literárias	45
2.4.1 Agrilhoadas ao andar de cima.....	46
2.4.2 <i>Sabemos o que somos mas não o que viremos a ser</i> : aproximações entre Ofélia e Zelda.....	55
3 Caminhos cruzados pela tradução	60
3.1 À sombra de um original	61
3.1.2 Tradução e identidades de/sobre mulheres: algumas considerações	64
3.1.3 As raízes de um movimento.....	66
3.1.4 O gênero, o tornar-se mulher e o perigo da singularização	68
3.1.5 Re-visão e possibilidades.....	75
3.2 Para além do fazer tradutório: outros sujeitos	78
3.2.1 Invisíveis e poderosos.....	79
3.2.2 Ler – e traduzir – Zelda a partir de uma perspectiva sociológica	83
3.3 O instante entre o palco e a página: a tradução do texto dramático.....	89
3.3.1 A possibilidade de traduzir para o teatro	93
3.3.2 A fala, a letra; o palco, a página: esboços para estratégias tradutórias	96
4 Para (não) fechar a mão sobre os vagalumes	101
4.1 Uma tentativa de tornar visível: os contos	103
4.1.1 Sobre uma autoria naufragada	106
4.1.2 Gracie, a majestade e a farsa cinematográfica	114
4.1.3 A <i>Girl series</i> , ou um inventário de mulheres: Gay, Eloise, Harriet, Helena, Lou e Caroline	122
4.1.4 Protagonistas do fim: Ella e Lola.....	140

4.1.5 Narradora, escritora – e também amiga	147
4.1.6 Outros nomes para liberdade: um conto tardio	150
5 Valsa de uma só: o romance	153
5.1 <i>A voz da cidade é suave como a da solidão</i>	157
5.2 Prelúdio ao escândalo	170
6 Relíquia obscura: uma escavação pela recepção crítica de <i>Save Me the Waltz</i>.....	179
6.1 Recomeços interrompidos: releituras entre as décadas de 1940, 1950 e 1960	183
6.2 O dragão, a poeta e a tradutora: uma tradução na década de 1980	197
6.3 Zeldas, reinventadas e reescritas	208
7 À luz do escândalo	223
7.1 A artificialidade daquilo que é público	232
7.2 O escândalo tem mãos de mulher	242
7.3 Uma cifra do invisível: a rubrica como exercício autoral	255
7.3.1 Personagem e narradora: a rubrica como espaço de experimentação	257
7.4 Uma canção perdida: a tradução comentada	278
8 Valsas sobre areia	287
8.1 Plateia de uma só: últimas reflexões sobre a tradução comentada	290
8.2 Recortes de jornal e filmes de Hollywood	293
8.3 Uma valsa dançada sobre areia	297
Referências bibliográficas	300
Anexo I.....	321

Someday beneath some hard
Capricious star—
Spreading its light a little
Over far,
We'll know you for the woman
That you are.

Djuna Barnes

Because language is the carrier of ideas, it is easy to believe that it should be very little else than such a carrier.

Louise Bogan

And wasn't the splendor of translation this very thing — to discover sentences this beautiful and then have the chance to make someone else hear their beauty who had yet to hear it?

Idra Novey

Whatever women do is certain to be lost. They remind me of the Japanese beetle in their slow tedious processes — their endless exploitation of little instead of big things.

Zelda Sayre Fitzgerald

These plants — Perhaps they are less beautiful — less sound — than the plants from which they diverged. But they have found — otherness.

Susan Glaspell

A dança das horas

There were four or five Zeldas
and at least eight Scotts so that
their living room was forever
tense with the presence of a
dozen desperate personalities,
even when they were alone in it.

JAMES THURBER

Em uma carta escrita durante as últimas semanas de março de 1932, Zelda Sayre Fitzgerald tentava firmar um acordo de paz com o marido, então furioso depois de descobrir a existência do manuscrito que viria a ser, meses mais tarde, o romance *Save Me the Waltz*. Medindo palavras, Zelda afirma – e se defende:

Nós sempre partilhamos tudo, mas sinto que não tenho mais o direito de impor a você todos os meus anseios e vontades. Eu também nutria o receio de que os nossos livros se assemelhassem muito, por tratarem do mesmo tema; e, por achar que o que eu havia escrito era apenas algo de qualidade duvidosa por conta da minha própria instabilidade, preferi evitar as severas críticas que você impiedosamente — ainda que para o meu próprio bem — fez aos meus últimos contos, coitadinhos. Acho que a vida já me desencorajou o suficiente, e sinto que a qualquer instante posso romper em gritos por conta dessa terrível sensação de inércia que paira sobre minha vida e sobre tudo que faço.¹ (Bryer & Barks, 2003, p. 163)

Depois de reiterar brevemente as juras de amor com as quais havia principiado a carta, ela conta:

Quero que você veja os dois contos que terminei, e também um esboço fabuloso que está concluído.

¹A tradução desta citação, assim como as demais nas quais não houver indicação do tradutor ou da tradutora, são de minha autoria. No original: “We have always shared everything but it seems to me I no longer have the right to inflict every desire and necessity of mine on you. I was also afraid we might have touched the same material. Also, feeling it to be a dubious production due to my own instability I did not want a scathing criticism such as you have mercilessly – if for my own good given my last stories, poor things. I have had enough discouragement, generally, and could scream with that sense of inertia that hovers over my life and everything I do.” Especificamente sobre o livro de cartas *Dear Scott, Dearest Zelda*, destaco que a tradução de Beth Vieira publicada em 2005 foi adotada apenas quando são citados os elementos paratextuais da edição – introdução, prefácio e notas dos organizadores – pois, durante a escrita da tese e sobretudo durante a tradução da peça, tomei como hábito tentar traduzir também as cartas de Zelda presentes neste estudo como uma forma de me familiarizar e me acostumar à escrita da autora. Dada a relevância que esse exercício de tradução teve durante a tradução de *Scandalabra*, julguei importante manter as minhas traduções no texto. Desse modo, sempre que a referência for Bryer & Barks, 2003, estou me referindo à edição em inglês; e, sempre que a referência for Bryer & Barks, 2005, estarei me referindo à tradução de Vieira.

Pretendo começar uma peça de teatro assim que souber um pouco mais sobre a duração de uma etc. — razão pela qual pedi a você o livro de Baker — (idem)²

Mais do que o registro epistolar de um momento crucial na vida de Zelda, que naquele momento já deixara no passado tanto a reputação de grande *belle* como também a identidade de *flapper*³ e se encontrava internada na clínica psiquiátrica de Phipps, parte do John Hopkins University Hospital, os trechos acima esboçam o retrato de uma mulher que, mesmo fragilizada, continuava tentando produzir escritas e projetos autorais próprios. Talvez ainda mais significativo é o fato de que essa única carta reúne três tentativas autorais distintas no mundo da escrita: contos literários, romance e texto dramático.

É nas cartas trocadas entre ela e o marido, também, que uma fantástica e colorida vida a dois se desenrola: a vida de um dos casais mais simbólicos da Era do Jazz, composto por um jovem escritor e sua bela e excêntrica esposa vinda do Sul. Nelas, acompanhamos desde as juras de amor eterno que precederam o casamento até as dolorosas brigas e discussões da década de 1930 e, por fim, a nostalgia por uma vida compartilhada. Em 1939, um ano antes da morte do marido, Zelda escreveu:

Meu querido: serei sempre grata por todas as suas provas de lealdade, e serei sempre leal às noções que nos mantiveram juntos por tanto tempo: a convicção de que a vida é trágica, [...] de que não devemos magoar um ao outro. [...] Nada teria sobrevivido à nossa vida. (Bryer & Barks, 2003, p. 267)⁴

² “I have two stories that I saved to show you, and a fantastic sketch.

I am going to begin a play as soon as I can find out about length etc — for which I ordered Baker’s book —”

³ O termo *flapper*, utilizado para identificar a geração de mulheres que nos anos 1920 ganhou notoriedade pelos cabelos curtos, vestidos de bainha escandalosamente alta e formas andróginas — e desfrutou de liberdades sexuais até então inéditas para as mulheres — guarda algumas semelhanças com as melindrosas do Brasil e o estilo *la garçonne* de Paris. Nesta tese, no entanto, optei por não utilizar o termo *melindrosa* como um substituto da *flapper*, primeiro porque aquele termo parece demasiadamente atrelado a uma imagem exagerada de fantasias carnavalescas cada vez mais distantes da moda dos anos 1920 e cada vez mais caricatas; segundo porque os dois termos, *flapper* e *melindrosa*, coexistem na imprensa brasileira da década de 1920, especialmente em revistas como a *Cinearte* e a *Fon Fon: Semanário Alegre, Político, Crítico e Espusiente*, e também em jornais como o *Diário Nacional*, o *Diário Carioca* e o *Correio da Manhã*; nesses veículos, o termo *flapper* é rotineiramente usado para descrever mulheres dentro do contexto dos Estados Unidos (atrizes em filmes, notícias da alta sociedade, etc). Além disso, a decisão de manter o termo no original apoia-se também na tradução para o francês de *Histoires de Pat Hobby et autres nouvelles*, publicada em 1965 com tradução de Marie-Pierre Castelnau e Bernard Willerval — que optou por manter o termo em inglês.

⁴ “Dearest: I am always grateful for all the loyalties you gave me, and I am always loyal to the concepts that held us to-gether so long: the belief that life is tragic, (. . .) that we shouldnt hurt each other. (. . .) Nothing could have survived our life.”

Mas a vida de Zelda e Scott Fitzgerald extrapola o epistolar: reconhecidos como um dos casais que melhor personificaram a extravagância e juventude da década de 1920, os dois protagonizaram histórias que hoje adquiriram o status de lendas e causos fantásticos. Engolidos por e assimilados a uma narrativa maior de celebridade e ruína, os Fitzgerald se multiplicam em personagens nas memórias e lembranças de seus amigos, e também nas dezenas de adaptações cinematográficas, literárias e dramáticas de suas vidas. Para além de serem reconhecidos e identificados como um dos primeiros casais de celebridades dos Estados Unidos – junto com Mary Pickford e Douglas Fairbanks, à época os maiores astros de Hollywood (Churchwell, 2015b, p. 30) –, as imagens e identidades consolidadas dos Fitzgerald no imaginário público estadunidense repetem e ampliam o movimento que Joan Didion identificara ao analisar a persona de Joan Baez na década de 1960:

[Ela] era uma personalidade antes de ser unicamente uma pessoa e, como qualquer pessoa que vive isso, é de certa forma a vítima desafortunada do que os outros viam nela, escreviam sobre ela, queriam e não queriam que ela fosse. Os papéis atribuídos a ela são variados, mas variações sobre um mesmo tema. (Didion, 2021, p. 56-57)

No caso de Zelda, o tema recorrente entre essas variações é o da “esposa louca”. Ela é a esposa invejosa do sucesso do marido, na opinião do Ernest Hemingway que escreveu *Paris é uma festa* (1978); o grande fardo de um escritor em ruínas (Graham, 1976); uma “influência destrutiva” (Canterbury & Birch, 2006, p. xiv) para Fitzgerald; a grande musa e inspiração para o consagrado escritor (ele diria, sobre o assunto, que havia de fato se casado com a heroína de suas histórias)⁵, incomodamente insatisfeita com essa posição dita privilegiada. Esse mesmo tema também foi explorado por pesquisadoras e críticas das décadas de 1970, 1980 e 1990 – que, ansiosas por mudar a narrativa hegemônica, inauguraram uma nova variação: a da mulher louca como mártir de um casamento e símbolo maior da artista perdida, capaz de criar e contar apenas sua própria história como forma de cura e válvula de escape. Como resultado, Zelda é contada, recontada e entendida como esposa, personagem, musa e louca – mas raramente como artista, pois, mesmo quando sua formação profissional no ballet, suas pinturas e sua escrita são analisadas, essas iniciativas são continuamente

⁵ Milford, 1970, p. 77.

entendidas ora como cópias ou complementos à obra do marido, ora como acontecimentos isolados na vida de uma mulher que teria produzido obras apenas autobiográficas:

Definida ou como esposa ciumenta e louca ou como heroína da causa feminista e símbolo das mulheres com dons criativos que foram silenciadas, fato é que Zelda Fitzgerald tem sido um tanto negligenciada como escritora – a não ser quando é interpretada como autora do romance *Save Me the Waltz*. Seus escritos, portanto, ainda não receberam devido estudo crítico. (Pike, 2017a, p. 5)⁶

Mas há, no entanto, um ponto no qual a construção das personas de Zelda – e do casamento dos Fitzgerald – diferem da imagem construída por Didion: o fato de que, naqueles primeiros anos da década de 1920, os dois não eram apenas vítimas de um olhar público dominador, mas também atores e agentes que confeccionaram e ajudaram a fundamentar a base para essas identidades. Numa época de mudanças substanciais dentro da cultura estadunidense, em que o poder e a influência social deixavam de estar sob o controle único da alta elite e passavam a ser ditados também pela então ainda emergente cultura das celebridades (Churchwell, 2015b, p. 33) – cultura esta que mudaria a forma como escritores vendiam suas obras e se relacionavam com o público leitor (Galow, 2011, p. xii) –, Scott e Zelda Fitzgerald ergueram as bases para a imagem pública pela qual seriam conhecidos: o casal jovem, brilhante e perfeitamente em tom com aqueles Estados Unidos saídos vitoriosos da Primeira Grande Guerra. A consagração de tal imagem se dá em grande parte por meio da mídia impressa que desde o início do século XX havia se instaurado como leitura padrão para uma classe média em acelerada expansão (Galow, 2011, p. 6) e rapidamente se transformava num medidor para a opinião e reação públicas, num guia para o consumo e numa janela para a vida dos mais ricos e notórios:

A explosão dos anúncios e da propaganda, o nascimento da cultura de celebridades, a impressão de fotografias nos jornais e o domínio que Hollywood exercia sobre o imaginário dos Estados Unidos fizeram com que, no início do século XX, o capitalismo de consumo – que incluía as “revistas de moda e para o lar” – se tornasse algo cada vez mais cobiçado. [...] Qualquer pessoa podia esmiuçar as vidas dos ricos e poderosos, acessando mesmo os detalhes mais glamourosos e luxuriosos. (Churchwell, 2018, p. 30)⁷

⁶ “Construed as either the jealous and crazy wife or the feminist hero for silenced women with creative gifts, Zelda Fitzgerald has been relatively neglected as a writer, other than as author of her novel *Save Me the Waltz*, and therefore her writings call for some serious critical consideration.”

⁷ “At the beginning of the twentieth century, thanks to the explosion of advertising, the rise of celebrity culture, the use of photographs in newspapers and the imminent dominance of Hollywood in the American imagination, consumer capitalism – which included the ‘fashion and

Mais do que provas de narcisismo e exibicionismo, essa fabricação midiática de personas registra as complexidades em jogo na construção dos Fitzgerald como celebridades (Churchwell, 2015b, p. 31). E é esse mesmo universo – permeado e narrado por fofocas, manchetes de jornal e celebridades vindas das casas de espetáculo e de Hollywood – que Zelda criticaria, reproduziria e reconstruiria em seus escritos. Habitada pelas personagens dos contos, que vivem a escolha mutuamente excludente entre sonhos de estrelato e casamentos que asseguram posições sociais; por Alabama e David Knight, cuja celebridade em *Save Me the Waltz* é construída pelos jornais e pelo falatório dos círculos sociais; e, finalmente, pela sociedade subvertida de *Scandalabra* – que circunscreve a infâmia enquanto símbolo máximo de sucesso pessoal –, a obra literária de Zelda Sayre Fitzgerald é um registro vivo, colorido e singular de uma cultura em plena mudança de costumes; e é, também, uma escrita modernista, às vezes fragmentada e nem sempre linear, que merece ser lida (e traduzida) com atenção e cuidado.

Esta tese, portanto, parte das muitas identidades públicas e autorais construídas por e para Zelda Sayre Fitzgerald para investigar a obra literária dessa mulher tão famosa, tão presente no imaginário popular e, ainda assim, tão estigmatizada e tão pouco estudada. Ao propor um recorte que considere como objeto de pesquisa os doze contos, o romance *Save Me the Waltz* e *Scandalabra*, a única peça dramática escrita pela autora, este estudo almeja uma análise integrada desse conjunto de escritos já publicados em inglês e traduzidos apenas parcialmente em português – uma análise que não é exaustiva e tampouco total, mas que é inédita na medida em que compõe o primeiro estudo da obra de Zelda ancorado nos Estudos da Tradução. O destaque especial para *Scandalabra*, cujo estudo crítico aparece também na forma de uma tradução comentada, se justifica pelo seu ineditismo na língua portuguesa – e sobretudo pela relevância do teatro e das noções de teatralidade e performatividade dentro da obra literária e das identidades públicas de Zelda. O teatro, afinal,

costuma ser utilizado como metáfora para a sensibilidade criativa de Zelda e para a relação artística entre ela própria e Scott, algo com o qual ela lutou durante toda a vida. A essência de sua personalidade parece ter sido de uma performatividade vibrante e teatral; no entanto, ela estava sujeita às funções que lhe foram impostas

home magazines’ – was becoming aspirational . (. . .) Ordinary Americans could scrutinise the lives of the rich and powerful, in all their glamorous and luxurious detail.”

como esposa de um escritor famoso e como artista mulher inserida dentro de um meio artístico predominantemente masculino. (Wixson, 2002, p. 35)⁸

A inclusão do adjetivo *literário* ao nomear o recorte deste estudo – e o destaque para a tradução e análise de um texto *dramático* – requer, no entanto, um breve esclarecimento, que será ampliado posteriormente no terceiro e no sétimo capítulos deste estudo. Por ora, assinalo que tal união de tipologias ocorre primeiro porque o próprio texto de *Scandalabra* ocupa uma posição híbrida entre texto literário e dramático: embora pensado para uma performance concreta, muitos de seus artifícios mais singulares e notáveis parecem oriundos dos *closet dramas* e de experimentações com a escrita em prosa. Além disso, é preciso observar que, como Aaltonen (2000, p. 4) indica, o texto dramático também pode existir no sistema literário – sendo “lido, estudado, circulado, copiado, transcrito, traduzido e por fim impresso”⁹ como literatura (Puchner, 2002, p. 14).

* * *

Zelda foi uma mulher extraordinária, uma artista talentosa e alguém que viveu em um círculo social – e durante um momento histórico – no qual a posição da mulher enquanto sujeito e agente de sua própria narrativa ainda era largamente percebida como um descaso com sua família e com os valores morais que lhe eram impostos pela sociedade. Entendê-la não apenas como vítima e tampouco como simples reflexo e produto dos seus tempos, no entanto, é fundamental – da mesma forma que é imprescindível analisar o espaço da mulher e das noções de feminilidade que eram exercidas e praticadas dentro dessa realidade. Nesse movimento de leitura e interpretação, é necessário também fugir do grande perigo de uma abordagem essencialista e exigir recortes obrigatórios, como os de cultura, etnia, raízes e gênero. A análise aqui proposta se volta para uma mulher branca, estadunidense, de classe média alta – e entender criticamente o que esses rótulos implicam na vida e na obra de Zelda é crucial para que seja possível pensar um projeto de reavaliação e releitura de sua escrita. É necessário, também, reconhecer

⁸ “Theater is used as a metaphor for both Zelda’s creative sensibility and the artistic dynamics between her and Scott with which she struggled throughout her life. Her essence seems to have been theatrical and vibrantly performative. Yet she was constrained by the roles imposed upon her, as both the wife of a famous writer and as a female artist within a decidedly male artistic milieu.”

⁹ “it is read, studied, circulated, copied, transcribed, translated, and finally printed as literature”

que Zelda foi afetada pelos estigmas e preconceitos associados a doenças mentais e aos sujeitos por elas acometidos – e, por mais que a medicina e a psicanálise tenham evoluído muito desde 1930, o ano que trouxe seu diagnóstico de esquizofrenia, esta tese não pretende tentar explicar esse diagnóstico ou mesmo sugerir outro.¹⁰ Esquizofrênica ou não, fato é que ela jamais foi legalmente considerada louca:

Zelda teve diversos períodos de lucidez e jamais foi declarada legalmente insana. A doença passou por diversas fases. Quando estava bem, escrevia uma prosa lírica, cismada, amorosa e nostálgica. Quando estava mal, mandava avisos complicadíssimos aos amigos sobre o Segundo Advento. (Bryer & Barks, 2005, p. 30)

O que resta, portanto, é sua linguagem – que se traduz, aqui, em três escritas distintas e ainda assim complementares: a escrita dos contos, que foge da narração objetiva e removida, posto que acontece pelos olhos de uma voz narradora a princípio não identificada; a escrita do romance, que não se prende a uma única classificação, fluindo em prosa não linear e fragmentada; e, por último, a escrita da peça, que não se acomoda ao modelo da tradição dramática realista nem em forma e tampouco em dispositivos cênicos – e força, então, a linguagem e as convenções tradicionais do teatro aos limites da coerência e do real. É precisamente essa linguagem a grande força que move o presente trabalho.

1.1

Breve percurso teórico

Uma vez que este estudo se insere dentro de um projeto acadêmico, é imprescindível que ele apresente um aporte teórico capaz de dialogar não só com os objetivos e as questões norteadoras que serão explicitadas mais adiante, mas também com o campo disciplinar no qual está inserido: os Estudos da Tradução. Por esse motivo, delinearei brevemente os objetivos de pesquisa e os três olhares teóricos que me auxiliarão não só durante a tarefa de ler, compreender e

¹⁰ Nesse sentido, faço coro às afirmações de Eleanor Lanahan, neta dos Fitzgerald, quando esta afirma que “Não tenho a pretensão de dizer que compreendo meus avós melhor do que eles compreendiam a si mesmos. Nem tampouco acredito em diagnósticos póstumos, baseados apenas em cartas” (Bryer & Barks, 2005, p. 30).

interpretar a escrita de Zelda e o contexto que a influenciou, mas também ao longo da tarefa de traduzi-la.

Zelda escreveu como mulher, sobre ser mulher; pintou quadros assombrosos sobre sua relação com o corpo, o ballet e a maternidade; construiu e narrou, sob a perspectiva de um impulso modernista (Pike, 2017a, p. 6), vidas de personagens mulheres em uma sociedade que começava a experimentar uma nova e inédita mobilidade social; tentou se firmar como bailarina, dançando profissionalmente¹¹ em alguns espetáculos pontuais depois de uma árdua formação no ballet clássico; usou do espaço do teatro para criticar e satirizar uma sociedade que, na década de 1920, negociava escândalos e respeitabilidade social – mas ainda assim entrou para a história como o apêndice; a grande ruína de seu famoso esposo; a musa silenciosa e, por isso mesmo, silenciada.

O lugar secundário e menor da mulher enquanto esposa de um grande escritor guarda fortes ecos com a já arraigada concepção da tradução como inferior ao original – este último, criado por um autor que se assemelha ao retrato idealizado (e que tem sua origem na concepção romântica de autoria) de Scott Fitzgerald como o grande e brilhante escritor. Por isso mesmo, se faz necessário não só explicitar as relações entre a mulher e a tradução, como também traçar um breve percurso historiográfico pelo olhar teórico que associa os Estudos da Tradução aos Estudos de Gênero, começando por Lori Chamberlain (1988 [2004]), passando pelos primeiros estudos sobre a perspectiva, como os de Luise von Flotow (1997, 2007 e 2015) e Sherry Simon (1996) e chegando até o paradigma atual, exemplificado em Olga Castro (2017), Pilar Godayol (2013, 2015), Karin Littau (2000), Françoise Massardier-Kenney (1997), M. Rosario Martín (2015), Michaela Wolf (2015) e Judith Butler (2019). É esse olhar – e sobretudo as estratégias de recuperação, comentário e leitura de textos paralelos propostas por Massardier-Kenney – que guiarão as leituras empreendidas nesta tese sobre os contos que Zelda escreveu, mas sobretudo a análise do romance, dos prefácios que acompanham esse romance e da peça teatral.

* * *

¹¹ Mais detalhes sobre a curta carreira de bailarina são relatados em Milford (1970, p. 155), Petry (1989, p. 69) e Cline (2002, p. 235).

Para a vida de Zelda, os primeiros anos da década de 1930 foram povoados não apenas por uma acelerada produção artística mas também pelos medos e anseios trazidos pelo diagnóstico da esquizofrenia, que marcaria o restante de sua vida – e viria, mesmo, a macular as lembranças que os antigos amigos e conhecidos tinham da vivaz e talvez um pouco excêntrica beldade sulista (Milford, 1970; Cline, 2002). Se a sua identidade dentro daquelas que foram sua cultura e língua de origem – a identidade tal qual foi consagrada pelos biógrafos, estudiosos e pesquisadores dos Fitzgerald – é tão negativamente marcada pelas hostilidades contra mulheres e doentes psiquiátricos, é importante e até mesmo necessário pensar como se dá a construção dessa mesma identidade em tradução. Em outras palavras, quem é Zelda Sayre Fitzgerald quando traduzida para o português?

Uma autora cuja imagem é traçada a partir de pequenos textos, em especial uma crônica, um prefácio e um poema. Essas pequenas reescritas ressignificadoras ajudam não só a construir uma outra Zelda em língua portuguesa, mas também a alterar – dentro de um panorama maior que engloba inclusive a língua e a cultura anglófona – a antiga Zelda consagrada. Nesse sentido, é importante também entender esta tese (e em especial a tradução comentada que aqui será empreendida) como mais uma tentativa de ressignificação.

Por isso mesmo, também é importante delimitar a segunda vertente teórica dos Estudos da Tradução a informar este trabalho: os estudos provenientes da chamada virada sociológica da disciplina, com ênfase especial aos trabalhos de Pascale Casanova (2002, 2010), Johan Heilbron e Gisèle Sapiro (2007) e Heilbron (2010). O enfoque sociológico se faz necessário para que seja possível entender a tradução como um instrumento para a consagração de um(a) escritor(a) em outros sistemas culturais e linguísticos. Do mesmo modo, é pela via da tradução que se explicitam as relações de poder entre as duas culturas, línguas e sistemas literários com os quais esta tese dialoga: os Estados Unidos e a língua inglesa, de um lado, e o Brasil e a língua portuguesa do outro. Além disso, os estudos de orientação sociológica que sustentam este trabalho também dão especial destaque aos agentes – ou seja, aos intermediários que não são necessariamente os tradutores de uma obra, mas que ainda assim desempenham papel fundamental na disseminação e na

consagração de um escritor estrangeiro; é o caso dos autores que assinam o poema, o prefácio e a crônica anteriormente mencionados.

Por último, há ainda uma terceira perspectiva teórica a ser considerada: uma vez que parte desta tese se sustenta na realização de uma tradução comentada de um texto dramático, é necessário também trazer as falas de Sirkku Aaltonen (2000, 2010), Susan Bassnett (1985, 1991), Ruth Bohunovsky (2019), Claudia Soares Cruz (2019), Eva Espasa (2013, 2014), Marta Mateo (2006), Patrice Pavis (2015), Mary Snell-Hornby (2007) e Egil Törnqvist (1991), que se voltam para a questão do texto dramático traduzido; e recuperar algumas das observações de Ana Cristina Cesar (1999) sobre a tradução comentada, forma que adotei para este estudo. Esses olhares teóricos, que discutem não só a tradução do texto dramático como também outras questões pertencentes ao próprio teatro enquanto ato e performance, serão utilizados não apenas durante a realização da tradução, mas também em uma análise mais ampla da dramaturgia enquanto forma literária e artística.

1.2

Uma pequena cartografia do presente estudo

Assim como a tradução, também Zelda, sua esquizofrenia e sua própria obra autoral foram, durante muito tempo, os Outros de um texto, de um homem, de uma dita sanidade e de uma obra hegemônica. Relegadas a um papel secundário, essas forças têm desfrutado uma primavera tardia: a tradução vem, nas últimas décadas, ganhando local de proeminência em discussões das mais variadas áreas – desde a vertente pós-estruturalista, que nasce sobretudo a partir das colocações de Jacques Derrida, até as questões de gênero e os estudos suscitados pela virada cultural. Zelda, por sua vez, também começa a experimentar uma lenta libertação dos antigos estereótipos e preconceitos. Segundo sua própria neta, “agora que o papel de Zelda como esposa, como artista e como alguém em luta com a doença mental já é visto sob uma luz mais moderna e compassiva, seus talentos começam a se tornar mais amplamente respeitados” (Bryer & Barks, 2005, p. 22).

Esta tese, então, é escrita com o auxílio desse olhar contemporâneo e sensível – e quer, por isso mesmo, levar a cabo a tarefa acima descrita para operar aquilo que Roland Barthes identificara como “o esforço da desmistificação” (2007, p. 54). Para isso, é primordial entender o contexto histórico e social no qual Zelda viveu. É dentro desse contexto, afinal, que habitam todos os estigmas, preconceitos e restrições que marcaram sua vida – e é também nele que nasce o que optei por chamar de a imagem “canônica” ou “consagrada” de Zelda: uma que é amparada na ideia de que ela não passaria da esposa invejosa do sucesso do marido. Esse cânone, que encontra espaço não só nas afirmações do próprio Scott Fitzgerald, mas também nos registros de seus contemporâneos e em biografias e estudos críticos mais modernos, será amplamente discutido. Por ora, explico apenas um dos muitos retratos de Zelda como a esposa louca e invejosa, tal como é composto por Henry Dan Piper em *F. Scott Fitzgerald: A Critical Portrait* (1965). Em sua análise de uma passagem de *Os belos e malditos* na qual Gloria critica a falta de disciplina de Anthony em concluir um trabalho que, de fato, jamais será concluído, Piper argumenta que, ao simpatizar com as ambições literárias de Anthony, Fitzgerald deixa de ser o escritor e se transforma em personagem:

De repente, no lugar de escrever um romance, Fitzgerald está escrevendo sobre si próprio. E Zelda também está por perto, tecendo comentários sardônicos e invejando terrivelmente o tempo que ele dedicava à sua escrita e não a ela. Em pouco tempo, a inveja que Zelda sentia não só daqueles hábitos corretos de trabalho, mas também do sucesso do marido, se transformará em uma compulsão insana. (p. 93)¹²

Nesse sentido, é interessante observar que mesmo com a lenta aceitação, entre pesquisadores e leitores, do casamento dos Fitzgerald como o “catalisador e tema principal para quase tudo que [o casal] escreve[u]” (Bryer & Barks, 2005, p. 9), a alarmante escassez de estudos críticos sobre a obra de Zelda – e a abundância de ensaios e teses sobre a obra de Scott – parece sugerir que, de fato, não só há uma visão canônica e amplamente aceita sobre os Fitzgerald como escritor consagrado e esposa menor, mas também que a obra de Zelda, quando analisada, é sempre estudada como uma expressão puramente autobiográfica e complementar à do marido. Como veremos no sexto capítulo, o número significativo de obras

¹² “Instead of writing a novel, Fitzgerald is suddenly writing about himself. And Zelda is close beside him, taunting him and jealously begrudging the time he devotes to his writing instead of to her. Before long, her envy of his disciplined habits of work, as well as of his success, will become an insane compulsion.”

alinhadas tanto à narrativa da esposa louca como à narrativa de ícone máximo da artista silenciada pela loucura que tentam conferir o rótulo de autobiografia aos escritos de Zelda indicam um foco substancial à vida pessoal, mas pouco contribuem para um entendimento crítico acerca das obras construídas por essa vida. Por isso mesmo, faz-se necessário conferir a essa obra – em especial, a obra literária, o foco deste estudo – uma releitura crítica, atenta à linguagem, às personagens ali construídas e ao contexto maior que as produziu. É imprescindível entender esse conjunto literário não mais como curiosidade biográfica ou excentricidade de uma mulher doente e invejosa, mas sim como produção válida de uma artista.

Na tentativa de estruturar os tópicos acima destacados, esta tese abordará primeiro as discussões de espectro mais amplo para, por fim, encerrar com aquilo que lhe é exclusivamente próprio: a discussão sobre e a tradução comentada de *Scandalabra*. Assim, o segundo capítulo fará uma breve narrativa biográfica, pontuando os principais acontecimentos que influenciaram e afetaram as carreiras dos Fitzgerald, e uma discussão mais ampla do contexto social e político dos Estados Unidos da década de 1920 – enfocando principalmente tópicos como a Era do Jazz e a *flapper*; o nascimento e rápido desenvolvimento dos jornais e revistas de ampla circulação; a geração perdida, os reflexos da Guerra de Secessão e da Primeira Grande Guerra e os dois movimentos sociais que moldaram o comportamento de então: o movimento de reforma social que eventualmente levou à Proibição¹³ e o movimento sufragista. O terceiro capítulo apresentará as três vertentes teóricas que amparam este estudo, explicitando as articulações entre tradução, feminismos, cultura e sociedade. Também serão discutidas a questão da tradução do texto dramático e a tradução para o palco, de modo a ressaltar os principais pontos que deverão ser considerados durante o exercício da tradução comentada.

Ainda que Zelda tenha escrito cerca de onze artigos para jornais¹⁴ entre 1922 e 1941 – o primeiro deles, “Friend Husband’s Latest”, é a irônica crítica de

¹³ A Proibição, também conhecida em língua portuguesa como Lei Seca, faz referência ao movimento de proibição de bebidas alcóolicas nos Estados Unidos que se iniciou em 1920, com a publicação da 18ª emenda à Constituição dos Estados Unidos, e só se extinguiu em 1933.

¹⁴ Sobre esses artigos, há que se destacar o tipo de linguagem empregada pela autora – uma que se assemelha à análise que Michael North faz da escrita de Hemingway para colunas de jornal: “The prose style that Hemingway developed for such occasions was appropriately skeptical, humorous, and flippant. At its best, it negotiated perfectly the modern journalistic paradox whereby fads are

Os belos e malditos encomendada por Burton Rascoe (Chuchwell, 2016, p. 8); o último, a elegia “On F. Scott Fitzgerald”, seria publicado apenas em 1974 –, o presente estudo, como discutido anteriormente, toma como recorte de análise a obra literária e dramática publicada de Zelda Sayre Fitzgerald para tentar localizar ou pontuar uma maturação ou desenvolvimento de uma técnica literária própria por parte da autora. Nesse sentido, as análises que compõem o quarto, o quinto, o sexto e o sétimo capítulos desta tese tentam localizar e explicitar pontos de convergência que apontam para a evolução de um projeto literário singular – identificando, para isso, temas, construções estilísticas e recursos linguísticos que de alguma forma perpassam a escrita ficcional produzida por Zelda. O objetivo primeiro de tal exercício analítico, destaque, está fundamentado em dois pilares: o primeiro, o desejo de construir uma análise da obra que não esteja ancorada em motivações, justificativas e explicações de cunho biográfico; o segundo, o destaque ainda inédito para esses textos como exercícios literários conectados e não espaçados – que formam, sim, um arcabouço de temas, imagens, motivos e linguagens que acenam para o desenvolvimento de uma voz autoral própria.

O quarto e o quinto capítulo, portanto, discutirão os contos e o romance *Save Me Waltz*, com vistas a não apenas destacar as personagens mulheres desses escritos, mas sobretudo identificar a forma como Zelda explora a cultura de celebridades, a influência de Hollywood no imaginário da década e a alarmante presença da mídia e do consumismo na vida cotidiana. A leitura crítica de *Save me Waltz* presente no sexto capítulo, por sua vez, engloba um estudo dos agentes de Zelda no Brasil e uma análise mais ampla das reescritas suscitadas pela obra e pela autora. O sétimo capítulo apresenta uma reavaliação crítica de *Scandalabra* e propõe sobretudo uma tentativa de ler esse texto não mais como uma peça de má qualidade e extravagância de uma mulher fragilizada pela doença, mas sim como uma escrita dramática que está perfeitamente em sintonia com (i) as experimentações cênicas e temáticas sociais que vinham sendo discutidas por outras dramaturgas mulheres ativas durante as primeiras décadas do século XX; e (ii) movimentos dramáticos específicos, que tentaram subverter ou romper com a tradição realista do teatro. A parte final do capítulo conta ainda com uma

popularized and debunked at the same time and a canny and even cynical public opinion is built up out of its own credulity. A knowing exaggeration, the hallmark of a certain kind of friendly American irony, and not understatement, is the chief method of this style” (2005, p. 190).

descrição geral das estratégias que foram utilizadas ao longo da tradução, e o último capítulo será composto por uma breve conclusão. O anexo I traz a tradução comentada da peça.

2

Talismãs do passado

2.1

Porcelana e vulcão

My friends who were not in love
or who had waiting arrangements
with “sensible” girls, braced
themselves patiently for a long
pull. Not I—I was in love with a
whirlwind.

F. SCOTT FITZGERALD

Baby, como era chamada pelos pais, nasceu no dia 24 de julho de 1900. A mais nova de cinco irmãos, Zelda Sayre fazia jus ao apelido: na época de seu nascimento, seus pais já estavam na casa dos quarenta – e suas irmãs, entrando nos anos de adolescência. A caçula nasceu no ventre de uma família e de uma cidade que, mesmo no início do novo século, ainda conservavam fortes vínculos com o movimento separatista da Guerra de Secessão: não só a cidade de Montgomery, no Alabama, havia sido o “coração” do governo separatista (Milford, 1970, p. 3), como o próprio avô materno de Zelda, Willis B. Machen, havia desempenhado um papel extremamente importante no provisório Congresso Confederado (idem, p. 4).

A família de sua mãe fazia parte da elite sulista da virada do século – assim como a família de seu pai, os Sayre, que também cultivava fortes laços com os movimentos políticos que levaram à guerra civil dos Estados Unidos: o tio-avô de Zelda, afinal, havia construído a primeira Casa Branca do governo confederado – e instaurado em toda a família, principalmente em seu sobrinho Anthony Sayre, uma aura de conservadorismo e proteção dos valores sulistas do país. Criação similar fora inculcada na mãe do jovem Anthony, que passaria a velhice contando para os netos intermináveis fábulas sobre os “Yankees sedentos de sangue” (Milford, 1970, p. 7).

Se a vida de Zelda, nascida com o novo século, foi marcada por restrições e preconceitos, é interessante avaliar também a vida da mulher que a carregou por nove meses – e que dela cuidaria até o fatídico ano de 1948. Quando a jovem Minnie Machen conquistou, aos dezenove anos, um papel de destaque em uma peça teatral que seria montada na Filadélfia, Willis B. Machen “ficou furioso [e] ordenou que a filha voltasse imediatamente para casa, dizendo que preferia vê-la morta a se apresentar nos palcos” (1970, p. 5). Com os sonhos de independência podados pelo pai, a única alternativa de Minnie Machen era o casamento – e o escolhido foi o jovem advogado Anthony Sayre, filho de uma família tão respeitável e conservadora quanto a sua própria. Contudo, Minnie não pretendia se conformar às restrições que a sociedade sulista da época lutava tanto para lhe impor: ela não só se casa aos 23 anos – uma idade que era, então, considerada tardia para o casamento – como também concede à filha mais jovem, cujo nome vinha da rainha cigana protagonista do romance que lera durante a gestação, uma enorme liberdade para ir e vir na restrita cidade de Montgomery. Foi assim, dividida entre um pai que era tido pela cidade como um “modelo de respeitabilidade e conservadorismo” e uma mãe conhecida pelos vizinhos por ser um pouco estranha (Milford, 1970, p. 17), que Zelda Sayre se tornou uma das *belles* mais espetaculares – e mais notórias – daquela pequena cidade do Alabama (idem, p. 9-13).

Imagem estranha e inócua para a cultura brasileira, a *belle* é uma personagem típica da cultura sulista dos Estados Unidos, tendo vivido seu grande apogeu entre a Guerra de Secessão e a Primeira Grande Guerra. Jovem de berço e de beleza, a *belle* nada mais é do que um “tributo ao poder e à prepotência generalizada das classes mais abastadas do Sul; uma construção que reafirma o patriarcado” (Wagner-Martin, 2004, p. 2)¹⁵ – uma imagem, portanto, que serve para ratificar a moral e os valores tradicionalistas dessa sociedade. Símbolo da feminilidade sulista, a *belle* era exótica até mesmo para americanos vindos do Meio-Oeste e do Norte: cobiçada e adorada, ela se coloca não como um objeto às mãos de uma sociedade majoritariamente patriarcal, mas sim como um instrumento que alimenta e preserva esse ambiente. Portadora de um sobrenome tradicional – que, dado o contexto, nada mais é do que um sinônimo para o

¹⁵“Tribute to the power, and the self-conceit, of the higher classes within the South; it reaffirmed patriarchy.”

conservadorismo e que nem sempre indica riqueza –, dela espera-se não só um casamento com alguém da mesma classe, mas também a perpetuação de uma linhagem familiar essencialmente sulista e, sobretudo, branca:

A riqueza não era um fator que definia se uma família pertencia ou não à classe social de maior prestígio. No Sul, todos sabiam quais eram as famílias importantes – e, em Montgomery, os Sayre eram uma família importantíssima. Se uma jovem era popular desde cedo, este era um bom indicador de que ela seria o tipo certo de garota e uma candidata ideal para o casamento, já que as *belles* deveriam assumir os papéis de esposas e, especialmente, de mães. Assim como os modos sulistas, as linhagens daquela região não deveriam ser corrompidas. (Wagner-Martin, 2004, p. 2)¹⁶

Ao que indicam os recortes de jornal preservados nos cadernos de recorte que guardou durante a vida, Zelda aceitou o papel de *belle* com gosto: popular desde criança, os anos da juventude se mostraram um ambiente extremamente propício para sua típica inquietação (Milford, 1970, p. 12). Agora uma celebridade local, a caçula dos Sayre acumulava declarações de amor, fotos e pretendentes, e já se tornava famosa por questionar os costumes e os valores tão enraizados na sociedade que a elegeu para ocupar essa posição de tanto prestígio – valores esses que podiam seguramente ser incorporados na figura de um único homem: o juiz Anthony Sayre, patriarca daquela extensa e curiosa família.¹⁷

Por mais que a relação dos dois fosse por vezes tumultuada (Arthur Mizener, o primeiro biógrafo de Fitzgerald, afirma que Scott jamais se esqueceu da acalorada discussão que pai e filha travaram durante o jantar na noite em que ele foi apresentado à família)¹⁸, o juiz Sayre viria a simbolizar o porto seguro da vida dinâmica de sua filha. Esse olhar atencioso ao pai, no entanto, viria apenas mais tarde. Até o final da década de 1910, Zelda havia vivido de acordo com suas liberdades de *belle* – mas já dava sinais de que não se submeteria passivamente ao papel. Ela era, nas palavras de uma amiga de infância, “uma videira selvagem, com um aroma inebriante e único, enxertada numa casta tradicional de um

¹⁶ “Having money was not the most significant part of being from the right social class. In the South, people knew which families were which – and in Montgomery, the Sayres were important people. Being so popular as a teenager and a debutante was a way of ensuring that the woman in question was the right sort of girl, a candidate to be one’s marriage partner – for, ultimately, belles were to take on the roles of wives and, particularly, of mothers. Southern bloodlines, like Southern manners, were not to be corrupted.”

¹⁷ Nesse sentido, é importante destacar que a própria função de Anthony Sayre, enquanto juiz, era a de perpetuar os valores ultrapassados e sufocantes da sociedade sulista – julgando e condenando, muitas vezes injustamente, os cidadãos negros da cidade.

¹⁸ Mizener, 1951, p. 74.

vinhedo confederado” (Mayfield, 1974, p. 11)¹⁹ – e mostraria que, mesmo fiéis às raízes sulistas, não eram todas as *belles* que desejavam seguir por esse restrito caminho.

Gilles Deleuze (2013) usou os termos “porcelana” e “vulcão” para nomear um texto no qual usa, como inspiração e modelo para o conceito de fissura, a vida e a obra de Scott Fitzgerald – termos que, no entanto, me parecem simbólicos para descrever não só a própria Zelda, mas também outras mulheres de sua geração: mulheres que continham dentro de si um vulcão, mas que sofriam com as constantes demandas para ser delicadas como porcelana. E o fogo que habitava Zelda já soltava faíscas desde sua adolescência, rachando aquela frágil superfície. É possível que o vulcão de Zelda – vulcão este que reflete as imagens de Emily Dickinson nos poemas 601 (“A still — Volcano — Life —”) e 1705 (“Vesuvius at Home”) – tenha encontrado um aliado improvável no sangrento combate da Primeira Grande Guerra. Conflito iniciado em 1914, que contou com forte participação dos Estados Unidos no seu último e decisivo ano, a guerra traria mudanças arrebatadoras para pequenas comunidades sulistas como a de Montgomery – e provocaria um intenso movimento migratório interno graças às realocações e convocações de soldados.

Enquanto Montgomery, base do Camp Sheridan²⁰, colecionava histórias de soldados, mortes e romances trágicos, Zelda colecionava as insígnias e medalhas de dezenas de jovens recrutas. Em breve, ela receberia a insígnia de um belo e charmoso tenente vindo do Norte – um tenente e aspirante a escritor que, sem esperanças de sobreviver ao combate armado, está decidido a terminar de escrever seu romance e publicá-lo antes de ser enviado para a França²¹.

* * *

Quando os caminhos de Zelda Sayre e F. Scott Fitzgerald se cruzaram, em meados de 1918, as respeitáveis famílias de Montgomery e de outras cidades sulistas ainda contavam com suas *belles* e suas hierarquias de classes, etnias e

¹⁹“a wild grapevine grafted onto the traditional stock in a Confederate vineyard, and one with a rare, intoxicating flavor of its own.”

²⁰ O Camp Sheridan era um campo de treinamento para novos recrutas do exército norte-americano. De lá, os soldados recebiam suas ordens de combate e partiam para a França.

²¹ Essa informação é descrita com detalhes por Andrew Turnbull em *Scott Fitzgerald* (1962).

nomes para assegurar as tradições e os valores conservadores daquela região. Com o fim da Guerra de Secessão em 1865, afinal, o Sul havia se tornado uma espécie de “região pária” (Howe, 1952, p. 22): estigmatizados e derrotados após o combate armado, os estados sulistas se isolaram cada vez mais em si mesmos, acreditando fervorosamente em seu próprio sistema de crenças e mitos,²² enquanto o resto do país era modificado pelo capitalismo e pela industrialização. Conforme o novo século XX se aproximava, parecia cada vez mais evidente que a terra das oportunidades, o tão alardeado novo mundo, estava restrito quase que exclusivamente ao Norte e ao Meio-Oeste.

É dessas regiões que, durante os anos da Primeira Grande Guerra, vinham os jovens soldados que treinavam e aguardavam suas ordens de combate nos campos de treinamento situados no Sul; soldados que traziam em suas bagagens uma diferença não apenas regional e dialetal, mas também uma diferença que estava fundamentalmente atrelada aos valores e à moral: outras religiões, outros modos, outras linhagens, outras predileções, outras raízes. São eles que ajudariam a flexibilizar, ainda que parcialmente, a cisão interna do país – uma cisão que pode também ser percebida na própria educação das mulheres estadunidenses da época. Em um período no qual as mulheres começavam a tomar parte em discussões e questões de cunho social e político²³, as ainda raras universidades para mulheres situadas no Norte eram capazes de prover uma educação de melhor qualidade do que suas contrapartes sulistas (Johnson, 2007) – e isso significava que, enquanto muitas mulheres (brancas e de classe alta) do Norte e do Meio-Oeste começavam a desfrutar de um caminho até então inédito de independência e liberdade, muitas jovens do Sul ainda se viam presas a um molde tradicional e conservador de feminilidade. Nesse sentido, à mulher sulista (fosse ela pobre ou, como Zelda, vinda de uma família respeitável mas sem grandes fortunas) restava apenas uma posição social restrita e cerceada. Para as gaiolas²⁴ dessas *belles*, haveria apenas uma chave: o casamento.

²² É o mesmo Irving Howe que identifica o mito sulista como “uma narrativa ou um conjunto de narrativas que expressam as mais profundas atitudes e que refletem as experiências formadoras de um povo. O seu tema é o destino de uma pátria arruinada” (1952, p. 27).

²³ A Woman’s Christian Temperance Union, mais conhecida como W.C.T.U., é fundada em 1873. Tida como uma das primeiras organizações geridas e dirigidas por mulheres, ela viria a se tornar um dos mais poderosos aliados da Anti-Saloon League na luta para a aprovação da 18ª Emenda à Constituição dos Estados Unidos, que efetivamente inauguraria o período da Proibição.

²⁴ A imagem da gaiola vem de McCreddie & Jaehne, 1990.

* * *

Muitos pesquisadores e estudiosos dos Fitzgerald optaram por rotular o casamento de Zelda e Scott como a única forma que aquela tinha de fugir do reduto sulista que chamava de lar. O que as cartas de Zelda mostram, no entanto, é o retrato de uma criativa e inquieta jovem de dezoito anos, apaixonada pela sua cidade e seus privilégios: “— Eu queria que você pudesse ver Montgomery como ela é — sem aquele acampamento militar que bagunçava tanto as coisas — acho que assim você entenderia porque eu a amo tanto —”.²⁵ Scott também assinalaria a hesitação de Zelda em “My Lost City”, sua nostálgica lembrança de Nova York: ao relembrar seu primeiro pequeno apartamento do Bronx, ele afirma que “a jovem em questão sequer conhecia Nova York e estava avessa à ideia” (2009, p. 25)²⁶. O casamento veio apenas quando, depois de longos períodos separados e um desastroso término, o primeiro romance de Fitzgerald foi aceito para publicação. Com a carta de aceite da Charles Scribner’s Sons em uma das mãos e um futuro promissor na outra, Scott voltou para Montgomery e reconquistou a jovem – assim associando, eternamente, literatura e romance:

Na imaginação, Scott vinculava a conquista de Zelda à conquista do sucesso material, associando assim o que já naquela época constituía o tema duplo de tudo quanto escrevia — amor e dinheiro — com os dois principais temas da sua própria vida. (Bryer & Barks, 2005, p. 38)

O próprio Fitzgerald explicitaria essa associação em contos e ensaios tardios, como por exemplo em “Pasting it Together”, a segunda parte de “The Crack-Up”:

Era mais uma daquelas trágicas histórias de amor condenadas pela falta de dinheiro, e um dia, levada pela sabedoria do senso comum, a moça terminou tudo. Passei um longo verão de desesperos escrevendo um romance em vez de cartas, então o livro ficou bom, mas só era bom para outra pessoa. O homem cujos bolsos transbordavam de dinheiro casou-se com a mesma moça um ano mais tarde. (2009, p. 77)²⁷

²⁵“— I wish you could get a glimpse of Montgomery like it really is — without the camp disturbing things so — and you’d know why I love it so —” (Bryer & Barks, 2003, p. 25). Em uma outra carta, ela diz: “I wish New York were a little tiny town — so I could imagine how it’d be. I haven’t the remotest idea of what it’s like” (idem, p. 39).

²⁶ “[t]he girl concerned had never seen New York but she was wise enough to be rather reluctant”

²⁷ “It was one of those tragic loves doomed for lack of money, and one day the girl closed it out on the basis of common sense. During a long summer of despair I wrote a novel instead of letters, so it came out all right, but it came out all right for a different person. The man with the jingle of money in his pocket who married the girl a year later[.]”

2.2

Protagonistas da Era do Jazz

Called on Scott Fitz and his
bride. Latter temperamental small
town, Southern Belle. Chews
gum—shows knees. I do not
think marriage can succeed.

ALEXANDER MCKAIG

É curioso – e até mesmo irônico²⁸ – pensar que o ano que marcou o início daquela que Fitzgerald chamaria de “uma era de milagres, uma era de arte, uma era de excessos e uma era de sátiras” (2009, p. 14) também tenha marcado o início de um dos capítulos mais controversos da cultura estadunidense: a Proibição. Quando Zelda e Scott Fitzgerald se tornaram esse tão notório casal da nova década, ela sequer tinha completado vinte anos de idade – e Scott, quatro anos mais velho, era apenas um jovem que havia conquistado sucesso e fama quase que instantaneamente. Para que possamos entender a real magnitude dessa primeira e gloriosa fase de suas vidas, tão basilar para a construção de suas próprias identidades públicas, precisamos primeiro nos voltar para o contexto daquela época.

Desde o início da Primeira Grande Guerra, uma poderosa sensação de agitação e brevidade havia se instaurado entre as gerações mais jovens: de repente, o modo como aqueles novos heróis de guerra e as doces adolescentes do país encaravam o mundo – e como se relacionavam com seus pares – havia sido totalmente ameaçado e alterado. Como a própria Zelda recordou,

então a guerra chegou e nós carregávamos um inexorável sentimento de que toda aquela beleza e diversão — tudo — poderia acabar em menos de um minuto. Não podíamos esperar, simplesmente não tínhamos esse luxo, porque éramos assombrados pelo medo de que tudo aquilo deixasse de existir; por isso, começamos a viver furiosamente, dançando a noite inteira, correndo por entre as estradas iluminadas pelo luar e até nadando nas piscinas bordeadas com cascalho sob aquela branca lua do Alabama, que dá ao mundo um estranho e belo toque de loucura.²⁹

²⁸ Ironia esta também notada por Sagert (2010).

²⁹ “then the war came and we had the inescapable feeling that all this beauty and fun—everything—might be over in a minute. We couldn’t wait, we couldn’t afford to wait, for fear it would be gone forever; so we pitched in furiously, dancing every night and riding up and down the moonlit roads and even swimming in the gravel pools under the white Alabama moon that gives the world a strange, lovely touch of madness” (Wagner-Martin, 2004, p. 22).

Para essa nova geração, os antigos valores de seus pais não pareciam mais condizer com a realidade que os cercava; e as jovens mulheres, por sua vez, começavam a aproveitar os tempos mais permissivos para desfrutarem de uma liberdade sexual até então inédita no país: “um beijo acarretava um pedido de casamento, para o espanto de soldados em cidades desconhecidas. Foi só em 1920 que o pano caiu – e a Era do Jazz enfim floresceu” (Fitzgerald, 2009, p. 15).³⁰

No mesmo fatídico 1920, a legislação estadunidense havia sofrido mais uma importante alteração: o acréscimo da 19ª Emenda à Constituição, que garantia às mulheres o direito de voto. À primeira vista libertas dos moldes que ditavam rigorosamente o que era e o que não era ser mulher, e agora livres para votar e estudar, muitas jovens começavam a construir histórias cada vez mais distintas daquelas vividas por suas avós e mães – e partiam, também, rumo às grandes metrópoles em busca de oportunidades outras que não o casamento.

2.2.1

A flapper: limiares entre boneca e sujeito

My candle burns at both ends;
It will not last the night;
But ah, my foes, and oh, my
friends—
It gives a lovely light!
EDNA ST. VINCENT MILLAY

A nova era de “mudanças culturais revolucionárias”, na qual a cultura e a história afro-americanas começavam lentamente a se fundir com o modo de vida da população branca e de classe média (Halley, 2012, p. 357), clamava por protagonistas que representassem não os antigos e ultrapassados valores, mas sim o tempo de mudanças e o hedonismo³¹ de seus pares.

O início da década de 1920, afinal, trouxera uma nova realidade, distante das pequenas cidades rurais e pautada quase que completamente nas grandes

³⁰ “a kiss meant that a proposal was expected, as young officers in strange cities sometimes discovered to their dismay. Only in 1920 did the veil finally fall—the Jazz Age was in flower.”

³¹ A imagem vem do próprio Fitzgerald: “a whole nation going hedonistic, deciding on pleasure” (2009, p. 15).

metrópoles, no rádio, no teatro e no cinema³²: as mulheres estadunidenses começavam a trabalhar fora de casa em ocupações remuneradas – ainda que recebessem valores substancialmente menores do que aqueles recebidos por seus pares masculinos; podiam sair das casas de suas famílias e experimentar uma nova formulação de liberdade; podiam vestir roupas mais folgadas e confortáveis e cortar seus cabelos como bem entendessem. Agora livres para assumirem papel de destaque dentro da narrativa que até então as deixara confinadas a gaiolas, aos *programmes du bal*³³ e aos lares de suas famílias, as jovens que, como Zelda, inauguravam a modernidade dos anos 1920, parecem ter recebido elas próprias o decreto que a Voz faz para a Beleza em *Os belos e malditos*:

A VOZ: Você será conhecida durante esses quinze anos como uma *ragtime kid*, uma *flapper*, uma *jazz-baby* e uma *baby vamp*. Dançará novas danças, mas terá a mesma elegância que conservava nas antigas.

[...]

A BELEZA: (*Com um leve sorriso que perturba por apenas alguns instantes a imobilidade dos seus lábios*) E vou gostar de ser chamada assim?

A VOZ: (*Com seriedade*) Você vai amar. . . (Fitzgerald, 2010, p. 27)³⁴

Personagem notória e símbolo de modernidade, a *flapper* celebrada pelos jornais e revistas da época como um acontecimento literário e social era também entendida como uma extensão da imagem que os Fitzgerald projetavam de si próprios (como mostram os excertos publicados em *The Romantic Egoists*, coletânea com os álbuns de recortes dos Fitzgerald) – embora tenha sido criada dentro das antigas gaiolas para ocupar o lugar tradicional das mulheres dentro da sociedade de então; lugar este que reforçava um senso de proteção da moralidade e dos valores da época e que posicionava essas mulheres em condição de subserviência às vontades de seus maridos (Silveira, 1995, p. 8). No entanto, as funções e os papéis que essa nova mulher agora assumia eram certamente o pior pesadelo de sua mãe. A palavra *flapper*, afinal, teve sua origem como um termo que se usava para identificar e nomear jovens mulheres da classe operária

³² Uma análise detalhada sobre esse momento específico de modernização e industrialização da sociedade estadunidense pode ser encontrada em Sagert (2010) e também em Zeitz (2006).

³³ Sobre as chamadas *script dances*, antigo fenômeno social ainda bastante comum no Sul durante a adolescência de Zelda, ver Milford, 1970, p. 15.

³⁴ THE VOICE: You will be known during your fifteen years as a ragtime kid, a flapper, a jazz-baby, and a baby vamp. You will dance new dances neither more nor less gracefully than you danced the old ones.

[...]

BEAUTY: (*With a faint laugh which disturbs only momentarily the immobility of her lips*) And will I like being called a jazz-baby?

THE VOICE: (*Soberly*) You will love it. . .

(Churchwell, 2015b, p. 40) – mas rapidamente se transformou no epítome da “jovem ultramoderna e audaciosa que dançava e bebia; que fumava os cigarros da moda; que cortava seus cabelos e exibia as canelas por aí; que dançava e balançava os quadris em obscuros clubes de jazz”³⁵ (Sagert, 2010, p. 11).

* * *

Tida como revolucionária ao olhar da época, a *flapper* ainda assim – ou talvez por isso mesmo – angariava polêmicas e críticas vindas não só de seus pais como também de um movimento social e político que pregava justamente maior liberdade e independência para as mulheres: o sufrágio. Para as sufragistas, a *flapper* não era a manifestação concreta de jovens mulheres que rompiam com tradições sufocantes, mas sim uma criatura apolítica, preocupada apenas com seu próprio bem-estar e interessada exclusivamente em questões frívolas (Zeitz, 2006, p. 105). Num momento em que a luta sufragista havia não só conquistado sua primeira grande vitória como também havia ajudado a afirmar o sentimento a favor da Proibição, uma personagem como a que Zelda incorporava nas manchetes de jornal era, aos olhos das sufragistas, não só um obstáculo mas também um absurdo.

Tal opinião é, no entanto, necessária para que possamos discutir a real revolução engendrada pela *flapper* – tal como dita pelos lábios de Rosalind Connage no primeiro romance de Fitzgerald, mas originalmente confidenciada pelas cartas de Zelda: uma revolução que de fato não se mostra preocupada com questões políticas³⁶ e sociais, mas que busca um novo lugar para a mulher; o lugar do prazer e da felicidade pessoal, não mais ditada exclusivamente pelos seus pais ou pelo marido. Zelda havia escrito para Scott, nos primeiros meses de 1920:

— E é por isso, Scott, que eu não consigo fazer absolutamente nada, já que sou tão preguiçosa que não me importo se isto ou aquilo foi feito — e eu não quero ser famosa e nem celebrada — só quero ser para sempre jovem e irresponsável e ter a certeza de que a minha vida pertence a mim mesma — quero viver, ser feliz e morrer à minha maneira — só para o meu prazer.³⁷

³⁵ “the ultramodern and audacious young woman who danced and drank; smoked chic cigarettes; bobbed her hair and showed her shins; and shook and shimmied in jazz halls and clubs of uncertain reputation”

³⁶ Nas palavras de Scott Fitzgerald em “Echoes of the Jazz Age”, “it was characteristic of the Jazz Age that it had no interest in politics at all” (2009, p. 14).

³⁷ “—And so you see, Scott, I’ll never be able to do anything because I’m much too lazy to care whether it’s done or not—and I don’t want to be famous and fêted—all I want is to be very young

O frágil grito de independência dessas mulheres, no entanto, foi lido como identidade narcísica e hedonista pelas sufragistas e pelo senso comum de então, ainda predominantemente conservador – e, justamente por conta de sua natureza fragilizada, acabou fazendo com que a vida adulta dessas *flappers* se assemelhasse aos caminhos traçados por suas mães, avós e tias: atraentes como bonecas e decorativas como bibelôs, essas mulheres se transformaram quase que compulsoriamente em mães e esposas. Alguns anos mais tarde, Zelda reafirmaria essa posição meramente decorativa e estética:

Eu acredito que a *flapper* é uma artista no seu território, que é a arte de ser — ser jovem, ser bonita, ser um objeto.

Esta é a primeira vez na história que temos uma classe de jovens bonitas, e mesmo assim respeitáveis, cujas únicas funções são as de entreter e transformar a velhice em um processo mais agradável — ou então fazer da juventude eterna algo mais simples. (Fitzgerald, 1991, p. 398)³⁸

A emancipação esperada, portanto, jamais se concretizou – e a ideia de uma revolução de costumes concreta de fato não permeou as realidades de mulheres da classe trabalhadora ou de baixa renda. Como Pike (2017a, p. 62) indica, apesar do número crescente de mulheres que começou a trabalhar fora de casa nos anos 1920, quase todas as profissões exercidas eram de baixo escalão e com pagamentos míúdos; para aquelas que já eram casadas, o trabalho nas fábricas e nos escritórios somava-se ao trabalho doméstico, e muitas continuavam financeiramente dependentes dos maridos. Do mesmo modo, as famílias que imigraram para os grandes centros nem sempre conseguiam construir suas próprias versões do alardeado sonho americano, e muitas passaram a viver em condições precárias. Numa sociedade que começava a se modernizar e vivia uma forte onda conservadora e xenofóbica, as liberdades das *flappers* eram cada vez mais uma exclusividade das mulheres brancas e de classe média alta.

A despeito de toda a revolução sexual e ideológica por ela e para ela anunciada, a *flapper* passa a ocupar, portanto, uma posição semelhante à da *belle*: conformada ao seu papel e posição social, ela inadvertidamente acaba ajudando a

always and very irresponsible and to feel that my life is my own—to live and be happy and die in my own way—to please myself” (Bryer & Barks, 2003, p. 40).

³⁸ “I believe in the flapper as an artist in her particular field, the art of being—being young, being lovely, being an object.

For almost the first time we are developing a class of pretty yet respectable young women, whose sole functions are to amuse and to make growing old a more enjoyable process for some men and staying young an easier for others”.

preservar o *status quo* que havia, justamente, a impulsionado para o papel de porta-bandeira de uma nova época. Uma vez libertas e revolucionárias, as *flappers* acordaram ao final da década de 1920 aprisionadas ao mundo doméstico tradicional. Em 1925, Zelda escreveria que

A *flapper*! Ela está envelhecendo. Se esqueceu de suas crenças de *flapper* e só reconhece sua identidade enquanto tal. Ela se casou, com as muitas bênçãos de seus familiares e amigos. Não tomou nenhum “rumo errado” na vida, mas acabou vivendo a vida de todas as boas *flappers* — a vida de casada, tediosa, repleta de convenções e com um ou outro filho no colo, depois de ter emprestado um pouquinho de esplendor e coragem e brilho à vida, que é o dever de todas elas.³⁹ (Fitzgerald, 1991, p. 399)

* * *

Parece existir um comum acordo, entre pesquisadores e biógrafos, sobre a data e o evento que marcam o fim da Era do Jazz: o mês de outubro de 1929, e a quebra da bolsa de valores de Nova York (Sagert, 2010, p. xii). Na descrição já nostálgica de Scott Fitzgerald, escrita apenas dois anos mais tarde, a Era do Jazz havia sido aquele “período de dez anos que, por se recusar a morrer uma morte arcaica em sua cama, se jogou para uma morte espetacular em outubro de 1929” (2009, p. 13).⁴⁰ Em um piscar de olhos, toda a riqueza acumulada – e todo aquele inabalável sentimento de invencibilidade – foram enterrados no passado. Nova York, que antes havia sido o parque de diversões dos ricos e famosos (Turnbull, 1962, p. 109), agora era apenas um lugar cinzento, faminto e desesperado: a cidade dos desempregados. O sonho dourado, de juventude eterna, havia chegado ao fim – e a *flapper* fora enterrada, acusada de ter sido apenas mais uma fantasia de uma década perdida.

No entanto, antes de chegarmos à melancólica década de 1930, Nova York ainda era um berço de possibilidades – e a sociedade estadunidense ainda tentava entender e domar as “atitudes rebeldes” de seus filhos (Donaldson, 2000, p. 223). O clima de revolta e tensão moral, aliado a uma atmosfera ainda conservadora, materialista e restritiva (Vail, 1998, p. 96), fez com que um número considerável

³⁹ “The flapper! She is growing old. She forgets her flapper creed and is conscious only of her flapper self. She is married ’mid loud acclamation on the part of relatives and friends. She has come to none of the predicted “bad ends”, but has gone at last, where all good flappers go— into the young married set, into boredom and gathering conventions and the pleasure of having children, having lent a while a splendor and courageousness and brightness to life, as all good flappers should”.

⁴⁰ “The ten-year period that, as if reluctant to die outmoded in its bed, leaped to a spectacular death in October, 1929”

de artistas daquela nova geração embarcasse para um território mais acolhedor; um país no qual o álcool não era proibido, e os códigos morais, mais permissivos; uma capital de prestígio histórico e cultural – e com uma moeda pouco valorizada após o fim da Grande Guerra: Paris.

2.3

Paris, a geração perdida e o ballet

Paris has been a mad-house this spring and, as you can imagine, we were in the thick of it. I don't know when we're coming back—maybe never.

F. SCOTT FITZGERALD

A Paris e a Riviera Francesa que Zelda e Scott conheceram em abril de 1925 costumam ser descritas como um seletto paraíso cujos únicos habitantes eram escritores expatriados estadunidenses, artistas russos e espanhóis e jovens com muito dinheiro para gastar. Assim como a Nova York de 1920, a Paris de 1925 era, para os Fitzgerald, nada mais do que um pequeno círculo social; a única diferença era que, agora, os Fitzgerald haviam cedido suas coroas para outras realidades: Gerald e Sara Murphy, com a idílica Villa America, e Gertrude Stein, com seu apartamento parisiense.

A assim chamada “geração perdida” que Stein havia enxergado naqueles jovens escritores e artistas era, sobretudo, uma geração que havia crescido durante os anos áureos da luta pela aprovação da Proibição e que entrara na vida adulta marcada pelos traumas da Primeira Grande Guerra (Crowley, 1994, p. 37) e da epidemia da gripe espanhola; uma geração que, justamente por ter passado por esses três momentos tão relevantes – tanto socialmente quanto politicamente –, agora amadurecia nutrindo uma forte

descrença na sabedoria e na integridade de seus pais [...]. Simplesmente porque era ilegal, o consumo de bebidas alcóolicas ganhara uma importância singular; beber durante o período da Proibição, portanto, era visto como um ato de

solidariedade a essa nova geração, que reagia ao “puritanismo” e à opressão da burguesia estadunidense.⁴¹

Para esses jovens, então, o álcool era uma forma de protesto e de revolta – e a arte, um meio de reforma e de denúncia. Quase cem anos após o lançamento de *Este lado do paraíso*, *Ulysses* e de outras obras fundadoras, é fácil ignorar a verdadeira revolução que essa nova e vibrante literatura implicava para leitores e críticos: o romance de Fitzgerald, por exemplo, não só trazia para o registro escrito as gírias e os coloquialismos da época, como também relatava o comportamento escandaloso de uma nova geração. O *Ulysses* de Joyce, como hoje se sabe, causou tanto furor que foi julgado – e banido – por seu teor obsceno nos Estados Unidos. É dentro desse cenário que Paris se coloca como o reduto desses expatriados: o ponto de encontro no qual eles não só poderiam trocar experiências artísticas, mas também entrar em contato com escritores e pintores que buscavam um mesmo grau de inovação:

Os primeiros anos da década de 1920 simbolizaram um período realmente sensacional na literatura estadunidense. [...] Novas vozes surgiam por todos os cantos [...]. Os escritores pertencentes à geração do pós-guerra se opunham aos valores vitorianos, ainda que tivessem uma postura altamente competitiva com seus pares. (Turnbull, 1962, p. 117)⁴²

Vistos por Gertrude Stein como perdidos e rebeldes, esses expatriados foram *encontrados* e *aceitos*⁴³ por Gerald e Sara Murphy: casal que sem dúvida proporcionou ajuda – financeira e emocional – para que uma parcela da arte modernista se transformasse naquilo que hoje conhecemos. Herdeiros, ricos e talentosos, os Murphy podem ser considerados os pais da geração perdida; um casal que exerceu total fascínio em Fitzgerald, Picasso, Hemingway e tantos outros. Relembrados em contos, cartas e outros registros de artistas tão célebres, os Murphy ilustram também uma questão que costuma ser desconsiderada quando se discute a geração perdida: o restrito espaço das mulheres dentro desse momento de renovação e experimentação na literatura e na arte.

⁴¹ “skepticism about the wisdom and integrity of the elders. (. . .) Simply because it became illicit, drinking possessed a singular importance; drinking in defiance of Prohibition was a sign of solidarity with the rising generation's resistance to what it called ‘puritanism’ and to what it considered to be the oppression of bourgeois American life” (Crowley, 1994, p. 37).

⁴² “The early twenties was a thrilling time in American letters. (...) new voices sprang up on every hand. The writers of the post-war generation were united in their opposition to Victorian ideals but intensely competitive among themselves”

⁴³ Cline, 2002, p. 144: “[...] a generation *found* and *embraced* by the remarkable Murphys”. Declaração semelhante é feita em Vail (1998, p. 5).

Indubitavelmente importante para o estabelecimento da geração perdida enquanto um círculo intelectual de altíssimo prestígio, Sara Murphy parece representar, à primeira vista, uma mulher liberta e beneficiária integral das revoluções políticas e sociais discutidas anteriormente; contudo, uma análise mais detalhada mostra que ela parece assumir sem grandes constrangimentos uma postura de total aceitação e naturalização do comportamento masculino vigente. Mesmo tendo estudado e trabalhado com Gerald Murphy na confecção e na pintura de diversos cenários para os ballets de Diaguilev em Paris, estudos e registros biográficos indicam que ela não teria buscado nenhum tipo de realização profissional concreta – deixando que seu marido assumisse a posição de artista e gênio criativo e se contentando em ser mãe, esposa e anfitriã. Além disso, Vail (1998) mostra que os Murphy eram extremamente fiéis aos seus amigos e jamais poupavam despesas, esforços ou palavras de carinho em momentos de necessidade – contanto que esses amigos fossem homens, como indica a extensa correspondência e os relatos que circundam o primeiro divórcio de Ernest Hemingway.

Comportamento semelhante se dá quando Zelda, em 1925 e depois em 1927, decide se tornar bailarina profissional: como Nancy Milford (1970), Sara Mayfield (1974), Sally Cline (2002) e Linda Wagner-Martin (2004) mostraram, Zelda consegue adentrar o mundo da dança clássica e dos Ballets Russes justamente por conta de sua estreita amizade com Gerald Murphy – e ele, assim como Sara, parece ter apoiado a vontade da amiga apenas enquanto distração apropriada para a esposa de um escritor. Contudo, assim que o treino de Zelda começou a se intensificar e a ganhar magnitude muito maior do que o socialmente aceitável, o casal não mediu palavras em suas críticas.⁴⁴ Em uma entrevista concedida a Nancy Milford, eles lembrariam uma ocasião na qual foram assistir a uma das aulas da amiga; segundo eles,

havia algo de terrivelmente grotesco naquela intensidade – tanto que podíamos até enxergar seus músculos em movimentos de alongamento e contração; além

⁴⁴ Wagner-Martin (2004, p. 102) chama atenção para o fato de que mesmo os Murphy, que haviam trabalhado com os cenários dos Ballets Russes, não possuíam conhecimentos técnicos sobre o ballet como forma de dança para que pudessem avaliar positivamente o progresso que Zelda estava fazendo.

disso, as pernas dela tinham um aspecto musculoso e feio. Era mesmo terrível. Só podíamos respirar fundo e esperar até que o espetáculo acabasse.⁴⁵

No entanto, é possível que os esforços de Zelda em se tornar bailarina profissional ultrapassassem a mera necessidade de encontrar uma ocupação ou uma atividade que suprisse o tédio. Naquele momento, ela era uma mulher que havia ganhado fama como uma inesquecível *flapper* e grande heroína dos livros e contos de seu marido – mas que também passava a ser vista sobretudo como uma esposa displicente, que atrapalhava o processo de criação de seu cônjuge. Em 1925, Zelda já era, também, uma autora publicada – uma vez que ao menos três de seus artigos e textos de opinião já haviam sido publicados nos Estados Unidos – em convívio direto e constante com os novos artistas de uma brilhante geração. Dentro desse contexto, sua entrada no mundo da dança clássica e sua aspiração ao mundo dos Ballets Russes ganham uma nova tônica – sobretudo porque, embora a companhia fundada por Diaghilev fosse considerada revolucionária e vanguardista por sua experimentação com músicas, cenários e figurinos, seus bailarinos vinham de uma formação do ballet clássico – e eram, portanto, dançarinos com uma técnica extremamente rigorosa e tradicional. Nesse sentido, a experimentação no ballet proposta pelos Ballets Russes correspondia, aos olhos dos modernistas, às experimentações que eles próprios viviam em seus respectivos meios (música, pintura, literatura) – mas era também uma dança embebida em tradição (Wagner-Martin, 2004, p. 78). A determinação admirável de Zelda em sua formação, portanto, pode também ser entendida não como uma busca descabida, mas sim como uma etapa importante para seu amadurecimento como artista.

Que o registro dessa formação seja feito ainda hoje em tons decididamente desfavoráveis se deve em parte à noção que permeava o senso comum da época (e que encontrava em Ernest Hemingway, Maxwell Perkins e nos Murphy aliados contundentes) de que uma esposa deveria cuidar da casa e do marido – e não atrapalhar o trabalho criativo do homem. Aos olhos de Fitzgerald, Zelda antes do ballet era uma excêntrica inconveniência que lhe rendia frutos e inspirações; agora, com o ballet, ela negligenciava seus cuidados com a casa, com a filha e com o marido – mas tal descuido não passaria despercebido:

⁴⁵“there was something dreadfully grotesque in her intensity—one could see the muscles individually stretch and pull; her legs looked muscular and ugly. It was really terrible. One held one’s breath until it was over” (Milford, 1970, p. 141).

Não fossem as constantes reclamações de Scott sobre o ballet – as aulas, o custo dessas aulas e o tempo de duração das mesmas –, os dois anos de formação que Zelda recebeu na Filadélfia e em Paris jamais teriam assumido a importância que hoje parecem ter. [...] **A visibilidade que a raiva de Scott conferiu à dança fez com que todos os amigos mais próximos do casal escrevessem sobre isso, e quase sempre de maneira negativa.** A existência dessa nova atividade de Zelda fez com que Scott – o pobrezinho e agora quase sempre bêbado Scott – ganhasse, inesperadamente, a simpatia dos seus conhecidos.⁴⁶ (Wagner-Martin, 2004, p. 107, grifo meu)

Do mesmo modo, a incursão de Zelda no mundo do ballet é encerrada abruptamente com o colapso de 1930, que levaria ao diagnóstico de esquizofrenia – embora ainda hoje esse colapso primeiro seja alvo de discussões acaloradas entre biógrafos e pesquisadores. Alguns dizem que foi a dança; outros culpam o alcoolismo e o comportamento opressor de Scott, e alguns mais tentam justificar o ocorrido com as tendências depressivas da família Sayre. O que quer que tenha sido – e há também quem acredite que tenha sido uma combinação de todos esses fatores – é importante atentar que, para o olhar clínico da época, um dos sintomas mais alarmantes que Zelda apresentava era a suspeita de uma possível atração (por ela incompreendida e por isso mesmo assustadora) por Lubov Egorova, sua professora de ballet:

Um dos sintomas do colapso mental de Zelda foi sua ansiedade obsessiva quanto à possibilidade de nutrir sentimentos homossexuais por Egorova. Ela projetou essa ansiedade em Scott e lhe fez acusações que, apesar de infundadas, o magoaram terrivelmente e abalaram o pouco de autoconfiança que ele ainda possuía. (Bryer & Barks, 2005, p. 132)

Ao olhar contemporâneo – o mesmo que guia esta tese e que hoje possibilita conversas mais amplas sobre gênero e sexualidade –, a mera possibilidade de que um sentimento romântico possa ser considerado indício de uma doença mental parece absurda; do mesmo modo, pesquisadoras como Cates (2017) e Pike (2017a, p. 82) já mostraram que o amor que Zelda sentia por sua instrutora de ballet não precisa ser interpretado como um sintoma, mas sim um elemento natural e bastante comum dentro das hierarquias e dos núcleos altamente fechados do ballet. No entanto, a paranoia sobre a homossexualidade que envolvia

⁴⁶ “If it had not been for the fact that Scott complained so constantly about Zelda’s dancing—her lesson, their cost, and her practicing—the two years of her study of ballet in both Philadelphia and Paris would not have assumed such importance (. . .). The visibility that his anger gave her dancing meant that all their friends also wrote about it, nearly always unfavorably. Unpredictably, the existence of Zelda’s new pastime seemed to make Scott—poor and now usually drunken Scott—the object of people’s sympathy.”

os estadunidenses era um forte sintoma da época: ela não só acompanhou os expatriados em Paris (Wagner-Martin, 2004, p. 116) como também marcou permanentemente a geração perdida, em especial Scott Fitzgerald e Ernest Hemingway⁴⁷. Para este último, a sexualidade estava intrinsecamente ligada ao gênio artístico, enquanto que, para o primeiro, havia sempre a sombra do puritanismo para marcar todas as suas relações – e implicar uma dúvida constante sobre a fidelidade e a promiscuidade de sua esposa. É dentro dessa configuração, e num momento no qual o culto à celebridade do autor começava a ganhar força (Donaldson, 2009, p. 15) e a ideia do escritor profissional ainda estava num estágio de transição (Churchwell, 2015b, p. 33), que ambos os escritores tentaram construir ideais distintos de masculinidades: enquanto Hemingway incorporava o homem provinciano, atlético, corajoso, capaz de dominar mulheres e touros, Fitzgerald era o galanteador sensível e perspicaz, narrador e personagem principal de grandes histórias de amor.⁴⁸ Essa mesma paranoia, vale destacar, possivelmente desempenhou um papel substancial ao distanciar Zelda de um ambiente que, à época, poderia ter sido verdadeiramente acolhedor: as pequenas comunidades de artistas e socialites homossexuais e os *lesbian salons* (Wagner-Martin, 2004, p. 106) parisienses, nos quais circulavam não apenas experimentações artísticas, mas também ideais mais permissivos e o início de uma nova perspectiva feminista (Cline, 2002, p. 241; Weiss, 1995).

* * *

Sara Mayfield, que havia conhecido Zelda ainda criança e voltaria a encontrá-la em diferentes momentos de sua vida, afirmou que

os Fitzgerald [...] certamente viveram à risca os ideais da Era do Jazz. Eles também foram a encarnação da Geração Perdida. E tinham um verdadeiro talento para sincronizarem suas vidas com as décadas nas quais viveram: os dourados

⁴⁷ Cline afirma que “Scott and Ernest came from a generation hypersensitive about homosexuality to the point of paranoia” (2002, p. 242).

⁴⁸ Michael North (2005) também observa o grande impacto que a mídia impressa teve na obra de Fitzgerald e Hemingway: “Both writers were made quite self-conscious very early in their careers of the extent to which their chosen craft had been affected, perhaps even preempted, by new mechanical media, and this self-consciousness became a significant part of their respective literary styles” (p. 110). Sobre a construção da persona pública de Hemingway, North avalia que “[a]s the bearded literary icon of *Life* and *Parade*, he became the twentieth century's most prominent example of a writer transformed into a mere signboard for himself, one whose writing style was so recognizable it inspired an adjective that became virtually a brand name” (p. 186).

anos 1920, os nebulosos anos 1930 e os trágicos anos 1940. (Mayfield, 1974, p. 142)⁴⁹

De fato, é possível ler as narrativas públicas dos Fitzgerald como vidas que incorporaram o ideal de juventude e sucesso do início da década de 1920. Para um casal que viveu aqueles primeiros passos de um estrondoso culto à celebridade, a nebulosidade da década seguinte viria acompanhada pela doença: Zelda sucumbiria ao diagnóstico de esquizofrênica; Scott, à luta contra o alcoolismo jamais admitido ou diagnosticado. Passados os dias de glória da Era do Jazz, de Paris e da Riviera Francesa, o casal descobria que, tal como a Nova York que sobreviveria à crise de 1929, eles também “tinham os seus limites” (Fitzgerald, 2009, p. 32):

Após uma década, o casamento dos Fitzgerald sofria dos mais diversos problemas. Os anos que Zelda havia dedicado ao ballet haviam, ironicamente, erradicado as faculdades que uma carreira como bailarina exigia: o vigor físico e a graça dos movimentos, além da sua juventude e beleza. A reputação de Scott como escritor começava a ser afetada pela demora em produzir um novo romance, e ele já havia adquirido o hábito de pegar empréstimos em dinheiro às custas de um material que ainda não havia escrito. [...] Tal como os Estados Unidos, Scott e Zelda entravam numa década na qual a aparente imunidade ao sofrimento não era mais uma opção viável; e, tal como o país, eles utilizariam os próximos dez anos para reexaminarem suas próprias vidas e desenvolverem alguns traços de suas personalidades que estiveram adormecidos durante a década de 1920. (Bryer & Barks, 2003, p. 77)⁵⁰

⁴⁹ “The Fitzgeralds (. . .) certainly interpreted the Jazz Age more vividly and accurately than anyone else ever has or will. Moreover, they were the living incarnation of the Lost Generation. They seemed to have a talent for synchronizing the successive periods through which they lived: the Gilded Twenties, the Dark Thirties, the Tragic Forties.”

⁵⁰ “After a decade of marriage, the Fitzgeralds were under every strain imaginable. Zelda’s years of ballet had depleted the very resources such a career demanded — her physical stamina and grace, along with her youth and beauty. Scott’s reputation as a writer was also suffering while the public waited for him to produce another novel, and he had already developed the habit of borrowing against future work. (. . .) Scott and Zelda, like America itself, entered into a decade in which an apparent immunity from suffering was no longer an option; yet also, again like the country itself, it was a decade that would lead them to reevaluate themselves and develop inner resources of character that had lain dormant during the boom years of the twenties.”

Um papel de parede amarelo: loucuras, feminilidades e representações literárias

No dia 23 de abril de 1930, a poucos meses de completar 30 anos – e após uma década de casamento – Zelda é internada na clínica psiquiátrica de Malmaison em um estado de ansiedade extrema (Milford, 1970, p. 158). Essa internação inauguraria o modo como viveria o restante de sua vida: de rainha da Era do Jazz a paciente da ala psiquiátrica dos hospitais, de heroína a esquizofrênica. No dia 02 de maio de 1930, ainda sem um diagnóstico e muito menos uma internação obrigatória, Zelda decide simplesmente deixar a clínica. Contudo, vinte dias depois ela procuraria refúgio em outra instituição psiquiátrica – dessa vez, Valmont, situada na Suíça. Seu quadro clínico não apresentava nenhuma melhora:

Quase duas semanas mais tarde, ela ainda continuava estupefata e incoerente. Ouvia vozes que a assustavam, e os sonhos – tanto os que apareciam enquanto estava acordada como aqueles que surgiam durante o sono – eram povoados por fantasmas e por um horror indescritível. Ela desmaiava constantemente, e a natureza ameaçadora de suas alucinações fez com que tentasse acabar com a própria vida. (Milford, 1970, p. 159)⁵¹

No dia 05 de junho, é transferida para outra clínica – Les Rives de Prangins, coordenada pelo Dr. Forel, o médico que a diagnosticaria como esquizofrênica.

Uma análise detida desses poucos meses de 1930 revela a confusão e as incertezas que, ainda hoje, circundam o colapso de Zelda. Nas correspondências dos Fitzgerald às quais temos acesso, percebe-se que tanto Zelda como Scott posicionam a dança enquanto grande vilã e única responsável por tal ruptura com a normalidade – ainda que o façam de maneiras diferentes. Para Scott, a dança era

⁵¹ “Less than two weeks later she was dazed and incoherent. She heard voices that terrified her, and her dreams, both waking and sleeping, were peopled with phantoms and indescribable horror. She had fainting fits and the menacing nature of her hallucinations drove her into an attempted suicide.”

de fato a única culpada. Em carta ao Dr. Forel, ele afirmara que “antes de se dedicar por completo à dança, ela cuidava de todas as suas tarefas” (1970, p. 163);⁵² Zelda, por sua vez, ainda tentava entender como aquele que parecia ser seu futuro artístico poderia ter transformado sua vida de maneira tão caótica. Em uma carta endereçada ao marido, ela relata: “Eu precisava dançar porque não conseguia existir no mundo se não o fizesse, e mesmo assim eu não entendia o que estava fazendo” (Bryer & Barks, 2003, p. 72).⁵³

Numa tentativa não de desanuviar o cenário confuso em torno do diagnóstico de Zelda, mas sim de propor uma leitura mais contextualizada desse momento, esta seção do segundo capítulo propõe-se a construir algumas pontes entre o então empregado diagnóstico de esquizofrenia, o contexto no qual esse diagnóstico era utilizado, as imagens que serão construídas sobre e a partir dele – e a ler, ainda que brevemente, as formas como a esquizofrenia será apropriada dentro do imaginário da “mulher louca”.

2.4.1

Agrilhoadas ao andar de cima

But in twenty-five years she will be silver,
In fifty, gold.
A living doll, everywhere you look.
It can sew, it can cook,
It can talk, talk, talk.
SYLVIA PLATH

Desde muito cedo, Zelda parece ter dependido de uma figura masculina para formar sua identidade enquanto sujeito e enquanto mulher.⁵⁴ antes de seu casamento, o pai havia sido não apenas a personificação do mundo das normas e leis, mas também o homem responsável por criar – e manter – uma realidade

⁵² “before she devoted herself to the ballet she took care of all her duties and more”.

⁵³ “I had to work because I couldn’t exist in the world without it, and still I didn’t understand what I was doing”.

⁵⁴ Quando, recém-saída da sua primeira longa internação psiquiátrica, Zelda precisou lidar com a morte de seu pai e a ausência de Scott, ela disse em carta a este: “I am losing my identity here without men”. Por mais que seja, como Wagner-Martin colocou, um triste reflexo dos papéis sociais de gênero na década de 1930, a carta de Zelda é um lamento verdadeiro: ela não pode existir sem homens, justamente porque sua existência sempre foi pautada por eles. (2004, p. 151)

estável e protegida para a jovem. Contudo, o juiz Sayre também era o responsável por reprimir ou então condenar o comportamento inquieto e chocante da filha caçula. No ambiente organizado e eternamente corriqueiro dos Sayre, Zelda tinha total domínio sobre sua identidade pública – e total liberdade para ser quem desejava ser. Por mais chocante que seu comportamento fosse para os habitantes de Montgomery, o mundo privado de Zelda era regido pela disciplina e pelos valores do respeitável patriarca dos Sayre. Dentro dessa configuração de mundo, Zelda havia recebido uma – e apenas uma – função social: a de ser uma *belle*, a filha mais popular de uma das famílias mais tradicionais da cidade.

No entanto, quando Zelda Sayre passa a ser a Sra. Fitzgerald, sua identidade é redefinida para se adequar às expectativas de seu marido – e às expectativas, também, dos círculos sociais da metrópole. Além de musa, esposa, grande incentivadora e modelo vivo para os romances de seu parceiro, Zelda deveria também estar à altura das expectativas que o próprio Fitzgerald havia imposto ao seu casamento:

Na imaginação de Scott, os Fitzgerald seriam aquele belíssimo casal cuja grande história de amor deixaria todos se remoendo de inveja; a idealização do próprio mito sobre o qual ele escrevia – o da *flapper* e seu belo acompanhante. (Wagner-Martin, 2004, p. 35)⁵⁵

Propulsionada à posição de “grande história de sucesso” do marido (idem, p. 49), Zelda parece ter caído vítima do “problema sem nome” identificado por Spender (1983, p. 520): o vazio imposto por papéis sociais restritos, que aprisionavam as mulheres ao lar e à maternidade. Quando tentou buscar algo que a ajudasse a estabilizar “sua vida, sua arte e sua saúde já em frangalhos” (Wagner-Martin, 2004, p. 119), foi fortemente repreendida pelo marido, que até então havia ditado funções sociais bastante rígidas; um marido que não só desaprovava seus esforços artísticos como também era o integrante mais poderoso daquele casamento (p. 92): pertenciam a ele, afinal, não só os amigos do casal como também a posição social e a reputação conquistada.

Fracassado o sonho de construir uma identidade própria – de encontrar uma Zelda que não fosse nem Sayre, nem Fitzgerald –, ela agora caía vítima do estigma social que seu diagnóstico lhe trouxera. De repente, ficara mais fácil

⁵⁵ “In Scott’s imagination, the Fitzgeralds would be the pair of beautiful people who made everyone else envious of their great love, the idealization of the very myth Fitzgerald was writing about—the flapper and her handsome escort.”

justificar as ações de Scott, bem como o comportamento extravagante e a linguagem idiossincrática de Zelda:

A doença de Zelda acabou por obliterar grande parte do passado dos Fitzgerald e legitimar parte do comportamento questionável de Scott. Cientes do diagnóstico, muitas pessoas próximas começaram a se recordar de histórias e momentos em que Zelda se comportara como “louca”. (Wagner-Martin, p. 140)⁵⁶

Em sua autobiografia “informal”, por exemplo, John dos Passos lembraria da “auréola de inocência dourada” (1968, p. 178) dos Fitzgerald numa tarde em que acompanhou o casal até uma visita imobiliária a Long Island. No retorno a Nova York, o trio passou por um parque de diversões, mas Fitzgerald não quis acompanhar a esposa e o amigo pelos passeios. Sozinho na companhia de Zelda, dos Passos reconta que

Zelda e eu dizíamos coisas um ao outro, mas os nossos espíritos nunca se encontraram. [...] O abismo aberto entre mim e Zelda, sentados naquela Grande Rocha vacilante, era qualquer coisa que eu não podia explicar. **Foi só ao pensar no caso, anos depois, que me ocorreu que, já no primeiro dia em que nos conhecemos, eu tinha chocado naquele defeito básico dos seus processos mentais, que havia de ter consequências tão trágicas.** Embora fosse muito bela, eu tinha dado com qualquer coisa que me assustava e me repugnava, mesmo fisicamente. (dos Passos, 1968, p. 108, grifo meu)

Com o passar do tempo, então, Zelda deixa de ser *belle, flapper* e musa – e se transforma na esposa excêntrica e louca, levada ao internamento psiquiátrico. Uma vez louca, é silenciada – e, portanto, controlada. De acordo com Jane Ussher,

a palavra “loucura” situa a mulher como doente, como excluída, como patológica e, de alguma forma, como secundária: ela é o segundo sexo. As práticas científicas e culturais que produzem os significados e as “verdades” sobre a loucura acabam por adotar tal significante como uma **ferramenta para regular e posicionar as mulheres dentro da ordem social.** (Ussher, apud Wagner-Martin, 2004, p. 92-93, grifo meu)⁵⁷

⁵⁶ “In many ways, Zelda’s illness erased much of the Fitzgerald’s past history, and legitimated at least some of Scott’s objectionable behavior. In response to her diagnosis, people began recalling ‘crazy Zelda’ stories.”

⁵⁷ “‘Madness’ acts as a signifier which positions women as ill, as outside, as pathological, as somehow second rate—the second sex. The scientific and cultural practices which produce the meanings and “truths” about madness adopt the signifier ‘madness’ as the means of regulating and positioning women within the social order.”

Digno de nota, no entanto, é o fato de que, quando discutimos esses muitos silenciamentos, Zelda não é a única a ocupar tal posição, e muito menos a única a sofrer com a maldição dupla de ser mulher e artista⁵⁸ – ou mulher e louca.

* * *

Personagem que anuncia ou personifica a ruína e a desgraça em muitas obras da literatura e do teatro britânico e estadunidense, a “madwoman in the attic” passou a ser interpretada não só como uma espécie de entidade na cultura popular mas também como um objeto de estudo e reflexão do pensamento feminista das décadas de 1970 e 1980. Essas personagens, ditas loucas, são silenciadas por conta de sua suposta condição de estranhas e doentes; são privadas de sua própria linguagem, pois poucas vezes ouvimos suas vozes; são privadas, portanto, de suas narrativas – e se transformam em meras personagens secundárias, avisos do destino para os verdadeiros protagonistas da história.

Dentro do teatro estadunidense, preservam-se e ampliam-se as existências desconfortáveis de Bessie Evans, a tia louca de Sam Evans em *Strange Interlude*, de Eugene O’Neill – uma mulher que, inclusive, vive no sótão de sua cunhada e atormenta o restante da família com um dito “gene” da loucura – e Birdie Hubbard, personagem que em *The Little Foxes*, de Lillian Hellman, é apenas uma ferramenta pela qual seu marido conquista as terras que garantem sua posição social. Manipulada e silenciada, Birdie é um incômodo palpável no palco, com sua dor mascarada pelo álcool e pelo comportamento às vezes extravagante e às vezes incompreensível. Harper Pitt, de *Angels in America* (1995), é outra personagem que se destaca por sua loucura mas ainda assim é colocada não como incômodo, mas sim como alguém capaz de uma sensibilidade e uma subjetividade palpáveis e ausentes do mundo que circunda o mundo racional no qual precisa existir.

Do mesmo modo que Bessie e Birdie são excluídas do mundo real por suas famílias e Harper voluntariamente exclui a si mesma da realidade cinza que a

⁵⁸ Tal imagem vem de uma carta de Aline Bernstein a Maxwell Perkins: “Tom várias vezes me disse que você odeia mulheres. Sem dúvida, está achando que me comporto como uma. Bom, sou mulher. **Considero uma maldição ser mulher e uma maldição dupla ser mulher e artista**, mas nada posso fazer a respeito, da mesma forma como sou incapaz de mudar a cor dos meus olhos” (Berg, 2014, p. 283, grifo meu).

cerca, Bertha Mason, a primeira esposa de Edward Rochester, é trancafiada ao sótão e ao papel de antagonista de Jane Eyre. Quando Bertha morre ao incendiar a mansão de Rochester, ela também condena sua narrativa ao silenciamento, pois quem conta, de fato, a história de Bertha, não é ela própria e muito menos Jane, mas sim Rochester – um marido desgostoso e frustrado por ter recebido uma esposa “defeituosa”:

Fui casado: e a mulher com quem me casei ainda vive! Você disse que nunca escutou se falar da senhora Rochester nestes arredores, Wood. Acho, entretanto, que muitas vezes apurou os ouvidos para ouvir contarem de uma lunática misteriosa que vive na Mansão. Uns deviam lhe ter cochichado que se tratava de uma meia-irmã bastarda; outros, de uma amante repudiada. E agora eu lhe declaro que se trata de minha esposa, com a qual me casei há quinze anos passados, Bertha Mason chamada. [...] **Bertha Mason é louca, e vem de uma família de loucos:** três gerações consecutivas de idiotas e maníacos! [...] Briggs, Wood, Mason, convido-os a irem à minha casa em visita à paciente da senhora Poole, à *minha esposa!* Os senhores verão que espécie de gente desposei, e poderão julgar se tenho ou não o direito de quebrar o compromisso, e buscar a simpatia **num ente que ao menos seja humano.** (Brontë, 1943, p. 246, grifos meus)

Uma vez louca – ou como tal percebida – a mulher não é apenas silenciada, mas também excluída, tanto física quanto emocionalmente: Bessie Evans e Bertha Mason não são mais pessoas, e sim fantasmas ameaçadores, maldições que impedem ou retardam o caminho para a felicidade ou vitória das personagens principais.

O isolamento também é característico das mulheres que, mesmo consideradas loucas, tentam narrar suas próprias histórias – como Blanche DuBois, em *A Streetcar Named Desire* (1947). Blanche, que notoriamente sempre dependera da bondade de estranhos, é a representação máxima de uma mulher fragilizada e traumatizada; uma mulher que, forçada a prostituir seu corpo em busca de alguém que pudesse lhe prover conforto e estabilidade, acaba vítima de seu próprio cunhado, um homem bruto e sem escrúpulos. Quando tenta comunicar a violência que havia sofrido, é silenciada e excluída – pois a normalidade, personificada em sua irmã Stella e refletida nas demais personagens da peça, não consegue lidar com a ideia de que Stanley – o íntegro, impetuoso e atlético Stanley – poderia ter estuprado a cunhada na noite em que sua esposa entrava em trabalho de parto. No momento em que Stella afirma que “não conseguiria acreditar nessa história e continuar a viver com Stanley”,⁵⁹ ela não só silencia

⁵⁹ “I couldn’t believe her story and go on living with Stanley” (Williams, 2004, p. 165).

Blanche, privando-a da chance de denunciar a agressão e narrar sua própria história, como também a sentença ao encarceramento psiquiátrico.

Isoladas também estão a narradora de *The Yellow Wallpaper* (1892) e, mais de meio século mais tarde, Susan Rawlings, a protagonista de *To Room Nineteen* (1957) – e Laura Brown, na Los Angeles de 1949 que compõe um dos fios narrativos de *The Hours* (1998). Mas elas ainda não estão “loucas”: estão apenas aprisionadas – não aos sótãos, mas sim às funções de esposa e mãe: “sentia-se como se fosse uma concha oca no meio da sua família, assumindo os papéis de Mamãe, Susan, Sra. Rawlings” (Lessing, 1957, p. 386). Confinadas – ao quarto dezenove, ao quarto com o papel de parede amarelo e à casa no subúrbio – essas mulheres se isolam por motivos distintos: a personagem do conto de Lessing vai ao pequeno quarto de hotel para escapar dos rótulos familiares e poder ser a mulher que deseja ser. É no silêncio, e inundada pela solidão, que ela se encontra: “Ela sonhava em ter um quarto ou um lugar, em qualquer parte, para onde pudesse ir e ficar sentada, sozinha, sem ninguém saber onde ela estava” (p. 376). Laura Brown tenta escapar pelos livros, tenta conter seu desespero em frente às cenas de domesticidade das quais gostaria fugir; procura por si mesma no carro, no quarto de hotel, em qualquer lugar que não o espaço doméstico. A personagem de Gilman, por outro lado, está repousando – após o diagnóstico do próprio marido – para curar uma depressão nervosa; uma “leve tendência histérica” (2015, p. 196). Proibida de agir no mundo real, ela começa a perder a frágil sanidade que a habitava.⁶⁰

O isolamento dessas personagens, confinadas ao asilo psiquiátrico, ao sótão ou a um cômodo de sua própria casa, comprova não só o silêncio forçado, como também evidencia aquilo que Simon (1996, p. 1) identificou como a “inferioridade discursiva” da mulher. Nesse sentido, é como se elas – defeituosas e falsificadas mulheres – só pudessem existir em confinamento e em silêncio, enquanto o mundo “normal” dos homens acontece corriqueiramente lá fora. Constrói-se, portanto, uma imagem conflitante e paradoxal: a da mulher privada de um teto todo seu, como Virginia Woolf havia assinalado em 1929, mas ainda assim moradora de um espaço que é forçada a ocupar. Woolf atentaria ainda para outro paradoxo, igualmente penoso:

⁶⁰ Como se sabe, a própria Gilman foi vítima de tal tratamento, e foram suas experiências que serviram de material para *The Yellow Wallpaper* (Hume, 2002, p. 3).

Assim, surge um ser muito complexo e esquisito. É de se imaginar que ela seja da maior importância; na prática, ela é completamente insignificante. Ela permeia a poesia de capa a capa; está sempre presente na história. Domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era a escrava de qualquer garoto cujos pais lhe enfiassem um anel no dedo. Algumas das palavras mais inspiradas, alguns dos pensamentos mais profundos da literatura vieram de seus lábios; na vida real, ela pouco conseguia ler, mal conseguia soletrar e era propriedade do marido. (Woolf, 2015, p. 66-67)

É essa mesma equação pouco equilibrada que está no cerne da aproximação entre mulheres e as traduções – naquilo que Simon apontou como uma “herança de dupla inferioridade”: “Tradutores e mulheres são, historicamente, as figuras mais fracas dentro de suas respectivas hierarquias: os tradutores são serviçais dos autores, e as mulheres, inferiores aos homens” (1996, p. 1).⁶¹

Se as mulheres acima citadas são privadas de um teto todo seu – à exceção da Sra. Rawlings, que busca incessantemente um lugar que pudesse chamar de seu –, a tradução aparece também como confinada: talvez não a um espaço físico, como o sótão, mas à imagem inatingível da perfeição textual e da equivalência total, que inevitavelmente acaba por condená-la ao fracasso. Agrilhada a uma noção estruturalista e logocêntrica do sentido, a tradução também é privada de sua própria narrativa – privada de contar sua própria história, em seu próprio idioma; proibida de representar, nela própria, sua diferença e sua identidade.

Contudo, é importante não cair na falácia que um pensamento por vezes extremista pode ensejar: a loucura-doença dessas mulheres não é o único escape possível de um mundo controlado pela ordem patriarcal, como querem Cline (2002) e Taylor (2002); mas pode, sim, ser entendida como um reflexo direto da frustração de não ocupar aquele teto todo seu; da tristeza em ver seus esforços pessoais e artísticos podados e cerceados; da indiferença do mundo frente à escrita de uma mulher: “O mundo dizia, gargalhando: ‘Escrever? O que há de bom na sua escrita?’” (Woolf, 2014, p. 78). Esse, de fato, foi o tratamento dado à Zelda logo após seu diagnóstico:

Se, em Prangins, o talento de Zelda para o ballet tivesse sido encorajado e não ridicularizado, e se seus interesses pela escrita e pela pintura tivessem sido estimulados, o resultado final daqueles quinze meses de internação talvez fosse bem mais estável. No entanto, Forel havia concordado com Scott desde o

⁶¹ “Translators and women have historically been the weaker figures in their respective hierarchies: translators are handmaidens to authors, women inferior to men”.

início da internação de Zelda que ela deveria abrir mão do ballet, pois a dança era a grande culpada pelo seu colapso. (Wagner-Martin, 2004, p. 139, grifo meu)⁶²

É importante lembrar que os tempos que internaram Zelda também eram os tempos marcadamente preconceituosos nos quais o machismo ainda era parte fundamental do *modus operandi*; por isso mesmo, o tratamento psiquiátrico que Zelda recebeu também apresenta contornos semelhantes. Como Pike informa, afinal, o tratamento elaborado pelo Dr. Forel parecia mais um programa de reeducação que reforçava traços de maternidade e feminilidade (2017a, p. 24); no relatório médico feito de Zelda em Valmont, nota-se esse mesmo tom:

Nenhum sinal de doença neurológica ou outras doenças fisicamente aparentes. Ficou cada vez mais claro que o repouso absoluto seria totalmente insuficiente, e que o ideal seria o tratamento psiquiátrico em um sanatório. Estava evidente que a relação entre a paciente e o marido estava abalada já há algum tempo e que por esse mesmo motivo ela havia procurado o ballet (já que a vida familiar e as obrigações domésticas não conseguiram saciar sua ambição e muito menos suas inclinações artísticas). (Turnbull, 1962, p. 193)⁶³

A problemática sexista do diagnóstico e do tratamento de Zelda evidencia que a esquizofrenia efetivamente substituiu a histeria como a grande doença do corpo das mulheres no início do século XX.⁶⁴ Ainda que exista uma diferença entre as duas patologias, é importante ressaltar que a opinião clínica parece ter se mantido a mesma – já que, como mostra Paul B. Preciado, os dois espaços terapêuticos da histeria são “a cama matrimonial e a mesa clínica”:

Dito de outro modo, a sexualidade e o prazer “femininos” se constroem no espaço de tensão e de encontro de ao menos duas instituições: a instituição do matrimônio heterossexual, na qual as mulheres estão sujeitas a seus maridos, e as instituições médicas, nas quais as mulheres estão sujeitas à hierarquia clínica como pacientes. (2017, p. 113)

⁶² “Had Zelda’s talent in ballet been nurtured rather than ridiculed, if her interests in writing and painting had been supported at Prangins, the outcome of her fifteen months there might have been more stable. Instead, Forel had agreed with Scott from the start of her institutionalization that she had to give up the ballet, that it was her deep commitment to dance that had led to her breakdown”.

⁶³ “From the organic point of view nothing to report, no signs of neurological illness. It became clearer and clearer that a simple rest cure was absolutely insufficient, and that psychiatric treatment by a specialist in a sanitarium was indicated. It was evident that the relations between the patient and the husband had been shaky for some time and that for this reason the ballet (since family life and obligations were not sufficient to satisfy her ambition and her artistic leanings)”.

⁶⁴ O que quase não é mencionado quando falamos da doença de Zelda é que, décadas após esse primeiro diagnóstico, o Dr. Forel ainda guardava algumas dúvidas. Em entrevista a Nancy Milford em 1966, ele afirma que Zelda certamente possuía algumas características – e apresentava sintomas – que a classificariam possivelmente como um sujeito esquizoide (sujeitos extraordinariamente talentosos, como coloca Wagner-Martin, 2004), e não como esquizofrênica.

Há, no entanto, uma diferença sutil entre a categorização da histeria e da esquizofrenia como patologias: enquanto a primeira se coloca como um “sintoma de ser mulher” (Didi-Huberman, 2015, p. 102), a segunda é aquilo que acontece a mulheres que tentam ocupar outros espaços que não o doméstico. Isso não implica dizer que não existem – ou não existissem – homens histéricos e esquizofrênicos; apenas que a incidência dessas duas patologias sempre se mostrou assustadoramente maior entre as mulheres, o que parece indicar não uma tendência biológica mas sim um reflexo daquilo que Gilbert & Gubar identificaram como a “arquitetura de uma sociedade majoritariamente composta por homens” (2000, p. xi)⁶⁵. O simples fato de que a Salpêtrière contava regularmente com mais de três mil mulheres doentes desde 1690 – “três mil indigentes, vadias, mendigas, ‘mulheres caducas’, ‘velhas fiandeiras’, epilêpticas, ‘mulheres na infância’, ‘inocentes aleijadas e disformes’, moças incorrigíveis – loucas” (Didi-Huberman, 2015, p. 33), quando analisado comparativamente com a informação de que é só dois séculos mais tarde que Charcot, o grande sistematizador da histeria, encontrará indícios dessa doença tão essencialmente feminina em homens, num movimento ironicamente descrito por Didi-Huberman como a grande “coragem” (p. 118) do psiquiatra francês, parece comprovar o fato de que o diagnóstico serve para silenciar não só aqueles que são, de fato, doentes, como também qualquer pessoa que desvie dos frágeis limites da normalidade ou os coloque em risco. O mesmo aconteceria com a esquizofrenia, “um diagnóstico bastante comum para as mulheres estadunidenses dessa época tão influenciada por Freud [1930]”, sobretudo após a “popularização do livro de Paul Eugen Bleuler sobre a esquizofrenia” (Wagner-Martin, 2004, p. 130)⁶⁶:

Bleuler afirmava que a doença era “caracterizada por ilusões, alucinações e pensamentos desordenados”. [...] Contudo, o diagnóstico de Zelda foi confirmado em tempo recorde. O procedimento padrão [...] era observar o paciente por ao menos seis meses. Os principais sintomas observados seriam a “fala desorganizada, um comportamento extremamente desordenado” e “ilusões ou alucinações intensas”. Não há nenhum registro dos sintomas que Zelda de fato apresentava, e muito menos algum indicativo de que ela exibia os sintomas assinalados por Bleuler quando chegou em Prangins. (p. 131)⁶⁷

⁶⁵ “architecture of an overwhelmingly male-dominated society”.

⁶⁶ “a relatively common diagnosis for American women during this Freudian time [1930]”; “since Paul Eugen Bleuler’s 1911 book on schizophrenia had become the standard work”.

⁶⁷ “He wrote that the disease was ‘characterized by delusions, hallucinations, and disordered thought.’ (. . .) The diagnosis came quick, however. The usual procedure (. . .) is to observe the patient for at least six months. The primary characteristics will be ‘disorganized speech, grossly disorganized behavior’ and ‘delusions or prominent hallucinations.’ There is no mention of some

Fato é que mesmo doente – mesmo privada de uma vida, para todos os efeitos, “normal” – Zelda ainda assim se manteve musa e personagem do marido. E, agora, ela não se assemelhava mais à jovem e revolucionária *flapper* e muito menos à cobiçada *belle* – mas sim a uma narrativa de dissolução e tragédia; a uma outra personagem feminina, esta mais antiga do que qualquer uma das mulheres aqui mencionadas: Ofélia.

2.4.2

Sabemos o que somos mas não o que viremos a ser: aproximações entre Ofélia e Zelda

A aproximação entre Zelda e Ofélia se constrói a partir das falas de três interlocutores particularmente ativos durante as primeiras décadas que se seguem à morte de F. Scott Fitzgerald; interlocutores que são, também, alguns dos primeiros nomes a escreverem sobre a vida do autor. Em 1951, Arthur Mizener afirmava em *The Far Side of Paradise* que os convidados das festas dos Fitzgerald nos anos 1930 lembravam-se de que às vezes Zelda se parecia com Ofélia, carregando nos braços nenúfares ainda frescos (1951, p. 264); oito anos mais tarde, Sheilah Graham contava que alguém certa vez descrevera Zelda como “uma Ofélia, vagando pela casa com os vestidos de corte reto que havia usado quinze anos antes; uma mulher magra e silenciosa [...], ora perdida e retraída, ora movida por repentinos acessos de violência e desespero”⁶⁸ (1959, p. 107). E, em 1962, Andrew Turnbull marcaria o fato de que “a imagem de Ofélia assombrava Fitzgerald desde o primeiro colapso de Zelda”⁶⁹ (Turnbull, 1962, p. 221).

Para além dessas três vozes, há que se destacar também a forma como a loucura – e sobretudo a loucura da mulher – é entendida dentro do imaginário

of Zelda’s symptoms, and whether or not she had those particular symptoms when she arrived at Prangins remains unclear”. Destaco a rapidez com que o diagnóstico foi feito porque, como a própria Wagner-Martin salienta, a equipe médica da clínica de Valmont havia descartado qualquer sinal de doença mental – tamanha discrepância no diagnóstico, portanto, requer atenção. (2004, p. 131)

⁶⁸ “an Ophelia, wandering about in the shapeless, waistless dress she had worn fifteen years before, a thin, silent woman (...), now lost and withdrawn, now shaken by sudden violence and despair”

⁶⁹ “the image of Ophelia had haunted Fitzgerald since Zelda’s collapse”

cultural e literário do Ocidente, e de que forma essa mesma concepção de loucura está atrelada ao modo como a sexualidade humana é entendida e avaliada dentro do discurso médico.

* * *

Em seu curto artigo “Reprodução politicamente assistida e heterossexualismo de Estado”, Preciado identifica a mudança de paradigma que ocorre entre os séculos XVII e XVIII e afeta a forma como a sexualidade e a anatomia humana são entendidas:

[...] passamos de uma anatomia regida por uma lógica de similitudes, na qual só os órgãos sexuais masculinos tinham plena existência (sendo os femininos variações degeneradas do sistema reprodutivo masculino), para uma anatomia regida por uma lógica de diferenças, na qual pela primeira vez os ovários, o útero e as tubas uterinas foram representados como órgãos independentes com funções específicas. A diferença sexual entendida como verdade anatômica deriva desse sistema de representação moderno. (2019, p. 79)

Nesse sentido, se até o início do século XVII a epistemologia sexual era ditada pelas semelhanças e pela cópia, reproduzindo um sistema no qual a anatomia sexual feminina seria “uma variação frágil, interiorizada e degenerada do único sexo que possuía uma existência ontológica, o masculino” (Preciado, 2018, p. 80), é só ao final do século XVIII que se constrói uma visão sistematizada a partir das diferenças – colocando efetivamente o corpo feminino em situação de um Outro precário e menor.⁷⁰

A ideia do corpo da mulher como esse espaço outro, que é restrito, deficiente e fragilizado, pode ser lida em personagens ficcionais como Lady Macbeth, que deseja se desfazer de seu próprio corpo para executar aquilo que seu marido hesita em fazer: usurpar o trono da Escócia. Desse modo, a identidade de uma mulher – ainda atrelada incondicionalmente ao sexo feminino – coloca-se como perpétua prisão. Em uma tradição literária marcadamente sexista, Lady Macbeth é consagrada como a esposa manipuladora e inerentemente má – capaz de controlar o marido apenas para conseguir aquilo que deseja. Ofélia, por sua vez, mal se faz presente ao longo da extensiva ação de uma peça de cinco atos –

⁷⁰ Preciado indica também que desde a segunda metade do século XX, “com a descoberta (ou a invenção [...]) dos hormônios, dos genes e dos processos de reprodução celular, tem início uma nova mudança de paradigma epistêmico e, com ele, um terceiro modelo de gestão político-sexual” – a farmacopornografia (2019, p. 79-80).

com apenas 58 falas, a filha de Polônio é consagrada dentro da tradição shakespeariana clássica e hegemônica como uma jovem frágil, incapaz de se aliar a seu amante ou mesmo auxiliá-lo; é, portanto, uma personagem de pouca relevância para o centro da peça. Zelda, por fim, ficará registrada na memória de toda uma geração de escritores como a esposa louca e invejosa. Marcadas como vilãs ou meros apêndices, essas três mulheres representam o modo de operação da divisão bipartida do sexo que vai “justificar e impor as diferenças morais aos comportamentos femininos e masculinos” (Costa, 1996, p. 75). Seus parceiros, por sua vez, continuam a ser definidos de acordo com seu “espírito e energia” (Costa, 1996, p. 74): Macbeth é o homem que, no fundo, é moralmente íntegro – e que num primeiro momento é consumido pela culpa do crime que cometeu; Hamlet é o jovem decidido a vingar a morte covarde de seu pai – ainda que isso lhe custe a vida⁷¹; e Fitzgerald é o trágico gênio amaldiçoado pelo álcool e pelas dívidas, condenado a escrever contos para poder pagar as contas.

* * *

O paradigma da epistemologia sexual pautado nas diferenças que é identificado por Preciado vai ser também o paradigma responsável por demarcar o útero não apenas como órgão elementar para a constituição da família, mas sobretudo como núcleo da gestação da loucura e da histeria. É dentro dessa perspectiva que a loucura de Ofélia – uma loucura que se revela primeiro pelo desvario de Hamlet, depois pelo assassinato de seu pai e por último pela corte que a rejeita – e a esquizofrenia de Zelda serão concebidas, explicadas e entendidas a partir do sexo. Nesse sentido, Zelda e Ofélia se assemelham também porque, como Showalter (1994) indicou, as representações de Ofélia nos palcos e nas artes visuais desempenharam papel de extrema importância na “construção erótica da insanidade feminina” (1994, p. 223): se em um primeiro momento Ofélia fora retratada como uma jovem que sofria da então chamada *erotomania*, durante o período romântico sua loucura será assinalada como a grande tragédia condizente

⁷¹ Na Cena V do Ato I, Hamlet declara: “Recordar-te! Por certo, alvo fantasma! / Enquanto houver memória neste globo / Atônito. Lembrar-te! Certamente! / Apagarei das tábuas da memória / Tudo o que de supérfluo ali perdure, / Leituras, sentimentos, impressões / Que a mocidade ali gravou um dia; / Só o teu mandamento permaneça / Nas páginas do livro do meu cérebro[.]” (Shakespeare, 2010, p. 71; tradução de Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça e revisão de Barbara Heliodora).

com os próprios ideais do movimento literário – para culminar, por fim, na representação da mulher histérica durante o século XIX. A partir de 1960, Ofélia passará a ser lida com uma nova conotação: a da mulher esquizofrênica.

Tal como a histeria havia dominado o centro das discussões um século antes, agora será essa nova patologia que ocupará o imaginário do que é – ou não – essencialmente feminino.⁷² Dessa maneira, o desvio esquizofrênico de Ofélia e de Zelda passa a ser clinicamente interpretado como “a resposta da mulher à experiência de invalidação dentro da rede familiar” (Laing, apud Showalter, 1994, p. 236). Enquanto Ofélia é cerceada e dominada por seus deveres de filha, cortesã e amante, Zelda se vê presa a uma rede interminável de restrições – e silenciada pelo pensamento machista de sua época. As duas se tornam, nas palavras de Laing, mulheres-cascas: “Não existe ninguém dentro daquela loucura. [...] Ela já morreu. Onde antes existiu uma pessoa, agora resta apenas um vácuo”.⁷³

Cascas, ocas, vazias: os corpos da esquizofrênica, da histérica e da melancólica são continuamente representados como objetos da análise médica⁷⁴ – esta, sempre realizada por olhos masculinos. Nesse sentido, opera-se aquilo que Foucault caracterizou como o “tríplice processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado [...] como corpo integralmente saturado de sexualidade” (2017a, p. 113). Tomemos a narrativa de Zelda como exemplo.

No processo ao qual Foucault se refere, a mulher desempenharia função central em três esferas: na esfera social, uma vez que deve produzir herdeiros; na esfera familiar, a qual deve administrar; e na esfera infantil – ou, como o filósofo prefere chamar, a “vida das crianças” (2017a, p. 113), uma vez que também deve ser responsável pela educação moral de seus filhos. Incapaz de administrar o espaço familiar – e impedida, principalmente após a primeira internação psiquiátrica, de participar ativamente no processo de educação de sua única filha – Zelda torna-se o registro clássico da esquizofrênica do século XX. Dividida em duas, entre o que deveria ser e o que desejaria se tornar, ela é vítima do processo de *histerização da mulher*⁷⁵: é louca porque falhou em administrar a esfera familiar e tentou ocupar um espaço que não lhe pertencia. A ela, caberia agora

⁷² Showalter identifica a esquizofrenia como o “ícone cultural do feminino” (1994, p. 236).

⁷³ “In her madness there is no one there. (. . .) She has already died. There is now only a vacuum where there was once a person” (Laing, apud Showalter, 1994, p. 236).

⁷⁴ Foucault diria, sobre a patologização do corpo feminino: “o corpo da mulher torna-se objeto médico por excelência” (2017b, p. 351).

⁷⁵ Foucault, 2017a, p. 113.

ocupar um lugar secundário e marginal na vida de sua família e dentro da própria sociedade.

* * *

A discussão acima nos permite contextualizar histórica e clinicamente os primeiros tratamentos que Zelda receberia na clínica de Prangins durante meados de 1930 e todo o ano seguinte; e, como assinalado anteriormente, parte da cura que fora prometida aos Fitzgerald era uma espécie de reeducação da mulher para que ela pudesse ser uma esposa e mãe mais atenciosa (Milford, 1970, p. 201). Zelda queria ser independente; queria uma carreira que a removesse da rotina familiar e doméstica. E, segundo a medicina da época, foi por isso mesmo que ficou doente:

O caso foi resumido como uma “reação aos sentimentos de inferioridade (principalmente em relação ao marido)” [...]. O olhar clínico também afirmou que ela nutria ambições “enganosas”, que “causaram problemas entre o casal”. O prognóstico era favorável – contanto que os conflitos fossem evitados. (Milford, 1970, p. 201)⁷⁶

⁷⁶ “Her case was summarized as a ‘reaction to her feelings of inferiority (primarily toward her husband) (. . .)’. She was stated to have had ambitions which were “self-deceptions” and which “caused difficulties between the couple.” Her prognosis was favorable – as long as conflicts could be avoided.”

3

Caminhos cruzados pela tradução

Dialogar com uma vida e uma obra deixadas no século passado é tarefa que evoca uma multiplicidade de outras vozes e outros olhares – por isso mesmo, é hora de apresentar o tripé teórico que respalda o presente estudo. Para que o objetivo primeiro de revisitar a identidade de Zelda Sayre Fitzgerald enquanto mulher e artista seja bem-sucedido, é necessário escavar um pouco mais a fundo a posição historicamente inferior da mulher dentro da sociedade ocidental; do mesmo modo, é necessário explicitar o posicionamento teórico e ideológico que move esta tese e a tradução comentada que a acompanha, no qual a vertente teórica que combina os Estudos de Gênero e os Estudos da Tradução é elemento fundador. No entanto, também é necessário pontuar a tradução como instrumento capaz de ressignificar e potencializar identidades autorais construídas em outros idiomas, outras culturas e outras épocas – e destacar o papel primordial de tradutoras, tradutores e demais agentes envolvidos no processo de tradução e divulgação de uma obra; por isso mesmo, a segunda discussão abordada neste capítulo tratará da vertente sociológica dos Estudos da Tradução, que enfoca esses sujeitos poderosos e, muitas vezes, apagados.

De igual importância é a discussão teórica que a tradução do texto dramático parece ensejar – e, uma vez que este é também um dos pilares do presente estudo, é fundamental discutir e explicitar as estratégias tradutórias e o posicionamento teórico que guiarão a tradução comentada de *Scandalabra*.

3.1

À sombra de um original

Não queremos ser santas.
 Queremos ser gente,
 com a possibilidade de erro,
 mas a capacidade também de acertar.
 TERESINHA SOARES

Ao final da década de 1980, Lori Chamberlain inaugurou seu hoje já clássico texto sobre gênero e a metafórica da tradução recontando a história de uma outra artista-esposa silenciada⁷⁷: Clara Schumann. A narrativa, tal como recontada pela estudiosa dos Estudos da Tradução, conserva algumas semelhanças com a de Zelda:

Ainda que tenha desempenhado um papel extremamente importante na carreira de seu marido, tocando as melodias compostas por ele em concertos e, mais tarde, ajudando a editar e preparar as versões impressas de suas partituras, ela também compunha músicas; só que, até pouco tempo atrás, muitos historiadores haviam optado por estudar a vida e a obra de apenas um compositor da família. ([1988] 2004, p. 306)⁷⁸

De fato, a recusa em se entender Zelda, Clara Schumann e tantas outras como coautoras, autoras e artistas independentes da imagem de seus maridos-artistas ainda se faz presente nos dias atuais – e tem suas raízes naquilo que Chamberlain identificara como o paradigma entre trabalho autoral e cópia, baseado justamente em um entendimento da originalidade e da criatividade como essencialmente masculinas, enquanto que a imagem da feminilidade estaria relegada a uma série de atividades secundárias e de menor importância (idem). Algo semelhante pode ser verificado no trabalho de Susan Gubar, quando esta afirma que

homens da literatura, como Coleridge, Shelley, Keats e Ruskin, costumam descrever o escritor como padre, profeta, guerreiro, legislador e imperador, reforçando assim a ideia de Gerald Manley Hopkins de que “a qualidade

⁷⁷ A lista de artistas mulheres silenciadas por seus maridos, amantes ou familiares é, como se sabe, extensa. Um exemplo marcante é o caso de Camille Claudel, conhecida ainda por ter sido amante de Auguste Rodin. Depois de um relacionamento extremamente violento e atormentado com o escultor, Camille foi diagnosticada com um transtorno mental e internada num manicômio – onde morreria, aos 79 anos de idade, isolada do mundo. O reconhecimento pela sua obra viria apenas décadas mais tarde.

⁷⁸ “While she played an enormously important role reproducing her husband’s works, both in concert and later in preparing editions of his work, she was also a composer in her own right; yet until recently, historians have focused on only one composer in this family.”

masculina é o verdadeiro dom criativo” [...] **Mas, se o criador é um homem, a criação é mulher** – e, tal como a jovem de marfim esculpida por Pigmalião, não possui nome, identidade ou voz. (Gubar, 198, p. 244, grifo meu)⁷⁹

Do mesmo modo, Adrienne Rich destacara que

[h]istoricamente, homens e mulheres tiveram papéis diferenciados nas vidas uns dos outros. Enquanto a mulher tem sido um luxo para o homem, servindo como modelo para o pintor e musa para o poeta, e também como arrimo emocional, enfermeira, cozinheira, mãe de seus filhos, secretária e assistente de produção literária, o homem tem desempenhado um papel diferente para a mulher artista. (2017, p. 68)

É dentro da dicotomia entre homem e mulher – e entre autor e criação – que está fundamentada boa parte da imagem hoje consagrada de Zelda. Aliada à alcunha de louca – que, como Wagner-Martin mostra, atua não só como uma forma de controle e silenciamento da mulher, mas também como reprodução do discurso vigente da época⁸⁰ – a opinião de que Zelda não passaria de uma simples amadora, sem real talento para a literatura, para a dança ou para a pintura habita também parte considerável das publicações que comentam sua arte. O prefácio de *Bits of Paradise*, coletânea de contos até então inéditos composta por escritos dos dois Fitzgerald e publicada em 1973, por exemplo, traz a seguinte afirmação – esta, feita por um dos mais respeitáveis estudiosos dos Fitzgerald na época, Matthew J. Bruccoli:

Querer **equiparar o talento** de F. Scott e Zelda Fitzgerald como escritores é de uma ingenuidade absurda. Na literatura, assim como em tudo o mais, **há uma enorme diferença entre o profissional e um talentoso amador**. A verdade é que, hoje, as obras de Zelda Sayre Fitzgerald **só são interessantes porque ela foi a esposa de Scott Fitzgerald**. No entanto, dentro dos seus limites, ela escreveu uma prosa realmente fascinante. Ela não imitou o marido, e conservou um estilo próprio. Era perspicaz, contava com um vocabulário impressionante e tinha um talento para entender a vida a partir de um ponto de vista exclusivamente seu. (Bruccoli, 1973, p. 11, grifos meus)⁸¹

⁷⁹ “Literary men like Coleridge, Shelley, Keats, and Ruskin describe the author as priest, prophet, warrior, legislator, or emperor, reinforcing the idea most lucidly articulated by Gerard Manley Hopkins that ‘the male quality is the creative gift’. (. . .) But if the creator is a man, the creation itself is the female, who, like Pygmalion’s ivory girl, has no name or identity or voice of her own.”

⁸⁰ “But what was happening to the Fitzgeralds might also be a case of misogyny in that the woman, the beautiful and intelligent woman, who behaved inexplicably, was less likely to be salvaged. To call Zelda Sayre ‘crazy’, as Hemingway supposedly did early in his friendship with Scott, was to echo social solutions enacted through time” (Wagner-Martin, 2004, p. 92).

⁸¹ “It is absurdly sentimental to equate F. Scott and Zelda Fitzgerald as writers. In literature, as in everything else, **there is a crucial distinction between the gifted amateur and the professional**. The blunt fact is that Zelda Sayre Fitzgerald’s work is interesting today **mainly because she was F. Scott Fitzgerald’s wife**. But within her limits, she wrote remarkable prose. She did not imitate her husband. Her style was her own. She had wit, an astonishing vocabulary, and the ability to see life from her own angle.”

A insistência em negar à obra de Zelda o direito de existir como uma literatura separada da de seu marido – e a teimosia em valorar todos os registros por ela deixados apenas como um apêndice excêntrico para fãs do *Gatsby* e de outras obras – é algo que encontra espaço ainda hoje nas opiniões de diversos críticos e leitores, e será discutido em mais detalhes ao longo do sexto capítulo.

Em 2003, o consenso de que Zelda não passaria de uma amadora ainda se mostrava forte. Na crítica “Once Again, Biography as Agenda”, Cathy Barks afirma que “[a] ficção escrita pelos dois [...] falava sobre o amor, sentimento que ambos descreviam como uma faca de dois gumes **(ainda que Scott o fizesse com maior intensidade e complexidade)**” (Barks, 2003, p. 223, grifo meu)⁸²; e vale destacar que, em 2006, a imagem de Zelda enquanto mulher destruidora ainda se conservava intacta em alguns círculos:

Zelda era uma mulher manipuladora e contava com muitas armas – sua beleza, seu egoísmo natural e a habilidade de conseguir colocar todos na defensiva. [...] Cativado pela sua beleza física e inteligência mordaz, e mais tarde envolvido por sua natureza imprevisível e seu gosto pelo extravagante, Scott, mesmo sóbrio, era facilmente controlado por ela. (Canterbery & Birch, 2006, p. 274)⁸³

A comparação injusta e mesmo cruel que coloca Scott como o autor, o gênio e o profissional – e que relega Zelda ao papel secundário de amadora, mulher inerentemente má, artista das horas vagas e produtora de um trabalho meramente ilustrativo da obra de seu marido é problemática não só porque impossibilita uma leitura mais atenta dos registros artísticos produzidos por essa esposa, mas porque acaba atuando como rótulo de toda uma vida: quando ela expôs alguns de seus quadros na Nova York de 1934, numa mostra que ironicamente nomeou *Parfois La Folie Est La Sagesse*, o jornal *Time* anunciou o evento como o “trabalho de uma esposa” (Mayfield, 1974, p. 210).

Eternamente vinculadas a uma outra obra e a um outro autor, as tentativas de Zelda em se firmar como artista – bem como a constante sombra de uma outra obra de maior prestígio – não só invisibilizam sua própria fala como também a relegam ao lugar da cópia; de mera reprodução (imperfeita) daquilo que seu

⁸² “Their fiction (. . .) was about love, which they both portrayed (though Scott portrayed it with greater depth and complexity) as a two-sided coin.”

⁸³ “Zelda was a manipulative woman with many controlling weapons – her beauty, her natural self-centeredness, and her skill in the social art of putting people on the defensive. (. . .) Captivated first by her physical beauty and sharp intelligence, then drawn to her unpredictable nature and taste for extravagance, Scott, even when sober, was easily kept off balance and under her direction.”

marido, o Autor, fizera com tanto talento. Nesse sentido, é como se o ato de criação de Scott fosse o ato de criação do texto original, enquanto o ato de criação de Zelda é um que é sempre percebido como qualitativamente menor – tal como a tradução⁸⁴. O “trabalho de uma esposa”, portanto, se assemelha ao trabalho do/a tradutor/a – e as alegações das vozes críticas acima, que retratam Zelda como mera reprodutora de menor qualidade, de súbito remetem às melancólicas confissões de tradutores e tradutoras: prefácios, posfácios, paratextos e outros registros que oferecem um texto como se este fosse um filho ilegítimo; nada mais do que um torto reflexo de um perfeito e inatingível original.

3.1.2

Tradução e identidades de/sobre mulheres: algumas considerações

On the stand, the hazy specter of every translator ever put on trial rose and requested a mirror. For wasn't it time for the eternal translator to be provided with an aid in the defense of her alleged crimes?

IDRA NOVEY

A ideia da tradução como uma atividade secundária e meramente reprodutiva, cujo produto final é sempre um texto imperfeito – ou mesmo infiel – se vincula às mulheres de duas formas distintas. Começamos pela imagem mais antiga.

A proposição de que uma tradução é infiel remonta ao antigo ditado francês cunhado no século XVII sobre as *belles infidèles*, que formula ao mesmo tempo a sexualização da tradução (Chamberlain, [1988] 2004, p. 307) e o vínculo quase que intrínseco desta a uma identidade estereotipada das mulheres: as belas seriam infiéis aos parceiros – enquanto que aquelas que não se encaixassem dentro do padrão estipulado de beleza seriam fiéis. Chamberlain comenta que o elemento responsável por garantir o entendimento e a perpetuação do ditado nas

⁸⁴ A ideia da tradução como um texto qualitativamente menor vem de Chamberlain ([1988], 2004, p. 307).

culturas ocidentais é justamente o fato de que o contrato de fidelidade implícito entre tradução e original equivale àquele firmado entre uma mulher e um homem (idem, p. 307): espera-se submissão da mulher e da tradução, que não só devem adotar o nome de seus parceiros como também habitar um lugar à sombra deles. Contudo, é interessante observar o sistema de dois pesos e duas medidas que, segundo a autora, se faz presente tanto na relação tradução/original como na relação mulher/homem:

a mulher/tradução “infidel” é julgada publicamente por crimes que o homem/original é, por lei, incapaz de cometer. Esse contrato, em outras palavras, impossibilita que o original seja julgado por infidelidade. (Chamberlain, [1988] 2004, p. 307)⁸⁵

No entanto, é importante ressaltar ainda que a ideia da tradução enquanto atividade secundária e de menor importância também é vista como algo primariamente “feminino” – e que, por isso mesmo, “converteu-se na válvula de escape pela qual algumas mulheres puderam entrar no mundo literário” (Castro, 2017, p. 227). Assim como em outros momentos de aparente autonomia feminina, no entanto, a possibilidade da tradução como atividade remunerada e carreira profissional nem sempre se mostrou tão libertária assim: por mais que a atividade tradutória fosse percebida como um caminho para a emancipação por algumas mulheres, esse movimento não só era embrionário como também estava socialmente restrito às mulheres brancas e de classes sociais mais abastadas.⁸⁶

Ao recontar as atividades tradutórias de Therese Huber, tradutora alemã do século XVIII, Michaela Wolf (2015) indica que o exercício da tradução também acaba se transformando num instrumento de invisibilização da identidade e da autoria dessas mulheres. Por mais que tenha sido uma ativa colaboradora de seu marido, o tradutor Ferdinand Huber, muitos dos esforços individuais de Therese se perderam, ora pela falta de documentação sobre o processo e ora porque ela muitas vezes era obrigada a assinar suas traduções com o nome do marido (Wolf, 2015, p. 18).⁸⁷

⁸⁵ “the ‘unfaithful’ wife/translation is publicly tried for crimes the husband/original is by law incapable of committing. This contract, in short, makes it impossible for the original to be guilty of infidelity.”

⁸⁶ Ver também “Women’s Work” (Bassnett, 2011, p. 94)

⁸⁷ Podemos ainda destacar um outro movimento de invisibilização de artistas mulheres: os casos de Elaine de Kooning e Lee Krasner, que assinavam suas obras apenas com suas iniciais para evitarem os rótulos de “obras de mulheres”, “obras femininas” – ou, como foi o caso de Zelda,

Therese, portanto, é aprisionada pela mesma atividade profissional que, à primeira vista, havia sido interpretada como um caminho viável de emancipação. Segundo Wolf, a “reputação social e intelectual” de Therese Hubert estava inexoravelmente atrelada à reputação de seu marido (2015, p. 19) – de modo que se estabelece aqui também um eco da condição de sombra e apêndice de Zelda dentro do casamento dos Fitzgerald. Interessante, também, é o fato de que as duas habitam os registros epistolares dos amigos de seus maridos como mulheres encantadoras e charmosas – mas meramente decorativas. Nesse sentido, a declaração de Ring Lardner de que “O Sr. Fitzgerald é um escritor, e a Sra. Fitzgerald, pura ficção”⁸⁸ ecoa a de Benjamin Constant sobre os Huber: “Visitei a casa de Huber; sua esposa é bem mais espirituosa do que ele” (Wolf, 2015, p. 19).⁸⁹

Invisíveis, infiéis, secundárias e reprodutoras, as mulheres e as traduções desfrutaram de uma mesma posição “historicamente inferior” – e são, portanto, definidas por oposição aos seus pares imediatos já destacados: os homens e os originais (Martín, 2015, p. 27-28). E foi justamente essa aproximação, historicamente correta, que unificou estudiosas da tradução, pesquisadoras da linguagem e teóricas feministas – que, em um primeiro momento, tentaram subverter essa relação hierárquica dentro da própria linguagem.

3.1.3

As raízes de um movimento

O fortuito encontro entre os Estudos da Tradução e o pensamento feminista ocorreu durante as agitadas décadas de 1960, 1970 e 1980, num momento de efervescência dessas duas áreas de estudo. Enquanto o campo da tradução experimentava aquela que viria a ser conhecida como a virada cultural da disciplina – responsável por incluir como objeto válido de estudo o contexto de produção e recepção de traduções – o pensamento feminista vivia aquilo que, hoje, classificamos como sua “segunda onda”. Impulsionadas pelos escritos de

“obras de uma esposa”. Mais informações sobre as histórias de Kooning e Krasner, bem como outras artistas mulheres, estão em Calil (2018).

⁸⁸ “Mr. Fitzgerald is a novelist and Mrs. Fitzgerald is a novelty”

⁸⁹ “I visited Huber; his wife is much more witty than he is.”

Simone de Beauvoir do início dos anos 1950 e motivadas pela contracultura e a nova revolução sexual da década de 1970, essas mulheres (em sua maioria, filósofas e professoras universitárias) começaram a desenvolver um novo momento dentro do pensamento feminista, articulando a identidade feminina à linguagem. Esse processo, no entanto, não foi pacífico e nem mesmo universal – primeiro porque levou em conta quase que exclusivamente os pensamentos feministas estadunidense e francês; e segundo porque, como Simon (1996)⁹⁰ e outras pesquisadoras mostraram, havia fortes divergências ideológicas entre esses dois movimentos:

A vitalidade pragmática do feminismo estadunidense, que tinha atrás de si um rico passado de ativismo político, entrou em contato com um feminismo muito mais conceitual. O movimento francês trazia dentro de si a promessa de uma investigação profunda e necessária sobre as raízes simbólicas e históricas do patriarcado. (p. 82)⁹¹

Dessa forma, o pensamento feminista estadunidense – que havia começado com as sufragistas, sobrevivido à revolucionária década das *flappers* e ao *boom* do pós-guerra em 1950 – agora entrava em contato com um feminismo intelectualizado, filosófico e hermético, justamente em um momento no qual começava a se questionar o que significava ser uma mulher inserida em um mundo construído, dominado e falado por homens.

⁹⁰ A autora também mostra que a importação do feminismo francês para os Estados Unidos no final da década de 1970 fazia parte de um encantamento maior com aquilo que estava sendo produzido no país europeu: “How did French feminism take hold in America? During an approximately twenty-year period from the mid-1970s onward, an immense wave of intellectual enthusiasm arose in response to the thought of the women who became known as the French feminists, Hélène Cixous, Luce Irigaray and Julia Kristeva. Hundreds of essays and articles have analyzed and documented the “French connections” which opened Anglo-American feminism to Continental philosophy and psychoanalysis. This collective infatuation was not entirely without precedent. It was part of a more general fascination with French thought which dominated this period, embracing such thinkers as Barthes, Lacan, Foucault and Derrida, and recalling the prestige and influence of Sartre, de Beauvoir and Camus on the previous generation of artists and intellectuals” (Simon, 1996, p. 81).

⁹¹ “The pragmatic vitality of American feminism, with its rich past of political activism, came into contact with a new, more conceptual dimension of feminism. French feminism offered the promise of a deep and necessary investigation into the symbolic and historical roots of patriarchy”.

3.1.4

O gênero, o tornar-se mulher e o perigo da singularização

We live close together and we
live far apart. We all go through
the same things — it's all just a
different kind of the same thing.

SUSAN GLASPELL

Não cabe, aqui, explicitar a fundo as diferenças e as cisões entre o feminismo francês e o feminismo estadunidense; contudo, é necessário retrair o percurso histórico que ligou esses dois movimentos para que possamos investigar a articulação entre os Estudos Feministas e os Estudos da Tradução – e apontar eventuais percalços e possíveis caminhos.

O fato é que, como von Flotow (1997) já havia indicado ao final da década de 1990, a chave para entendermos o então novo paradigma teórico da segunda onda do feminismo, bem como os estudos e traduções desenvolvidos durante essa época, se resume a uma só palavra: gênero. Enraizada nos ditos de Beauvoir, a ideia de gênero fora remodelada ao longo dos anos 1970 para “complementar e expandir a noção da diferença sexual biológica” (von Flotow, 1997, p. 5); o gênero, portanto – e tal como entendido neste momento histórico específico –, seria mais uma das muitas restrições que ajudariam a delimitar e a compor as identidades ditas femininas e masculinas; uma força que

[i]ncute nas meninas e nas mulheres os atributos socioculturais, psicológicos e mesmo físicos que são típicos de um momento histórico e de uma cultura e que, via de regra, diferem substancialmente dos atributos relegados aos homens durante esse mesmo período. (von Flotow, 1997, p. 5)⁹²

Se nos valermos dessa nova concepção de gênero para pensarmos o que significava ser uma mulher (branca e de classe média ou média-alta) nos Estados Unidos da década de 1920, veremos que a opinião da época estava partida em polos opostos – que, de certo modo, ainda conservavam traços bastante similares. Por um lado, temos a mulher simbolizada por Minnie Sayre e Mollie Fitzgerald: a mulher nascida no século XIX, vitoriana, sóbria e submissa. Por outro, temos a

⁹² “[i]ncute into girls and women the physical, psychological and sociocultural attributes that are typical of a particular time and culture and which, as a rule, differ substantially from the attributes of the men of the same period.”

mulher representada por Zelda, Rosalind Connage e Flower Messogony, personagem de *Scandalabra*: nascidas e criadas no mesmo novo século que respirava a modernização ensejada pelo pós-guerra, essas filhas da Era do Jazz eram independentes, usavam os cabelos curtos e desfilavam vestidos desprovidos de uma silhueta feminilizada – mas ainda assim esperava-se delas a conformação às instituições tradicionais da maternidade e do casamento.

Mas se a noção de gênero é uma das grandes contribuições do pensamento feminista para a reflexão crítica sobre a construção de identidades dentro de um determinado contexto social, há que se destacar que a própria ideia do *gender* na língua inglesa é uma reapropriação feminista de um termo cunhado originalmente por sexologistas (Butler, 2019, p. 1); e um termo, portanto, que está “atrelado, desde sua concepção, à inovação gramatical e a desafios de origem sintática”⁹³ (idem). Além disso, “gênero”

não é um termo que Simone de Beauvoir teria usado. Naquela época, a palavra seria considerada um termo estrangeiro em francês. E, ainda assim, é possível afirmar que os próprios escritos de Beauvoir apontavam para o desenvolvimento de uma vertente da filosofia de gênero. *O segundo sexo* discutia justamente o fato de que uma mulher não nasce mulher, mas torna-se; e essa formulação serviu como base para a distinção teórica, feita pelo movimento feminista, entre sexo, entendido como uma realidade biológica, e gênero, entendido como o conjunto de significados culturais e sociais que a realidade biológica adota como norma em um espaço e um momento específicos. Nas décadas de 1970 e 1980, essa distinção era importante por diversos motivos – sendo o principal deles o posicionamento de que não há nada no sexo de uma mulher que possa determinar o tipo de trabalho que ela pode desempenhar, o tipo de vida que ela pode viver ou mesmo quem ela pode ou não amar. (Butler, 2019, p. 2)⁹⁴

Se a linguagem havia sido o espaço central de reavaliação e de crítica da segunda onda do feminismo e ainda hoje ocupa espaço central dentro das pautas identitárias LGBTQIA+, é seguro afirmar que, tal como faz Butler, a linguagem é “uma maneira de formular o sexo, e de interpretar o que o sexo é”⁹⁵ (2019, p. 5). Do mesmo modo, também é preciso reconhecer que a tradução é a condição

⁹³ “bound up with grammatical innovation and syntactical challenges from the start”

⁹⁴ “is not a term that Simone de Beauvoir used. It would have been, for her, a foreign term in French. And yet, arguably, her own writings pointed the way toward the development of one strain of the philosophy of gender. Beauvoir argued in *The Second Sex* that one is not born a woman but rather becomes one. That formulation became the basis for the feminist theoretical distinction between sex, understood as a biological reality, and gender, understood as the cultural or social meanings that that biological reality assumes in a specific time and place. In the 1970s and 1980s, the distinction was important for many reasons, chief among them the claim that there is nothing in the sex of a woman that determines what kind of work she should have, what kind of life she should live, or who or how she should love.”

⁹⁵ “one way of formulating sex, of interpreting what sex is”

primeira para o posicionamento da teoria de gênero dentro do palco mundial (idem) – e que, portanto, “não existe teoria de gênero sem a tradução”⁹⁶ (p. 1). E, dada a relação intrínseca entre gênero, linguagem e tradução, é preciso retomar o percurso histórico da segunda onda do movimento feminista.

* * *

A tarefa primeira da crítica feminista das décadas de 1960 e 1970 era identificar as categorias “homem” e “mulher” como formas socialmente estabelecidas de se habitar um corpo dentro do mundo para então monitorar e analisar os processos históricos que estipulam essas formas (Butler, 2019, p. 15). Livres de um determinismo puramente biológico e armadas com um novo aparato epistemológico, as mulheres ativas durante essas décadas passaram a se identificar como sujeitos presos também às amarras impostas pelo seu gênero enquanto construção cultural e social. Mas seriam essas amarras e restrições sempre imutáveis – e sempre absolutas?

De fato, é possível perceber que um dos traços mais característicos do pensamento feminista da segunda onda – justamente aquele que se aliou aos Estudos da Tradução durante a década de 1980 – era o destaque para aquilo que foi delimitado como a diferença do corpo e da identidade da mulher; diferença essa que, segundo von Flotow, pode ser dividida em dois pontos cruciais:

O movimento feminista do final da década de 1960 e início da década de 1970 se concentrava em dois aspectos da diferença feminina. Em primeiro lugar, tentava mostrar como a diferença entre mulheres e homens estava calcada primariamente nos estereótipos comportamentais artificiais intrínsecos ao condicionamento tradicional de gênero: se esses estereótipos eram artificiais, então eles poderiam ser minimizados. Além disso, o movimento também buscava minimizar as diferenças entre as mulheres, ressaltando em vez disso as experiências que eram comuns a todas e os sentimentos compartilhados. Em outras palavras, portanto, o gênero era visto como uma ferramenta de condicionamento cultural, que precisava ser criticada e rejeitada – mas também como algo que transcendia culturas e que seria capaz de transformar o coletivo feminino em uma força política. (von Flotow, 1997, p. 6)⁹⁷

⁹⁶ “there can be no theory of gender without translation”

⁹⁷ “The women’s movement of the late 1960s and early 1970s focused on two aspects of women’s difference. First, it tried to show how women’s difference from men was in many ways due to the artificial behavioral stereotypes that come with gender conditioning. Since these stereotypes were artificial, they could be minimized. Second, the movement de-emphasized differences between women, stressing instead women’s shared experiences, their commonality, their solidarity. In other words, it viewed gender as a form of deliberate cultural conditioning that needed to be criticized

Foi justamente esse entendimento do gênero enquanto experiência compartilhada e universal que gerou a

convicção ideológica e política de que as mulheres eram um grupo homogêneo simplesmente pelo fato de que eram sujeitos femininos em uma sociedade patriarcal, apagando [...] as especificidades de raça e classe. (Eisenstein, 1983, apud von Flotow, 1997, p. 6)⁹⁸

O apagamento de diferenças históricas e sociais de cultura, raça, etnia e classe é problemático – não só porque apaga as narrativas individuais das mulheres, mas porque também falseia as múltiplas experiências de diferentes mulheres para agrupá-las sob um ideal mistificado do que seria “ser mulher”. Como Preciado destacou, já na década de 1980 pesquisadoras como Teresa de Lauretis “começaram a mostrar que a segunda onda de feministas compartilhava acriticamente a própria estrutura epistemológica sexo-gênero que tinha como objetivo questionar” (2018, p. 117) – pois, “sob a aparente neutralidade e universalidade do termo ‘mulher’, esconde-se uma multiplicidade de vetores de produção de subjetividade: sexo, raça, classe, sexualidade, idade, capacidade, diferenças geopolíticas e corporais etc.” (2018, p. 118). Angela Davis (2016) também mostrou como o movimento sufragista dos Estados Unidos – justamente porque branco e controlado por mulheres de classes sociais mais abastadas – se colocou contra a causa da libertação negra⁹⁹; e Grada Kilomba identificou não só o “fracasso do feminismo ocidental de se aproximar da realidade de mulheres *negras* no tocante ao racismo genderizado” (2019, p. 31), mas também o fato de que a própria concepção de mundo bipartida entre noções essencialistas de homem e mulher, tão central para o movimento feminista da década de 1970, ignora as particularidades das comunidades e experiências negras:

Esse modelo de mundo dividido entre homens poderosos e mulheres subordinadas tem sido criticado fortemente por feministas *negras*. Primeiro, porque ele ignora estruturas raciais de poder entre mulheres diferentes; segundo, porque não consegue explicar por que homens *negros* não lucram com o patriarcado; terceiro, porque não considera que, devido ao racismo, o modo como o gênero é construído para mulheres *negras* difere das construções da feminilidade *branca*; e, por fim, porque esse modelo implica um universalismo entre mulheres, que localiza o gênero como foco primário e único de atenção e,

and rejected, but that also transcended individual cultures and could bond women into a political force.”

⁹⁸ “This led to the “ideological and political conviction that women were more unified by the fact of being female in a patriarchal society than (. . .) divided by specificities of race and class.”

⁹⁹ Davis, 2016, em especial o quarto capítulo: “Racismo no movimento sufragista feminino”.

desde que “raça” e racismo não são contemplados, tal ideia relega as mulheres negras à invisibilidade. (Kilomba, 2019, p. 101)

Aos olhos da segunda onda do feminismo e na opinião de muitas tradutoras feministas inseridas neste movimento, assim como para as sufragistas estadunidenses descritas acima, a mulher era uma só: um amálgama homogêneo da mulher branca, ocidental e de classe média ou alta; uma mulher que, já no início do século XX, se mostrava fragmentada – afinal, por mais que Zelda Fitzgerald, Sara Murphy, Gertrude Stein, Dorothy Parker, Edna St. Vincent Millay e tantas outras possam até se encaixar, à primeira vista, nesse molde, todas possuem identidades distintas (e carregam noções diferentes do que significava ser mulher). Categorizá-las como iguais apenas porque todas são mulheres é reduzi-las ao essencialismo e apagar, também, as experiências e subjetividades de mulheres contemporâneas a elas, como por exemplo as escritoras associadas ao Renascimento do Harlem – Nella Larsen, Marita Bonner, Eulalie Spence, Zora Neale Hurston e outras. Além disso, ao delinear a mulher e a noção de gênero como imutáveis e universais, esse mesmo movimento feminista – e tradutório – não só perpetua uma noção binária e dicotômica entre a mulher e o homem como também incorre num problema ainda maior: o apagamento das próprias diferenças que buscavam destacar e reconhecer. O projeto feminista de tradução, especialmente tal como foi empreendido pela escola canadense de tradução feminista, acaba vítima desse mesmo problema: ao querer subverter o *status quo* de um idioma escrito e falado por homens (Castro & Spoturno, 2020, p. 19), essas tradutoras acabam por subverter a ordem dicotômica – e não por propor um novo caminho.¹⁰⁰ E, como Olga Castro pontua, a grande questão teórica e prática da escola canadense de tradução feminista, possivelmente a maior expoente da articulação entre feminismo e tradução, foi justamente essa:

ao proclamar que seu objetivo consiste em “making language speak for women” em todas as circunstâncias, acabam relacionando a tradução feminista a uma atitude essencialista baseada numa cultura feminina distintiva que apaga as diferenças entre as próprias mulheres, e com uma definição universal e estável das mulheres como grupo oprimido. (2017, p. 223)

Nesse sentido, é necessário também atentar para o fato de que é essa mesma escola canadense de tradução, composta por mulheres que subscreveram

¹⁰⁰ Tal crítica também está presente em Arrojo (1995).

não só uma operação de transformação textual e semântica em suas práticas tradutórias, mas que também acreditam em um feminismo essencialista, que se transformou naquilo que Castro identificou como o “paradigma da tradução feminista” (p. 224) – paradigma questionável justamente porque está circunscrito a visões sobre gênero (e sobre mulheres) hoje já ultrapassadas.

Ademais, a própria transformação dessa escola de tradução no paradigma da prática feminista é também redutor, uma vez que não só estipula como prática amplamente difundida um movimento bastante pontual, como também constrói, no discurso mais amplo que circula sobre a articulação entre feminismos e tradução, a posição de que essa prática de tradução seria menor e questionável: como estudos mais recentes indicam, a prática “subversiva” de tradutoras como Suzanne Jill Levine e Carol Maier – prática esta que enfrentava e modificava a misoginia e o sexismo nos textos de autores como Manuel Puig, Guillermo Cabrera Infante e Octavio Armand – contava com a “aprovação dos autores pós-modernos desses textos”¹⁰¹ (Castro & Spoturno, 2020, p. 20). De mais a mais, a própria escola canadense sempre traduziu e operou dentro de um espaço e de um alcance bastante restritos:

A posteriormente denominada escola canadense desenvolveu um conjunto de práticas de tradução que vinham acompanhadas de reflexões teórico-metodológicas – e visava à reescrita de textos francófonos que eram declaradamente feministas e de vanguarda. O público-leitor desses textos, por sua vez, era um que conhecia o contexto literário e sociopolítico no qual essas traduções eram formuladas. [...] Essas traduções para o inglês foram frequentemente criticadas por sua complexidade linguística e estilística, na medida em que só seriam acessíveis para um público bilíngue e educado (Voldeng, 1985); essa crítica, no entanto, ignora o fato de que os próprios textos originais já eram voltados para um público igualmente educado, e que a circulação dessas traduções estava limitada principalmente ao que Goddard (2002, pp. 91-92) identificara como um “campo de produção marginal, sobretudo em revistas de vanguarda e editoras feministas, que não possuíam o capital cultural necessário para produzir reconhecimento autorizado dentro de redes sociais mais amplas. (Castro & Spoturno, 2020, p. 20-21)¹⁰²

¹⁰¹ “las traductoras cuentan con la ‘aprobación’ de los autores posmodernos de esos textos hostiles.”

¹⁰² La posteriormente denominada Escuela canadiense se gestó a través de un conjunto de prácticas de traducción, acompañadas de reflexiones teórico-metodológicas, que tenían por objeto la reescritura de textos francófonos, abiertamente vanguardistas y feministas, para un público canadiense anglófono conocedor del contexto literario y sociopolítico desde el que se enuncian las traducciones. [...] Estas traducciones al inglés fueron muchas veces criticadas por su complejidad lingüística y estilística solo accesible a un público bilingüe y culto (Voldeng, 1985), obviando que, en realidad, ya los originales eran textos reservados para ciertas audiencias instruidas y que la circulación de las traducciones se limitó principalmente al “campo de producción marginal, en revistas vanguardistas y editoriales feministas, sin el capital cultural necesario para producir un

Nesse sentido, se é importante reconhecer com ressalvas os avanços e vitórias da segunda onda do movimento feminista, também é necessário re-situar a escola canadense de tradução não como prática hegemônica dentro da articulação feminista da tradução, mas sim como um movimento que, inserido em um espaço e um contexto tão singular, conseguiu se estabelecer como um novo modo de pensar a tradução.

* * *

Se a tradução é, como afirmou Preciado, uma “operação política de leitura”, é fundamental destacar que desde os anos 1980 tem havido um grande desenvolvimento no campo das teorias *queer*, pós-coloniais e decoloniais – e isso é “resultado de numerosos processos de viagem, deslocamento e tradução” (2017, p. 12). Do mesmo modo, é importante assinalar que o paradigma atual já é outro: desde Butler (2015), entendemos o gênero não mais como uma oposição binária mas sim como performance e possibilidade de representação e identificação do sujeito que ultrapassa as fronteiras do sexo biológico. Além disso, pesquisadores como Preciado também vêm discutindo o fato de que “a identidade sexual não é expressão instintiva da verdade pré-discursiva da carne, e sim um efeito da reinscrição das práticas de gênero no corpo” (2017, p. 29).

Se, enquanto pesquisadoras, estudiosas da tradução e tradutoras, continuarmos presas ao essencialismo de quase cinquenta anos atrás – e continuarmos, também, a entender a prática da escola canadense como paradigma e único caminho –, não estaremos apenas fechando as portas para a multiplicidade de vozes e de narrativas de mulheres e excluindo identidades outras que fogem do padrão dicotômico; estaremos, também, condenando ao esvaziamento a articulação teórica entre feminismos e tradução. Não se trata, como Castro apontou,

de colaborar com as mulheres por existirem laços de solidariedade universais, ou pelo fato de que sejam mulheres (constituindo uma atitude paternalista), mas porque suas obras são relevantes, embora essa relevância permaneça oculta por não se adequar aos critérios estipulados pelo cânone patriarcal. (2017, p. 230)

reconocimiento autorizado dentro de redes sociales más amplias” (Godard, 2002, pp. 91-92) (Castro & Spoturno, 2020, p. 20-21)

3.1.5

Re-visão¹⁰³ e possibilidades

Scott, you've been so sweet
about writing — but I'm so
damned tired of being told that
you “used to wonder why they
kept princesses in towers” —
you've written that verbatim, in
your last six letters!

ZELDA SAYRE FITZGERALD

Há mais de uma década, Luise von Flotow demarcou o movimento acima discutido como o primeiro paradigma da articulação entre tradução e gênero. O segundo, diz ela, é aquele que se constitui em meados da década de 1990, no qual a noção de gênero é expandida e maleabilizada (2007, p. 93); além disso, é um momento que começa a entender os sujeitos como perpassados não só pelo gênero mas também por etnias, culturas, momentos históricos e classes sociais (idem) – e é possível que estejamos nos encaminhando para uma terceira onda do feminismo, como Castro (2017) já questionou. De fato, o que podemos afirmar é que os atuais paradigmas feministas e de gênero abrem espaço para as diferentes manifestações de identidade – e entendem também os efeitos nocivos das diferentes construções de masculinidade (Martín, 2015, p. 36); do mesmo modo, são paradigmas que trabalham não mais com noções essencialistas, mas sim com uma pluralidade de vozes e de narrativas; que discutem e que lutam a favor de outras visibilidades e outros corpos – corpos que estão fora do espectro binário e dicotômico do feminino e masculino.

Por isso mesmo, é ainda mais urgente que encontremos outro caminho para a articulação entre feminismos, Estudos de Gênero e Estudos da Tradução que não a prática intervencionista proposta pela escola canadense; uma articulação sensível a esses novos paradigmas que estamos vivendo, capaz de buscar outras representações e questionamentos. É movida por esse desejo que penso esta tese – e também a tradução comentada que a acompanha – não enquanto exercícios que tentem tornar o “feminino” visível na linguagem ou que pontuem Zelda como grande mártir de uma história trágica, mas sim como instrumentos para re-acessar

¹⁰³ O termo “re-visão” vem do ensaio de Adrienne Rich citado neste capítulo, “Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão”, referenciado ao final da tese.

a história e a obra de uma mulher que, mesmo pertencente a um momento e a um círculo social que fervilhava com inovações artísticas, ocupou apenas a posição de artista amadora; como um possível diálogo com outras mulheres, outras artistas, outros autores, outras obras e outras tradutoras.

De fato, é hora de não mais subverter, mas, sim, abandonar o “velho e depreciativo elo entre as mulheres e a tradução” (von Flotow 2007, p. 95)¹⁰⁴ que Lori Chamberlain expôs ao final da década de 1980, assim como também é necessário apagar a ideia de que a narrativa de Zelda é, de alguma forma, menor do que a de Scott Fitzgerald. Novamente, grifo: o que interessa não é recontar a vida de Zelda para colocá-la como mártir de um marido autoritário ou vítima de uma relação tóxica – e conferir, assim, uma qualidade essencialista ou meramente autobiográfica à sua obra. Zelda precisa ser lida e recontada não porque é uma mulher e isso basta, mas sim porque há algo ali que merece ser relido pelo olhar contemporâneo – algo que, mesmo misturado e escondido por comentários maldosos, prefácios preconceituosos e originais apagados, ainda se preserva como um esforço literário cativante e potente. Não basta posicioná-la como “à margem”; é necessário destacar como essa margem se construiu – e como é sempre inadequada:

Ainda que as mulheres tenham, tradicionalmente, ocupado espaços marginais dentro da cultura patriarcal, parece que – com a exceção de algumas poucas ilustres como Gertrude Stein e Meret Oppenheim – elas sempre frequentaram as margens erradas. Ao invés de serem consideradas extraordinariamente originais ou de vanguarda, as obras produzidas por escritoras e artistas foram rotineiramente descritas como derivadas, desviantes, antiquadas e medíocres. (Elliot & Wallace, 1992, p. 6)¹⁰⁵

O que é necessário, portanto, é descobrir, estudar, recontar e traduzir as vidas e os escritos de autoras e autores que foram excluídos do cânone patriarcal já assinalado por Castro – cânone este que muitas vezes consagrou seus maridos, pais, irmãos e contemporâneos; é usar o espaço paratextual de um livro para explicar ao leitor quem foi aquela autora e por que só agora ela aparece em tradução; é usar o espaço acadêmico para questionar a ideia de que toda e

¹⁰⁴ “ancient and derogatory link between women and translation”

¹⁰⁵ “Even though women have traditionally occupied marginal spaces in patriarchal culture, it seems that (despite a few exceptional exceptions, like Gertrude Stein and Meret Oppenheim) they have frequented the wrong margins. Instead of appearing as strikingly original and fashionably vanguard, the work of women writers and artists has, more often than not, been described as derivative, deviant, old-fashioned, and second-rate.”

qualquer prática feminista de tradução implica, obrigatoriamente, uma prática intervencionista; e, por último, não é “dar voz” a essas identidades, mas sim deixar que elas finalmente falem por si mesmas – como Spivak (1993) já demonstrou. Mais do que isso, é necessário resistir à norma e nos mantermos “não essencializantes, menos excludentes, atentas aos efeitos totalizadores da norma e articuladas mais a partir de noções de diferença ou de margem do que de identidade” – para que possamos entender o “sujeito e o agente político não como um centro autônomo de soberania e conhecimento, mas como uma posição instável, como o efeito de constantes renegociações estratégicas de identidade” (Preciado, 2017, p. 10).

Enquanto tradutoras e pesquisadoras, uma alternativa é adotar as estratégias de recuperação, comentários e textos paralelos proposta por Massardier-Kenney (1997, p. 59-60): em um primeiro momento, recupera-se uma obra que pode “ampliar e remodelar o cânone”; uma obra esquecida e excluída pelo mesmo cânone acima mencionado. Depois, comenta-se sobre a obra e sobre a autora – e sobre as nossas experiências enquanto tradutoras – por meio do “metadiscorso que acompanha a tradução” para tornar explícitas as questões e identidades ali pertinentes (idem, p. 60) e, por último, faz-se uma leitura e uma avaliação crítica desse texto com o apoio de textos paralelos – obras que foram escritas em condições similares ou que abordam temáticas semelhantes ao texto a ser traduzido – num movimento que enseja novos diálogos. Massardier-Kenney destaca sobretudo o diálogo que pode ser formado com obras escritas na língua de chegada (1997, p. 64), mas, como pretendo mostrar no sétimo capítulo, os textos produzidos também na língua de partida do texto a ser traduzido podem se provar igualmente frutíferos.

Vale notar ainda que essa estratégia, tal como proposta pela pesquisadora, pode ser entendida na condição de um dos caminhos possíveis dentro de uma chamada *thick translation* (Appiah, apud Massardier-Kenney, p. 61): “uma tradução que ‘busca, com seus comentários e paratextos, situar o texto dentro de um rico contexto cultural e linguístico’ num esforço de compreender ‘a pluralidade dos sujeitos’”.¹⁰⁶ Podemos – ou melhor, devemos – buscar uma

¹⁰⁶ “a translation that ‘seeks with its annotations and its accompanying glosses to locate the text in a rich cultural and linguistic context’ in an effort to attend to ‘how various other people really are or were’”.

tradução que “traz o texto para perto de nós e ainda assim consegue conservar a sua diferença”¹⁰⁷ (p. 63), e talvez isso se faça ainda mais necessário no caso específico da tradução do texto dramático.

O caminho, tal como o vejo, é continuar a buscar um equilíbrio entre domesticação e a estrangeirização; é cortar o texto com a faca de dois gumes que é a equivalência e também a fidelidade, por mais controversas e relativizadas que essas noções sejam; é fincar os pés no chão como tradutoras, tradutores, pesquisadoras e pesquisadores que querem traduzir e contar histórias de mulheres – ou de outras pessoas que se identificam como mulheres, por mais inconstante que essa classificação seja; é ampliar o cânone para que este não se esqueça das suas margens, fazendo da tradução – e especialmente da tradução comentada – um instrumento de crítica, como Pound colocou (1983, p. 20); é deixar que essas mulheres e essas identidades múltiplas e outras falem novas línguas; e é, por fim, inserir-se como sujeito ativo dentro de um processo que tenta invisibilizar os desvios.

3.2

Para além do fazer tradutório: outros sujeitos

A tradução é também uma *persona* através da qual fala a tradição. [...] Ela é também um “canto paralelo”, um diálogo não apenas com a voz do original, mas com outras vozes textuais.

HAROLDO DE CAMPOS

Para aqueles e aquelas que não estão familiarizados com os mecanismos e bastidores do mundo da tradução, o exercício tradutório é comumente associado a um trabalho de mera transferência de significados: aquilo que está dito no idioma do texto original deve ser transportado para a língua do texto traduzido com outras palavras, compreensíveis aos leitores inseridos nesse novo contexto linguístico e cultural. A tradução, portanto, nada mais seria do que uma troca linguística total (Casanova, 2010, p. 287).

¹⁰⁷ “brings the text closer to us while preserving its difference”.

Do mesmo modo, o leitor que chega a uma tradução provido de tal opinião por vezes se esquece do fato de que aquilo que está em suas mãos não é o texto tal como foi escrito pelo autor, mas sim o produto de uma transformadora troca cultural, social e linguística que se dá sobretudo pelas mãos do/a tradutor/a, mas também do/a revisor/a e de tantos outros agentes e instituições envolvidos na construção dessa nova obra. Por isso mesmo, um projeto de tradução tal como descrito ao final da seção anterior – que busque recuperar, traduzir e comentar uma autora e/ou uma escrita – precisará passar pelo crivo desses diversos agentes para que chegue às mãos de um/a leitor/a comum.

Instrumento maior daquilo que Prunč (2007, p. 40) identificou como uma “troca transcultural”, a tradução não deve ser entendida apenas como uma unidade textual que estabelece uma relação de equivalência com um texto em outro idioma – texto este que podemos chamar de texto original, texto de origem, texto-fonte ou texto de partida – mas sim enquanto produto final que conta com a participação ativa de prefaciadores, comentadores e, é claro, tradutores. Como já ilustramos na primeira seção deste capítulo o papel ativo que os tradutores e tradutoras podem exercer sobre um texto, agora é hora de nos voltarmos para esses outros agentes, muitos deles também invisibilizados.

3.2.1

Invisíveis e poderosos

A assertiva de que os prefaciadores e demais reescritores presentes no processo de tradução também acabam, muitas vezes, ocupando um lugar invisível como o dos tradutores e tradutoras tem suas raízes no fato de que, normalmente, eles também não passam de nomes impressos em letras pequenas; no entanto, tal como no caso dos tradutores, as leituras, os comentários e as interpretações desses outros agentes acabam influenciando fortemente o processo de leitura, recepção e consagração de uma obra. Uma vez que parte desta tese é também um esforço de investigar até que ponto – e de que forma – os discursos sobre a vida de Zelda encontram espaço na sua obra publicada e consolidam, portanto, diferentes imagens dessa autora, é interessante pensar como se dá essa mesma relação entre autora, texto e agentes quando transposta para o português. Quem é, portanto,

Zelda Sayre Fitzgerald quando traduzida para essa nova cultura e esse novo idioma?

Se a tradução é o instrumento que confere a uma obra o direito de existir em outras línguas e culturas (Casanova, 2010, p. 296) e se esses outros sujeitos-reescritores são tão relevantes quanto os tradutores para o processo de leitura e interpretação de uma obra, parece necessário evocar um segundo aporte teórico dos Estudos da Tradução: desta vez, a vertente sociológica da disciplina – em especial Casanova (2002, 2010), Heilbron (2012), Heilbron e Sapiro (2007), Milton & Bandia (2008) e Wolf (2007).

Essa abordagem, que amplia as noções propostas pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu para pensar o contexto social que influencia os tradutores, as traduções e os demais sujeitos envolvidos no processo tradutório, permite que esta tese possa comentar e analisar originais e traduções sem que para isso seja necessária uma análise comparativa puramente textual entre os dois objetos. Além disso, esse aporte teórico também nos permite destacar o papel fundamentalmente importante da tradução enquanto instrumento que ressignifica autorias e obras – e que também “desloc[a] identidades fixas e revel[a] as condições assimétricas de troca” (Wolf, 2007, p. 3) entre as esferas da língua-cultura¹⁰⁸ do original e da língua-cultura da tradução; ressignificações e trocas essas que, como já mostramos, não se dão de maneira arbitrária, mas sim pelas mãos daqueles que Milton e Bandia identificaram como os “agentes” – sujeitos que se encontram presentes tanto no início como ao final do processo tradutório (Sager apud Milton & Bandia 2008, p. 1):

o agente se encontra “no início e ao fim do ato de fala da tradução; o ato de fala que o precede, da escrita de um documento, e o ato de fala subsequente, no qual o leitor recebe esse mesmo documento, são totalmente independentes – seja em termos temporais, espaciais ou causais”.¹⁰⁹

O agente, portanto, ocupa o espaço intermediário e mesmo invisível não só entre a tradução e o/a leitor/a, mas também entre este último e o/a autor/a do texto original – espaço este que se alarga ainda mais quando pensamos o intervalo

¹⁰⁸ Tiro a noção de “língua-cultura” de Laranjeira (1993). Originalmente usada pelo autor quando este identifica os pontos de tensão entre “autor e tradutor, língua-cultura de partida e língua-cultura de chegada, texto original e texto traduzido”, a ideia de agrupar o aspecto linguístico e o aspecto cultural envolvidos no fazer tradutório parece extremamente propícia e positiva em uma discussão sobre a tradução que não se restrinja apenas ao nível textual.

¹⁰⁹ “the agent is ‘at the beginning and the end of the speech act of translation; the previous speech act of writing the document, and the subsequent speech act of a reader receiving the document are both temporally, spatially and casually quite independent.’”

de tempo que pode existir entre a confecção do texto original e a leitura de uma versão traduzida desse texto. É o caso exato de *Save Me the Waltz*, escrito em 1932, e sua versão brasileira, que data de 1986.

Esse intervalo de cinquenta e quatro anos me parece ilustrativo não só da relevância e do papel extremamente singular dos agentes de Zelda na língua-cultura brasileira (como veremos logo mais), mas também da própria tradução como instrumento de aceleração temporal – tal como proposto por Casanova (2010, p. 294): “a tradução permite que um campo literário nacional, ainda que temporalmente distante dos centros, possa participar das trocas literárias mundiais.”¹¹⁰ É justamente por conta dessa configuração do ato tradutório que *Save Me the Waltz* ganha uma tradução para o português tanto tempo depois – e é prefaciado por um agente consagrador-admirador da imagem e da obra de Zelda. Nesse sentido, é possível verificar que de fato não há aquilo que Casanova identifica como o “milagre da autonomia”:

Não existe o que poderíamos chamar de “milagre” da autonomia: toda e qualquer obra proveniente de um espaço desprovido de recursos literários, que tem a ambição de ser reconhecida como literatura, existe apenas quando em relação com as redes e com o poder de consagração dos espaços autônomos. (2010, p. 294)¹¹¹

Embora a história de publicação de *Save Me the Waltz* no Brasil envolva outros agentes, há um que se destaca: o escritor gaúcho Caio Fernando Abreu. Sua agentividade parece se expandir ao longo de um intervalo de cinco anos: se inicia em 1983, com a morte de Ana Cristina Cesar, e se encerra em 1988, com a publicação de *Os dragões não conhecem o paraíso*. Antes de esmiuçarmos essa linha do tempo, o que será feito em detalhes no sexto capítulo, é importante reforçar que Caio F. parece atuar tanto como agente – tal como proposto por Milton e Bandia – quanto como o criador-consagrador evidenciado por Casanova: “para os criadores-consagradores, a tradução não é o único instrumento para consagrar uma obra. O prefácio e o ensaio crítico também são estratégias altamente estimadas e até mais eficazes” (2010, p. 301).¹¹²

¹¹⁰ “translation allows the whole of a national field which is temporarily very distant from the literary centres to enter into the world literary competition.”

¹¹¹ “There is no ‘miracle’ of autonomy: each work from a space less endowed with literary resources, which has the ambition of being called literature, only exists in its relationship with the networks and consecrating power of the most autonomous places.”

¹¹² “for consecrator-creators translation is not the only means of consecration. The preface or critical essay is a form of consecration which is both more valued and more efficient”.

Vale lembrar, portanto, que a agentividade delineada por Milton e Bandia apresenta contornos marcadamente proativos – de modo que os agentes muitas vezes são responsáveis por introduzir novas tradições literárias e correntes ideológicas, além de selecionarem obras e escritores que desafiam os valores e códigos aceitos em sua sociedade (Milton & Bandia, 2008, p. 2). Os agentes operam, portanto, contra o sistema (p. 5) – alguns de maneiras mais drásticas do que outros:

eles [os agentes] podem nadar contra a corrente, desafiar lugares-comuns e conjecturas contemporâneas, arriscar suas carreiras profissionais e suas próprias vidas, correndo o risco de serem presos ou até mesmo mortos. (p.1)¹¹³

Por mais que Caio Fernando Abreu não tenha corrido nenhum risco de vida ao se envolver com a obra de Zelda, é seguro afirmar que o escritor brasileiro já admirava a autora havia algum tempo – e, ainda que não seja possível precisar factualmente se foi o idealizador do projeto de tradução de *Save Me the Waltz*, é bastante provável que tenha se oferecido ou se voluntariado para assinar o prefácio que acompanha a tradução, lançada pela Companhia das Letras em 1986. Os dados dos quais lanço mão para sugerir tal hipótese serão detalhados a seguir e esmiuçados no sexto capítulo; como veremos, o arrebatamento de Caio Fernando Abreu pela história de vida de Zelda e sua grande admiração pelo romance se fazem claros ao longo de toda sua correspondência pessoal.

Em carta¹¹⁴ à amiga Maria Lúcia Magliani datada de 1994, por exemplo, ele relata sua primeira experiência de internação após o diagnóstico de soropositivo: “acordei nu amarrado pelos pulsos numa maca de metal... Frances Farmer, Zelda Fitzgerald, Torquato Neto: por aí.” Em outra carta, escrita em maio de 1982 e endereçada a Sonia Coutinho, ele brinca que vive sozinho com Zelda Fitzgerald, sua gata que “adora gim”. Anos mais tarde, em 10 de outubro de 1985, Caio dizia em carta a Sérgio Keuchgerian, ao relatar a visão que tinha de sua estante de livros:

E posso ver na estante assim, de repente, todo o Proust, e muito Rimbaud, e Verlaine, Faulkner, Italo Svevo, William Blake [...].

¹¹³ “they may go against the grain, challenge commonplaces and contemporary assumptions, endanger their professional and personal lives, risk fines, imprisonment, and even death.”

¹¹⁴ As cartas citadas nesta seção estão publicadas no livro organizado por Moriconi (2016), atualmente disponível apenas em e-book.

Zelda, há também o único romance escrito por Zelda Fitzgerald, a mulher de Scott Fitzgerald, que morreu louca, um incêndio, um hospício. Chama-se *Save Me the Waltz*. *Reserve-me a valsa*, não é lindo? [...] Please, Save Me the Waltz. (Moriconi, 2016)

As cartas de Caio endereçadas a Magliani, Coutinho e a Keuchgerian, portanto, parecem acenar para o fato de que sua agentividade – que, como veremos adiante, está concentrada sobretudo na crônica e no prefácio que ele escreve em 1986 – provavelmente tenha partido dele próprio e da sua paixão pela escritora; nesse sentido, é difícil imaginar o não-envolvimento do escritor com o processo de publicação do livro. Caio era admirador da obra e da história de Zelda e amigo de Luis Schwarcz, editor da Companhia das Letras, o que corrobora com a hipótese de que sua agentividade pode ser ainda maior do que pensamos; só não encontramos, ainda, algum documento que a comprove.

3.2.2

Ler – e traduzir – Zelda a partir de uma perspectiva sociológica

Uma vez explicitados os motivos e os caminhos que levaram à escolha dessa segunda abordagem teórica para o estudo aqui proposto, é preciso também identificar os cenários específicos nos quais esse olhar sociológico será utilizado: primeiro, durante a leitura dos momentos de confecção e publicação de *Save Me the Waltz*, na década de 1930, da sua única tradução para o português, em 1986, e da reedição do romance em língua inglesa, em 2019; e, segundo, durante uma breve análise do próprio contexto que circunda a tradução comentada de *Scandalabra*.

Escrito durante seis velozes semanas, *Save Me the Waltz* havia começado como um exercício autoral enquanto os Fitzgerald tentavam se reajustar à vida em família depois dos quinze meses de Zelda em Prangins – clínica na qual ela não só recebera o diagnóstico de esquizofrenia como também fora submetida a um já mencionado tratamento questionável, “[que] se transformou em uma espécie de luto pela habilidade que ela havia desenvolvido furiosamente – uma habilidade, agora, perdida” (Wagner-Martin, 2004, p. 140)¹¹⁵ – e seria concluído na clínica

¹¹⁵ “[that] became a kind of mourning for the skill she had frantically developed – a skill now lost”

psiquiátrica de Phipps, na cidade de Baltimore. É ele, também, o romance identificado como catalisador para uma das maiores fissuras do casamento dos Fitzgerald, pois, segundo Scott, o livro não passava de um romanczinho de quinta categoria (Wagner-Martin, 2004, p.159):

Scott disse que Zelda havia escrito “uma coisinha ou outra que se salvava”; que ela tinha um olhar satírico para caracterizar os amigos e que tinha, também, experiências para contar, “mas ela não tem nada de novo para dizer. Ter algo a dizer significa passar noites em claro e arrancar os cabelos, pensando sem parar naquele tema, e significa também uma busca incansável pela verdade essencial, pela justiça essencial”.

[...]

Muitas páginas depois, a transcrição mostra que Scott disse sem rodeios o que pensava dos talentos da esposa: “Eu estou travando uma batalha solitária contra outros escritores que são extremamente talentosos. Você não passa de uma escritora e de uma bailarina de quinta categoria”.

“Você já me disse isso antes”. (Milford, 1970, p. 272-273)¹¹⁶

Nesse ponto, o que me interessa particularmente em *Save Me the Waltz* é não apenas uma discussão de seu *status* enquanto obra de prestígio ou não – mas sobretudo as formas como sua linguagem será criticada e condenada pela crítica de língua inglesa; e como essa mesma linguagem será traduzida e avaliada no Brasil da década de 1980. O destaque para a linguagem idiossincrática de Zelda se faz necessário justamente porque este é um traço da sua escrita que parece ser entendido de maneiras bastante opostas dentro da eterna discussão entre aqueles que situam Scott como o vilão da história (e Zelda como uma vítima trágica) e o outro grupo, que estabelece Zelda como a terrível mulher que condenou a vida e a carreira de um dos escritores mais brilhantes daquela geração: por um lado, um exercício artístico, próprio de sua personalidade e de sua escrita; por outro, apenas mais um sintoma desconexo de sua doença. Dessa forma, é como se a linguagem de Zelda – linguagem esta empregada em *Save Me the Waltz* e em *Scandalabra* – guardasse fortes semelhanças com o ballet, seu antecessor imediato:

Quando analisamos os dados biográficos com cuidado, vemos que o ato mais danoso da vida de Zelda antes das internações parece ter sido a dedicação apaixonada ao ballet. **Se essa dedicação for caracterizada como “neurótica”**

¹¹⁶ “Zelda, Scott said, had written some ‘nice, little sketches’; she had a satiric point of view toward her friends, and she had certain experiences to report, ‘but she has nothing essentially to say. To have something to say is a question of sleepless nights and worry and endless motivation of a subject, and the endless trying to dig out the essential truth, the essential justice.’

(. . .)

Several pages later in the transcript Scott turned to Zelda and told her outright what he thought of her talents: ‘It is a perfectly lonely struggle that I am making against other writers who are finely gifted and talented. You are a third rate writer and a third rate ballet dancer.’

‘You have told me that before.’”

ou “desvairada”, é interpretada como um sintoma da sua esquizofrenia; no entanto, se o objetivo de Zelda em se tornar uma bailarina de sucesso for entendido como um **objetivo incomum, mas ainda assim atingível**, como o sugerem as cartas de Egorova e de Sedova [suas professoras de ballet], então as hospitalizações assumem um ar ainda mais trágico. **A forma como a dedicação de Zelda ao ballet é rotulada, portanto, faz toda a diferença.** (Wagner-Martin, 2004, p. 182, grifos meus)¹¹⁷

Os rótulos usados fazem toda a diferença: o movimento da segunda onda do feminismo, por exemplo, foi crucial para que a história de Zelda começasse a ser recontada e redescoberta – no entanto, também acabou gerando estudos de valor questionável que insistem em retratar essa mulher não como artista e sujeito silenciado por estereótipos e estigmas da época, mas sim como mártir de um marido cruel e totalmente influenciado pelo gênio maligno de Ernest Hemingway. Dentro dessa perspectiva, ecoada fortemente em Mayfield (1974), Petry (1989), Cline (2002) e Taylor (2002), a linguagem de Zelda é seu canal de expressão máximo – e sua arte, produto irrequieto de uma mente que se manteve brilhante mesmo durante os mais terríveis momentos da sua doença. Embora baseada em problemas e fissuras reais presentes no casamento e na relação dos Fitzgerald, esta vertente de estudos não contribui para uma leitura crítica da obra deixada por Zelda: serve apenas para engessá-la ainda mais dentro de um papel de musa – não mais do marido, mas sim de um movimento. Do mesmo modo, o caminho hegemônico de leitura crítica – aquele que atua como responsável pela construção e pela consagração negativa de Zelda Sayre Fitzgerald em sua língua-cultura de origem – e encontra sim, forte voz em Hemingway, mas também se faz presente em outros interlocutores como os próprios Murphy e em biografias e estudos críticos como os de Berg (2014), Canterbury & Birch (2006), Graham (1976) e Mizener (1951), engessa a obra de Zelda ao rótulo do menor e do autobiográfico, esvaziando novas possibilidades de leitura.

* * *

¹¹⁷ “When the record is studied, the most damaging act of Zelda’s pre-breakdown life appears to have been her passionate study of the ballet. If her study is considered ‘delusional’ or ‘hallucinatory’, it may seem a symptom of illness. But if Zelda’s aim to succeed as a ballerina is read as an unusual but possible goal, as the correspondence with both Egorova and Sedova suggests, then her continuing—like her initial—hospitalization is only tragic. How Zelda’s dedication to the dance is labeled makes all the difference.”

Save Me the Waltz foi lançado em outubro de 1932, num momento em que o mercado literário ainda batalhava dentro da frágil economia da Grande Depressão. Considerado por Hemingway como “absolutamente enfadonho”¹¹⁸, o romance recebeu poucas críticas – e muitas parecem compartilhar da opinião do escritor. William McFee, por exemplo, escreveu que

[n]uma tentativa desesperada de ser enigmática e incomum ela acaba se assemelhando a uma criança insana. Mas o leitor precisa persistir para descobrir o que acontece nesse casamento essencialmente americano. O fato é que a autora tem apenas uma noção vaga do que significam muitas das palavras que utiliza, mas o efeito final desse acúmulo de metáforas fantásticas é realmente fascinante.¹¹⁹

Dessa forma, é como se na sua língua-cultura de origem, enquanto filha e reflexo do tempo em que viveu, Zelda seja majoritariamente a esposa louca e artista amadora, detentora de uma dança alucinante e de uma escrita desconexa; e o prestígio que a geração perdida, os escritores estadunidenses expatriados na França e a língua inglesa conferem ao seu marido e a Ernest Hemingway serve não para alçá-la a um novo patamar enquanto artista – mas sim para aprisioná-la.

Para que possamos entender melhor a relação de Zelda com a língua inglesa, é importante retomar algumas proposições de Pascale Casanova (2010) sobre as chamadas línguas dominantes e línguas dominadas, bem como a questão do capital literário – este, valor simbólico intrinsecamente atrelado ao prestígio de um idioma no chamado “campo literário mundial” (2010, p. 288).¹²⁰ Segundo Casanova, os idiomas dominantes – ou seja, aqueles que, assim como o francês e o inglês, desfrutam de uma posição de poder e de um grande capital literário – apresentam características que comprovam seu alto prestígio:

a idade de um idioma, o prestígio da poesia ali produzida, o refinamento das suas formas literárias, as tradições, os “efeitos” literários associados, por exemplo, às traduções, o número de traduções etc.: falar do “idioma de Shakespeare”, do “idioma de Racine” ou do “idioma de Cervantes” é evocar aspectos como esses. (Casanova, 2010, p. 289)¹²¹

¹¹⁸ Berg, 2014, p. 232.

¹¹⁹ Milford, 1970, p. 163: “In the desperate attempt to be contrary and enigmatic she resembles an insane child. But one has to go on and on to discover what happens to this essentially American marriage. The author occasionally has only the vaguest notion of the meanings of many words she uses, but the effect of the accumulated fantastic metaphors is fascination for all that.”

¹²⁰ Heilbron (2012) situa a mesma discussão no “palco mundial” onde as traduções e os idiomas se encontram.

¹²¹ “the age of a language, the prestige of its poetry, the refinement of literary forms developed in it, traditions, the literary ‘effects’ associated, for example, with translations, and their volume, etc.”

Isso se torna ainda mais patente quando nos voltamos para aquilo que Casanova classifica como o “valor literário” de um texto (p. 295) – ou seja, seu valor enquanto obra inserida dentro do campo literário mundial – que seria avaliado, ao menos em parte, de acordo com o idioma no qual essa obra foi originalmente produzida. No caso de Zelda, o que parece determinar seu baixo valor literário se encontra justamente não em seu idioma – mas sim em seu diagnóstico médico e em sua posição de esposa de um famoso escritor.

Nesse sentido, as assertivas da pesquisadora e crítica francesa parecem diferir quase que completamente do caso específico de Zelda e seu romance; por isso mesmo, o que proponho é um exercício de flexibilização das relações desiguais de poder que são propostas em “Consecration and Accumulation of Literary Capital: Translation as Unequal Exchange”, para que possamos analisar o presente estudo não como uma exceção à regra, mas sim como um exemplo de que as relações de troca que ocorrem por meio da tradução nem sempre colocam a língua dominante em situação de proeminência. Esse exercício de reavaliação e flexibilização se faz ainda mais necessário quando retomamos a metáfora da prisão, criada por Gomez Carillo e utilizada por Casanova nesse mesmo texto:

Para qualquer escritor que tenha um espírito faminto de mundo, o idioma espanhol é uma prisão. Podemos escrever centenas de livros e cativar dezenas de leitores, mas no final é como se não tivéssemos escrito uma linha sequer: nossas vozes não atravessam as frestas de nossas gaiolas. (p. 295)¹²²

É evidente que línguas dominadas, como o espanhol e o nosso próprio português, podem servir como prisões ou gaiolas para alguns escritores; no entanto, no caso de Zelda é o inglês – uma língua dominante – que desempenha esse mesmo papel; é o inglês, portanto, que durante algumas décadas a privou do alto prestígio e capital literário que normalmente distribui para outros escritores, enquanto o português – língua dominada – parece acolhê-la de forma mais sensível.

Podemos ainda transmutar a metáfora da prisão para que ela identifique não o idioma, mas sim a imagem consagrada de um escritor na sua cultura de

This is what is evoked when we speak of ‘the language of Shakespeare’, ‘the language of Racine’, or ‘the language of Cervantes.’”

¹²²“For a writer whose spirit is universal to even a small degree, the Spanish language is a prison. We can write tons of books, even find readers, but it’s exactly as if we’d written nothing: our voices don’t pass through the rungs of our cage.”

origem – e, nesse caso, veremos que Zelda é novamente prisioneira, dessa vez por conta das identidades que lhe foram construídas e que culminam não só em relatos biográficos problemáticos, que a colocam como inferior ao marido ou como mártir de um relacionamento trágico, mas também no danoso prefácio à segunda edição de *Save Me the Waltz*. Zelda é, portanto, uma escritora pertencente a uma língua dominada e idiossincrática que se disfarça de língua dominante. Desse modo, é possível que uma das principais formas de legitimar e reconhecer essa língua seja a tradução – instrumento que dá aos silenciados e esquecidos o “direito de existir”, como Casanova afirma:

A tradução, então, funciona como um **direito à existência internacional**; e permite que um escritor não só seja reconhecido como um sujeito literário para além das fronteiras nacionais de seu país, mas que ele também possa ocupar uma posição internacional e **autônoma** dentro do seu universo nacional. (Casanova, 2010, p. 296, grifos meus)¹²³

A tradução, mais do que isso, é poderosa operação por meio da qual “um texto proveniente de uma literatura excluída pode se impor como literário frente às autoridades legítimas” (Casanova, 2010, p. 296)¹²⁴. Desse modo, é necessário também reafirmar esta tese – e a tradução comentada nela realizada – como exercícios de agentividade e ressignificação que usam, como pressupostos críticos e teóricos, a estratégia de recuperação, comentários e textos paralelos de Massardier-Kenney (1997) e as reflexões sobre o texto dramático discutidas a seguir.

¹²³ “Translation then functions as a kind of right to international existence. It allows a writer not only to be recognized as a literary figure outside his or her national borders, but even more importantly it brings into existence an international position, an autonomous position inside the national universe.”

¹²⁴ “a text from a deprived literary area succeeds in imposing itself as literary with regard to the legitimate authorities.”

3.3

O instante entre o palco e a página: a tradução do texto dramático

Stage translation is a paradoxical activity: it starts from a written text, while taking into account the non-verbal dimension of theatre, but the end product provided by the translator is another written text.

EVA ESPASA

A primeira abordagem teórica discutida neste capítulo tentou mostrar a relação complicada e historicamente negativa entre as mulheres e a tradução – além de apresentar o movimento feminista que tentou cravar na linguagem hegemônica uma forma visível de representação da identidade da mulher; movimento este que, embora inquestionavelmente necessário e pioneiro, acabou por apagar as próprias diferenças que, inerentes ao termo “mulher”, se fazem presentes naquelas e naqueles que se identificam com o termo.

Já o olhar teórico que adotou uma perspectiva sociológica para analisar os agentes externos à feitura de uma tradução – agentes estes que se fazem presentes em outros espaços textuais, como prefácios, posfácios e crônicas – foi aplicado a este estudo justamente para que pudéssemos entender a tradução como uma atividade que é moldada por outros sujeitos que não apenas o/a tradutor/a, e também para que fosse possível analisar a tradução não mais a partir de uma perspectiva puramente textual e comparativa, mas sim como um instrumento responsável por criar novas identidades para escritores e obras – e que muitas vezes acaba por alterar significativamente a imagem já consagrada desse/a escritor/a na sua língua-cultura de origem. Por mais que essas duas perspectivas teóricas sejam complementares para o estudo aqui proposto, há ainda uma outra que precisa ser discutida, justamente para que possamos, mais à frente, realizar a tradução comentada de *Scandalabra*.

De natureza ambivalente e por vezes paradoxal, como assinalado na epígrafe acima, o texto dramático e a questão da sua tradução parecem ensejar discussões das mais variadas: por um lado, temos o texto dramático como entidade originária e primeira, que em teoria seria o item elementar para a realização e a montagem de qualquer peça; um texto, portanto, imutável e

consagrado pela crítica literária e teatral. Por outro, sabemos que, como Espasa (2013, p. 317) assinalou, o texto dramático é marcado pela sua natureza plástica e inconstante: a cada nova encenação, ele muda e se transforma – seja pela boca dos atores, seja pela forma como é recebido pelos espectadores daquela noite em particular, seja pelo momento histórico e cultural que aquela sociedade está vivendo. Por isso mesmo, talvez seja mais produtivo começarmos a presente discussão em torno dessa já estipulada primazia do texto dramático como elemento fundador de toda e qualquer encenação.

* * *

Opinião tradicional e, como Patrice Pavis (2015, p. 22) relembra, essencialmente logocêntrica, a ideia de que o texto dramático seria uma unidade composta pelo dramaturgo e não só “pré-existente ao ato da encenação” mas também o receptáculo único de um sentido – e, por isso mesmo, o detentor solitário para a encenação correta e a montagem ideal – é crença ecoada por críticos literários, leitores e espectadores. Isso cria, como Törnqvist mostrou, um embate entre duas forças:

Ainda há uma tendência, dentro da crítica literária, em considerar o texto dramático como sacrossanto e, portanto, desaprovar qualquer encenação que dele se desvie significativamente. Em resposta a isso, muitos encenadores, diretores e teatrólogos passaram a identificar o texto dramático como apenas mais um dos muitos elementos em jogo em uma encenação. (Törnqvist, 1991, p. 2)¹²⁵

Por mais que o texto dramático seja visto pelos encenadores, diretores e teóricos do teatro como apenas mais um dos elementos que compõem uma montagem cênica, ele continua a ser não só o parâmetro para a avaliação de encenações e traduções como também o “único denominador comum” capaz de agrupar diferentes encenações (realizadas em diferentes momentos históricos e em diferentes idiomas) enquanto encenações de uma mesma peça. A afirmação do texto dramático original como “elemento estável e inicial da encenação” (Pavis, 2015, p. 30) implicaria, então, entender o texto como fruto de um dramaturgo consagrado – e também como obra maior, inviolável e soberana, que em teoria

¹²⁵ “There is still a tendency in literary criticism to regard the drama text as sacrosanct and hence to disapprove of any significant deviation from it in performance. As a counter-reaction to this, theatre practitioners tend to go to the other extreme and declare the drama text to be one element of many in the performance.”

deveria guiar e delimitar o trabalho do encenador, do diretor, do figurinista, dos atores e de todos os outros agentes envolvidos.

É essa soberania do texto original que implica também o seguinte questionamento: dentro de uma relação hierárquica entre texto original e encenações, qual é a condição do texto dramático traduzido? Ao que tudo indica, uma condição também ambígua – e, tal como na tradução literária, uma condição marcadamente menor:

a condição da tradução é diferente daquela do texto original. Por mais que, em teoria, os textos originais sejam tão suscetíveis a mudanças quanto os textos traduzidos, na prática, as traduções costumam ser vistas como mais vulneráveis, mutáveis e subordinadas a um texto original – que, por sua vez, é entendido como imutável. (Espasa, 2013, p. 323)¹²⁶

A vulnerabilidade das traduções teatrais também é assinalada por Aaltonen (2010, p. 109, grifos meus):

a encenação e a tradução do texto dramático têm muito em comum. As duas, afinal, são leituras subsequentes de um texto original que é por elas substituído. Além disso, tanto a encenação quanto a tradução costumam ser interpretadas como **existências que precisam ser sancionadas pelo texto original** – que, por sua vez, desfruta de um prestígio maior do que aquele experimentado pelas suas manifestações. Por último, lembramos que o texto original costuma ser entendido como uma **entidade soberana**, que carrega os sentidos imaginados pelo autor, enquanto a tarefa do tradutor ou do diretor não passaria de uma **busca impossível** por esses sentidos.¹²⁷

Arelada ao original por uma relação que é, à primeira vista, bastante similar àquela comumente estabelecida entre tradução e texto literário original, a tradução do texto dramático encontra-se marcada por aquilo que Jean-Marie Pienne identificou como a “dupla figura terrorista de fidelidade e traição” (Pavis, 2015, p. 31). Temos, portanto, um impasse: se, invariavelmente, a tradução acaba por ocupar “o lugar do texto original no palco” (Aaltonen, 2010, p. 107), e se entre ela e o texto original estabelece-se uma relação de subserviência, então a tradução cai na mesma condição paradoxal das traduções literárias. Em outras

¹²⁶ “the status of translation is somewhat different from that of original writing. Although, in theory, original texts are as susceptible to changes as translated texts, in practice, translations are usually considered to be more vulnerable, and are seen as mutable and subordinated to an original text which is seen as immutable.”

¹²⁷ “[t]heatre translation and performance have a great deal in common. Both are subsequent readings of a source text which they replace. Secondly, both the translation and the performance are seen to need the authorization of their source texts which always enjoy a superior status to its manifestations. Thirdly, the written source text has been regarded as a self-contained entity whose meanings have been put there by the author, whereas the work of a translator or a director has been turned into a hopeless quest to try to uncover these meanings.”

palavras, a tradução do texto dramático precisa, obrigatoriamente, ser transparente e fiel para que seja considerada aceitável:

“a tradução ideal é **totalmente transparente, como uma vidraça pela qual se pode ver o original sem perceber que há algo intermediando essa visão**” (Wellwarth, 1981, p. 146). Vemos que Wellwarth defende explicitamente a transparência ou a invisibilidade da tradução, que pode também ser vinculada a um movimento de “fidelidade” à “intenção” do original. [...] É paradoxal que, para que seja considerada uma “boa” tradução, a “tradução ideal” não deva se assemelhar a uma tradução e sim ao original; **a tradução, portanto, precisa se manter invisível**. (Espasa, 2014, p. 53, grifos meus)¹²⁸

Isso significa que, em última análise, o texto dramático está sujeito aos mesmos critérios de avaliação que o texto literário: quando um espectador brasileiro assiste a uma montagem carioca ou paulistana do *Hamlet* ou de *Um bonde chamado desejo*, ele não só espera assistir à peça original como também afirmará que assistiu à peça original – se julgar a encenação, a tradução e o enredo satisfatórios. O mesmo, poderíamos afirmar, se dá com o/a leitor/a de um texto dramático traduzido – de forma que parece haver, também na tradução para o teatro, aquilo que Britto (2012, p. 33) havia identificado na tradução literária: “quando dizemos que o texto T_1 é uma tradução do texto T , estamos dizendo uma coisa muito específica: *que a pessoa que leu T_1 pode afirmar, de modo veraz, que leu T* .” Do texto dramático traduzido, portanto – e da encenação da qual ele participará – se espera fidelidade extrema ao original:

Por fidelidade entendemos, de fato, coisas as mais diversas: **fidelidade ao “pensamento” do “autor”** (duas noções, em consequência, muito movediças), fidelidade a uma tradição de representação, **fidelidade “à forma ou ao sentido”** em virtude de “princípios estéticos ou ideológicos”. Fidelidade, acima de tudo e num sentido muito ilusório, da **representação com relação àquilo que o texto já disse claramente**. E se, não obstante, produzir uma encenação fiel é repetir – ou antes, crer poder repetir –, através da figuração cênica, aquilo que o texto já está dizendo, nesse caso, por que a necessidade de encenar? (Pavis, 2015, p. 24, grifos meus)

O fator complicador é, então, a tentativa de se agrupar em um mesmo molde o texto literário traduzido, o texto dramático traduzido e a encenação (seja ela do texto original ou do texto traduzido): ao estabelecerem-se os mesmos

¹²⁸“the ideal translation [is] one that is like a completely transparent pane of glass through which people can see the original without being aware of anything intervening’ (Wellwarth 1981:146). Here we can see that Wellwarth is explicitly defending the transparency or invisibility of translation, which can be linked to a will to be ‘faithful’ to the ‘intention’ of the original. (. . .) It is paradoxical that the ‘ideal translation’, so as to be ‘good’ as a translation, does not have to look like a translation but like an original; translation should remain invisible.”

parâmetros logocêntricos de avaliação e interpretação de traduções literárias para o texto dramático original, espera-se que qualquer encenação, tradução ou mesmo adaptação siga fielmente aquilo que está no texto de origem – esquecendo-se, como veremos, de que a tradução do texto dramático é envolta por uma especificidade diferente daquela que existe na tradução literária.

Do/a tradutor/a e da tradução teatral, portanto, espera-se a mesma fidelidade que se espera de uma montagem que tem como texto-base o original: justamente porque as identidades do/a dramaturgo/a e do original estão engessadas como detentoras de um sentido único, a tarefa de encenar e traduzir uma peça não seria difícil – assim como não seria difícil para uma pessoa fluente em inglês traduzir um livro escrito nesse mesmo idioma. Sabemos, no entanto, que a realidade está bem longe disso.

3.3.1

A possibilidade de traduzir para o teatro

As restrições que cercam a tradução teatral, contudo, não impossibilitam que ela ocorra: assim como as traduções literárias, as traduções de textos dramáticos vêm sendo realizadas continuamente desde o Império Romano (Aaltonen, 2010, p. 106). O que pode – e deve – ser discutido, portanto, é o modo como essas traduções são recebidas, interpretadas e encenadas quando transpostas para um novo palco. Como Pavis (2015, p. 25) apontou, afinal, “[a]s encenações de um mesmo texto dramático, particularmente as realizadas em momentos históricos diferentes, não dão a ler o mesmo texto” – justamente porque, contrário à crença logocêntrica, o texto dramático “não é um reservatório não estruturado de significados” (idem), mas sim um componente que

existe para ser utilizado no processo que conhecemos como o teatro. Ele não deve ser alçado a uma posição suprema, assim como também não podemos estipular uma leitura definitiva desse texto. **A leitura de uma peça pode variar de um momento histórico para outro, de uma cultura para outra e até mesmo de um leitor para outro ou de uma performance para outra.** Além disso, ela também pode variar entre espectadores e leitores situados em um mesmo momento histórico. O processo que constrói a experiência teatral, bem como o

direito de cada leitor “possuir” o texto, impossibilita a noção de uma única leitura pré-determinada. (Aaltonen, 2000, p. 37, grifo meu)¹²⁹

O texto dramático, portanto, é

o resultado de um circuito historicamente determinado de concretização: significante (obra-coisa), significado (objeto estético) e Contexto Social (abreviação daquilo que Mukaróvski chama de “contexto social dos fenômenos sociais [ciência, filosofia, religião, política, economia etc.] de um dado meio”), são variáveis que modificam a concretização do texto e que é mais ou menos possível reconstituir. (Pavis, 2015, p. 25)

E é justamente porque o texto dramático envolve tantos elementos diferentes para a realização de uma única encenação – e também porque parece ser na sua tradução que todas as relações paradoxais e impossibilitadoras inerentes a ele se fazem presentes – que ressalto a necessidade de centrarmos a presente discussão no *texto dramático* – em especial, no *texto dramático traduzido*. Longe de ser uma concessão ao logocentrismo tão criticado pelos autores aqui discutidos, esse movimento se faz necessário justamente porque coloca sob os holofotes um sujeito que, historicamente, habita as sombras: o/a tradutor/a. Como Aaltonen (2000, p. 29) destaca,

por mais que um texto possa, ainda que em teoria, ser isolado, tal como um vírus que é observado pelo microscópio, o sentido ali encontrado estará contido nos olhos de quem está enxergando. E a identidade desse sujeito faz toda a diferença, uma vez que textos não possuem o poder de impor significados.¹³⁰

A questão que se apresenta, portanto, é a seguinte: se, uma vez traduzida e reencenada, uma peça teatral enseja novas interpretações (Aaltonen, 2010, p. 105) – e se essa tradução parte, em um primeiro momento, de um tradutor ou uma tradutora – talvez a interpretação deste sujeito tenha uma força bem maior do que aquela que sua posição historicamente invisível sugere. Pavis parece concordar com essa possibilidade ao colocar o tradutor como um dramaturgo:

Com efeito, **o tradutor está na posição de um leitor e de um dramaturgo** (no sentido técnico da palavra): ele **faz a sua escolha nas virtualidades e nos percursos possíveis do texto** a ser traduzido. Ele “ficcionaliza” e “ideologiza” o

¹²⁹ “is there to be utilized in the total process which is theatre. It cannot be awarded any supreme place, nor can there be any single definite reading of it. The reading of a play will vary from age to age, from culture to culture, from reader to reader, and from performance to performance. Moreover, it varies between individual spectators and readers. The shaping process of the theatre, together with the right of every reader to “own” the text, negates the notion of a single intended reading.”

¹³⁰ “[e]ven though a text can, if only in theory, be isolated, like a virus under a microscope, its meaning still lies in the eye looking at it. Who the eye belongs to makes a difference, as texts themselves do not have the power to impose meanings.”

texto ao imaginar em qual situação de enunciação está enunciando: quem fala a quem e para quais fins? O tradutor é um dramaturgo que deve, em primeiro lugar, efetuar uma tradução *macrotextual*, isto é, uma análise dramatúrgica da ficção veiculada ao texto. Ele estabelece a fábula de acordo com a lógica actancial **que lhe parecer conveniente**; reconstitui a “totalidade artística”, o sistema de personagens, o espaço e o tempo em que evoluem os actantes, o ponto de vista ideológico do autor ou da época que transparecem no texto. [...] **a tradução insufla vida no texto**, o constitui em texto e em ficção, desenha-lhe a dramaturgia. Em resumo, **traduzir é uma das maneiras de ler e interpretar um texto**. (2015, p. 127, grifos meus)

O tradutor-dramaturgo é, portanto, aquele que manipula e recria o texto dramático em uma nova língua; é sua leitura que, por mais que modificada ao longo dos ensaios ou pelas mãos do diretor e do encenador, servirá de base para uma nova encenação. É também esse sujeito que, quando confrontado com o texto dramático, precisará lidar com o fato de que aquelas páginas implicam também o que Törnqvist identificou como experiência híbrida (1991, p.11) e Aaltonen como dupla existência (2000, p. 38): híbrida porque o texto dramático se constitui como um texto verbal e uma experiência audiovisual, e dupla porque pertencente simultaneamente ao sistema literário e ao sistema teatral.

* * *

Os comentários dos teóricos acima trazem à luz um debate já antigo entre estudiosos da tradução do texto dramático, centrado em torno da existência de duas visões opostas de tradução: a tradução para a página e a tradução para o palco. Para além de colocar tanto um problema teórico sobre a especificidade do texto dramático (a tradução para a página, segundo Pavis [2015, p. 121], “perderia de um só golpe qualquer especificidade e seria assimilável a uma tradução literária”) – e também um questionamento sobre o próprio estatuto do texto dramático enquanto mais um dos vários elementos que resultam numa encenação, como assinala Bassnett (1991) –, essa questão também retoma uma discussão que, segundo Cruz,

diz respeito à recepção de uma e de outra. Enquanto a primeira [tradução para a página] pressupõe um receptor ativo, que pode determinar o momento, o ritmo e o local da recepção, na segunda [tradução para a cena], o espectador entrará em contato com a tradução na efemeridade da encenação, e deverá compreender e assimilar o texto no momento da enunciação. (2019, p. 268)

O que nos interessa especificamente, no entanto, é o fato de que essas duas visões sobre a tradução acabam por insuflar diferentes estratégias tradutórias – e interpretações distintas sobre o termo “encenabilidade” (Espasa, 2014, p. 52).

Antes de discutirmos este último ponto mais a fundo, no entanto, é importante salientar que este estudo entende a oposição entre palco e página não como uma relação dicotômica na qual a escolha de uma tradução para a página inviabilizaria a existência de um texto para o palco (e vice-versa), mas sim como um eixo que rege a tradução do texto dramático – e dentro do qual teríamos, em um extremo, a página, e no outro, o palco. Flexibilizar essa relação é importante não só para que possamos construir, mais à frente, o texto em português de *Scandalabra*, mas também porque, em certa medida, toda e qualquer tradução de um texto dramático envolverá elementos que são exclusivos de textos para o palco e outros que são característicos dos textos pensados unicamente para a página.

3.3.2

A fala, a letra; o palco, a página: esboços para estratégias tradutórias

Em um artigo de 1991, Susan Bassnett definiu a encenabilidade como um termo que é comumente usado para (i) justificar alterações e interferências no texto original; (ii) para “descrever o indescritível”, que a autora identifica como o componente gestual presente no original; e (iii) como um termo que simboliza uma discussão pouco específica sobre o que seria ou não uma tradução verdadeiramente fluente e compatível com o palco¹³¹. Espasa (2014, p. 50), por sua vez, mostra como o termo “encenabilidade” pode ser aplicado a duas estratégias diferentes de tradução – uma que seria mais próxima da tradução para a página, e outra que seria mais próxima da tradução para o palco:

1. (Do ponto de vista textual) a intenção de salientar a fluência do texto traduzido para que os atores possam enunciá-lo sem grandes dificuldades. [...]
2. (Do ponto de vista da *mise en scène*) todo um conjunto de estratégias para a adaptação cultural, como a substituição de dialetos específicos do original por registros dialetais do idioma de chegada, ou até mesmo a omissão de passagens que são consideradas excessivamente características do contexto

¹³¹ Bassnett dedicou alguns artigos – e alguns anos de pesquisa – à questão da tradução para o teatro e, especificamente, à questão da encenabilidade. Para uma esquematização aprofundada, ver Espasa (2014).

de partida (Bassnett, 1985, p. 90-91). Do ponto de vista da prática teatral, portanto, a performatividade ou a performabilidade são vistas como sinônimos para a encenabilidade.¹³²

O fato de a encenabilidade ser empregada para ilustrar formas e estratégias tradutórias diferentes, então, não impede que o termo seja usado de maneira intercambiável com outros, como mostrado acima.

A noção de encenabilidade, portanto, é complexa justamente porque não possui definição exata – e porque não delimita parâmetros para que se possa avaliar se as traduções confeccionadas para o palco e mesmo para a página conseguem, em última análise, funcionar na língua-cultura de chegada e serem lidas, ouvidas ou vistas como um registro oralizado de um texto originalmente escrito em outro idioma. É dentro da página, portanto – e também em cima do palco – que as traduções se fazem presentes; e é nesses espaços, ao mesmo tempo complementares e opostos, que o/a tradutor/a atua ora como tradutor-dramaturgo, delineando possíveis caminhos interpretativos para personagens e cenas, ora como um agente que busca recriar, na sua língua, uma marca especificamente oral e uma linguagem tipicamente teatral que seja compreendida pelos leitores e espectadores. Como Espasa (2014, p. 51) observou,

a necessidade ou a vontade de agradar ao público geralmente envolve decisões de adaptação cultural: a tensão entre estrangeirizar ou domesticar (Venuti, 1995), bem como outras modificações que costumam aparecer nas encenações, ocorrem por meio de estratégias textuais (como, por exemplo, o uso de dialetos específicos) ou então em toda a gama de signos audiovisuais que são intercambiáveis com o texto (linguagem corporal, aparência externa dos atores, cenografia, trilha sonora e iluminação).¹³³

A tradução do texto dramático, portanto, implica quase que obrigatoriamente ajustes drásticos por parte do tradutor-dramaturgo; e implica, também, aquilo que Johnston (apud Mateo, 2006, p. 177) identificou como um ato

¹³² “1. (From a textual viewpoint) the intention of underlining the fluency of the translated text, so that performers can utter it without unwanted effort. (. . .)

2. (From the viewpoint of the *mise en scène*) a whole set of strategies of cultural adaptation, such as replacing dialectal features of the source language by others of the target language, or omitting passages which are considered to be too rooted in the cultural linguistic context of the original (Bassnett 1985:90-91). Thus, from the viewpoint of theatrical practice, playability, or actability, are used as synonyms for performability.”

¹³³ “the need or will to appeal to audiences usually involves decisions related to cultural adaptation: a tension between foreignizing and domestication (Venuti 1995), decisions which find their way into theatre performances in the form of textual strategies (e.g. the use of specific dialects) or the whole gamut of audio-visual signs which are interchangeable with the written text (e.g. body language, performers’ external appearance, stage design, sound and music).”

“transformador” – que se faz transformador justamente porque tem em vista o ideal não-determinado da encenabilidade.

Se a tradução do texto teatral precisa, inevitavelmente, lidar com a questão da oralidade – mesmo nos *closet dramas*¹³⁴, peças pensadas para a página e não para o palco – é necessário estipular definições mais rígidas para a noção de encenabilidade, não só com vistas a estabelecer critérios mais concretos para a confecção de traduções, mas também para que não nos deixemos levar pelo risco já sinalizado por Bassnett (1985, 1991) de usarmos a encenabilidade como um termo generalizador para justificar toda e qualquer alteração, ajuste ou modificação realizada no texto.

Podemos, por exemplo, tomar como ponto de partida as ideias de Törnqvist (1991, p. 3) sobre a linguagem para o teatro – afinal, uma peça teatral não só envolve uma existência híbrida como também pressupõe concessões por parte de leitores e espectadores:

A velha controvérsia sobre qual item tem maior primazia – o texto dramático ou a encenação – pode ser resolvida se reconhecermos que uma peça teatral tem uma existência dupla ou mesmo híbrida. Por um lado, os leitores da peça devem admitir que aquele texto provavelmente foi escrito para ser encenado; por outro, os espectadores precisam reconhecer que montagens diferentes serão baseadas em um mesmo texto. (Törnqvist, 1991, p. 3)¹³⁵

É para esse espaço ambivalente, que habita simultaneamente o palco e a página, que Törnqvist propõe traduções “idiomáticas, encenáveis e compatíveis com o contexto visual (as rubricas). O texto traduzido também deve ser facilmente compreensível, já que tudo no teatro acontece muito rápido” (1991, p. 11-12).¹³⁶

Ainda que mais específicas do que a noção de encenabilidade, as diretrizes propostas acima não delimitam estratégias ou caminhos viáveis para tradutores de

¹³⁴ Os próprios *closet dramas* postulam uma complicação ainda maior para categorias rígidas e fixas de nomenclatura. Como Puchner argumenta, “our understanding of the relation between text and theater has changed so much that almost every type of text can be and has been brought into the theater. Moreover, while many intended closet dramas are retroactively put on stage, Greek tragedy, at least since Aristotle, has long been considered a branch of literature and consequently integrated into the pedagogical canon. This means that it is read, studied, circulated, copied, transcribed, translated, and finally printed as literature rather than as scripts for performance.” (2002, p. 14).

¹³⁵ “The old controversy about whether the drama text or the performance text should have priority can best be settled simply by recognising that a play has a double or hybrid existence. On the one hand, readers of drama must admit that plays are usually written to be performed. On the other, playgoers must acknowledge that different productions of the same play are based on the same text.”

¹³⁶ “idiomatic,actable and meaningfully related to the visual environment (the stage-directions). The target text must also be easy to grasp, since in the theatre we have little time to ponder.”

textos dramáticos – e também não reconhecem, por exemplo, a possibilidade de uma tradução estrangeirizadora para o palco. Por isso mesmo, resgato os três tipos de encenação propostos por Pavis (2015, p. 34-35), bem como as três abordagens de tradução cultural por ele estipuladas, numa tentativa de tentar adaptá-las a três possíveis modalidades de tradução para o teatro:

- A primeira modalidade de tradução, *autotextual*, busca “reconstituir arqueologicamente as condições históricas da representação sem abrir o texto e a cena ao novo contexto social” (p. 34), conservando todos os traços ideológicos, históricos e específicos do texto original; uma tradução, portanto, que almeja uma fidelidade extrema e que entende, a partir de uma perspectiva logocêntrica, o sentido contido no texto original como único e imutável – de forma que, “ao querer restituir muito da cultura-fonte acaba-se por torná-la ilegível” (p. 146);
- A tradução *ideotextual*, por sua vez, seria a “opção inversa”: em um movimento que pode ser lido como uma naturalização¹³⁷ total, aclimata e naturaliza tudo aquilo que é estranho no texto, “aplainando-lhe as diferenças, eliminando-lhe os aspectos exóticos” (Pavis, 2015, p. 146), assumindo por completo a “mediação entre o Contexto Social do texto outrora produzido e o Contexto Social do texto agora recebido por determinado público” (p. 35);
- E, por último, a tradução *intertextual* – uma “mediação necessária entre a autotextualidade da primeira e a referência ideológica da segunda” (idem); um movimento que entende a tradução e a encenação como “uma possibilidade dentre outras” (ibidem), como um “corpo condutor entre as duas culturas [que] respeit[a] a proximidade e o afastamento, a familiaridade e a estranheza” (p. 147).¹³⁸

Segundo Pavis, a estratégia mais comumente aceita e utilizada é a terceira – justamente porque a tradução de um texto dramático parece envolver níveis semelhantes de aclimação e estranhamento. O autor também mostra ser

¹³⁷ Aaltonen, apud Mateo, 2006, p. 179.

¹³⁸ Nesse sentido, é importante lembrar o comentário de Mateo (2006, p. 179) sobre a estratégia de aculturação identificada por Aaltonen: “But some naturalisation or acculturation – which ‘removes the cultural anchorage and eliminates or minimizes the relationship to any specific culture’ (. . .) – always seems to take place in theatre translation.”

necessário pensar a tradução não como mera transposição textual, mas sim como um exercício dramaturgico que sempre pertencerá igualmente ao texto da cultura-fonte e ao texto da cultura-alvo (p. 124).

Traduzir um texto dramático, portanto, é sempre estar entre o lá e o cá, entre o palco e a página; é, como vimos, interpretar e também criar novas possibilidades interpretativas; novos significados em diferentes momentos históricos e para diferentes sistemas culturais, sem perder de vista o fato de que possíveis leitores e encenadores buscarão essa nova tradução esperando encontrar, ali, aquilo que consideram ser a obra original. Como Cruz indica, afinal,

ao voltar ao texto em busca de respostas, descobrimos novas camadas de sentido, novas possibilidades de interpretação, o que nos leva à possibilidade de pensar a tradução teatral como uma instância de análise dramaturgica. (2019, p. 275)

É por isso mesmo que, no lugar de ser vista como uma atividade impossível, paradoxal ou até como palco de disputas entre o que é ou não performático, o que é ou não estritamente teatral ou fiel ao texto original, a tradução teatral deve ser vista como um espaço plural, de multiplicidades e renovações:

os espectadores e os estudiosos, então, constroem suas próprias leituras de uma mesma peça a partir das leituras que os tradutores, diretores, atores, técnicos de iluminação, sonoplastas, figurinistas e cenógrafos fizeram sobre a leitura de um determinado autor acerca do mundo em que vivemos – sentidos empilhados em sentidos empilhados em sentidos. (Aaltonen, 2000, p. 29)¹³⁹

¹³⁹ “Theatre audiences and scholars then construct their readings of the translators’, directors’, actors’, light and sound technicians’, costume and set designers’ readings of the author’s reading of the world – meanings upon meanings upon meanings.”

4

Para (não) fechar a mão sobre os vagalumes

Alabama took possession of
herself as a small boy walking in
a garden might close his hand
over a firefly.

ZELDA SAYRE FITZGERALD

Numa carta não datada, enviada em algum momento do outono de 1919, Zelda relatava ao então ainda namorado uma tentativa interrompida de escrita:

Ontem quase escrevi um livro ou um conto, não cheguei a me decidir qual, mas depois de dedicar duas páginas à minha heroína descobri que sequer tinha começado a escrevê-la, e, como não poderia ficar escrevendo eternamente sobre uma criatura encantadoramente inconcebível, caí em desespero. “Vamping Romeo” era o nome, e acredito que um homem teria que aparecer em algum momento antes do fim. Só que não havia um enredo, de modo que pensei em perguntar a você como prosseguir. Mamãe atendeu meu S.O.S. com um dos continhos de O’Henry, que naturalmente foi descartado, pois ele nunca *criou* ninguém — apenas coisas que aconteceram a uma gente insossa e finais inesperados, e eu gosto de histórias onde as moças são como Constance Talmadge e os homens são personagens um pouco silenciosos e corpulentos, ou então universitários — (Bryer & Barks, 2003, p. 40)¹⁴⁰

Embora o tom brincalhão e doce da carta seja uma das características mais marcantes da escrita epistolar de Zelda, o trecho acima delimita alguns elementos que permeariam os esforços literários da escritora ao longo da década de 1920 e durante os primeiros anos de 1930: a saber, a construção de “criaturas encantadoramente inconcebíveis”, a ausência quase que total de personagens homens, a falta de um enredo tradicional e a presença de instituições midiáticas e narrativas públicas adornadas pela fama, como a de Constance Talmadge em Hollywood.

Tal agrupamento de temas e recursos estilísticos merece destaque dentro de um exercício de análise como este, que se ocupa dos escritos de ficção publicados por Zelda Sayre Fitzgerald – sobretudo porque esses mesmos temas e

¹⁴⁰ “Yesterday I almost wrote a book or a story, I hadn’t decided which, but after two pages on my heroine I discovered that I hadn’t even started her, and, since I couldn’t just write forever about a charmingly impossible creature, I began to despair. “Vamping Romeo” was the name, and I guess a man would have to appear somewhere before the end. But there wasn’t any plot, so I thought I’d ask you how to decide what you’re going to do. Mamma answered my S.O.S. with one of O. Henry’s, verbatim, which I discarded because he never *created* people—just things to happen with the same old kind of folks and unexpected ends, and I like stories with all the ladies like Constance Talmadge and the men just sorter strong, silent characters or college boys—”

recursos funcionam como elementos que possibilitam uma leitura crítica outra que não a ainda hoje dominante, que entende os contos e o romance como registros exclusivamente autobiográficos. Essa mesma crítica, vale lembrar, também limita a leitura das obras da autora a acontecimentos e correspondências do mundo pessoal e privado. Além disso, a postulação de tal agrupamento também nos permite

acompanhar o progresso de Zelda Fitzgerald, desde suas primeiras tentativas na escrita de ficção até os empreendimentos cada vez mais ambiciosos que desembocariam no romance *Save Me the Waltz*. (Anderson, 1977, p. 19)¹⁴¹

Lidos em ordem cronológica de produção – uma ordem que difere, em alguns momentos, da ordem de publicação –, esse conjunto de doze contos, um romance e uma peça teatral nos permite identificar e localizar o desenvolvimento de uma voz autoral distinta e própria, na medida em que os contos (sobretudo aqueles escritos entre 1923 e 1930) se colocam como espaços de desenvolvimento de um(a) narrador(a) indeterminado(a) e participativo(a) que se tornará, mais tarde, uma das grandes singularidades de *Scandalabra*. Da mesma forma, o exercício descritivo que orienta muitas das passagens dos contos, construído com o auxílio de “adjetivos inusitados, imagens surpreendentes e expressões de experiência altamente subjetivas”¹⁴² (Pike, 2017a, p. 10), será posteriormente ampliado nas descrições sensoriais e subjetivas de *Save Me the Waltz*. Os diálogos deste, por sua vez, funcionarão como um prelúdio¹⁴³ às experimentações linguísticas de *Scandalabra*, assim como a atmosfera da década de 1920 e a “bravata de pessoas que tentam entrar na alta sociedade mesmo com talentos limitados”¹⁴⁴ (Wagner-Martin, 2004, p. 146) retratadas no romance anunciam os temas que futuramente comporiam a peça. Analisar a obra de ficção publicada de Zelda Sayre Fitzgerald como um conjunto, portanto, é também identificar uma espécie de fio contínuo pelo seu amadurecimento como autora – pensando esse fio como um exercício daquilo que Benjamin classificara como “progresso da técnica literária” (1987, p. 123).

¹⁴¹ “[t]race Zelda Fitzgerald’s progress as she moved from her first tentative efforts in fiction through a series of increasingly more ambitious undertakings toward her novel *Save Me the Waltz*”

¹⁴² “unusual adjectives, surprising images, and highly personalized expressions of experience”

¹⁴³ Anderson (1977, p. 40) usa a mesma imagem, identificando os contos como prelúdios ao romance.

¹⁴⁴ “bravado of people making their way into society even if their talent is limited.”

Este estudo se guiará pela ordem acima identificada, discutindo no presente capítulo os contos para, em seguida, analisar criticamente o romance, a peça e outras questões pontuais da tradução. A análise e subsequente discussão dos contos está centrada sobretudo na reflexão sobre temas relacionados à modernidade do início do século XX – como a emergente cultura de celebridades, a migração para grandes centros urbanos e a nova cultura do consumo – e à confecção da voz narradora não-identificada. O quinto capítulo postula duas novas possibilidades de leitura para *Save Me the Waltz*, e o sexto capítulo traz uma análise detalhada sobre a reedição do romance em língua inglesa, sua tradução para o português na década de 1980 e uma análise mais ampla de outras reescritas sobre a autora.

4.1

Uma tentativa de tornar visível: os contos

Zelda's style formed on her
letters to her mother— an attempt
to make visual, etc.

F. SCOTT FITZGERALD

Uma análise detida dos doze contos publicados de Zelda envolve primeiro uma identificação dos veículos impressos nos quais esses contos apareceram – revistas que delimitam não apenas o público leitor que recebeu esses textos, mas também os parâmetros de gosto e de valor literário praticados à época. Em sua maioria revistas populares de ampla circulação, esses veículos funcionam como um retrato vivo da mudança identificada por Pike dos hábitos de leitura da sociedade estadunidense dos anos 1920; hábitos esses pautados sobretudo por um sensacionalismo frenético, pela presença dos tabloides e pela alta circulação de *best-sellers* (Pike, 2017a, p. 37). Também é necessário esclarecer, assim como foi feito primeiro em *Bits of Paradise* (1973) e mais tarde em *The Collected Writings of Zelda Fitzgerald* (1991), os contos que foram publicados com o nome de Scott Fitzgerald ou com o nome dos dois, mas que foram escritos apenas por Zelda. Contudo, antes de discutirmos tais pontos – que serão esmiuçados ao longo das próximas subseções, durante a análise dos textos – é necessário reconhecer

também o potencial irrecuperável de análise dos manuscritos perdidos, que ultrapassam em muito o número de contos publicados.

Embora existam ao menos três originais datilografados inéditos da autora nos arquivos da Princeton University Library, esses materiais parecem ter sido escritos entre o final da década de 1930 e os primeiros anos de 1940 – e são, tal como *Caesar's Things*, por vezes truncados e pouco claros, compostos em torno de uma ideia principal mas pendendo, em grande parte, para uma escrita mais próxima dos ensaios ou artigos de opinião que Zelda escrevera durante os anos 1920. Os contos perdidos que teriam sido escritos possivelmente entre os anos 1920 e início dos anos 1930, no entanto, sobrevivem apenas em menções nas cartas trocadas entre os Fitzgerald, como “Ganymede’s Rubbers”, “Sweet Chariot”, “Foie Gras”, “Cottonbelt”, “There’s a Myth and a Moral”, “Averbucks”, “Three Fables” – uma tríade composta por “The Drought and The Flood”, “A Workman” e “The House” –, dois contos sem nome, mas que seriam sobre Mary McCall e Catherine Littlefield, e por último “Theatre Ticket” (Bryer & Barks, 2003). Também existem menções a “The Super-Flapper”, “All About the Down’s Case” e “Getting Away From It All” em algumas cartas trocadas entre Fitzgerald, Ober e Perkins (Anderson, 1977, p. 41-42). Linda Wagner-Martin identifica nos registros internos da agência de Ober pequenos resumos para os contos “One and, Two and”, “Duck Supper”, “Gods and Little Fishes” e “The Story Thus Far” – este último, “um *sketch* sobre um ator que contrata um dublê para viver sua vida (e até mesmo se casar com uma mulher rica) enquanto ele próprio foge para a Europa”¹⁴⁵ (2004, p. 143), que potencialmente guardaria paralelos interessantes com o conto “The Dummy” de Susan Sontag (2002). Classificados como “um tanto experimentais” por Wagner-Martin, esses quatro contos teriam, como traço maior, a habilidade de “capitalizar sobre o inesperado” (2004, p. 143)¹⁴⁶.

* * *

¹⁴⁵ “a sketch about an actor who hires a double to lead his life (even marrying a wealthy woman) while he escapes to Europe”

¹⁴⁶ “somewhat experimental”; “capitalize on the unexpected”

É importante destacar ainda a categorização de alguns dos contos como *sketches*, ou esboços literários – algo que, como será mostrado mais adiante, se reproduz também na avaliação de críticos contemporâneos à Zelda.

Classificado sobretudo como uma escrita breve e de certa forma superficial, uma vez que não traz um desenvolvimento cuidadoso ou detalhado de temas e personagens, o esboço literário tem origens no século XIX – quando, em um primeiro momento, desfrutara de certo prestígio junto aos esboços e cadernos de artistas visuais. Dentro dessa configuração, o esboço figura como um registro ou diário do processo de composição de um artista, seja ele pintor ou escritor. Ao final do século XIX, no entanto, o esboço começa a perder seu prestígio como gênero literário e passa a ocupar um espaço marginal, invisível e informal (Hamilton, apud Bromley, 2018, p. 32).

Interessante, contudo, é o fato de que o esboço literário é também um veículo alinhado à escrita modernista, uma vez que funciona como um registro do passado, uma fotografia do presente e um planejamento para o futuro – pois “reflete a velocidade da modernidade e, ao mesmo tempo, oferece uma ilusão de permanência e fuga”¹⁴⁷ (Bromley, 2018, p. 43). A estruturação e o funcionamento do esboço como um texto modernista é relevante para a forma como esta tese busca entender a escrita literária de Zelda Fitzgerald, uma vez que a própria forma do esboço como categoria do texto literário constrói um paralelo com o fio contínuo delimitado anteriormente. O esboço, afinal, lança mão de diversas formas e moldes provenientes de tradições como o lírico, o teatral e a prosa narrativa – mesclando elementos como os ritmos de uma descrição detalhada ou mesmo simplificada, a força retórica da sátira, a cena de uma peça de teatro e a construção ficcional de uma voz narrativa (Bromley, 2018, p. 33).

¹⁴⁷ “reflecting the speed of modernity at the same time as it provides an illusion of permanency and escape”

4.1.1

Sobre uma autoria naufragada

Entre os anos de 1922 e 1928, Zelda escreveria nove artigos de opinião e pequenos ensaios de forma livre¹⁴⁸ para revistas populares de alta circulação como a *Metropolitan Magazine*, a *McCall's* e a *Harper's Bazaar*; entre 1923 e 1931, onze contos de sua autoria seriam publicados em veículos como o *Chicago Sunday Tribune*, a revista *College Humor* e a *Scribner's Magazine*. Contudo, esses escritos ainda hoje formam um *corpus* pouco estudado, sobretudo porque só foram integralmente coletados em forma de livro primeiro em *Bits of Paradise*, de 1973, e depois no *Collected Writings* de 1991; até então, esses textos existiram apenas nos formatos em que foram originalmente publicados.

A demorada compilação do material em forma de livro reflete, em parte, o pouco interesse crítico que esses escritos parecem gerar – algo que pode estar ancorado em duas opiniões distintas. Por um lado, há que se considerar a tendência da crítica em priorizar *Save Me the Waltz* como produto que, além de “autobiográfico” e completo em sua construção, seria também uma obra passível de ser lida em conjunto com *Tender Is the Night*, ou mesmo comparada a essa obra. Nesse sentido, prioriza-se o romance não só pela sua forma, evidenciando assim um esforço de construir capital literário e simbólico para a autora, mas também – paradoxalmente – como um produto de valor biográfico, e não literário. Para além disso, é importante destacar que esses artigos e ensaios também são tradicionalmente entendidos como escritas efêmeras de pouco prestígio literário, uma vez que foram originalmente publicadas em revistas com um caráter marcadamente comercial e popular. As exceções seriam o *Chicago Sunday Tribune*, então um jornal de ampla circulação, e a pequena (porém consagrada) *Scribner's Magazine*.

No entanto, relegar os textos de Zelda e os próprios veículos onde foram publicados a tal posição significa também eliminar uma possibilidade importante de leitura, pois, segundo Pike, esses veículos “tinham o potencial de atingir um

¹⁴⁸ Outros três artigos, coletados no *Collected Writings*, foram publicados em 1934 e, posteriormente, em 1974. “Show Mr. and Mrs. F. to Room—” e “Auction—Model 1934”, publicados em 1934 na *Esquire*, apareceram com o nome dos dois Fitzgerald, mas foram creditados exclusivamente à Zelda no *Ledger* de Fitzgerald. Ainda hoje, contudo, são publicados na coletânea *The Crack-Up* sob o nome dos dois. O terceiro, “On F. Scott Fitzgerald”, foi publicado no *Fitzgerald/Hemingway Annual* de 1974.

grande público de leitores interessados em temas modernos”¹⁴⁹ (2017a, p. 58) – e, de fato, são textos que ajudaram a consolidar a imagem dos Fitzgerald como casal literário dentro do imaginário popular da época. Enquanto Fitzgerald consolidava-se como romancista e escritor de contos em jornais e revistas de prestígio, Zelda consolidava sua imagem como esposa de um grande escritor – e confeccionava, para o casal, uma imagem de modernidade e contemporaneidade amplamente aceita.

O pouco interesse crítico que os artigos de jornal e contos literários de Zelda receberam desde os anos 1920 e 1930 se faz ainda mais surpreendente quando consideramos o fato de que esses escritos foram publicados justamente nas “revistas para as mulheres estadunidenses de classe média” – um espaço pensado para “explorar e promover os novos meios de comunicação em massa e as mudanças na sociedade e, simultaneamente, investigar as angústias e ansiedades coletivas que circundavam a identidade e a sexualidade da classe média”¹⁵⁰ (Pike, 2017a, p. 59); revistas, portanto, de grande relevância para uma análise crítica que seja social, histórica e culturalmente contextualizada. Para além disso, é crucial destacar que, dos vinte e um textos publicados nesses veículos, apenas sete (três contos e quatro artigos) foram publicados sob o nome de Zelda¹⁵¹. Desses sete, três capitalizam em cima da identidade de Zelda enquanto esposa de F. Scott Fitzgerald, num exercício que simultaneamente silencia a voz da autora e expande a “mútua popularidade e o estilo de vida”¹⁵² dos Fitzgerald (Anderson, 1977, p. 21). Dos quatorze textos restantes, quatro foram publicados apenas sob o nome de Scott Fitzgerald (“Our Own Movie Queen”, “A Millionaire’s Girl”, “Looking Back Eight Years” e “Paint and Powder”), e os outros dez sob o nome dos dois; nesse último grupo estão cinco dos seis contos que compõem a chamada *Girl series*, publicada pela *College Humor* entre 1929 e 1931.

¹⁴⁹ “they had the potential to reach a large audience of magazine readers who were interested in modernity”

¹⁵⁰ “middlebrow magazines for women in America”; “explore and promote new mass media and changing tastes and fashions, as well as to delve into anxieties around middle-class identity and gender”

¹⁵¹ São eles: “Friend Husband’s Latest”, “Eulogy on the Flapper”, “Does a Moment of Revolt Come Sometime to Every Married Man?”, “Breakfast”, “Miss Ella”, “The Continental Angle” e “A Couple of Nuts”.

¹⁵² “mutual popularity, and [the Fitzgerald’s] supposed ‘Jazz Age lifestyle’ together”

A confusão que circunda a autoria desses escritos começou a ser esclarecida pelos pesquisadores que estudaram o *Ledger*¹⁵³ de Scott Fitzgerald, onde o escritor registrava não só acontecimentos e pequenos resumos dos anos vividos, mas também os ganhos advindos de cada conto e publicação. A marca de Zelda como criadora desses textos está lá registrada – embora a justificativa para tal acordo quanto às autorias desses escritos não seja explicitada em nenhum outro registro deixado pelo casal, pelo agente literário Harold Ober, pelo editor Maxwell Perkins ou por nenhuma outra fonte próxima.

Isso não impediu, contudo, que pesquisadores e biógrafos dos Fitzgerald desenvolvessem dois argumentos opostos como forma de explicar a situação – argumentos esses que acabam, em certa medida, dando fôlego ao cabo-de-guerra entre “time Scott” e “time Zelda” (Scutts, 2019): para aqueles alinhados ao “time Scott”, a venda e a negociação dos contos e artigos com o nome de Scott seria uma questão puramente financeira, já que o nome do escritor traria mais dinheiro e, portanto, era preferível que os textos fossem assinados apenas por ele. Essa visão ganha voz, por exemplo, em Mizener (1951, p. 205), Brucoli (1973, p. 11-12), Prigozy (2002, p. 20-21), West III (2006, p. 83) e Churchwell (2014, p. 6). Na visão do “time Zelda”, a situação é vista como roubo de materiais e como uma continuação do que o escritor vinha fazendo com as cartas e os diários da esposa desde antes do casamento (Pike, 2017a, p. 4). Cline oferece um resumo similar:

Uma opinião vigente sobre esses eventos é que Scott teria emprestado seu nome para o trabalho de Zelda como uma maneira de ajudá-la, para que os dois conseguissem mais dinheiro, que Zelda não se importava e na verdade ficava até contente de ter um nome tão famoso assinando seus escritos, e que Scott não tinha segundas intenções ao fazer isso. Essa é a visão adotada pela grande maioria dos biógrafos homens de Scott.

A opinião que se opõe a essa é a de que Scott injustamente roubou para si os escritos de Zelda e levou crédito por eles, em parte instigado por suas próprias inseguranças, decorrentes da demora em concluir *Tender Is The Night*. Dessa forma, esses mesmos eventos são vistos como um roubo literário inteiramente motivado por questões pessoais. (2002, p. 240)¹⁵⁴

¹⁵³ Uma versão especial em fac-símile foi lançada em 1973, e o original está armazenado na Princeton University Library (*Ledger*; F. Scott Fitzgerald Additional Papers, C0188, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library).

¹⁵⁴ “One view of these events is that Scott lent his name to Zelda’s work in order to help her, to reap more money for them as a couple, that Zelda did not mind, indeed was proud to be the recipient of such a famous name on her work, and that Scott had no hidden malevolent agenda. This is the view taken by most of Scott’s male biographers.

The opposing view is that Scott ruthlessly took fraudulent credit for Zelda’s work, partly instigated by his own insecurities due to his own procrastination over his novel *Tender Is the Night*. The events are seen as entirely selfish literary poaching.”

O uso sistemático dos materiais de Zelda nas obras de Fitzgerald, seja ele classificado como roubo ou como inspiração, reflete também a questão da concepção romântica de autoria, na medida em que o homem escritor serve-se da esposa, musa, para construir sua obra. Qualquer que seja a posição tomada, no entanto, sabe-se hoje que Fitzgerald mandou transcrever as cartas de Ginevra King, uma namorada da juventude, e os diários que Zelda escreveu quando ainda era adolescente – transformando esses textos em materiais para sua própria escrita (West III, 2006, p. xvii); algumas passagens dos diários de Zelda, por exemplo, viriam a integrar o diário de Gloria em *The Beautiful and Damned* (idem). Sobre esses mesmos diários, George Jean Nathan lembraria que, ao lê-los pela primeira vez em uma festa na casa dos Fitzgerald, interessou-se por publicá-los – mas recebeu, de Fitzgerald, uma resposta negativa: “ele disse que não poderia permitir que esses diários fossem publicados porque eles o inspiravam muito e planejava utilizar algumas passagens em seus contos e romances, como por exemplo no ‘The Jelly Bean’”¹⁵⁵ (Nathan, 1990, p.158). Milford também já mostrou como Fitzgerald usou as cartas, o tratamento e o diagnóstico de Zelda para compor *Tender Is the Night* (1970)¹⁵⁶. Churchwell, que defendera a opinião de que a autoria conjunta dos contos estaria ligada a uma questão de natureza puramente financeira, ainda assim destaca em *Careless People* que, nos primeiros anos de 1920, Zelda

já contribuía mais do que provavelmente gostaria para a arte de Scott: algumas passagens célebres de *This Side of Paradise* e *The Beautiful and Damned* vieram de suas cartas e diários quase sem nenhuma alteração, e Scott tinha o hábito de colocar algumas das frases mais sagazes e memoráveis da esposa nas línguas de suas personagens mulheres. Essa prática perduraria até *Tender Is the Night*, e eventualmente causaria muitos ressentimentos entre os dois. (2015a, p. 77)¹⁵⁷

¹⁵⁵ “When I informed her husband, he said that he could not permit me to publish them since he had gained a lot of inspiration from them and wanted to use parts of them in his own novels and short stories, as for example, ‘The Jelly Bean’”

¹⁵⁶ Ver em especial as páginas 217-219, onde a autora resgata os registros em que Fitzgerald compõe a doença de Nicole Diver tendo como base as datas, episódios e sintomas de Zelda. Sobre os paralelos entre Nicole e Zelda, ver também Pike (2017a, em especial p. 143-147).

¹⁵⁷ “was already contributing to Scott’s art more than she may have liked: a few celebrated passages in both *This Side of Paradise* and *The Beautiful and Damned* were lifted almost straight from her letters and diaries, and Scott often put many of Zelda’s wittier or more memorable lines in the mouths of his female characters. A practice he would continue through *Tender Is the Night*, it would eventually lead to great acrimony”

Há, no entanto, uma terceira narrativa possível, também proposta por Cline e ao menos parcialmente confirmada quando analisamos as publicações impressas desses contos que estão armazenadas nos arquivos de Zelda na Princeton University Library: o fato de que a autora se mostrou “ressentida e frustrada” (Cline, 2002, p. 240) ao ver seu trabalho carregando uma outra assinatura que não a sua, uma vez que os recortes tirados das revistas em que os contos foram publicados apresentam rasuras feitas à lápis e carregando a caligrafia de Zelda. Essas rasuras se concentram sobre o nome de Scott, substituindo-o por “Zelda”¹⁵⁸. Dentro desse terceiro caminho, há que se considerar também as normas e funções sociais ainda rígidas que controlavam o casamento dos Fitzgerald:

[A]s ações de Scott são reflexos das expectativas e convenções de gênero daquele período, que permitiam a ele, o homem, controlar não só as ambições literárias do casal, mas também a própria esposa – e impediam que Zelda tivesse uma forma de dar vazão à própria frustração. [...] Em 1929, o pensamento feminista – que teria dado a Zelda forças para resistir a essa situação – ainda não fazia parte das discussões de seu círculo social, e também não era suficientemente reconhecido publicamente como forma de resistência. (Cline, 2002, p. 214)¹⁵⁹

Um dos reflexos imediatos desse “cabo de guerra” entre narrativas pessoais e controle de autorias é um que, como veremos, se estende também para *Save Me the Waltz*: o confinamento das possibilidades de interpretação da obra literária de Zelda ao campo do biográfico, enquanto a obra de Fitzgerald consolida-se como estritamente literária. Nesse sentido, os escritos de Zelda costumam ser entendidos como esforços desconexos e isolados, escritos ora para pagar as aulas de ballet da autora, ora como exercício terapêutico, ora como excentricidades – mas sempre como registros de uma mulher escrevendo exclusivamente sobre suas próprias experiências. Um exemplo disso se dá na discussão que Wagner-Martin traça sobre os contos Zelda – e, em especial, a *Girl series*, composta pelos contos “The Original Follies Girl”, “Southern Girl”, “The Girl The Prince Liked”, “The Girl With Talent”, “A Millionaire’s Girl” e “Poor Working Girl”. Segundo a pesquisadora, Zelda

estava seguindo um caminho psicologicamente perigoso. Para escrever suas protagonistas, ela escavava sua própria adolescência e condição de mulher.

¹⁵⁸ *Subseries 1C: Short Stories, Articles and Miscellaneous Writings; Zelda Fitzgerald Papers, C0183, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.*

¹⁵⁹ [Scott’s] actions fell within the gender expectations and conventions of the period, which gave full rein to his need to control their literary endeavours (and his wife) while allowing Zelda’s resentments no outlet. (. . .) The feminist framework that would have given Zelda the strength to resist was not in place in her circle, nor was it sufficiently acknowledged publicly in 1929 to give her a context for resistance.”

Nenhum dos contos era “sobre” Zelda Sayre, mas todos apresentavam elementos que estavam genuinamente conectados à vida da escritora. (2004, p. 123)¹⁶⁰

Da mesma forma, pesquisadoras como Anderson (1977), Petry (1989) e Grogan (2015) propuseram leituras dos contos pautadas exclusivamente nas experiências e nas circunstâncias vividas por Zelda durante a escrita desses textos. Anderson, que publicou um dos primeiros e mais completos estudos sobre essa porção da obra literária da escritora, o faz em parte para “explorar a interrelação entre a escrita de Zelda e a carreira literária de seu marido” (1977, p. 19)¹⁶¹.

Ainda que esclarecedoras e extremamente valiosas, essas contribuições possibilitam um caminho de leitura apenas singular – e impossibilitam, em parte, uma visão biograficamente distante ou removida, que tenha como objetivo identificar temas e imagens que seriam retomados e desenvolvidos pela autora em *Save Me the Waltz* e, mais tarde, em *Scandalabra*. Nesse sentido, então, a leitura aqui proposta de “Our Own Movie Queen”, “The Original Follies Girl”, “Southern Girl”, “The Girl The Prince Liked”, “The Girl With Talent”, “A Millionaire’s Girl”, “Poor Working Girl”, “Miss Ella”, “The Continental Angle”, “A Couple of Nuts” e o tadio “Other Names for Roses” não tem como objetivo apresentar breves resumos dos contos para identificar de que maneiras as protagonistas se assemelham a Zelda e aos acontecimentos da vida da autora; mas é, sim, uma leitura que pretende explorar (i) as máscaras sociais disponibilizadas às mulheres do início do século XX por meio da então “nascente cultura de consumo” (Pike, 2017b, p. 133)¹⁶²; e (ii) o poder da mídia impressa, da linguagem dos anúncios e sobretudo a promessa de reinvenção e autonomia que Hollywood e os palcos dos espetáculos teatrais anunciavam às mulheres estadunidenses da época.¹⁶³

* * *

¹⁶⁰ “was following a risky route psychologically. Through the varied profiles of her protagonists, Zelda was plumbing her own adolescence and womanhood. None of the stories was ‘about’ Zelda Sayre, yet each included elements that were germane to Zelda’s life story.”

¹⁶¹ “explore the interrelationship between her writing and the literary career of her husband”

¹⁶² “nascent consumerist culture”

¹⁶³ Como Pike indica, “Film, fashion, advertising, and popular fiction shaped the identities of American women by directing their desires” (2017b, p. 135)

Antes de tudo, no entanto – antes das autorias rasuradas e antes das protagonistas que buscam fama e fortuna, existe “The Iceberg”. Além de ser o primeiro conto de Zelda de que se tem notícia, publicado em 1918 no *Sidney Lanier High School Literary Journal*, o jornal literário da escola onde a escritora estudou, o conto é também o mais recente a ser reencontrado, republicado em dezembro de 2013 na *The New Yorker*; até então, a descoberta mais recente fora “Other Names for Roses”, coletado pela primeira e única vez no *Collected Writings* e possivelmente escrito durante os últimos anos de vida da autora (Anderson, 1977, p. 40). A redescoberta de “The Iceberg” é relevante para análises e estudos que se concentram na obra literária de Zelda Sayre Fitzgerald, não só por comprovar que a autora “escreveu contos *antes* de conhecer F. Scott Fitzgerald” (Grogan, 2015, p. 112)¹⁶⁴, mas principalmente porque é nesse conto que Zelda “apresenta temas que viria a desenvolver mais tarde, como o desejo das mulheres por autoexpressão e a vontade de exercer uma profissão dentro de uma sociedade que lhes apresentava o casamento como único caminho” (idem)¹⁶⁵.

Um tanto revolucionário para um conto publicado na Montgomery de 1918, “The Iceberg” tem como heroína Cornelia – uma mulher que, aos trinta anos de idade, continuava solteira; um fruto considerado pela família como “infrutífero”¹⁶⁶ (2013); uma mulher tão fria e impervia que, segundo seu irmão, “é mais fácil cortejar um iceberg”¹⁶⁷ do que tentar convidá-la para um encontro. Longe de ser motivo de chacota por parte do(a) narrador(a) não identificado(a), Cornelia afirma-se perante o leitor com um poderoso questionamento:

— Mamãe, — ela dizia então — o casamento é o único objetivo da vida? Uma moça não pode gastar suas energias com nada além disso? De minhas irmãs, Nettie está amarrada àquele homem engravatado, e entre cuidar do bebê e manter a casa, parece mais velha do que eu. E Blanche se frustra tanto com aquele marido enfasiado que agora precisa de missões no estrangeiro e do sufrágio para se divertir. Se tenho de ser uma proposição econômica, então buscarei os negócios.¹⁶⁸

¹⁶⁴ “she wrote stories *before* F. Scott Fitzgerald entered her life”

¹⁶⁵ introduces themes that she later develops, including women’s desire for self-expression and work in a society that tells her that marriage is the only answer”

¹⁶⁶ No original, a autora usa a construção ““not deemed worth the picking”. O conto pode ser acessado via <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-iceberg-a-story-by-zelda-fitzgerald>

¹⁶⁷ “a fellow might as well try to tackle an iceberg”

¹⁶⁸ “Mother,” she would say, “is marriage the end and aim of life? Is there nothing else on which a woman might spend her energy? Sister Nettie is tied to a clerical man, and, between caring for the baby and making ends meet, looks older than I. Sister Blanche finds so little comfort in a worked-down husband that she has taken to foreign missions and suffrage for diversion. If I’m an economic proposition, I’ll turn to business.”

O descontentamento de Cornelia é sintomático não só da *flapper* ainda embrionária no ano de 1918 – que desfrutaria de novas liberdades sexuais e, mais tarde, se veria presa dentro das limitações paradoxais de tal identidade (Notea, 2018, p, 31) –, mas também da construção e fabricação de uma feminilidade que era

uma perspicácia empresarial [...]: era necessário inventar a si própria como um produto, para então expor-se com o tino de uma boa campanha publicitária [...]. O que [deveria ser evitado], a qualquer custo, era o retrato daquelas mulheres infelizes, amarradas à vida doméstica – exaustas e, mesmo assim, resignadas. (Milford, 1970, p. 92)¹⁶⁹

Ao entender-se como uma proposição econômica, Cornelia busca uma ocupação no mundo tradicionalmente masculinizado do trabalho, matriculando-se num curso de estenografia; e é ao aventurar-se profissionalmente que encontra não só um amor tardio, mas também um canal de autoexpressão:

Talvez, no final das contas, Cornelia sempre soubera o que queria e nunca conseguira encontrar. Talvez, no final das contas, uma equação social vestindo calças não era bem o que Cornelia havia desejado. Talvez, no final das contas, ela buscasse era sua autoexpressão.¹⁷⁰

O casamento com o convenientemente rico Sr. Gimble, o primeiro cliente a contratar seus serviços de estenógrafa, é comunicado à família da protagonista não por ela própria, mas sim pelas manchetes de jornal – um movimento que também marca, nesse primeiro conto, a maciça presença da mídia como canal com poder absoluto para consolidar narrativas e acontecimentos privados. Uma vez noticiado, então, o privado transforma-se em história pública e é apropriado e consumido por todos.

¹⁶⁹ “an application of business (. . .): you created yourself as a product and you showed yourself with all the flair of a good advertising campaign. (. . .) What [should be avoided] at all costs was her vision of the legion of unhappy women, saddled with domesticity, weary and yet resigned to it.”

¹⁷⁰ “Perhaps, after all, Cornelia had always known what she wanted—and failed to find it. Perhaps, after all, a social equation in trousers had not been just what Cornelia craved. Perhaps, after all, Cornelia was seeking self-expression.”

4.1.2

Gracie, a majestade e a farsa cinematográfica

Seguindo a ordem cronológica de produção, o segundo conto é “Our Own Movie Queen” – escrito por Zelda em 1923, enquanto os Fitzgerald viviam em Great Neck, e publicado apenas em 1925 no *Chicago Sunday Tribune* “com o nome de seu marido e angariando mil dólares, ainda que Fitzgerald tenha creditado Zelda como a autora de dois-terços da narrativa [em seu *Ledger*]”¹⁷¹ (Grogan, 2015, p. 113). Como Anderson aponta, no entanto, “não há como determinar o nível de envolvimento de Fitzgerald”¹⁷² no processo de escrita (1977, p. 21). É provável, contudo, que tal envolvimento tenha sido pouco expressivo: primeiro porque, como indica o original datilografado do conto armazenado na Princeton University Library, a maioria das alterações feitas por Fitzgerald são

exclusões de palavras, frases ou passagens. O resultado, parece, é uma tentativa de tornar o texto mais conciso; contudo, não há evidências – ao menos nesse estágio de composição do conto – de que Fitzgerald tenha feito qualquer inclusão de passagens ou de ideias. A menos que suas contribuições tenham aparecido em estágios anteriores, “Our Own Movie Queen” parece ser uma criação individual de Zelda Fitzgerald. (idem, p. 22)¹⁷³

Em segundo lugar, há que se destacar que o interesse maior de Fitzgerald no texto parecia estar em seu potencial como fonte de renda e como forma de cumprir um contrato já assumido – posições que servem tanto à visão “time Scott” quanto à terceira visão discutida anteriormente. É Anderson, mais uma vez, que explica: “Fitzgerald estava interessado no potencial de venda do texto: ele tentou negociá-lo primeiro com a Hearst, como forma de cumprir parcialmente um contrato firmado com a revista *Cosmopolitan* [...] em 1923”¹⁷⁴ (1977, p. 22). Se o que é produzido dentro do casamento pertence ao homem escritor a ponto de que mesmo o trabalho de edição do texto é suficiente para conferir crédito de autoria,

¹⁷¹ under her husband’s name, earning \$ 1,000, although he credited Zelda with writing two-thirds of the story [in his *Ledger*]”

¹⁷² “the degree to which Fitzgerald was involved is uncertain”

¹⁷³ “deletions of words, phrases or passages. The effect is an overall tightening of the story; however, there is no evidence, at this stage, of any substantial addition of passages or ideas by Fitzgerald. Unless his contributions came at earlier stages, ‘Our Own Movie Queen’ would seem to have been principally Zelda Fitzgerald’s creation.”

¹⁷⁴ “what interested him about it was its potential marketability: he first tried to sell it to the Hearst publishing corporation, as partial fulfilment of a contract with Hearst’s *Cosmopolitan* (. . .) during 1923”

a venda de tal material sob seu nome não seria afinal uma ação incomum ou despropositada.

Para além disso, há que se destacar a construção pública dos Fitzgerald na mídia impressa da época como casal composto por um escritor famoso e uma esposa “criativa” – uma configuração que não só permitia a existência de uma natureza dita colaborativa entre os dois, mas também engessava, no próprio discurso de e sobre os Fitzgerald, os papéis fixos de gênero já discutidos anteriormente. Enquanto escrevia “Our Own Movie Queen”, Zelda deu uma entrevista ao *Baltimore Sun* na qual fica registrado o contrato de casamento do casal. É nessa entrevista, afinal, que ela comenta o processo de criação de três contos nos quais estava trabalhando, para então acrescentar:

Eu gosto de escrever. E você veja só: quando eu achei que meu marido deveria escrever um final perfeitamente acertado para um de meus contos, ele não quis! E disse ainda que esses meus contos eram “tortos” e que começavam pelo fim.¹⁷⁵ (Anderson, 1977, p. 21)

Logo em seguida, Zelda reafirma sua posição de musa e personagem da obra do marido: “Eu adoro os livros e as heroínas de Scott. Gosto daquelas que são como eu!”¹⁷⁶ (Milford, 1970, p. 100). Fitzgerald, por sua vez, participa da mesma entrevista para ratificar não apenas a participação invisível da esposa em seu processo criativo, mas também seu espaço doméstico dentro do casamento: “Acho você perfeita. Está sempre pronta para ler meus manuscritos, dia ou noite. Você é charmosa – e linda. E, se não me engano, limpa a geladeira ao menos uma vez por semana”¹⁷⁷ (Milford, 1970, p. 101). Se o processo criativo de Zelda é colocado como um momento de lazer, associado a atividades domésticas e à beleza da autora, o processo criativo de Scott ganha contornos de seriedade, com marcas de uma avaliação dita profissional dos contos da esposa e com manuscritos que precisam ser lidos a qualquer hora do dia ou da noite.

* * *

¹⁷⁵ “I like to write. Do you know, I thought my husband should write a perfectly good ending to one of the tales, and he wouldn’t! He called them ‘lop-sided’, too! Said they began at the end.”

¹⁷⁶ “I love Scott’s books and heroines. I like the ones that are like me!”

¹⁷⁷ “I think you’re perfect. You’re always ready to read my manuscript, at any hour of the day or night. You’re charming—beautiful. You do, I believe, clean the ice-box once a week”

“Our Own Movie Queen” é um conto significativo dentro da análise aqui proposta porque pode ser lido como um desdobramento inicial das imagens e temas de “The Iceberg” – em especial, a busca da protagonista por autonomia e autoexpressão. Além disso, o conto também pode ser visto como um ensaio primeiro da voz e do tom que seriam desenvolvidos mais tarde na *Girl series* (Pike, 2017a, p. 58) e, sobretudo, como um exercício das situações farsescas que controlarão o enredo de *Scandalabra*.

O conto narra a história de Gracie Axelrod – mais especificamente, a história de sua curta “carreira no cinema, e de um filme que ainda hoje causa ataques de risada mas que, infelizmente, jamais verá novamente a luz do dia”¹⁷⁸ (Fitzgerald, 1991, p. 273). A protagonista é uma jovem que vive na parte “errada” da cidade de New Heidelberg (Wagner-Martin, 2004, p. 79) e trabalha no restaurante de frango frito do pai. Removida do centro da cidade, da sociedade afluyente e das modas cobiçadas pelo círculo social da elite, Gracie ainda assim confecciona para si própria uma identidade que vê no *show business* um caminho para autonomia e independência:

Sua aparência era voluptuosa como a de uma prima donna de um espetáculo de revista – bom, de qualquer forma, era assim que Gracie se sentia, e se o Sr. Ziegfield (sobre o qual ela nunca havia ouvido falar) a convidasse para participar de seu espetáculo, ela ficaria apenas levemente surpresa. Ela esperava, com serenidade, que coisas incríveis acontecessem em sua vida – e não há dúvidas de que esse era um dos motivos pelos quais elas de fato aconteciam. (Fitzgerald, 1991, p. 274)¹⁷⁹

A tão aguardada chance de sucesso enfim chega quando um homem – descrito como o dono da Blue Ribbon, a maior loja de departamentos da cidade –, entra no restaurante dos Axelrod para comer um prato de frango frito. É aqui que o conto dá início à sua qualidade farsesca, pois o homem em questão não é o Sr. Blue Ribbon, mas sim Albert Pomeroy, um dos funcionários da loja. Por vê-lo sempre percorrendo os corredores da loja, Gracie acredita erroneamente que Pomeroy, que não passa de um supervisor, é na verdade o magnata da pequena cidade.

É neste mesmo momento do conto que a voz narradora em controle da história começa a ocupar um espaço de maior destaque. A descrição de Pomeroy,

¹⁷⁸ “screen career, and of a picture the memory of which still causes bursts of crazy laughter, but which, alas, will never be shown again in this world”

¹⁷⁹ “Her whole appearance was as voluptuous as that of a burlesque show prima donna—that was the way Gracie felt about it anyhow, and if Mr. Ziegfield (of whom she had never heard) had wired her to join his show, she would have been only faintly surprised. She quietly expected great things to happen to her, and no doubt that’s one of the reasons why they did.”

por exemplo, deixa claro que ele é alguém que se vale das aparências – e da associação imediata à loja na qual trabalha – ao visitar a parte pobre da cidade na qual os Axelrod vivem e trabalham; uma atuação que é cínica e lentamente descontruída pela voz narrativa do conto e também por Gracie. Na troca de diálogos entre a protagonista e Pomeroy, este é pouco a pouco obrigado a revelar a verdade sobre si mesmo perante as inquisições ingênuas de sua interlocutora – uma troca que conserva o mesmo tom ácido e sarcástico que mais tarde se fará presente nas rubricas de *Scandalabra*:

— Mas é claro que conheço o senhor — respondeu Gracie, apaziguadora. — Ora, é o dono da Blue Ribbon. Sempre vejo o senhor por lá quando vou fazer compras. Se Gracie tivesse proclamado esse pequeno discurso ciente de todos os fatos da história, então isso indicaria extrema sutileza e tato. Pois o Sr. Albert Pomeroy na verdade não era o dono da maior e melhor loja de departamentos da cidade. Mas das oito da manhã até as seis da tarde, ele comandava os departamentos pelos quais era responsável. [...] Gracie lisonjeava não só o homem, mas sua posição na vida. O rosto de Pomeroy se iluminou. [...]

— Não exatamente — foi a resposta, e ele voltou a se balançar de um lado para o outro. — Eu não sou exatamente o dono. Eu gerencio a coisa. Blue Ribbon tem o dinheiro, e eu tenho o cérebro. [...]

— O senhor é parente dele? — ela perguntou, curiosa.

— Não sou, exatamente, parente — ele explicou, — mas sou próximo dele. Bem próximo.

[...]

— O senhor pode entrar lá e dizer, “Gostei disso. Vou levar”, e sair da loja carregando tudo o que quiser?

[...]

— Não exatamente — o Sr. Pomeroy admitiu. — Não posso levar nada assim desse jeito, mas posso comprar o que eu quiser por vinte ou vinte e cinco dólares a menos do que as pessoas que não têm influência sobre a loja e não trabalham lá. (Fitzgerald, 1991, p. 276)¹⁸⁰

¹⁸⁰ A qualidade artificial de Pomeroy também é ressaltada mais adiante no conto, quando este é descrito como uma cópia imperfeita do chefe: “She saw Mr. Pomeroy just behind his employer, and she realized that the floorwalker’s leer was but a copy, on a small scale, of Mr. Blue Ribbon’s business grin” (Fitzgerald, 1991, p. 285). No original:

“I should say,” answered Gracie reassuringly, “why, you own the Blue Ribbon. I always notice you around every time I go in there.”

If Gracie had made this speech in full possession of the facts in the case, it would have indicated an extraordinary subtlety and tact. For Mr. Albert Pomeroy did not own the city’s biggest and best department store. But from eight in the morning until six at night he owned the departments of which he was in charge. (. . .) Gracie had flattered not only him but his position in life. He beamed. (. . .)

“Not exactly,” he managed, resuming his teetering. “I don’t exactly own it. I run it. Blue Ribbon’s got the money and I got the brains.” (. . .)

“You any relation to him?” she asked curiously.

“Not exactly relation,” explained Mr. Pomeroy, “but close—very, very close”.

(. . .)

“Can you just go and say, ‘This looks pretty good to me. I guess I’ll take it’, and walk right out of the store with anything you want?”

(. . .)

Mas, tal como Pomeroy, Gracie também usa o encontro fortuito para negociar sua identidade de jovem da classe trabalhadora, convencendo o supervisor de que, dada a oportunidade, ela usaria os benefícios de vendedora da Blue Ribbon apenas para comprar os produtos da loja; uma vez satisfeita com as novas aquisições, pediria demissão. A afirmação despreocupada – porém aparentemente calculada – de Gracie inflama a lealdade e o próprio ego de Pomeroy, que se enxerga unicamente na sua qualidade de funcionário da loja. Como resultado, Gracie consegue a reação esperada: uma oferta de emprego – este, um passaporte para uma carreira no cinema¹⁸¹. O leitor desconfia que a ação de Gracie tenha sido calculada porque a voz narrativa do conto sutilmente informa que a protagonista tomara conhecimento de um concurso patrocinado pela Blue Ribbon durante o ritual compartilhado com o pai da leitura diária de jornal:

Pois uma das notícias que o pai de Gracie lia em voz alta com frequência nos últimos dias trazia sempre a manchete A RAINHA DE NOSSA CIDADE. A matéria explicava como a Blue Ribbon, a maior loja de departamentos da nossa cidade, o *New Heidelberg Tribune*, o principal jornal da nossa cidade, a Joalheria Tick-tock e mais meia dúzia de outros estabelecimentos comerciais dariam a uma jovem moça sortuda a chance que todas as meninas sempre sonharam. Essa moça, que seria escolhida dentre toda a New Heidelberg, seria a estrela de todos os eventos agendados por ocasião do carnaval de inverno e, por último mas não menos importante, ainda ganharia uma chance de estrelato nos cinemas. (Fitzgerald, 1991, p. 277)¹⁸²

Desse modo, a ascensão de Gracie dentro da Blue Ribbon e sua consequente coroação como vencedora do concurso da cidade, tal como narradas no conto, podem ser entendidas pelos leitores como a concretização dos desejos e ambições da jovem – agora uma “especialista” na arte de vender produtos em uma loja de departamentos (Fitzgerald, 1991, p. 279). Da mesma forma, as manobras e

“Not exactly,” admitted Mr. Pomeroy. “I can’t exactly take things, but I can get ’em for about twenty or twenty-five dollars less than the people who don’t have the influence and don’t work there.”

¹⁸¹ Como Pike indica, a protagonista de “Our Own Movie Queen”, assim como outras protagonistas dos contos de Zelda, “aspire to overcome their poverty and boredom by distinguishing themselves ‘in the movies’” (2017b, p. 140).

¹⁸² “Now one of the new items which Gracie’s father had habitually read aloud of late bore always the headline OUR CITY’S QUEEN. The reading matter which followed explained how the Blue Ribbon, our largest department store, together with the *New Heidelberg Tribune*, our city’s foremost newspaper, and the Tick-tock Jewelry emporium, and a dozen other business establishments were going to give some lucky young woman the opportunity for which every girl has always longed. She would be selected from the whole city of New Heidelberg, would ‘lead’ all the affairs which centered around the winter carnival, and, last and best of all, would win a chance to distinguish herself in the movies.”

conquistas que possibilitam tal ascensão, embora nunca descritas diretamente e sempre narradas em meias-palavras, parecem ao leitor etapas de um plano já estipulado: Gracie, afinal, sabe quando e como elogiar Pomeroy após um discurso fracassado na loja, e acredita em seu próprio potencial para ser a possível rainha da popularidade mesmo quando todos os outros funcionários da loja a descartam como candidata. A conexão desses dois acontecimentos, aliás, é feita sutilmente pela voz narradora:

Sem perceber, Gracie fizera um bom discurso. Pois o Sr. Pomeroy, embora impervio ao ridículo e aos insultos, era sensível a elogios.

Na tarde seguinte, nos toaletes da Blue Ribbon, Gracie inesperadamente era proclamada a principal concorrente à honra de representar a loja. Ela ficou surpresa – mas também não ficou tão surpresa assim. Ela nunca duvidara de sua vitória. (Fitzgerald, 1991, p. 279)¹⁸³

É a partir da coroação de Gracie como Rainha que a artificialidade da identidade cobiçada pela jovem se torna cada vez mais aparente – e o enredo, cada vez mais absurdo (Wagner-Martin, 2004, p. 79). Durante o desfile do carnaval de inverno pela cidade, o evento que serviria como prenúncio à estreia cinematográfica de Gracie, a fantasia de rainha é corroída pelo vento e a coroa sofre “uma alteração química peculiar, adquirindo um tom imperceptível de cinza desbotado”¹⁸⁴ (Fitzgerald, 1991, p. 280). Da mesma forma, o motor do carro alegórico que carregaria a rainha pela procissão congela e fica para trás, removido do restante do desfile. Quando Gracie tenta sequestrar um carro de passeio para que este a leve até o desfile, a ilusão de majestade é substituída pelo olhar cínico da população:

O *chauffeur* buzinou, obedientemente, mas como todo o mundo também estava buzinando, seu ato surtiu pouco efeito. Os outros carros, que já haviam conquistado um lugar na fila, não pareciam dispostos a ceder suas posições para uma máquina sem adornos que carregava uma jovem claramente embriagada – e que ameaçava todos com um longo bastão azul. (Fitzgerald, 1991, p. 281)¹⁸⁵

¹⁸³ “Unwittingly, [Gracie] had made up a good speech herself. Mr. Pomeroy, though impervious both to ridicule and insult, was a sensitive man to compliments.

The next afternoon in the Blue Ribbon restroom, Gracie was somehow being heralded as a leading candidate for the honor of representing the store. She was surprised—and in the same breath she was not surprised. She never doubted that she would win.”

¹⁸⁴ “a peculiar chemical change and faded to an inconspicuous roan”

¹⁸⁵ “The chauffeur obediently honked, but as everybody else was honking, too, it produced little effect. The other cars, having attained a place in line, were not disposed to relinquish it to an undecorated machine containing an obviously intoxicated young woman who kept threatening them with a long blue stick.”

Sem os apetrechos de sua coroação e isolada do cortejo que enche as ruas da cidade, Gracie é transmutada de rainha em absurdo; mas, ainda assim, seu projeto de estrelato e fama continua inabalado. Com uma experiência profissional que se reduz a observar os filmes e imitar os trejeitos das atrizes, Gracie enfim se prepara para sua participação de destaque no filme *New Heidelberg, the Flowery City of the Middle West* – e aqui, mais uma vez, a mídia impressa aparece como presença silenciosa que articula os eventos e acontecimentos da cidade, demonstrando também que a chance de estrelato da protagonista provavelmente estava fadada ao fracasso desde o início. Ao comentar a presença do diretor cinematográfico Decourcey O’Ney, a voz narrativa do conto nos informa que O’Ney

começara cedo sua carreira no cinema e lá em 1916 fora conhecido como um “grande” diretor. Mas, graças a um daqueles espasmos de histeria que acometem a indústria cinematográfica de tempos em tempos, ele subitamente se viu sem emprego. O fato de que o comitê garantira sua presença no filme foi noticiado com especial ênfase no *New Heidelberg Tribune*.¹⁸⁶ (Fitzgerald, 1991, p. 282)

Depois da confusa experiência de filmagem, Gracie vai com seu pai para a estreia do filme na cidade – e, dentro da sala de cinema, descobre que sua participação não foi elaborada como elemento central do filme. Na verdade, o produto final tem como personagem principal Virginia Blue Ribbon, filha do magnata da loja de departamentos. O cinema, portanto, coloca-se como instituição que formaliza e evidencia a divisão de classes da cidade de New Heidelberg, determinando que o presente (e o futuro) da cidade estão nas mãos não nos desejos de estrelato e ascensão social daqueles que vivem no lado errado da cidade – que é, aliás, ocupado por uma população composta majoritariamente por imigrantes. A cidade pertence, isso sim, às famílias que já a controlam por meio do comércio, e que têm poder para alterar e consolidar as narrativas públicas construídas por e sobre si próprias.

Enraivecida, Gracie trabalha com Joe Murphy, o assistente de direção do filme, com vistas a consertar o material exibido na pré-estreia de tal modo que, na segunda exibição do filme, Gracie seja não o prólogo, mas sim a atração principal. Para além da alteração imagética, formada sobretudo por cenas caseiras filmadas

¹⁸⁶ “had come early into the pictures and back in 1916 had been known as a ‘big’ director. Then, due to one of those spasms of hysteria which periodically seize upon the industry, he had found himself suddenly out of work. His acquisition by the Our Own Movie committee was especially played up by the *New Heidelberg Tribune*.”

às pressas, o que mais impressiona são os novos intertítulos confeccionados pela protagonista; é neles, afinal, que Gracie encontra um espaço no qual registrar sua revolta e autoexpressão. O segundo desses intertítulos lê “SENHORITA GRACIE AXELROD ESCOLHIDA POR TODOS NA CIDADE PARA SER A RAINHA E ESTRELA DO FILME”¹⁸⁷ (Fitzgerald, 1991, p. 289), e o quarto faz uma crítica aberta à qualidade dos produtos da Blue Ribbon:

A SENHORITA GRACE AXELROD PARECE MAIS ESBELTA
POIS VESTE UM ESPARTILHO BEM MELHOR
DO QUE AQUELES À VENDA NA BLUE RIBBON (idem, p. 290)¹⁸⁸

Da mesma forma, quando Virginia Blue Ribbon enfim aparece em cena, é seguida pelo ácido comentário: “UMA ENXERIDA”¹⁸⁹ (idem, p. 291). Destituída de seu título provisório de majestade, Gracie não consegue uma carreira promissora no cinema – e, em sua busca pelos holofotes, acaba transformando o diretor Decourcey em um bode expiatório para a farsa-vingança por ela planejada. Antes injustiçada, Gracie encerra o conto de volta ao restaurante da família, mas agora num casamento com Joe Murphy – uma união que não é descrita nem como feliz, nem como infeliz. A única alteração significativa na vida da protagonista é que ela se transformou na autoridade local quando o assunto são os filmes exibidos no cinema – embora seu conhecimento venha quase que exclusivamente de revistas de fofoca como *Screen Sobs*, *Photo Passion* e *Motion Picture Scandal* (idem, p. 292).¹⁹⁰ O conto encerra-se não em um tom de subversão, mas sim anunciando que Decourcey está de volta à cadeira de diretor: uma constatação cínica de que, se você possuir os meios para tal, Hollywood sempre será um lugar para recomeços – não importa o tamanho da gafe cometida ou o absurdo colocado em tela.

¹⁸⁷ “MISS GRACIE AXELROD CHOSEN BY EVERYBODY IN THE CITY TO BE QUEEN AND STAR OF THE PICTURE”

¹⁸⁸ “MISS GRACE AXELROD LOOKS THINNER HERE
BECAUSE SHE’S GOT ON A BETTER CORSET
THAN YOU COULD EVER BUY AT THE BLUE RIBBON STORE”

¹⁸⁹ “ONE WHO STUCK HER NOSE IN”

¹⁹⁰ É curioso sinalizar também que a partir de 1919 as revistas *Motion Picture Magazine* e *Motion Picture Classic* criaram o concurso *Fame and Fortune*, que revelou ao menos duas artistas famosas: Mary Astor e Clara Bow (Slide, 2010, p. 15). A existência de tal concurso – e sua ligação com as revistas de cinema – comprova que as expectativas de Gracie no conto não são infundadas, mas sim uma reprodução da expectativa de fama e sucesso que esses concursos carregavam na vida real.

4.1.3

A *Girl series*, ou um inventário de mulheres: Gay, Eloise, Harriet, Helena, Lou e Caroline

Em 1928, Zelda publicaria três de seus ensaios jornalísticos: “The Changing Beauty of Park Avenue”, na *Harper’s Bazaar*; “Looking Back Eight Years” e “Who Can Fall In Love After Thirty?”, publicados respectivamente nas edições de junho e outubro da *College Humor*. A revista, editada por H. N. Swanson, era voltada para um público mais jovem, na faixa dos vinte anos (Anderson, 1977, p. 23), e promovia maciçamente entre suas páginas o consumo de bens como roupas e maquiagens, além de ideais glamourosos de riqueza (Pike, 2017a, p. 58).

Os dois textos vendidos para a *College Humor*, publicados respectivamente como de autoria de F. Scott Fitzgerald e como escrito pelo casal, parecem ter atraído a atenção de Swanson – que, no início de 1929, convidou Zelda para escrever uma série de seis contos sobre diferentes tipos de moças, criando assim a *Girl series*. Aqui, também, a narrativa dos fatos é constantemente ajustada e remexida por biógrafos e pesquisadores, que recontam diferentes variações sobre as estipulações do contrato e sobre o que foi acordado entre as partes interessadas. São ajustes às vezes pequenos, mas que acabam impactando diretamente a leitura que cada pesquisador faz da autoria dos contos. Anderson, por exemplo, cita o memorando de Harold Ober datado de 14 de fevereiro de 1929, segundo o qual

Scott Fitzgerald disse que Zelda escreverá seis artigos para a *College Humor*, e que ele vai revisá-los e corrigi-los e que os textos serão assinados pelos dois [...]. Disse também para fecharmos o valor só depois que o primeiro artigo estiver pronto.

São artigos sobre diferentes tipos de moças. Acho que, se os textos tiverem quatro ou cinco mil palavras, deveriam pagar US\$ 500,00 por cada um. (Anderson, 1977, p. 24)¹⁹¹

Logo após o memorando, Anderson indica que o que não fica claro “é se Swanson estava ciente de que estaria pagando por textos escritos pela Sra. Fitzgerald; mas

¹⁹¹ “Scott Fitzgerald said that Zelda would do six articles for *College Humor*, that he would go over them and fix them up and that the articles would be signed with both their names (. . .). He said we had better leave the price until they did the first article. They are to be articles about different types of girls. I should think they ought to pay \$500 for them, if they are four or five thousand words in length.”

talvez ele não se importasse com isso desde que o casal os assinasse”¹⁹² (idem).

Petry, em 1989, afirmou que

Swanson, editor da revista *College Humor*, concordou que Zelda escrevesse uma série de contos sobre diferentes “moças” da sociedade americana. Mas havia, claro, uma condição: o marido famoso de Zelda iria revisar e corrigir os textos – e eles seriam publicados sob os nomes dos dois. (p. 71)¹⁹³

Pike, por sua vez, reconta que “ficou subentendido que o marido a auxiliaria de alguma forma”¹⁹⁴ durante a escrita dos contos (2017b, p. 136). Ainda que a autoria dos contos e os créditos de publicação não tenham sido explicitados no contrato, uma carta de Harold Ober para os Fitzgerald estipulava algumas solicitações de Swanson para o projeto:

Ele é da opinião de que cada moça deve receber um nome, e que cada uma pode ser descrita como “aquele” tipo de moça porque, naquela festa tal e tal, ela fez isso e aquilo. Ou seja, ela pode ser descrita de acordo com ocasiões de sua vida, coisas que ela fez, e não de acordo com o que foi dito sobre ela, etc.¹⁹⁵ (Anderson, 1977, p. 24)

Dos seis contos encomendados, apenas cinco foram publicados na *College Humor*: “The Original Follies Girl”, “Poor Working Girl”, “Southern Girl”, “The Girl the Prince Liked” e “The Girl With Talent”. Escritos, respectivamente, entre março, abril, junho, agosto e outubro de 1929 (Anderson, 1977, p. 25), esses cinco textos foram publicados entre julho de 1929 e janeiro de 1931. O sexto conto, “A Millionaire’s Girl”, concluído em março de 1930 (idem), foi publicado em maio do mesmo ano no *The Saturday Evening Post* contendo apenas o nome de Scott Fitzgerald – e angariando a elevada soma de US\$ 4 mil dólares, enquanto os demais haviam sido vendidos por algo entre US\$ 800 e US\$ 1.000 (Pike, 2017b, p. 136).

Analisados em conjunto, esses seis contos foram descritos negativamente pelo biógrafo James Mellow como “um guia sofisticado de hotéis e viagens, ou um manual sobre decoração de interiores nos anos 1920, um catálogo da alta-

¹⁹² “what is not clear is whether Swanson realized he would be paying for pieces basically written by Mrs. Fitzgerald; he may not have cared, so long as both names were signed”

¹⁹³ Swanson of *College Humor* magazine agreed to have Zelda herself write a series of stories on different types of ‘girls’ in American Society. There was, of course, a double catch to this project: Zelda’s famous husband would ‘go over [the stories] and fix them up’—and they would be published under both their names.

¹⁹⁴ “it was understood that her husband would assist her in some way”

¹⁹⁵ “He thought that each girl could be given a name and she could be described as a kind of girl because at such and such a party, she did so and so. In other words, she could be described by instances in her life, things that she did, rather than things that were said about her, etc.”

costura e dos penteados da moda”¹⁹⁶ (apud Pike, 2017a, p. 25); como uma “declaração pública de que, para as mulheres, o trabalho – como ‘realização profissional, e não expressão amadora’ – é algo essencial”¹⁹⁷ (Petry, 1989, p. 71); e também como peças de cunho autobiográfico produzidas durante um momento tumultuado da vida da escritora (Milford, 1970, p. 149-152; Wagner-Martin, 2004, p. 111; p.123). No entanto, é possível entender esses contos também como “um registro da busca de Zelda Fitzgerald por uma seriedade de expressão; um registro do amadurecimento de sua técnica literária”¹⁹⁸ (Anderson, 1977, p. 25) – e, talvez ainda mais importante, como um espaço no qual a autora desenvolverá em mais detalhes a voz narrativa não-nomeada e não-identificada em primeira pessoa que começara a exercitar em “Our Own Movie Queen”.

* * *

Em sua análise dos contos que compõem a *Girl series*, Milford afirma que as protagonistas criadas por Zelda são “ambiciosas; elas buscam posições de destaque sem saberem muito bem como fazer isso”¹⁹⁹ (1970, p. 151). Padecendo do que a biógrafa identifica como um “tédio espiritual”, essas personagens não “interagem com a vida” – mas são, isso sim, levadas pelos dias e pelas rotinas que lhes são socialmente impostas²⁰⁰ (idem). A análise de Milford encontra suporte na avaliação de Anderson de que “The Original Follies Girl” e “Poor Working Girl” não passariam de *sketches* literários (1977, p. 28) com pouco desenvolvimento de personagens; opinião esta que, por sua vez, já se fazia presente na crítica publicada por Thomas H. Uzzel sobre “The Original Follies Girl”²⁰¹, o primeiro conto da *Girl series* a ser publicado. Intitulada “The Story Without a Plot”, a

¹⁹⁶ “a superior travel and hotel guide, or a manual on interior decoration in the twenties, a catalogue of haute couture and hairstyles”

¹⁹⁷ “public statement that women’s need to work—work as ‘professional achievement, not amateur expression’—is essential to their very survival”

¹⁹⁸ “a record of Zelda Fitzgerald’s struggle toward seriousness of expression, of her growth toward competence in literary technique”

¹⁹⁹ “ambitious; they wish to distinguish themselves without fully knowing how to do so”

²⁰⁰ “boredom of spirit”; “interact with life. Rather, they are moved through it”

²⁰¹ A crítica de Uzzell aqui citada foi localizada na pasta de recortes que contém críticas de *Save Me the Waltz* e outros escritos. Fonte: *[Scrapbook of reviews - preservation photocopies]*; Zelda Fitzgerald Papers, C0183, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

crítica de Uzzel é em grande parte positiva, mas adverte escritores novatos sobre os desafios presentes na confecção de contos sem enredo.

De fato, “The Original Follies Girl” não parece *ser* sobre nada em especial: diferente de “The Iceberg” e “Our Own Movie Queen”, que tinham ações e enredos delimitados, ele parece estático, suspenso – talvez em grande parte porque Gay, a Follies Girl do título, é uma corista com um “ar de *objet d’art*” (Fitzgerald, 1991, p. 293); uma mulher que constrói sua vida adulta ao ocultar seu passado, disfarçando e mascarando a si mesma na qualidade de objeto ornamental e, portanto, fantástico:

Sua silhueta era, sem sombra de dúvidas, a mais invejada de Nova York – caso contrário ela jamais teria ganhado todo aquele dinheiro para ficar parada no palco e dar um ar de importância a quase dois metros de tule verde. (Fitzgerald, 1991, p. 293)²⁰²

Rica e celebrada, Gay é a “original” por ser uma das precursoras da exposição feminina na sua qualidade decorativa tal como elaborada por Florenz Ziegfield, o criador das *Follies*:

O corpo das mulheres atingiu um novo nível de exposição nos palcos de Nova York quando, na segunda década do século XX, as coristas começaram a aparecer nuas nos teatros de revista da Broadway. Florenz Ziegfield foi o primeiro a introduzir a nudez em cima do palco, nos espetáculos *Follies* e *Midnight Frolics*. (Vallillo, 1981, p. 25)²⁰³

Apesar de toda a fama e riqueza acumuladas, Gay não se vê emancipada ou independente, mas sim aprisionada pelas máscaras públicas que precisa adotar nos palcos. Até mesmo o apartamento parisiense da personagem transforma-se não em um lar, mas sim numa extensão de sua persona artificial, efêmera, vulnerável e vazia²⁰⁴:

Embora, à primeira vista, Gay pareça ser emancipada – e livre dos laços e limites convencionais, uma vez que vive oportunidades antes fora de alcance para as mulheres, como viajar e trabalhar nos palcos – ela está enclausurada dentro de sua própria máscara, absolutamente dependente das demandas que o público faz de sua imagem e, por isso mesmo, aprisionada dentro de um sistema próprio de autovigilância. (Pike, 2017a, p. 68)²⁰⁵

²⁰² “She had unquestionably the best figure in New York, otherwise she’d never have made all that money for just standing on the stage lending an air of importance to two yards of green tulle”

²⁰³ “The female form on the New York stage reached a new level of exposure in the second decade of this century when the nude chorus girls began to appear in Broadway revues. Florenz Ziegfield was the first to introduce nudity, in his *Follies* and *Midnight Frolics*.”

²⁰⁴ Adjetivos que são utilizados também por Pike (2017b, p. 138).

²⁰⁵ “Although Gay is seemingly emancipated—free from conventional ties and boundaries, taking up opportunities previously unavailable to women by travelling and performing—she is trapped

Cada vez mais itinerante e solitária, Gay começa a perder sua celebridade – pois, removida dos palcos que consagraram sua beleza estética, é substituída por outras coristas mais jovens. Numa passagem que demarca a condição comercial, passageira e predominantemente objetificada da profissão da protagonista, o conto informa:

Essas andanças tomavam tempo, e Gay ia sendo esquecida em Nova York assim como todas aquelas pessoas que não são casualmente vistas na cidade. Havia outras coristas saídas de espetáculos mais recentes, com grandes olhos claros e risadas pueris, e sobre Gay se ouvia cada vez menos. (Fitzgerald, 1991, p. 296)²⁰⁶

Cansada de viver uma luta simbólica entre “seu desejo por perfeição física e seu desejo por utilizar tal perfeição”²⁰⁷ (Fitzgerald, 1991, p. 297), Gay desaparece durante um fim de tarde parisiense na frente dos olhos da voz narrativa que relata o conto – alguém que parecia próximo da personagem, ainda que a natureza desse relacionamento nunca seja devidamente explicitada. A morte da corista – noticiada nos jornais como pneumonia, mas atribuída em meias-palavras ao parto do filho que ela sempre desejou ter – vem não como final infeliz e tampouco como libertação de uma realidade que a incomodava, mas sim como uma morte causada, ao menos na opinião da voz que narra o conto, por um romantismo barato e incompatível com as máscaras públicas que Gay sempre exibira.

* * *

Eloise Everett Elkins, a protagonista de “Poor Working Girl”, parece sonhar com a vida pública de Gay e com uma carreira de sucesso sob os holofotes nos grandes centros urbanos de Nova York e Paris – mas está confinada a uma pequena cidade que vem rapidamente se modernizando e que, por isso mesmo, agora importa jovens rapazes vindos de outras regiões do país como mão-de-obra. Dona de uma polida sofisticação mas sem grandes fortunas, Eloise vive de acordo com o que dela é socialmente esperado, dentro de uma cidade que não almeja

within her own mask, utterly dependent on the public’s demand for her image and thus imprisoned in her own system of self-surveillance.”

²⁰⁶ “All these wanderings took time, and Gay was being forgotten in New York like all people who are not constantly being casually run into. There were other girls from fresher choruses, with wide clear eyes and free boyish laugh, and you heard less and less about Gay.”

²⁰⁷ “her desire for physical perfection and her desire to use it”

grandes feitos para a jovem – mas que incute nela e nas demais moças dali uma busca por “gostos e expectativas que são hollywoodianas e irreais, e nenhuma opção para sobrevivência financeira além de empregos servis ou casamentos arranjados”²⁰⁸ (Petry, 1989, p. 72). Quando Eloise decide buscar um emprego, é acompanhada pelo noivo – não um jovem particularmente especial, mas sim uma reprodução barata do modelo popular. O amor, assim, é transmutado em mais um bem de consumo; em uma transação econômica que segue as regras e tendências alardeadas pelas revistas:

Eloise estava há quatro anos noiva de inúmeras edições de um mesmo jovem. Eles sempre dirigiam um carro usado, vestiam um casaco de pele, carregavam aquele traço irregular em seus rostos conhecido como um sorriso aberto e traziam um pingente dourado representando uma bola de futebol nas correntes de seus relógios. (Fitzgerald, 1991, p. 339)²⁰⁹

Com suas pernas de Mary Pickford e sonhos de estrelato, Eloise decide trabalhar para que possa, um dia, estudar teatro em Nova York. O dinheiro, no entanto, materializa-se não em um futuro nos palcos e consequentemente num final dito “feliz”, mas sim nos impulsos consumistas da protagonista. Antes mesmo de começar a trabalhar, Eloise já alimenta sonhos pautados de acordo com os produtos que poderia adquirir – produtos esses que seriam então usados na confecção de uma nova persona:

Ela pensou em todo o requinte que setenta e cinco dólares podiam comprar: os vestidos a vinte e cinco dólares e o perfume que custava dez. Então ela multiplicou a soma por quatro e cinco e começou a pensar em Nova York e na Broadway. (Fitzgerald, 1991, p. 338)²¹⁰

Se Cornelia encontrara sua autoexpressão no trabalho e Gracie na edição farsesca e absurda de seu filme, Eloise a encontra não nos palcos – mas sim nas compras. Ao final do conto, os sonhos de fama da protagonista são substituídos pela imobilidade social, pela monotonia da pequena cidade e pela força do discurso patriarcal:

O sangue que corria nas veias de Eloise havia se esgotado depois de tanto correr contra a apatia de enfadonhas gerações de fazendeiros e advogados e médicos e um prefeito, e ela não conseguia se imaginar conquistando coisa alguma. [...]

²⁰⁸ “unrealistic, Hollywood-based tastes and expectations, and no options for financial survival beyond menial jobs or loveless marriages”

²⁰⁹ “Eloise had been engaged for four years to numerous editions of the same young man. He always had a secondhand car, a fur coat, that irregular cast of feature known as an open countenance, and a gold football on his watch chain.”

²¹⁰ “She thought of all the refinement to be bought with seventy-five dollars: the twenty-five dollar dresses and the ten-dollar perfume. Then she multiplied by four and five and thought of New York and Broadway”

[T]alvez Eloise não estivesse mesmo destinada à Broadway. (Fitzgerald, 1991, p. 342)²¹¹

* * *

Em sua análise de “Poor Working Girl”, Anderson observa como há pouco esforço, por parte da autora e da voz narrativa, em incutir nos leitores um sentimento de empatia por Eloise (1977, p. 28) – em contraste ao tratamento recebido por Harriet, a protagonista de “Southern Girl”, que ganha não apenas a simpatia da voz narrativa e, conseqüentemente, dos leitores, mas também um enredo mais elaborado do que a busca irremediável de Eloise (idem, p. 31). “Southern Girl”, o quarto conto escrito por Zelda, marca também um retorno à voz narrativa íntima que a autora havia empregado em “The Original Follies Girl”, posto que a narração é feita por uma pessoa próxima da protagonista. Em termos de ação e temas explorados, é também o primeiro conto que coloca o envolvimento romântico não como um acontecimento secundário – ou, no caso de Cordelia em “The Iceberg”, uma consequência feliz –, mas sim como peça central para o desenvolvimento da narrativa. Ao arquitetar o triângulo amoroso entre Harriet, Dan e Louise, Zelda constrói também um contraste entre Sul e Norte e entre as realidades culturais do pré-guerra e do pós-guerra nas duas regiões dos Estados Unidos.

Antes da chegada dos regimentos militares que levaram os noivos Dan e Louise até Jeffersonville, a cidade é descrita como um pacato recanto intocado em algum cantinho esquecido do Sul. É dentro dessa realidade vagarosa e ensolarada que Harriet administra a pensão da família e dá aulas na escola local – uma decisão questionada por seus conhecidos, que criticam a falta de *glamour* e reconhecimento que tal carreira parece carregar; “aquilo nos parecia um desperdício de energia e talento”²¹² (Fitzgerald, 1991, p. 300), comenta a voz narrativa.

Embora apegada aos retalhos e fragmentos de suas muitas responsabilidades (idem), Harriet ainda assim entrega-se à paixão oferecida por Dan, o forasteiro vindo do Norte por conta da guerra, que enfim rompe o arranjo

²¹¹ “The blood in Eloise’s veins had worn itself out pumping against the apathy of weary generations of farmers and little lawyers and doctors and a mayor, and she couldn’t really imagine achieving anything. (. . .) perhaps Eloise wasn’t destined for Broadway after all.”

²¹² “It seemed to us such a waste of her energy and ability”

com Louise para entregar-se ao romance sulista. No entanto, o noivado que brota desse caso de amor torna-se um acontecimento estático e imóvel, incapaz de sobreviver num ambiente que não a antecipação ao combate mundial. Quando, passada a guerra, Harriet decide visitar o noivo no Norte, ela o faz consciente de que busca um eco daqueles tempos passados:

Eles estavam noivos há tanto tempo, e já tinham trocado tantas cartas de tão longe, que o relacionamento era mais um pano de fundo do que uma realidade em suas vidas. (Fitzgerald, 1991, p. 304)²¹³

A visita, quando acontece, funciona não como um reencontro amoroso mas sim como um rompimento: Dan comunica sua decisão de casar-se com Louise, que agora – mais do que nunca – simboliza a segurança do familiar, o conforto da casa e a possibilidade de progresso. Harriet, por sua vez, passa a personificar a nostalgia, o momento fugidio e efêmero de um caso de amor de juventude: uma aventura enterrada no passado, adormecida em Jeffersonville.

Diferentemente de Eloise, no entanto, Harriet não chega ao final do conto como uma pobre moça trabalhadora vencida pela moral e pelo discurso patriarcal de sua cidade – mas sim como uma mulher que busca e efetivamente consegue conquistar uma incipiente autonomia própria. Mais uma vez, é a voz narrativa que conta aos leitores:

Ela ia guardando, de pouquinho em pouquinho, o dinheiro que ganhava, e duas vezes por ano visitava alguma grande cidade. Um certo verão, ela foi a Nova York. Também aprendeu uma espécie meio vaga de francês e comprou todas as revistas que estavam na moda. Ela estava determinada a encontrar uma sofisticação maior para si própria do que a cidade de Jeffersonville. (Fitzgerald, 1991, p. 306)²¹⁴

É só depois de concluída sua jornada própria em busca de sofisticação que Harriet busca o casamento – arquitetando uma situação irônica ao casar-se com um outro homem vindo do Norte e reproduzindo, enfim, a narrativa que Dan lhe propusera anos antes. Aqui, também, a história chega aos leitores por meio de uma conversa informal com a voz que narra o conto:

Eles eram vistos juntos com tanta frequência que não foi nenhuma surpresa quando se descobriu que os dois haviam fugido para se casarem. Sabe, ele vivia em Ohio, e não queria esperar até que todos aqueles preparativos ficassem

²¹³ “They had been engaged so long now, had written so many letters to each other from so far away, that their relationship had become a background for their lives rather than a reality.”

²¹⁴ “She saved the money she earned, a little at a time, and twice every year she went to some big city. One summer she visited New York. She learned a vague species of French and bought all fashionable magazines. She was determined to find for herself a bigger sophistication than Jeffersonville.”

prontos. Isso tudo aconteceu tem mais ou menos dois anos, e hoje são perfeitamente felizes [...].

A vida dos dois é repleta de luzes de velas e itens brilhantes e reluzentes. E ela tem o bebê, claro, que parece ser grande e quadrado mesmo para sua idade. Ela lhe deu o nome de Dan “porque”, segundo ela me escreveu, “é o único nome que combina com ele”. (Fitzgerald, 1991, p. 307)²¹⁵

Se em Jeffersonville Harriet havia sido uma mulher solitária, porém independente, responsável pela pensão da família, em Ohio ela se torna mãe, esposa e integrante de uma classe social abastada.

* * *

Os dois contos que se seguem, “The Girl The Prince Liked” e “The Girl With Talent”, podem ser lidos como uma pequena dupla porque, como Anderson explica, ambos possuem mais de três mil palavras e enredos mais robustos do que os contos anteriores (1977, p. 31). Além disso, esses dois contos aprofundam os temas de confecção de identidades públicas e esboçam uma nova etapa de desenvolvimento da voz narrativa, que atingirá sua maturação em “A Millionaire’s Girl” e em “Miss Ella”.

Observadas dentro da galeria de protagonistas que compõem os escritos de Zelda, Helena, de “The Girl The Prince Liked”, e Lou, de “The Girl With Talent”, também são descritas de acordo com a qualidade ornamental de suas existências públicas. Helena “nunca se esforçou muito para ser uma boa anfitriã; estava satisfeita em ser a convidada perfeita, e preferia guardar suas energias para se mostrar atraente”²¹⁶ (Fitzgerald, 1991, p. 312); Lou, por sua vez, compartilha da profissão de Gay em “The Original Follies Girl” e consagra-se nos palcos enquanto objeto e corpo decorativo. O que diferencia essas duas protagonistas daquelas discutidas até agora, no entanto, é o fato de que ambas circulam – e, mais tarde, adquirem poder – dentro dos círculos sociais abastados que Gay

²¹⁵ “They were seen about together so constantly that nobody was much surprised when they ran away and got married. You see, he lived in Ohio, and he didn’t want to wait while a lot of elaborate preparations were made. That happened about two years ago, and the news is that they are perfectly happy (. . .).”

Their life is full of candlelight and gleaming bright things. And, of course, she has the baby who, from his pictures, is big and square even for his age. She called him Dan ‘because,’ she wrote me, ‘it’s the only name that really suits him’.”

²¹⁶ “never tried much to be good hostess; she was content always to be the perfect guest and liked saving her energies for being attractive”

rejeitara, que Cornelia e Harriet conquistaram pelo casamento e que estão permanentemente fora de alcance para Gracie e Eloise.

Helena, além de cultivar uma identidade cuidadosamente adaptável e maleável aos seus arredores, escala lentamente a pirâmide dos círculos sociais estadunidenses, unindo primeiro a fortuna herdada do pai à fortuna de um marido silencioso e, ao que tudo indica, emocionalmente distante. Esse casamento lhe serve não só como consolidação de uma respeitabilidade socialmente desejada, mas sobretudo como um dos muitos elementos que compõem sua dita aristocracia – como, por exemplo, os sete longos anos de relatos e fotografias para a *Town Topics*, revista semanal que compartilhava notícias e fofocas sobre a elite do país (Churchwell, 2015b, p. 37). Lentamente, a protagonista começa a sofrer uma mutação aos olhos da voz que narra o conto, afastando-se cada vez mais da elite local que domina a pequena cidade do Norte onde vive, até enfim conquistar um trono de imensa majestade dentre os mais tradicionais e conhecidos nomes do país. É de lá que ela exercerá seu poder de rainha, controlando as trajetórias públicas daqueles que a cercam:

Possuía o poder de devastar uma pessoa: bastava contar uma historinha aparentemente inofensiva sobre suas excentricidades. Também podia aniquilar qualquer outra com uma piada abstrata e bonachona sobre o físico do alvo em questão. (Fitzgerald, 1991, p. 314)²¹⁷

A mutação de Helena é narrada pela voz que guia o conto, que comenta aqui e ali como a protagonista perde “seu antigo interesse em ser o centro de nossa existência”²¹⁸, compra uma nova casa, refaz a lista de amigos e conhecidos para incluir apenas aqueles que podem contribuir para sua escalada – e que observa, também, como os penteados e as roupas de Helena passam a refletir os círculos pelos quais ela se move. Enfim majestade, Helena vence a conquista social mais cobiçada de todas: um caso de amor com o Príncipe do Reino Unido, o homem mais famoso da Inglaterra (Fitzgerald, 1991, p. 314). Encerrado o amor, Helena torna-se cínica e calculista – e, depois de mandar um joalheiro avaliar o bracelete com o qual o príncipe lhe presenteara, chega ao final do conto como majestade estabelecida de uma bolha social privilegiada. É a voz narrativa que relata:

²¹⁷ “She could devastate a person with an apparently harmless little story about his personal eccentricities, and annihilate another with a broad, good-natured joke about his physique”

²¹⁸ “her former interest in being our center”

Se você for famoso, rico ou muito, muito bonito, ela vai te carregar com ela, te levar para festas incríveis e então vai partir seu coração. Se os caminhos de vocês se cruzarem por acaso e ela não se sentir suficientemente curiosa a seu respeito, ela irá apenas partir seu coração, e então você jamais fará parte daquele belo grupo de amigos íntimos que Helena cultivava pelo mundo afora. (Fitzgerald, 1991, p. 316)²¹⁹

Lou, invejada por “ter tudo” – carreira, marido, dinheiro e filho – vive não um conto de fadas, mas sim um casamento calculado e reavaliado com base na notoriedade que cada nova performance pode agregar. A voz narrativa, aqui também uma pessoa próxima da personagem, relata aos leitores a queixa do marido de Lou durante uma briga: “— Eu não me importaria — ele disse, — se não fosse sempre essa gente vulgar do teatro”²²⁰ (Fitzgerald, 1991, p. 320). Abandonado o casamento, Lou passa a habitar a artificialidade dos salões parisienses, que prontamente recebem sua função ornamental dentro de um sistema de aparências composto por garçons que determinam as mesas de acordo com a posição social dos clientes, orquestras que reproduzem melodias nostálgicas e uma decoração sofisticada e artificial. A história de Lou, vale assinalar, também guarda paralelos com a de Mary Hay, uma atriz dos anos 1920 que viveu em Great Neck na mesma época que os Fitzgerald estiveram por lá e que, segundo Scott, teria sido a inspiração para o conto (Churchwell, 2015a, p. 179). À época que “The Girl With Talent” fora escrito, Hay já havia abandonado a filha e o marido, o ator Richard Barthelmess, para casar-se com outro homem.

* * *

Quando analisados na ordem aqui apresentada – que, como dito anteriormente, segue a ordem de produção e não de publicação – esses contos retraçam a maturação do dispositivo técnico destacado no início deste capítulo e até agora identificado como uma voz narrativa/narradora ou mesmo como uma perspectiva de narração

que permitiu a Zelda criar tanto um senso de imediação envolvida com suas personagens, como também um nível de reprovação desinteressada. Quando começou a aparecer na *Girl series*, essa perspectiva não passava de uma voz

²¹⁹ “If you are famous or rich or very, very handsome, she will annex you and give you a good time and hurt your feelings. If you just meet her because chance has thrown you into her path without exciting her curiosity about you, she will simply hurt your feelings, and you will never be part of that fine group of Helena’s intimates all over the world.”

²²⁰ ““I wouldn’t care,” he said, ‘if it wasn’t always these cheap theatrical folks”

narrativa não-identificada, um(a) autor(a)-observador(a) em primeira pessoa sem definição de gênero ou personalidade, que descrevia a aparência e as ações de Gay [...] e Eloise [...] como se fossem elementos presentes nos ambientes dessas protagonistas, observando e oferecendo palavras finais sempre irônicas, mas raramente a par dos pensamentos dessas personagens. (Anderson, 1977, p. 31)²²¹

A escolha pelo termo “voz narrativa” se coloca como um ponto crucial na análise aqui realizada, uma vez que é este o termo que, confeccionado por Wixson (2002), guiará minha leitura e tradução de *Scandalabra*. Ao utilizá-lo já aqui nos contos com o auxílio de Anderson, minha intenção é tentar traçar o desenvolvimento dessa voz tão singular, que simultaneamente confere aos contos uma qualidade de conversa informal e à peça um conjunto de rubricas que mais parecem falas de uma personagem não-anunciada. Se essa voz narrativa desarranja as fronteiras entre diferentes formas e categorias de escrita, ela também provoca os limites de uma identidade consistente, posto que ora é singular, ora é plural, como em “Southern Girl” – que mistura o singular “eu [I]” ao “pronome ‘nós’ [we], mais próximo do tecido social tão específico de uma pequena comunidade sulista”²²² (Anderson, 1977, p. 32). Ao mesmo tempo, essa voz desestabiliza as tentativas de classificação e categorização enquanto recurso estilístico; nesse sentido, é como se ela própria se construísse como dispositivo que reconhece, implementa e experimenta as funções múltiplas do narrador pontuadas por Roberta Viscardi no *Gatsby*:

Publicado em 1925, *O Grande Gatsby* trata, em linhas gerais, dos episódios **observados** pelo jovem Nick Carraway no verão de 1922, e sua subsequente **rememoração e elaboração** desses eventos em sua **narração em primeira pessoa**. Além de **narrador**, Nick é também **personagem** do romance, cujo papel de **testemunha da ação**, como cabe à categoria de **narrador-observador**, supera o de agente, sobretudo devido à ênfase que ele deposita no **comentário dos eventos narrados** – que nos remete, em diferentes ocasiões, à sua terceira função na narrativa: a de **escritor**. (Viscardi, 2018, p. 18, grifos meus).

Observadora, narradora, personagem, testemunha da ação, agente e escritora: são essas as qualidades da voz narrativa que guia e constrói os contos e que, em certa medida, se faz presente também em *Save Me the Waltz*. Essa mesma

²²¹ “narrative perspective which permitted [Zelda] to create both a sense of involved immediacy with her characters, and a level of detached judgement. At first, as it began to emerge on the ‘Girl’ series, it was little more than an unidentified narrative voice, a first-person author-observer, undefined by sex or character, who described the appearances and actions of Gay, (. . .) and Eloise (. . .) as if it were present as an element of their environment, observing, offering ironic closing assessments, but rarely privy to their thoughts.”

²²² “narrative ‘we’, more closely identified with the specific social fabric of the small Southern community”

voz narrativa também comandará a ação de *Scandalabra*, embaralhando as fronteiras entre palco e página, público e personagem, real e ficcional. Imersa “no momento e no espaço moderno” (Viscardi, 2018, p. 79), a voz narrativa desenvolvida por Zelda consegue participar ativamente da ação e, ainda assim, observar passivamente – mas nunca silenciosamente – o desenrolar da história:

Nos contos “The Girl The Prince Liked” e “The Girl With Talent”, o(a) narrador(a) transforma-se em participante – que às vezes conspira contra e frequentemente desaprova – os estilos de vida cada vez mais autodestrutivos das protagonistas. (Anderson, 1977, p. 32)²²³

Esse movimento, que será levado às últimas consequências em *Scandalabra*, engendra ainda uma última ruptura: aquela entre personagem e autora. É em “A Millionaire’s Girl”, o último conto a integrar a *Girl series*, que a fusão entre narradora e protagonista (Anderson, 1977, p. 33) se fará mais latente.

O enredo do conto gira em torno de Caroline, uma jovem que é valorizada e reconhecida “não por quem é, mas por quem aparenta ser”²²⁴ (Wagner-Martin, 2004, p. 122):

A história de sua vida, até aquele momento, era curta e histérica – uma fuga que resultara em casamento – este, anulado imediatamente – um ano inteiro dividido em pequenos papéis nos palcos de Nova York, e as manchetes escandalosas que se seguiram ao caso de amor da Ponte do Brooklyn. Deve ter custado uma boa dose de vitalidade, deixar tanta gente sabendo de tudo isso em tão pouco tempo, ainda mais para ela, que começara sem nada nos bolsos. [...] Eu nunca consegui determinar se tudo aquilo era muito bem-calculado ou não. Acho que qualquer moça poderia ser chamada de calculista se, vestindo um chapéu de flores vermelhas, ela [...] conhecesse o herdeiro de fantásticos milhões e sorrisse poeticamente para os olhos castanhos desse moço. Mas Caroline já fizera esses mesmos gestos muitas vezes antes, e sempre sem nenhuma consideração material. (Fitzgerald, 1991, p. 328)²²⁵

Na passagem acima, assim como em demais trechos do conto, a voz narrativa se mostra intimamente associada a ideias de performatividade e dramatização de identidades públicas – e posiciona Caroline como uma invenção; uma fabricação

²²³ “In ‘The Girl the Prince Liked’ and ‘The Girl With Talent,’ the narrator became a party—sometimes conspiratorially, frequently disapprovingly—to the increasingly self-destructive life-styles of the protagonists.”

²²⁴ “not for herself, but rather for the appearance of a self”

²²⁵ “Her story, to date, was short and hysterical—a runaway marriage—annulled immediately—a year in small parts of the New York stage, and the scandalous journalism that followed that affair of Brooklyn Bridge. It must have demanded a good bit of vitality to bring all that to the attention of so many people in such a short time, especially since she started out empty-handed. (. . .) I never could decide whether she was calculating or not. I suppose any young person in a red-flower hat who suddenly (. . .) meets the heir to fantastic millions, and who thereupon smiles poetically into his brown eyes, could be called calculating, but Caroline had made the same gestures so many times before without material considerations.”

que fascina e rodopia por entre os caminhos que levam à fama e ao dinheiro. Depois de afirmar que “por anos a acompanhei de longe até me aproximar e perguntar quem ela era”²²⁶ (idem) e compartilhar o sumário biográfico já citado, a voz desaparece momentaneamente por alguns parágrafos e só reaparece depois do encontro entre Caroline e Barry, o herdeiro de uma grande fortuna. É nessa segunda aparição que a voz se coloca como personagem e, ao mesmo tempo, brinca com a ideia dos próprios Fitzgerald como textos e criações ficcionais²²⁷ ao identificar-se como parte do casal – sem deixar de comentar a reinvenção completa de Caroline como pertencente à classe social que ela tanto almejava:

Ao final de uma tarde invernosa de domingo, bem quando o brilho ofuscante da neve forçava as sombras a ocuparem grandes margens dos cantos da sala de estar, Caroline e Barry foram nos visitar. [...]

— Olá — ela anunciou. — É aqui a estalagem dos Fitzgerald?

Sua voz estava repleta de emoções diversas, como a sensação de afundar em uma cama macia e fresca ao final de um dia difícil. Acima das nuances voluptuosas de sua fala germinava o tom monótono e ronronante da elite de Nova York.

— É sim — respondi, — e o jantar é peru frio com aspargos; então pode ir entrando para se aquecer que ele já vai ficar pronto. (Fitzgerald, 1991, p. 239)²²⁸

Se nesse ponto existe uma variação semelhante àquela identificada em “Southern Girl”, na qual a voz narrativa passa do singular ao plural, vale destacar que é na história de Caroline que essa voz ganha uma agentividade maior, interagindo diretamente com as demais personagens na forma de diálogos – algo que não havia ocorrido nos contos anteriores, com exceção de “The Girl With Talent”. É a voz narrativa, também, que comunica aos leitores o rompimento entre Caroline e Barry – um escândalo de dimensões públicas e, por isso mesmo, irreparáveis:

²²⁶ “I watched her for ages before I asked who she was”

²²⁷ É importante destacar que é só em “A Millionaire’s Girl” que a identidade da voz narrativa será questionada por demais pesquisadoras – sobretudo por Grogan, que a posiciona como um jovem provavelmente apaixonado por Caroline (2015, p. 118); para Cline, a voz seria a própria Zelda construindo-se como personagem (apud Grogan, 2015, p. 117). Até então, a identidade da voz nunca é questionada, mas apenas aceita como indefinida. Contudo, a própria possibilidade de discutir a voz narrativa dos contos sem que seja necessário identificá-la – ou melhor, o fato de que a sua identificação é passível de ser questionada e reinventada em diferentes gêneros – assinala uma especificidade da língua inglesa, que permite à voz passar sem ser identificada. No português, é necessário definir essa voz narrativa em algum momento durante os contos – sobretudo em “A Millionaire’s Girl”, onde a voz se faz ativa e presente.

²²⁸ One late winter Sunday when the glare of the afternoon snow forced the shadows into great banks in the corners of the living room, Caroline and Barry drove off to see us. (. . .)

‘Hello,’ she said. ‘Is this the Fitzgerald’s roadhouse?’

Her voice was as full of varied emotions as sinking into a soft cold bed after a strenuous day. Over its voluptuous nuances brooded the purring monotone of well-bred New York.

‘It is,’ I affirmed, ‘and there’s cold turkey and asparagus for supper; so come in and get warm while you wait.’

Todos se deliciaram com uma crise tão pública e melodramática naquele romance que havia inspirado tanta inveja. Antes que Caroline e Barry deixassem o restaurante, até mesmo os garçons já haviam pincelado aqui e ali a história de como Caroline havia aceitado, de maneira imprudente, o cheque polpudo e o carro que o pai de Barry oferecera. Ao amado, ela alegou que não havia entendido que esses presentes eram recompensas para que ela pusesse um fim ao relacionamento, e ele alegou sem titubear que ela estava sendo fundamentalmente, desesperadamente e irrevogavelmente desonesta. É uma pena que eles não puderam fazer todas essas alegações em casa, pois assim talvez tivessem conseguido remediar a confusão. Mas tanta gente havia presenciado o escândalo que agora nenhum dos dois conseguia ceder um centímetro que fosse. (Fitzgerald, 1991, p. 330-331)²²⁹

Separada de Barry, Caroline busca o exílio e o recomeço em Hollywood – uma mudança que simultaneamente ressalta a qualidade performática da protagonista e evidencia um planejamento estratégico, já que a jovem não almeja uma carreira de sucesso e tampouco uma autonomia financeira. Como ela própria confia à voz narrativa, Caroline sabe que Hollywood é o único espaço capaz de lhe conceder fama e dinheiro para que ela seja aceita, ainda que com reservas, dentro do círculo social da família de Barry; uma confirmação, portanto, da constatação de Churchwell sobre a dinâmica de classes dos Estados Unidos do início do século XX. Como a pesquisadora lembra, até meados da década de 1920 a chamada “aristocracia” estadunidense olhava com suspeita e hostilidade a noção de celebridade, de estrelato e sobretudo de poder aquisitivo adquirido pelo trabalho no cinema e/ou nos palcos (2015b, p. 37).

A noite de estreia de primeiro grande filme de Caroline, no entanto, é interrompida por uma manchete de jornal que a voz narrativa encontra quase que por acaso, anunciando o noivado de Barry com uma outra mulher – assim como ele, uma herdeira de alguns milhões de dólares. O que se segue, então, é uma batalha pública por notoriedade e atenção, que tem como arena as manchetes de jornal:

Na manhã seguinte, busquei com certa afobação todos os jornais, numa curiosidade maliciosa para descobrir quem receberia maior atenção: se Caroline ou Barry. Ela ganhou, sem qualquer sombra de dúvida. As colunas de artes estavam repletas de relatos elogiosos sobre o filme, que haviam claramente sido

²²⁹ “Everybody was delighted with so public and melodramatic a *crise* in a romance that had inspired so much envy. Before they left, even the waiters in the place had gleaned the story of Caroline’s foolish acceptance of a nice big check and an automobile from Barry’s father. She claimed, to Barry, that she had not understood it was to have been the reward for letting him go, and he claimed in no uncertain terms that she was fundamentally, hopelessly, and irreclaimably dishonest. It seems too bad they couldn’t have done their claiming at home, because then they might have patched up the mess. But too many people had witnessed the scene for either of them to give in an inch.”

escritos na noite anterior; e as primeiras páginas estavam recheadas com manchetes frescas e matérias de duas colunas que relatavam sua tentativa de suicídio na noite de uma estreia tão próspera. (Fitzgerald, 1991, p. 336)²³⁰

Vitoriosa na mídia impressa não apenas por seu sucesso profissional, mas principalmente pelos acontecimentos trágicos de sua vida pessoal, Caroline conquista ainda a última – e mais amarga, segundo a voz narrativa – vitória: Barry. O último parágrafo do conto transmite uma mensagem não de final feliz ou de um amadurecimento romântico, mas sim de uma narrativa corrompida pelo escândalo:

Ela se casou com ele, é claro – e, como a ocasião marcou também o fim de sua carreira no cinema, os dois já tiveram motivos de sobra para repreenderem um ao outro. Isso aconteceu há três anos, e até agora conseguiram deixar as querelas fora do tribunal de divórcio. Mas eu não acho que seja possível viver eternamente protegendo essas querelas, e penso que romances nascidos da violência e da desconfiança acabam sempre do mesmo jeito. (Fitzgerald, 1991, p. 336)²³¹

* * *

Para além de um espaço no qual Zelda pôde exercitar um dos traços mais interessantes de sua escrita, os contos que compõem a *Girl series* são também um esboço do exercício descritivo que ela desenvolveria posteriormente em *Save Me the Waltz*. Os “padrões cubistas” que descrevem os reflexos do sol no parágrafo inicial de “The Girl With Talent”, por exemplo, são transmutados no “cubismo de um triângulo de vidro cortado” (Fitzgerald, 2014, p. 109), nos “telhados metálicos cubistas” (idem, p. 131) e no semáforo cubista (idem, p. 150) que acompanham Alabama e David Knight pela França na segunda parte do romance; da mesma forma, o parágrafo inicial de “A Millionaire’s Girl” seria modificado para caber na Nova York experimentada pela personagem principal do livro:

²³⁰ “Next morning I hurried out for all the papers, from a malicious curiosity to see whether Caroline or Barry would have the choicest space. She won, hands down. The dramatic columns were full of laudatory accounts of the film, obviously written the night before; and the front pages were full of last-minute headlines and two-column stories of her attempted suicide on the night of her successful debut.”

²³¹ “She married him, of course, and since she left the films on that occasion, they have both had much to reproach each other for. That was three years ago, and so far they have kept their quarrels out of the divorce courts, but I somehow think you can’t go on forever protecting quarrels, and that romances born in violence and suspicion will end themselves on the same note.”

<p>“A Millionaire’s Girl” (Fitzgerald, 1991, p. 327)</p>	<p><i>Save Me the Waltz</i> (Fitzgerald, 2019, p. 51-52)</p>
<p>Twilights were wonderful just after the war. They hung above New York like indigo wash, forming themselves from asphalt dust and sooty shadows under the cornices and limp gusts of air exhaled from closing windows, to hang above the streets with all the mystery of white fog rising off a swamp. The faraway lights from buildings high in the sky and the noise of hurrying streets took on that hushed quality of many footfalls in a huge stone square. Through the gloom people went to tea. On all the corners around the Plaza Hotel, girls in short squirrel coats and long flowing skirts and hats like babies’ velvet bathtubs waited for the changing traffic to be suctioned up by the revolving doors of the fashionable grill. Under the scalloped portico of the Ritz, girls in short ermine coats and fluffy, swirling dresses and hats the size of manhole covers passed from the nickel glitter of traffic to the crystal glitter of the lobby.</p> <p>In front of the Lorraine and the St. Regis, and swarming about the mad-hatter doorman under the warm orange lights of the Biltmore façade, were hundreds of girls with marcel waves, with colored shoes and orchids, girls with pretty faces, dangling powder boxes and bracelets and lank young men from their wrists—all on their way to tea.</p>	<p>Vincent Youmans wrote the music for those twilights just after the war. They were wonderful. They hung above the city like an indigo wash, forming themselves from asphalt dust and sooty shadows under the cornices and limp gusts of air exhaled from closing windows. They lay above the streets like a white fog off a swamp. Through the gloom, the whole world went to tea. Girls in short amorphous capes and long flowing skirts and hats like straw bathtubs waited for taxis in front of the Plaza Grill; girls in long satin coats and coloured shoes and hats like straw manhole covers tapped the tune of a cataract on the dance floors of the Lorraine and the St Regis. Under the sombre ironic parrots of the Biltmore a halo of golden bobs disintegrated into black lace and shoulder bouquets between the pale hours of tea and dinner that sealed the princely windows; the clank of lank contemporaneous silhouettes drowned the clatter of teacups at the Ritz.</p> <p>People waiting for other people twisted the tips of the palms into brown moustache-ends and ripped short slits about their lower leaves. It was just a lot of youngness: Lillian Lorraine would be drunk as the cosmos on top of the New Amsterdam by midnight, and football teams breaking training would scare the waiters with drunkenness in the fall. The world was full of parents taking care of</p>

	people. Debutantes said to each other “Isn’t that the Knights?” and “I met him at a prom. My dear, please introduce me.”
--	--

Mais do que passagens descritivas, os trechos acima sugerem um ambiente; um sentimento; um determinado momento histórico e cultural que é compartilhado entre leitores, personagens e autora. Nesse sentido, as passagens iniciais dos contos “preparam os leitores para o tipo de personalidade que o texto vai abordar, e ao mesmo tempo estabelecem, por meio do acréscimo de detalhes, um ar sonhador de verossimilhança”²³² (Anderson, 1977, p. 33). Aliada a esse esforço para sugerir um conjunto sensorial e imagético, também a voz narrativa – um elemento discursivo que relata sensações, memórias e opiniões próprias²³³ infiltra-se na narrativa que a princípio deveria apenas relatar para assumir as posições de personagem e narradora.

Essa dupla de recursos permite que a autora explore em sua escrita alguns temas centrais para a modernidade: Hollywood, o poder e a presença da mídia, a mobilidade social e a migração para grandes centros urbanos e, também, o consumo em massa – de itens, roupas, cosméticos e bens. Nesse sentido, as protagonistas da *Girl series* movimentam-se por entre as máscaras sociais de Gay e Caroline; por entre os desejos de conquista e refinamento de Cornelia, Heloise e Harriet; por entre os sonhos de estrelato e recomeço de Gracie e Lou.

²³² “prepare the reader for the kind of personality on which the story will focus, and at the same time economically establish, by accretion of detail, an air of dreamy verisimilitude”

²³³ Apoio-me aqui mais uma vez na análise de Viscardi sobre o narrador em *Gatsby*: “O fato de Nick Carraway estar reescrevendo a história, rememorando e elaborando os eventos passados nesse processo reforça a realidade de que estamos diante de uma narrativa ficcional. Duplamente ficcional, se assim podemos dizer, visto que **Nick não relata a história como ela foi, mas como ele a vivenciou, e não a relata apenas como a vivenciou, mas sim como interpreta a memória do que vivenciou**” (2018, p. 30, grifo meu)

4.1.4

Protagonistas do fim: Ella e Lola

“Miss Ella” foi o primeiro conto publicado após a *Girl series*, e foi também o primeiro conto concluído depois do primeiro colapso e consequente diagnóstico de Zelda²³⁴. A narrativa também conserva certa semelhança com “A Millionaire’s Girl”, na medida em que ambos os contos “funcionam como histórias que advertem sobre os perigos da subordinação”²³⁵ da mulher (Grogan, 2015, p. 112). Contudo, “Miss Ella” destaca-se entre o *corpus* de contos escritos pela autora até então, uma vez que não só é completamente removido da modernidade e da urbanização dos grandes centros²³⁶, mas também porque se posiciona como distante dos “temas de riqueza, juventude e promessas”²³⁷ (Grogan, 2015, p. 125) que haviam sido explicitados nas narrativas anteriores.

Ella, a personagem titular do conto, é uma senhora vitoriana pertencente a uma geração passada, distante das *flappers*, coristas e atrizes da *Girl series*; uma pacata mulher que vive numa pacata cidade do Sul dos Estados Unidos. Miss Ella não alimenta sonhos de sucesso artístico e tampouco esperanças amorosas – apenas uma rotina rígida, estéril e inalterada, ancorada em momentos desconfortáveis de descanso na rede de seu jardim e passeios de carro na companhia de uma tia e um cachorrinho branco. A superficial pacificidade e aparente monotonia da vida de Miss Ella, contudo, atuam como máscaras para esconder aquilo que Grogan identificara como repressão psicológica (2015, p. 125). Do mesmo modo, a avaliação de Milford é de que

[a] aparente organização sistemática de Miss Ella é a mesma organização sistemática que se vê nos seus jardins, mas ambas não passam de fachadas: a primeira para a atração erótica que Ella alimentara pelo extravagante Bronson, e a outra uma máscara que acoberta a casinha de brinquedo, o local de um violento suicídio. (1970, p. 204)²³⁸

²³⁴ Como Anderson (1977) e Petry (1989) indicam, “A Millionaire’s Girl” foi publicado enquanto Zelda estava internada.

²³⁵ “serve as cautionary tales of the dangers of dependency”

²³⁶ Segundo Pike, “the tale’s Gothicism evokes the backward-looking claustrophobia of small-town and rural society in contrast to the glittering, teeming, mechanized modernism of the cosmopolitan cities of Zelda’s contemporary tales” (2017b, p. 145).

²³⁷ “topics of wealth, youth, and promise”

²³⁸ “The apparent orderliness of Miss Ella’s person matches the orderliness of the grounds of her home, yet both are façades: the one for the erotic attraction she has felt toward the flamboyant Bronson, the other as a mask before the playhouse, the scene of violent and self-inflicted death.”

Para desvelar aos leitores aquilo que possivelmente se esconde atrás dessas máscaras, Zelda emprega novamente sua voz narrativa – dessa vez não uma pessoa próxima da protagonista, mas alguém que reconta a imagem e a história de Miss Ella na condição de um(a) adulto(a) que rememora acontecimentos de uma infância passada. “Quando jovem, eu amava Miss Ella”²³⁹ (Fitzgerald, 1991, p. 343), a voz nos conta – num convite para que visitemos uma lembrança que contém um recorte importante do passado de Ella. Longe de ser apenas uma voz por vezes sarcástica e não-identificada, o(a) narrador(a) de “Miss Ella” usa seu espaço de narração e comentário para convidar os leitores a participarem da história por meio de seus olhos. Como Perkins notara, é essa voz narradora – pertencente, segundo ele, a uma garotinha – que comanda o conto, fazendo com que Miss Ella seja lida simultaneamente como mulher e como projeção do olhar da criança (Anderson, 1977, p. 36)²⁴⁰. Nesse sentido, a voz guarda paralelos com Nick Carraway, que relega ao leitor

a tarefa de lidar não apenas com as implicações do que é narrado e da forma dessa narração, mas especialmente com o que não é narrado, mas que não é de todo excluído do romance, e que acaba por emergir nas margens da narrativa. (Viscardi, 2018, p. 32)

* * *

Tal qual “Southern Girl”, “Miss Ella” tem emaranhado em seu enredo um triângulo amoroso que se dá durante a juventude de Ella – e é colocado dentro do conto graças à opinião da voz narrativa de que as histórias de amor sempre justificam ou explicam a vida de uma mulher (Fitzgerald, 1991, p. 345). Em “Southern Girl”, Harriet simboliza aos olhos de Dan um mundo nostálgico de possibilidades não concretizadas e sonhos de juventude, enquanto Louise representa a segurança e o familiar; em “Miss Ella”, o Sr. Hendrix – noivo da jovem Ella – encarna o socialmente esperado, e Andy Bronson, o despertar sexual da protagonista (Grogan, 2015, p. 126).

Ao recontar o noivado de Ella e Hendrix como um caso de amor que é social e formalmente aceito, a voz narradora reconstrói um cenário de

²³⁹ “When I was young I loved Miss Ella”

²⁴⁰ O comentário de Perkins é interessante, pois identifica a voz narradora como uma mulher. No original: “it made the reader share the feelings of the young girl through whose eyes Miss Bessie was seen, so that she was not only real, and in some degree was not real, but was as the young girl saw her”. “Miss Bessie”, vale acrescentar, foi o primeiro título do conto antes de sua publicação.

domesticidade tradicional pautado em termos e ordens masculinas que são rígidas e imutáveis:

Ele a chamava de “querida”; ela nunca o chamava de outro jeito que não “Sr. Hendrix”. No vazio suave do velho salão, depois de uma festa que se estendera até tarde, ele segurou suas mãos com reverência – aquelas mãos cheias com o *programme du bal*, um broche de borboleta, uma boneca adornada em plumas e berloques do baile [...]. Ele lhe dizia como as coisas haviam de ser, e ela consentia, contente com a voz quieta que se acumulava no ar como a fumaça em um cômodo sem ventilação. (Fitzgerald, 1991, p. 346)²⁴¹

À imagem contida de Hendrix, opõe-se Andy Bronson – que oferece a Ella um amor forjado no fogo nascido de uma bombinha que ele acende perto do vestido da moça e, mais tarde, ampliado por presentes extravagantes e coloridos, em muito diferentes das pálidas lembrancinhas oferecidas por Hendrix:

No dia seguinte ao Natal, escondidos dentro de uma enorme caixa com rosas de um vermelho tão carmim e arrependido que as pétalas brilhavam feito as asas de um inseto, estavam metros e mais metros de seda da Pérsia. Ele também a presentearia com contas de marfim, um leque que trazia entre suas varetas de madrepérola belas damas de Dresden, um chaveiro da Phi Beta Kappa e uma extraordinária miniatura dele próprio quando seu rosto era menor do que seus enormes olhos gentis – tesouros, todos eles. (Fitzgerald, 1991, p. 347)²⁴²

O fogo que circunda Andy suprime a aparente frigidez de Hendrix quando Ella decide enfim romper seu noivado para viver não o contrato socialmente aguardado, mas sim um contrato por ela própria estabelecido. No entanto, tal como nos contos da *Girl series*, não há um final confortável e satisfatório – apenas um “tom de ruína e dissipação”²⁴³ (Anderson, 1977, p. 36): no dia do casamento de Ella e Andy, a jovem recebe a visita não anunciada do Sr. Hendrix, que comete suicídio na frente da casinha de brinquedo localizada no jardim de Miss Ella. A repressão social prevalece e a jovem desiste do casamento, renuncia à possibilidade do amor romântico e passa a evitar qualquer contato com o fogo que Andy um dia representara²⁴⁴ – vivendo, assim, num estado constante de

²⁴¹ “He called her ‘dear’; she never called him anything but Mr. Hendrix. In the soft chasm of the old hall after a late party, he reverently held her hands, hands filled with a dance card, a butterfly pin, a doll in feathers, trinkets of the dance (. . .). He told her how things were to be, and she acquiesced, pleased with his quiet voice piling up in midair like smoke in an airless room.”

²⁴² “The day after Christmas, hid in an enormous box of roses so deep in red and remorse that their petals shone like the purple wings of an insect, he sent her yards and yards of silk from Persia, and then he sent her ivory beads, a fan with Dresden ladies swinging between mother-of-pearl sticks, a Phi Beta Kappa key, an exquisite miniature of himself when his face was smaller than his great soft eyes—treasures.”

²⁴³ “note of ruin and waste”

²⁴⁴ Segundo Milford, Ella “avoids all contact with heat, that of the day as well as that of love. In fact, carefully placed images of heat and fire establish and underline the motion of the story, which is a glimpse of a frustrated woman” (1970, p. 204).

retraimento, em muito similar ao que havia sido imposto durante seu noivado com Hendrix.

* * *

Entre a publicação de “Miss Ella” na *Scribner’s Magazine* em dezembro de 1931 e “A Couple of Nuts” em agosto de 1932 no mesmo veículo, existe o esquecido “The Continental Angle”, que aparecera pela primeira vez na edição de 4 de junho de 1932 na revista *The New Yorker*. O mais breve de todos os contos escritos pela autora, “Angle” parece um mistério: não é possível localizar sua produção em registros como cartas, memorandos e anotações; da mesma forma, ele costuma ser menção passageira em outras pesquisas de cunho acadêmico. Anderson, por exemplo, o classifica como um pequeno *sketch* e como um “ensaio de não-ficção sobre nostalgia gustativa”²⁴⁵ (1977, p. 19); Petry, por sua vez, identifica o texto como um “*sketch* surrealista um tanto cruel no qual um homem e uma mulher sobrevivem em perfeita harmonia justamente porque suas vidas se resumem a (1) comer e (2) conversar sobre comida”²⁴⁶ (1989, p. 73).

Embora categorizado em *Bits of Paradise* e no *Collected Writings* como pertencente à categoria de contos, “Angle” de fato parece ser um texto isolado dos demais, tanto em sua forma como em sua linguagem e também nos recursos estilísticos empregados. Com exceção do primeiro parágrafo – que, de certa forma, consegue criar a descrição sensorial de um ambiente e de um momento histórico específico e recém-acabado –, o texto é inteiramente composto por um diálogo ininterrupto entre um homem e uma mulher, protagonistas não nomeados e tampouco descritos física ou psicologicamente, que pontuam os anos da década de 1920 de acordo com os países, cidades e restaurantes que conheceram. Desamparado da voz narrativa até então central para a articulação dos contos, “Angle” é quase um interlúdio; uma passageira e breve encenação do passado compartilhado de um casal desconhecido, que se encerra com uma interferência absurda do garçom que os serve:

— *Pardon, est-ce que Madame a bien déjeuné ?*
— *C’était exquis, merci bien.*

²⁴⁵ “nonfiction essay in gustatory nostalgia”

²⁴⁶ “rather vicious surrealist sketch in which a man and woman survive in perfect harmony precisely because their two-fold life’s work is (1)eating and (2)talking about eating”

— *Et monsieur, il se plaît chez vous ?*

— Meu bem, o que diabos foi que ele disse? Aprendi meu francês nos Estados Unidos e meu conhecimento não me parece de todo adequado.

— Ah, entendo perfeitamente, senhor. Seria muita intromissão de minha parte perguntar se Monsieur gostou de nosso restaurante? — respondeu o garçom. (Fitzgerald, 1991, p. 352)²⁴⁷

Contudo, são esses elementos distintos e inesperados que aproximam também “Angle” de *Scandalabra*: o retorno incômodo a um passado recente marcado pela extravagância – e a compreensão, ainda velada, de que mesmo por trás de uma fachada tão ostentosa haveria uma “pobreza espiritual” naquela “era delirante de prosperidade e crescimento súbito e desenfreado”²⁴⁸ (Churchwell, 2018, p. 166). Nesse sentido, “Angle” funciona em parte como “Show Mr. and Mrs. F. to Number—” e “Auction—Model 1934”, ensaios marcados por um tom nostálgico de inocência perdida e saudosos por uma felicidade extinguida (Anderson, 1977, p. 19); no entanto, o pequeno texto também pode ser lido como um possível diálogo entre os protagonistas de “A Couple of Nuts”, o conto que o seguiria.

* * *

“A Couple of Nuts” é reconhecido por Milford e Brucoli como um dos contos mais completos e bem-estruturados que Zelda escreveu. Enquanto a biógrafa indica que é nele que Zelda demonstra o melhor domínio de seu talento, Brucoli afirma que o texto é também um dos que mais se assemelha ao modelo tradicional de contos literários (apud Anderson, 1977, p. 37). Não mais concentrado em uma única protagonista mulher, “A Couple of Nuts” conta, pelos olhos de um(a) “narrador(a)-participante não-nomeado(a)”²⁴⁹ (Anderson, 1977, p. 37), a ascensão e consequente ruína de Larry e Lola, um casal de cantores americanos de jazz que busca sucesso pelos cafés e bares de Paris e, mais tarde, Cannes. Também aqui, no entanto, os protagonistas são descritos de acordo com

²⁴⁷ ““*Pardon, est-ce que Madame a bien déjeuné ?*”

“*C’était exquis, merci bien.*”

“*Et monsieur, il se plaît chez vous ?*”

“What the hell did he say, my dear? I learned my French in America and it doesn’t seem to be completely adequate.”

“Ah, sir, I understand perfectly. I be so bold as to ask if Monsieur like our restaurant, perhaps?” answered the waiter.”

²⁴⁸ “spiritual poverty”; “delirious era of prosperity and riotous boom”

²⁴⁹ “unnamed narrator-participant”

sua juventude e qualidade decorativa: são jovens, belíssimos, aventureiros – e, como a voz narrativa relatará, imensamente ingênuos.

Quando se veem inesperadamente desempregados, Larry e Lola recorrem à ajuda de Jeff Daugherty, um agiota não-declarado e benquisto entre o grupo de expatriados estadunidenses. As promessas de riqueza e sucesso feitas por Daugherty, no entanto, mascaram o objetivo primeiro dessa personagem que, como Anderson destacou, é até então inédita dentro daquelas que vinham sendo desenvolvidas pela autora (Anderson, 1977, p. 38); mais uma vez, é a voz narrativa – que, logo descobrimos, tem em Daugherty um conhecido – quem nos conta:

Ele [Daugherty] nunca fora um amigo próximo, mas a temporada ia se desintegrando, dividida já entre brigas e grupinhos ocupados apenas de seus assuntos privados, e eu fiquei feliz por poder pertencer a algum lugar.

— Encontrei dois cordeirinhos — ele contou, — e hoje será o sacrifício. Se seus gostos sanguínários estão bem desenvolvidos, por que não vem também? (Fitzgerald, 1991, p. 356)²⁵⁰

O abate, disfarçado de festa, inicia e formaliza o envolvimento de Larry e Lola com o agiota; uma relação que é baseada em ilusões e novos contratos sexuais. Se nessa primeira aparição pública conjunta o jovem casal de cantores “bebia para criar a ilusão de que tinham motivos para beber”, ao longo daquele verão “o papel de Larry era não se importar”²⁵¹, ignorando – ou simplesmente aceitando passivamente – o caso de Lola e Daugherty (Fitzgerald, 1991, p. 357). O agiota traz consigo novas oportunidades de emprego para o casal, inserindo os dois artistas numa nova atmosfera que é simultaneamente comercial, cínica e endinheirada:

Eles faziam sucesso e estavam muito em voga. Os dois adquiriram uma qualidade calculista, e eu sentia falta daquela valentia com ares de “não temos nada a perder” que costumava habitar suas músicas naquela época em que eles tombavam o encosto de suas cadeiras e cantavam. [...] A vida de repente se tornara uma espécie de dança de baile e eles entrelaçavam seus braços com condes libertinos, milionários americanos e ingleses desiludidos – e Jeff. (Fitzgerald, 1991, p. 359)²⁵²

²⁵⁰ “He [Daugherty] had never been a great friend of mine but the season was disintegrating, already split into quarrelling groups and cliques intent on their private affairs, and I was glad to fit in somewhere. ‘I’ve got hold of two lambs,’ he said, ‘and I’m giving a slaughter. If your sanguinary tastes are nicely developed you might drop in.’”

²⁵¹ “were drinking to create the illusion that they had some reason for it”; “Larry’s role was not to care”

²⁵² “They were prosperous and very much in vogue. Both of them had acquired a calculating quality and I missed the old ‘nothing to lose’ bravery that used to be in their music when they tipped over their chairbacks and sang. (. . .) Life had become a sort of Virginia reel of dissolute counts and American millionaires and disillusioned English—and Jeff.”

“Nuts” não possui, necessariamente, um clímax em seu enredo. Na verdade, o conto é aquele que talvez melhor represente uma das qualidades mais interessantes da escrita de Zelda, marcada e definida por aquilo que é omitido do texto (Grogan, 2015, p. 114). Na história de Larry e Lola, afinal, o que é narrado sob o olhar cínico da voz narrativa – olhar este que ressalta a “ironia como um dispositivo de controle”²⁵³ (Anderson, 1977, p. 38) – são os acontecimentos que essa voz vivenciou ou que lhe foram narrados mais tarde pelas outras três personagens; um recurso que remove temporalmente o leitor da ação, e que acaba também por conferir às opiniões da voz narrativa um peso ainda maior. É pelo ponto de vista desse(a) narrador(a) não-identificado(a) que o desfecho do conto se desenrola, dividido em três acontecimentos – ou três versões de uma mesma história. O primeiro deles vem quando Larry confidencia, em meias-palavras, seu desejo de desfazer o acordo com Daugherty, e os leitores são confrontados pela avaliação cruel da voz:

Dava para perceber pelo jeito que ele ponderava e fracionava as palavras que aquela ideia acabara de lhe passar pela cabeça. Acho que ele queria levar Lola para longe dali, e para longe de Jeff. Eu não suporto quando personagens de uma comédia leve adotam uma atitude de perplexa seriedade só para “mostrar do que são capazes”, então paguei minha conta e fui embora, carregando comigo a satisfação de não ter traído Jeff. (Fitzgerald, 1991, p. 359)²⁵⁴

O segundo desses acontecimentos é a conversa entre a voz narrativa e Daugherty depois que o acordo com Larry e Lola é desfeito. Aqui, os leitores recebem a oportunidade de entender o enredo pelo ponto de vista de Daugherty, marcado por noções de performatividade e celebridade:

—Lola e Larry — ele começou, — pertenciam mesmo era num museu [...]. Eu gostava muito dela, sabe, e ele parecia ser boa gente, então quando eles decidiram voltar para casa eu mandei uns cheques em branco para alguns conhecidos que bancaram os meus fiascos quando o fracasso ainda era novidade para mim, tudo para tentar garantir um bom emprego para aqueles dois. [...] Eles só precisavam cantar e fingir que eram da nata. E se saíram muito bem, por um tempo. Até porque combinavam com todos os adjetivos da moda, “frenéticos e delirantes e fenomenal” e aquilo tudo [...]. Tudo ia bem, tão bem como fogos de artifício

²⁵³ “irony as a device for control”

²⁵⁴ “You could tell by the way he balanced the words and tentatively meted them out that the idea had just come into his head. I supposed he wanted to get Lola away from their environment and Jeff. I cannot tolerate buoyant comedy characters when they lapse into that attitude of baffled seriousness just to ‘show you the stuff they’re really made of’, so I paid my check and walked off, feeling rather pleased with myself that I hadn’t betrayed Jeff.”

estourando no forno de assar, até que minha ex-esposa deu as caras, ou as outras caras a encontraram, não sei bem a ordem. (Fitzgerald, 1991, p. 361)²⁵⁵

A terceira peça do quebra-cabeças é a manchete de jornal que anuncia a tragédia – a morte de Larry num acidente envolvendo o iate da ex-esposa de Daugherty –, que chega ao leitor acompanhada por uma ingênua carta de Lola endereçada à voz narrativa:

Lola me escreveu uma carta patética quando se recuperou. “Você pode me emprestar algum dinheiro? Acho que consegui uma vaga em um espetáculo que abre na primavera, mas você sabe que eu e ele nunca guardamos dinheiro e eu preciso sobreviver até a estreia. Você sempre foi tão gentil, e agora que não tenho mais Larry por perto todos os nossos amigos parecem ter desaparecido”. (Fitzgerald, 1991, p. 362-363)²⁵⁶

“A Couple of Nuts” é, sobretudo, um registro dos relatos múltiplos e silenciados da história, pois esta é relatada apenas pela memória e pelos recortes que a voz narrativa favorece – a saber, seu próprio ponto de vista e a memória de Daugherty. Larry e Lola são, portanto, protagonistas confinados a um passado particular, inacessível aos leitores.

4.1.5

Narradora, escritora – e também amiga

No dia 13 de junho de 1934, Scott Fitzgerald enviaria uma carta para Zelda – então internada no Sheppard and Enoch Pratt Hospital, em Maryland – sugerindo um novo projeto literário para a esposa: “a publicação de um grupo expressivo de seus contos”, pensado sobretudo como um bálsamo para aquele “período de inatividade”²⁵⁷ (Bryer & Barks, 2003, p. 203). Na mesma carta,

²⁵⁵ “‘Lola and Larry,’ he commenced, ‘are a couple of museum pieces (. . .). I was very fond of her, you know, and he seemed a nice sort of chap, so when they left Europe, I sent out mail-order blanks to some friends who used to put on my fiascos in the days when failure was still a novelty to me, trying to get them a decent job. (. . .) They were supposed to sing and pass themselves off as society toughs. They got away with it beautifully for a while. I mean, they fitted all the current adjectives, ‘hectic and delirious and killing’ and all that (. . .). Everything went along like fireworks in an oven until my ex-wife appeared on the scene, or until the scene swallowed her up, I can’t make out which.’”

²⁵⁶ “Lola wrote me a pathetic letter when she got well again. ‘Can you spare me some money? I think I got a job in a new show that’s opening in the spring, but you know we never saved anything and I’ve got to get along until then. You’ve always been so kind to us and now that I haven’t got Larry any more all of our friends seemed to have disappeared.’”

²⁵⁷ “the publication of a representative group of your short stories”; “period of inaction”

Fitzgerald delimitaria o esqueleto do livro: uma introdução, que seria escrita por ele, e três seções distintas: “Eight Women”, “Three Fables” e “Recapitulation”. A primeira seção seria composta pelos

sketches de personagens e contos [que] foram publicados na *College Humor*, na *Scribner's* e no *Saturday Evening Post* entre 1927 e 1931, e um desses contos apareceu com o meu nome quando na verdade não tive nada a ver com a coisa a não ser sugerir um tema e revisar o manuscrito já concluído. Esse mesmo tipo de colaboração aconteceu em outros materiais que foram publicados com os nossos nomes. Nesses casos, eu nunca tive nenhum envolvimento no processo a não ser fornecer meu nome. (idem)²⁵⁸

Fitzgerald também lista os oito contos que integrariam a primeira seção: “The Original Follies Girl”, “The Girl the Prince Liked”, “The Southern Girl”, “The Girl With Talent”, “A Millionaire’s Girl”, “Miss Bessie” e “A Couple of Nuts”. Após um breve adendo no qual ele discute a possível inclusão de dois contos à época inéditos (e hoje perdidos), Fitzgerald parte para um esboço da segunda seção, “Three Fables”; esta seria composta pelos também perdidos “The Drought and The Flood”, “A Workman” e “The House”. Por último, “Recapitulation”, que incluiria “Show Mr. and Mrs. F. to Number—” e “Auction Model 1934” (Bryer & Barks, 2003, p. 204)²⁵⁹. A carta contém ainda alguns comentários e sugestões sobre dois outros contos, também hoje perdidos, que Zelda estaria escrevendo à época. Nos últimos parágrafos, Fitzgerald enfim demarca o caráter editorial do livro: “rivalizar com outras coleções de caráter pessoal ou miscelâneas como os livros de Dorothy Parker etc.” (Bryer & Barks, 2003, p. 204)²⁶⁰.

Embora nunca concretizada, a sugestão do livro foi recebida com entusiasmo por Zelda, que respondeu com uma interessante discussão de estilística, na qual pontua sua busca por uma escrita abstrata:

Era algo assim que eu estava tentando fazer no livro que comecei: eu queria dizer “Esta é uma história de amor — talvez não seja a sua história de amor — e talvez não seja nem a minha história, mas foi isto que aconteceu a uma pessoa que um dia esteve apaixonada. Não há julgamento algum.” — Não sei — é difícil transcrever emoções abstratas, e é necessário buscar tantos artifícios para fazer

²⁵⁸ “character sketches and stories [that] appeared in *College Humor*, *Scribner's* and *Saturday Evening Post* between 1927 and 1931, one of the appeared under my name but actually I had nothing to do with it except for suggesting a theme and working on the proof of the completed manuscript. This same cooperation extends to other material gathered herein under our joint names, though often when published in that fashion I had nothing to do with the thing from start to finish except supplying my name.”

²⁵⁹ Os títulos de alguns contos diferem da forma publicada, mas foram aqui preservados tal como Fitzgerald os incluiu na carta. “Miss Bessie”, por exemplo, refere-se a “Miss Ella”.

²⁶⁰ Fitzgerald possivelmente estaria se referindo a *Laments for the Living* ou *After Such Pleasures*, duas coletâneas de contos publicadas por Parker em 1930 e 1933, respectivamente. No original: “to compete with such personal collections of miscellany as Dorothy Parker’s, etc”

uma declaração que muitas vezes a própria declaração acaba ficando pelo caminho. (Bryer & Barks, 2003, p. 206)²⁶¹

Após uma breve digressão sobre acontecimentos rotineiros, Zelda retorna à questão da coletânea de contos ao sugerir um novo título para a seção “Eight Women”; um que é bastante representativo para a discussão aqui travada: “Não acha que ‘Eight Women’ é um roubo muito grande de Dreiser — eu, ironicamente, prefiro ‘My Friends ou ‘Girl Friends’”²⁶² (Bryer & Barks, 2003, p. 206). É essa nova sugestão de título, afinal, que parece delimitar uma relação de proximidade e mesmo intimidade entre a autora e as protagonistas dos contos — ampliando, assim, a condição da voz narrativa que ora se mascara sob o nome Fitzgerald, ora se esconde por trás dos olhos de uma voz não-identificada; que por vezes se manifesta por meio de comentários e opiniões sarcásticas e irônicas, mas que sempre se posiciona como personagem, narradora, comentarista, autora e, também aqui, amiga. Sempre próxima e ainda assim sempre removida, essa voz narradora/narrativa que tece a ação dos contos e pinta as vidas das protagonistas para os leitores é um recurso técnico e estilístico que ocupa espaço central dentro dos contos analisados; e é, também, um primeiro esboço da voz que habitará as indicações cênicas de *Scandalabra*.

Ao colocar-se como personagem, Zelda também amplia algo que havia sido midiaticamente construído na publicação original do conto “The Cruise of The Rolling Junk” na *Motor Magazine* em 1924 — onde ela e Fitzgerald figuram não apenas textualmente como personagens da história, mas também imagneticamente como protagonistas de uma comédia do cinema mudo. Como Churchwell lembra, a própria existência das fotografias que acompanham o conto atesta a artificialidade e o caráter ficcional e ficcionalizado da situação: “as fotografias [...] foram tiradas mais de três anos após a viagem; até mesmo o carro utilizado era de mentira, já que o verdadeiro fora vendido”. Além disso, as fotografias dependiam fortemente dos clichês das comédias cinematográficas da

²⁶¹ “That was what I was trying to accomplish with the book I began: I wanted to say ‘This is a love story—maybe not your love story—maybe not even mine, but this is what happened to one isolated person in love. There is no judgement.’—I don’t know—abstract emotion is difficult of transcription, and one has to find so many devices to carry a point that the point is too often lost in transit.”

²⁶² “Don’t you think ‘Eight Women’ is too big a steal from Dreiser—I like, ironically, ‘My Friends’ or ‘Girl Friends’ better”

época²⁶³ (Churchwell, 2015b, p. 42). Por último, é importante destacar que a voz narrativa dos contos aqui analisada emula também o experimento de Willa Cather em *My Ántonia* – onde, nas primeiras páginas do romance, a autora aparece disfarçada como a interlocutora de Jim Burden. Antes de passar a contar a história como vista pelos olhos de Burden, assim cedendo a ele o espaço de narrador, Cather deixa transparecer ao seu leitor que a voz que introduz a história é (i) uma mulher e (ii) uma escritora com alguma experiência.²⁶⁴

4.1.6

Outros nomes para liberdade: um conto tardio

Dentre os manuscritos e originais datilografados de Zelda que estão armazenados na Princeton University Library, encontra-se “Other Names for Roses” – o último conto a integrar a coletânea *The Collected Writings* e até hoje relegado a uma posição ainda mais incerta e obscura do que os demais contos aqui discutidos. Identificado por Brucoli (Fitzgerald, 1991, p. 365) e por Anderson (1977, p. 40) como um trabalho tardio, é possível estimar sua composição entre os anos de 1939 e 1948 – o que significa que o conto estaria mais próximo, ao menos cronologicamente, de obras ainda hoje inéditas como o inacabado romance *Caesar’s Things* e o longo diário que Zelda manteve durante seus últimos anos de vida.²⁶⁵

“Roses” certamente difere dos contos que o antecederam, sobretudo em sua estrutura: além de ser consideravelmente longo, está dividido em quatro partes distintas. Embora Fedora, a protagonista, seja mais uma vez uma mulher, ela não é jovem e ousada como Lou, Lola e Gay – mas sim uma mulher mais velha que, como Pike destaca, passa seus dias “confeccionando incessantemente a impressão de movimento e popularidade”²⁶⁶ de tempos passados (2017b, p. 41). Mais

²⁶³ “The photographs, posed for Motor magazine, were taken more than three years after the trip; even the car they used was a prop, as the actual ‘Rolling Junk’ had been sold off after their calamitous journey (. . .). Much of the comedy depends upon stock situations that were already clichés, as when the Fitzgeralds struggle with maps and directions”

²⁶⁴ Para uma avaliação mais detalhada do recurso estilístico empregado por Cather, ver a introdução de Gordon Tapper à edição de *My Ántonia* da Barnes & Noble, de 2003, referenciada ao final deste estudo.

²⁶⁵ Para uma análise mais detalhada desses dois escritos, ver Pike (2017a).

²⁶⁶ “endlessly manufacturing the impression of movement and popularity”

próxima da Miss Ella que mora sozinha em sua casa assombrada pelo passado, Fedora é uma mulher frustrada e reprimida, que gasta sua fortuna para reconquistar a juventude e se manter atraente ao olhar masculino (Pike, 2017b, p. 143).

Incapaz de se firmar como mais do que uma extensão do marido, Fedora vê-se primeiro envolvida num caso extraconjugal com um poeta mais preocupado com a teatralidade do possível escândalo e, por fim, enredada às “coerções da ordem social”²⁶⁷ (Fitzgerald, 1991, p. 381) que a fazem continuar presa ao casamento. Se por um lado Fedora é, assim como as protagonistas que a antecederam, uma peça decorativa dentro de seu círculo social e sobretudo dentro de seu casamento, por outro ela é também o retrato infeliz que aguarda essas mulheres nos futuros que elas sonharam para si próprias – e que foram tão criticados pela voz narrativa. Contudo, Fedora não se define por uma característica externa ou por algo que a qualifique aos olhos do leitor, como Cornelia, Gracie e as protagonistas da *Girl series*: ela não é sulista, e tampouco a rainha dos filmes; está longe de ser fria como um iceberg, não é uma corista das Follies e também não é a namorada de um milionário ou amante de um príncipe. Fedora não é identificada pelo que é, mas sim pelo que não é; pela falta, pelo vazio daquilo que se faz ausente. Embora publicado sob o nome “Other Names for Roses”, o original preservado nos arquivos da escritora traz um primeiro título, posteriormente corrigido a lápis: “Another Name for Roses”. Há um riscado duplo que transforma “another” em “other”, e um singelo “s” que pluraliza o substantivo para modificar aquilo que antes era singular e individual. Em suas duas versões, então, o título não classifica e tampouco identifica a protagonista, mas sim a esconde dentro de outros nomes e por entre substantivos plurais.

É possível que, tal como a rosa do conto “A imitação da rosa”, de Clarice Lispector, as rosas de Fedora simbolizem o desejo pessoal e a liberdade artificial e passageira de uma mulher fragilizada. No conto de Clarice, Laura se torna cada vez mais inquieta com o vazio e a inércia que controlam seus dias e balizam sua “cura”; em “Other Names for Roses”, Fedora se vê progressivamente exaurida pela rotina superficial e destrutiva que ela e o marido levam nas praias francesas. Quando a relação entra em colapso e o marido foge para Paris com a nova amante,

²⁶⁷ “restraints of the social order”

Fedora se depara com uma “outra possibilidade de ser feliz”²⁶⁸ (Fitzgerald, 1991, p. 378) nos braços do poeta Tillyium – possibilidade essa, talvez, um de seus outros nomes para uma rosa – mas logo constata que é apenas uma perspectiva absurda e vazia:

- Estou apaixonado por você — Tillyium proclamou de forma oficial.
- Você não deveria me contar — Fedora respondeu, hesitante.
- Você não percebe o que isso significa, vindo de alguém do meu *métier*?
- Um novo soneto, provavelmente — ela fingia que sua mente estava ocupada com outras coisas.
- Uma saga, — Tillyium corrigiu — de proporções nefastas. E tudo começa hoje à noite, assim que os empregados terminarem de varrer.
- Não posso viver uma saga — veio a resposta melancólica de Fedora. — Meu marido não permite. (Fitzgerald, 1991, p. 373)²⁶⁹

A angústia de Fedora talvez seja mais incerta e confusa porque sua história não é acompanhada da voz narrativa que comandara até então a experiência de leitura dos contos. Equilibrando-se entre o presente estagnado e rancoroso e um futuro de possibilidades desconhecidas, Fedora não é auxiliada, elogiada e tampouco criticada por não conseguir dizer ao amante “algo [...] que poderia mudar sua vida inteira, que a entregaria a outros jeitos de pensar”²⁷⁰ (Fitzgerald, 1991, p. 375), tal como Lola e Lou o fizeram; da mesma forma, seu anticlimático retorno à ordem social não vem amargurado ou marcado por um comentário sarcástico como o “final feliz” de Caroline em “A Millionaire’s Girl”; ela simplesmente retorna àquilo que conhecera, vencida pela dualidade que será explicitada em *Save Me the Waltz* e, de certa forma, vivida por todas as protagonistas mulheres dos contos, do romance e da peça de Zelda Fitzgerald – a saber, o embate de tentar ser duas mulheres ao mesmo tempo: uma que é independente, e outra que é resignada e protegida.

²⁶⁸ “another possibility of happiness”

²⁶⁹ “I am in love with you,” Tillyium said officially to Fedora.

“You are not supposed to tell me,” Fedora said tentatively.

“Do you realize what this means coming from one of my *métier*?”

“Probably a new sonnet.” She pretended that her thoughts were elsewhere.

“A saga,” Tillyium agreed, “of ominously epic proportions. It begins tonight—as soon as they get through sweeping.”

“I can’t have a saga,” gloomed Fedora, “my husband doesn’t allow it.”

²⁷⁰ “something (. . .) which would have changed her whole life, would commit her to other ways of thought”

5

Valsa de uma só: o romance

You can't waltz as a threesome.
Other dances need to be
invented.

NATALIE CLIFFORD BARNEY²⁷¹

Ao final da festa que encerra o sexto capítulo de *O Grande Gatsby*, Daisy despede-se de Nick Carraway ao som de “Three O’Clock in the Morning” – uma valsa que, como Churchwell aponta, havia sido durante os primeiros anos da década de 1920 um dos maiores sucessos musicais a habitar a memória coletiva do público estadunidense. A canção fora gravada por Paul Whiteman, cuja orquestra os Fitzgerald costumavam prestigiar no Palais Royal da Broadway (2015, p. 209):

It's three o'clock in the morning
We've danced the whole night through
And daylight soon will be dawning
Just one more waltz with you
That melody so entrancing
Seems to be made for us two
I could just keep on dancing forever dear with you
There goes the three o'clock chime, chiming, rhyming
My heart keeps beating in time
Sounds like an old sweet love tune
Say that there soon will be a honeymoon
It's three o'clock in the morning
We've danced the whole night through
And daylight soon will be dawning
Just one more waltz with you
That melody so entrancing
Seems to be made for us two
I could just keep on dancing forever dear with you.

Esta, supõe Churchwell, talvez fosse “a valsa que Zelda prometeu a Scott” (idem, p. 209)²⁷²; uma referência ao título do único romance que ela concluiu e publicou. Afinal, “save me the waltz”, como Wagner-Martin notara, também era uma frase comumente reproduzida em bailes e festas, sobretudo por homens (1982, p. 205) –

²⁷¹ Tradução para o inglês de Chelsea Ray (2016).

²⁷² “the waltz Zelda was asking him [Fitzgerald] to save”

embora David Knight, o marido da protagonista do romance, logo avise durante a narrativa que “nunca soube dançar valsa” (idem)²⁷³.

Retirado, como Zelda diria em uma carta para o marido, de um catálogo de discos (Bryer & Barks, 2003, p. 207), o título carrega um pedido, supõe-se, masculino – mas esconde, por entre as páginas do romance, a busca de uma mulher. Sua protagonista, Alabama Beggs, “infeliz e incapaz de conquistar uma identidade autônoma dentro do casamento” (Legletiner, 2014, p. 130)²⁷⁴, volta-se para a prática do ballet para encontrar uma identidade outra que não a da maternidade e do casamento – e também para buscar um sentimento de satisfação profissional. O que a personagem encontra, no entanto, é a constatação de que uma identidade autônoma e uma carreira profissional estão, para ela, fora de alcance. Incapaz de prosseguir com a carreira de bailarina após uma cirurgia que lhe rompe os tendões do pé, Alabama precisa enfrentar a decepção maior: o fato de que a vida continua – ainda que apenas como “uma rede de argumentos sobre códigos sociais adequados, orçamentos cuidadosamente planejados e o importante trabalho de David como pintor”²⁷⁵ (Wagner-Martin, 1982, p. 206).

Seguramente a tentativa autoral de Zelda que recebeu maior interesse da crítica ao longo das décadas, *Save Me the Waltz* é amplamente identificado, dentro da tradição crítica e literária sobre os Fitzgerald, como uma obra complementar a *Tender Is the Night* (Tavernier-Courbin, 1979, p. 22-23) e sobretudo como um romance autobiográfico. Essas duas características serão exploradas em mais detalhes no próximo capítulo, que traça a recepção crítica do romance e de sua tradução no Brasil, mas por ora é importante explicitar por qual motivo este estudo busca se afastar de tais afirmações – para, em seguida, explicitar duas propostas de interpretação que podem, de algum modo, contribuir para uma leitura mais ampla e abrangente do romance.

* * *

Save Me the Waltz e *Tender Is the Night* costumam ser lidos como registros de um mesmo casamento – o dos Fitzgerald – a partir dos pontos de vista

²⁷³ Jacqueline Tavernier-Courbin faz a mesma observação (1979, p. 32).

²⁷⁴ “unhappy and unable to achieve an autonomous identity in [her] marriage”

²⁷⁵ “a fabric of arguments of proper social codes, balanced check books, and David’s important work as a painter”

da esposa e do marido, respectivamente (Tavernier-Courbin, 1979, p. 22-23). Entendidos dentro dessa chave de leitura autobiográfica como um par indissociável de romances que se complementam (Bryer & Barks, 2003, p. 147), os dois livros coexistem em uma relação desigual de natureza estritamente comparativa e complementar: enquanto *Tender Is the Night* consagra-se como obra tardia, *Save Me the Waltz* é consolidado em seu papel de sombra extravagante, romance complementar e escrita autobiográfica. No caso de *Tender Is the Night*, a caracterização de autobiografia é flexibilizada dentro daquilo que Churchwell classificou como o “clichê da crítica”, segundo o qual “Fitzgerald dramatizava suas ansiedades privadas nos romances que escrevia” (2016, p. 9)²⁷⁶; essa mesma categorização, no entanto, será utilizada com dois objetivos discursivos distintos nas leituras feitas de e sobre *Save Me the Waltz*.

Se por um lado o romance de Zelda é lido como um registro autobiográfico de seu casamento com Scott Fitzgerald e também como um romance complementar a uma obra consagrada, então ele contribui para o engessamento da identidade autoral de Zelda enquanto esposa de menor talento casada com um grande escritor. Por outro lado, se *Save Me the Waltz* é autobiográfico e, como discutido por pesquisadoras feministas das décadas de 1970, 1980 e 1990, registro de denúncia e revolta de uma mulher, torna-se – paradoxalmente – uma escrita reduzida, porque confinada a um diário ficcionalizado. Quando pesquisadoras como Tavernier-Courbin afirmam que o romance é não apenas uma busca por autonomia e identidade, mas também uma resposta a uma situação pessoal (1979, p. 24), perpetua-se a problemática dualidade assinalada por Chris Power em seu breve ensaio sobre Anna Kavan: “os escritores homens imaginam; as escritoras mulheres apenas confessam”²⁷⁷.

Ao longo das décadas, o rótulo de autobiografia utilizado por Milford (1970), Tavernier-Courbin (1979), Wagner-Martin (1982) e Waites (1986) transformou-se em semiautobiografia (Davis, 1995; Salvey, 2012); em biografia produzida em hospício (Wood, 1992); exercício de autoanálise (Bryer & Barks, 2003); autonarração (Diermet, 1998); autobiografia surrealista (Castillo, 1998)²⁷⁸,

²⁷⁶ “critical cliché that Fitzgerald made a practice of dramatizing personal anxieties in his novels”.

²⁷⁷ “male writers are allowed to imagine, female writers only to confess”. Pode ser acessado via <https://www.theguardian.com/books/2020/feb/13/heroin-anna-kavan-short-story-life-fiction>

²⁷⁸ Davis (1995, p. 360) também discute a possibilidade de ler Zelda como uma “surrealist manqué, set adrift from an *avant-garde* that might have provided her and her work a much-needed

narrativa da artista fracassada (Payne, 1995); ficção sentimental e do trauma (Legleitner, 2014); *bildungsroman* (Legleitner, 2014; Wagner-Martin, 2004); prosa sentimental (Wagner-Martin, 2004); *roman à clef* (Templeton, 2019b) e mesmo “jazz bildungsroman” (Gordon, 1991, p. xxi). Para além dessas variações sobre um único tema, é importante destacar que, mesmo dentro da qualidade de romance modernista, o texto “não é tradicional na sua forma e tampouco em seu tema” (Templeton, 2019b, p. xix).²⁷⁹ Equilibrado entre duas eras diferentes (idem, p. xvii; Legleitner, 2014, p. 127), *Save Me the Waltz* retrata a fragmentação da artista mulher dentro de uma cultura que anunciava liberdades sexuais e políticas mas ainda não estava pronta para conferi-las integralmente às mulheres²⁸⁰; e retrata, talvez ainda mais explicitamente, “o impacto que a cultura de bens de consumo da década de 1920 exerceu sobre a autorrepresentação, o esforço físico e o desejo das mulheres”²⁸¹ (Davis, 1995, p. 327).

Nesse sentido, me interessa pensar *Save Me the Waltz* não como um romance autobiográfico, mas sim como um relato de viagem que amplia as experimentações em escrita narrativa que a autora iniciara nos contos – e também como esboço dos temas e da linguagem que ela tentaria aprofundar em *Scandalabra* alguns meses mais tarde. O primeiro caminho de leitura proposto, que aproxima o romance de um relato de viagem, pode nos ajudar a entender a jornada de Alabama Beggs como representativa de um movimento maior de mudanças e rupturas que aconteciam na cultura ao seu redor; da mesma forma, a segunda proposta de leitura é um esforço para entender as atividades da autora no mundo da ficção não como acontecimentos isolados, mas sim como um processo de desenvolvimento contínuo. Se, como Wagner-Martin indica, o romance “não foi um ‘primeiro romance’ de uma escritora novata mas sim a culminação dos muitos anos que Zelda vinha dedicando à escrita” (1982, p. 207)²⁸², ele pode ser visto como um laboratório de testes para aquilo que ela começara a desenvolver nos contos e tentaria aprimorar em *Scandalabra*.

support”. Sara Mayfield, vale destacar, classificou *Save Me the Waltz* como uma escrita expressionista, equilibrada entre as tradições do velho Sul e o surgimento do *avant-garde* (Tavernier-Courbin, 1979, p. 31).

²⁷⁹ “Zelda’s novel is traditional neither in form nor in theme”

²⁸⁰ Uma avaliação semelhante é oferecida por Payne (1995, p. 48).

²⁸¹ “the impact of 1920s commodity culture on female self-presentation, physical effort, and desire”

²⁸² “was (. . .) not a usual ‘first novel’ but the culmination of many years of Zelda’s working with words”

5.1

A voz da cidade é suave como a da solidão

E como a uma borboleta,
Ana prendeu o instante entre os dedos
antes que ele nunca mais fosse seu.
CLARICE LISPECTOR

Apesar de sua natureza cíclica, *Save Me the Waltz* é um romance geograficamente disperso – no qual o ato da viagem e sobretudo o contato com o Outro, na forma de personagens, cidades e idiomas, se constrói como elemento central e atividade formadora para Alabama Beggs. A personagem, que carrega no próprio nome a terra de onde vem, reage ao mundo que a cerca: tenta encontrar uma identidade como filha de seus pais e caçula da família na pequena cidade sulista que é seu primeiro lar; descobre-se mulher no turbilhão de festas de Nova York e Connecticut; enfrenta a solidão e o desamparo na Riviera Francesa; busca, num desespero inquieto, o mundo da dança nos estúdios de Paris e encontra um amargo sucesso na cidade de Nápoles – para, doente, retornar à cidade onde tudo começou.

Por meio de sua linguagem fragmentada, colorida, fantástica e, por vezes, grotesca, Zelda constrói aquilo que, em uma carta escrita para o marido durante o outono de 1930, chamara de música visual (Bryer & Barks, 2003, p. 93): associações inesperadas, imagens singulares acompanhadas por fundos musicais distintos – como as músicas de Mistinguett e Vincent Youmans – e descrições quase sempre associadas ao mundo da pintura²⁸³. É essa música visual que coloca em xeque velhas tradições de um novo mundo e as vidas nômades e errantes do velho mundo; que invade um espaço majoritariamente feminino – o ballet – apenas para revelá-lo como um que reforça valores patriarcais, pois

preserva a ideologia dominante [...] ao selecionar dançarinas com base nos ideais clássicos de beleza e também ao reforçar os papéis tradicionais de gênero e [...] os

²⁸³ As referências a Mistinguett e Vincent Youmans podem ser localizadas no segundo capítulo do romance. Sobre a associação que a autora faz entre linguagem, descrição e pintura, cito Seidel, Wang & Wang (2006, p. 139): “In *Save Me the Waltz*, the narrator mentions the following artworks: ‘La Primavera’, ‘September Morn’, ‘Venus de Milo’, anatomical sketches, Cellini frescoes, Greek friezes, Picasso etchings, Rembrandt’s physician, Gauguin, Léger, René Crevel, Van Gogh, Georgia O’Keeffe, Fra Angelico, cubists, ‘Winged Victory’, a statue of Prometheus, Degas, and David”. Há que se ressaltar também a presença de Marie Laurencin, pintora francesa, no texto (Fitzgerald, 2019, p. 98).

estereótipos sexuais que perpetuam representações da mulher como uma criatura frágil, sustentada por um homem poderoso. (Adair, apud Salvey, 2012, p. 364)²⁸⁴

* * *

Save Me the Waltz inicia sua história com a imponente presença do pai de Alabama – o juiz Beggs, uma fortaleza de valores e morais já datados. A casa da família Beggs é um espaço impecável e organizado; uma extensão de seu patriarca e, portanto, um espaço que comanda da caçula uma infância silenciosa e suspensa. O confinamento, contudo, serve também como motor inicial para sua jornada de amadurecimento e construção de subjetividade:

Ela quer que lhe digam como é, sendo jovem demais para saber que não se parece absolutamente com nada [...]. Ela não sabe que qualquer esforço que fizer se transformará nela mesma. Foi muito mais tarde que percebeu que os ossos do pai só podiam indicar suas limitações. (Fitzgerald, 2014, p. 12-13)

O tempo passa e Alabama começa a desbravar, simultaneamente, seu eu interior e a cidade lá fora. Entremado nesse primeiro capítulo estão descrições fragmentárias e abstratas da cidade, que silenciosamente acompanham e presenciam as descobertas de Alabama:

Do pomar do outro lado da rua o perfume de peras maduras flutua sobre a cama da criança. Uma banda ensaia valsas ao longe. Coisas brancas brilham no escuro – flores brancas e pedras do calçamento. A lua nos vidros das janelas inclina-se para o jardim e faz ondular as emanções espessas da terra, como se fosse um remo de prata. O mundo é mais jovem do que na verdade é, e a menina se imagina velha e sábia, compreendendo seus próprios problemas e lutando com eles como assuntos que lhe são peculiares. (Fitzgerald, 2014, p.15)

A pacata cidade de Alabama, no entanto, se vê totalmente transmutada pela chegada da Primeira Grande Guerra e pela instalação de um campo de treinamento militar em suas redondezas. A mudança na rotina na cidade – e a ameaça aos costumes de sua sociedade – coincide com o desabrochar da adolescência da personagem, cada vez mais ciente “de tudo o que falavam sobre ela. Eram tantos os rapazes que queriam ‘protegê-la’ que não podia deixar de saber” (idem, p. 44). Sua liberdade sexual conquistada, no entanto, é ilusória – e seu futuro, cada vez mais, parece ser a reprodução dos passados de outras mulheres:

²⁸⁴ “upholds the dominant ideology, (. . .) by continuing to select dancers on the basis of a classical ideal of beauty, by reinforcing traditional sex roles and (. . .) stereotypes of gender which perpetuate representations of women as fragile creatures supported by powerful men.”

Alabama tinha uma forte consciência de sua própria insignificância, da vida passando enquanto besouros cobriam os frutos úmidos das figueiras com a atividade estática de um bando de moscas sobre uma ferida aberta. (Fitzgerald, 2014, p. 46)

É durante o verão que antecede seus dezoito anos que a protagonista conhecerá David Knight – um soldado ambicioso, que “já lhe falara várias vezes como ia ser famoso” (p. 54). O casamento que se segue, no entanto, não é o ápice e tampouco a conclusão da história de Alabama – mas sim um fator que “apenas complica sua jornada de autodescoberta”²⁸⁵ (Legleitner, 2014, p. 128). Rumo à Nova York, Alabama enfim abandona a terra de sua infância e a casa dos pais, deixando no passado a identidade de filha para caminhar em direção ao desconhecido:

Alabama estava deitada no quarto número 2109 do Hotel Biltmore pensando que sua vida seria diferente com os pais tão longe. David David Knight Knight Knight, por exemplo, não teria meios de fazer com que ela apagasse a luz enquanto não se sentisse disposta a tal. Não havia mais poder sobre a Terra que pudesse obrigá-la a fazer qualquer coisa, pensou assustada, exceto ela própria. (Fitzgerald, 2014, p. 61)

Tal como a Nova York que recebeu a Era do Jazz, a Nova York que acolhe a lua-de-mel dos Knight é o palco de uma nova geração e de uma mudança abrupta, que contrasta diretamente com a descrição estática e sensorial da pacata cidade do Sul. Nova York é, para Alabama, uma cidade feita de pessoas – e sua descrição evoca um turbilhão de acontecimentos, modernidades e imitações de celebridade:

A cidade flutuava sobre barulhos amortecidos como o aplauso indistinto que chega ao ator no palco de um grande teatro. [...] As caixeiras imitavam Marilyn Miller. Universitários falavam em Marilyn Miller assim como antes tinham falado em Rosie Quinn. Atrizes do cinema eram famosas. Paul Whiteman produzia o significado da diversão no seu violino. Havia filas de espera no Ritz aquele ano. Todo mundo estava lá. Pessoas encontravam conhecidos em saguões de hotéis que cheiravam a orquídeas, luxo e histórias de detetive, e perguntam umas às outras onde tinham andado desde aquela última vez. [...] – todo mundo era famoso. Todos os outros que não eram tão conhecidos tinham morrido na guerra. (Fitzgerald, 2014, p. 67)

É também na cidade que Alabama – agora não mais Beggs, mas sim Knight – encontra uma outra alcunha que a definirá: a da maternidade. A cidade, plano de fundo pulsante e vivo, mistura-se à decisão:

Fora das janelas, ardentemente insensível ao seu próprio significado, a cidade se encolhia numa assembleia de copas douradas. O topo de Nova York cintilava

²⁸⁵ “merely complicates her journey to knowing herself”

como um dossel dourado atrás de um trono. David e Alabama defrontavam-se inabilmente – não havia o que discutir sobre o fato de ter um bebê. (Fitzgerald, 2014, p. 66)

O nascimento da filha – assim como outros acontecimentos à primeira vista formadores da vida da protagonista – ocorre fora das páginas do livro e representa, tal qual o casamento, não uma realização, mas sim um obstáculo que “limita a celebração do empenho artístico presente no romance”²⁸⁶ (Davis, 1995, p. 358). Agora em três, os Knight partem em busca de um novo recomeço, para mais um novo desconhecido: a Europa. É aqui que a personagem começa a lidar com as tensões entre ser a “propriedade quimérica” (idem, p. 97) de seu marido e alguém que ela ainda desconhece, pois nunca existiu em outras alcunhas que não as de filha e esposa. Nesse sentido, é curioso que o poema composto por Alabama – um poema que, supostamente, é de amor – seja construído em volta desse mesmo embate interno:

Por que sou deste jeito, por que sou de outro?
 Por que brigo tão constantemente comigo mesma?
 Qual é o eu racional e lógico?
 Qual dos dois é o que deve querer existir? (Fitzgerald, 2014, p. 97)

Essa dualidade será fio condutor e um dos eixos centrais de *Save Me the Waltz*, representando o paradoxo interno enfrentado pela protagonista – que tenta ser “duas pessoas distintas ao mesmo tempo, uma que deseja ter uma lei própria e outra que deseja conservar todas as coisas belas do passado e ser amada, cuidada e protegida” (Fitzgerald, 2014, p. 79).

* * *

Uma vez em solo francês, os Knight peregrinam pelas vilas da Riviera Francesa até St. Raphaël, onde alugam uma casa para o verão. É nesse momento do romance que as descrições começam a fazer uso de imagens discordantes e cada vez mais fantásticas, numa mistura exótica entre o belo e o grotesco – um indicativo do tormento de Alabama e da distância emocional entre o casal: “[c]upidos em tons pastel brincavam entre as ipomeias e as rosas em grinaldas, inchados de bócio ou alguma doença maligna” (Fitzgerald, 2014, p. 111). Num padrão que sinaliza aquilo que Waites (1985, p. 653) identificara como “um novo

²⁸⁶ “limits the novel’s celebration of artistic endeavour”

ideal de feminilidade no qual os ornamentos eram modernos, mas o tema subjacente era imutável e arquetípico”²⁸⁷, as tentativas de Alabama em se ocupar acabam em fracassos – e irritam David, que pede: “Alabama, poderia ao menos não interferir? Paz é essencial para meu trabalho atual.” (Fitzgerald, 2014, p. 126).

Paz de um, monotonia da outra: a solidão de Alabama acaba por encontrar consolo em Jacques, um aviador francês por quem se apaixona. Descrito em pequenos fragmentos espalhados ao longo de poucas páginas, o caso extraconjugal de Alabama carrega em seu início a promessa de uma possível libertação; um bálsamo contra a indiferença de seu marido. Longe de ser o final feliz da personagem principal, no entanto, o caso é abruptamente encerrado quando David o descobre.

Ao partir a trabalho para o outro lado do mundo, Jacques leva consigo o encanto da cidade – e um pedaço da liberdade momentânea que Alabama experimentara. Antes ensolarada e bucólica, a cidade agora torna-se um cenário macabro; um que transpõe e reflete a raiva e a tristeza de Alabama: “O sol se esvaía numa hemorragia vermelha e púrpura – escuro sangue arterial tingindo as folhas das uvas. As nuvens eram pretas, torcidas em sentido horizontal e a terra se estendia bíblica à luz profética” (Fitzgerald, 2014, p. 135).

Novamente decepcionados e amargurados, os Knight decidem fugir – de si próprios, da vida que tentaram construir, das experiências cada vez mais dolorosas. Agora, partem para Paris:

A areia na praia estava tão branca como em junho e o Mediterrâneo, azul como sempre, a partir das janelas do trem que extraiu os Knight da terra dos limoeiros e do sol. Não tinham muita fé na viagem, nem acreditavam que uma mudança de cenário fosse uma panaceia para males espirituais; estavam simplesmente felizes por partir. As crianças sempre ficam alegres com algo novo, pois não se dão conta de que qualquer coisa contém tudo se é completa em si mesma. Verão, amor e beleza são mais ou menos iguais em Cannes e Connecticut. (Fitzgerald, 2014, p. 137)

* * *

Se os meses em St. Raphaël e na Riviera Francesa por um lado se assemelham à infância e adolescência de Alabama no Sul dos Estados Unidos, com suas tardes ensolaradas de verão e a forte presença da natureza – e por outro,

²⁸⁷ “a new ideal of femininity in which the trappings were modern but the underlying theme was ageless and archetypal”

atuam como condutores para uma liberdade (ilusória) para a personagem, a nova vida em Paris parece um reflexo da lua-de-mel em Nova York, pois construída sobre os mesmos alicerces urbanos. Ao descrever a enorme festa de expatriados que os recebe, Alabama conta:

Ninguém sabia de quem era a festa. Fazia semanas que estava acontecendo. Quando se tinha a sensação de que não seria mais possível aguentar outra noite, ia-se para casa, dormia-se e, quando se voltava, um grupo de pessoas se havia dedicado a mantê-la viva. Devia ter começado com os primeiros navios cheios de inquietação que despejaram sua carga na França em 1927. Alabama e David começaram a participar em maio, depois de um terrível inverno num apartamento de Paris que cheirava a chancelaria de igreja, porque era impossível ventilá-lo. Esse apartamento [...] era um lugar perfeito para incubar os germes de amargura que trouxeram da Riviera. (Fitzgerald, 2014, p. 137-138)

Infectados por esses germes de amargura, os Knight chegam a uma Paris americanizada e quase que imediatamente são alçados ao patamar de celebridades: David consagra-se como pintor, enquanto Alabama continua a ser sua extravagante sombra, “excluída por sua falta de conquistas”²⁸⁸ nas intermináveis festas frequentadas por artistas, escritores, pintores e atores. É numa dessas festas que certa companhia sugere a Alabama o ballet não como uma possibilidade de independência artística, mas sim como um passatempo “quase tão exótico como ser casada com um pintor” (Fitzgerald, 2014, p. 157). A sugestão, no entanto, rapidamente assume contornos de uma possibilidade concreta – e é dentro do abafado estúdio de Madame, uma antiga bailarina russa, que Alabama enfim retorna à busca que havia começado ainda criança: a busca por si mesma.

É nesse espaço majoritariamente feminino que Alabama começa a construir-se como um sujeito dissociado de David e da vida doméstica. Essa nova Alabama, no entanto, carrega dentro de si uma intensidade cruel e agonizante, pois passa a dedicar “uma porção tão grande de seu tempo ao estúdio que era como ser precipitada no vazio imaginar a vida sem ele” (Fitzgerald, 2014, p. 173). Zelda também utilizará os salões de Madame para retratar um corpo de bailarina que vai contra as expectativas pré-concebidas de fragilidade, delicadeza e requinte, todas tradicionalmente associadas ao mundo da dança clássica: ao

²⁸⁸ “excluded by her lack of accomplishment”. Embora tenha utilizado a tradução de Rosaura Eichenberg para as citações de *Save Me the Waltz*, a escolha da tradutora nesta frase me parece um pouco inadequada: ao traduzir “accomplishment” como “perfeição” (Fitzgerald, 2014, p. 147), perde-se a noção – tão importante – de que Alabama se sente cada vez mais isolada por não desempenhar nenhuma função concreta que não a de esposa decorativa.

ressaltar a “crua fisicalidade do corpo da dançarina” (Davis, 1995, p. 367)²⁸⁹, Zelda substitui a sofisticação clássica de tutus cor-de-rosa e sapatilhas de cetim por um corpo que é “feio, muscular, danificado e grotesco” (p. 368).²⁹⁰

Com o fim do verão parisiense, no entanto, vem a solidão de Alabama, afastada de sua família e desertada por Madame, que viajou. Mais uma vez, a cidade funciona como um espelho da própria personagem:

Durante o calor de agosto elas trabalharam. As folhas secavam e se deterioravam na baixada de St. Sulpice; os Champs-Élysées ferviam com nuvens de gasolina. Não havia ninguém em Paris, era o que todo mundo dizia. As fontes nas Tuileries jorravam um chuvisco quente e vaporoso; *midinettes* abandonavam as mangas. Alabama ia duas vezes por dia ao estúdio. [...] David bebia com multidões no bar do Ritz celebrando juntos o vazio da cidade. (Fitzgerald, 2014, p. 173)

É também no final do verão que os Knight se mudam para o novo apartamento em Paris; e é nesse novo ambiente – excessivamente próximo da St-Sulpice, que retumba com sinos funéreos (idem, p. 177), que Alabama, exausta em sua busca por uma disciplina rígida, retoma a imagem do pai:

A exaustão lhe retardava as pulsações até o ritmo de sua infância. Pensava no seu tempo de criança, quando estivera perto do pai. Com sua distância altiva ele se apresentara como uma infalível fonte de sabedoria, uma base de segurança. (Fitzgerald, 2014, p. 177)

Desamparada pelo pai e pelo marido – as duas figuras que moldaram sua identidade enquanto mulher adulta – Alabama não é só um retrato de suas contemporâneas; é também uma mulher atônita, que se descobre sozinha e que tenta, por isso mesmo, arquitetar para si uma vida mais segura:

Esticando seu próprio esqueleto sobre um tear de atitudes e *arabesques*, ela tentava tecer um manto mágico com a força do pai e a beleza juvenil de seu primeiro amor com David, o feliz esquecimento da adolescência e sua aconchegante infância protegida. Vivía sempre muito sozinha. (Fitzgerald, 2014, p. 177)

* * *

No início do inverno, Alabama está cada vez mais isolada e removida de sua esfera familiar – e cada vez mais presente na prática do ballet. Na sua típica subversão de expectativas, ela afirma que “não queria sair de Paris, onde eles

²⁸⁹ “ugly physicality of the dancer’s body”

²⁹⁰ “ugly, muscular, damaged, and grotesque”. Como Davis aponta, essa mesma ideia guiaria as pinturas que Zelda faria alguns anos mais tarde, como “Ballerinas Dressing”, “Ballerinas”, “Muscular Figure” e “Three Figures”.

eram tão infelizes. Sua família se tornava muito remota com a distensão de sua alma em *stchays* e piruetas” (Fitzgerald, 2014, p. 182).

A absorção total ao ballet também faz com que o terceiro capítulo do livro seja o mais introspectivo. É nele, afinal, que a protagonista localiza sua existência dentro de um aparente vácuo social: porque já é casada e tem uma filha, seus esforços no ballet são vistos como excentricidade pelas outras dançarinas, que não entendem por que uma mulher se esforçaria tanto se já atingiu o “ideal”; por outro lado, seus amigos – aqueles que haviam inclusive sugerido o ballet como um passatempo – criticam, como David, o esforço empregado numa prática tão ornamental:

— Você está tão magra — dizia David, num tom paternalista. — Não faz sentido se matar de tanto trabalhar. Espero que você saiba que existe uma distância enorme entre amadorismo e profissionalismo no mundo das artes. (Fitzgerald, 2019, p. 174)²⁹¹

Talvez mais amargo seja o fato de que, mesmo dentro de um abismo tão grande, David ainda assim ignora os esforços de Alabama para tentar ressignificar o próprio corpo, tratando-o como sua propriedade: “Ele a exibia para os amigos como se fosse um de seus quadros” (Fitzgerald, 2014, p. 201).

Conforme o capítulo – e as estações parisienses – avançam, avança também o desejo de Alabama, expressado em uma linguagem que cada vez mais “desorienta [...] e resiste a uma perspectiva realista; uma linguagem que horroriza”²⁹² (Davis, 1995, p. 331): “Ter sucesso se tornara uma obsessão. Trabalhava até sentir-se como um cavalo ferido na praça de touros, arrastando as entranhas” (Fitzgerald, 2014, p. 210). As portas para o sucesso, enfim, se abrem – e Alabama recebe um convite da San Carlo Opera Ballet de Nápoles para dançar um dos solos de *Faust* na nova temporada. Visto como accidental por David, o convite gera tamanha angústia que a protagonista considera, simultaneamente, desistir do ballet e persistir em seu treino:

Queria ter nascido no ballet, ou então abandoná-lo de vez.
Quando pensava em desistir de seu trabalho, sentia-se doente e envelhecida. As milhas e milhas de *pas de bourrée* deviam ter aberto um caminho para algum lugar. (Fitzgerald, 2014, p. 221)

²⁹¹ “‘You’re so thin’, said David patronizingly. ‘There’s no use killing yourself. I hope you realize that the biggest difference in the world is between the amateur and the professional in the arts’”. Também aqui optei por não seguir a tradução de Eichenberg, que traduz “patronizingly” por “protetor” (2014, p. 201) – uma tradução que, embora dicionarizada, me parece de certa forma um eufemismo, dada a situação descrita e as tensões explicitadas no romance.

²⁹² “disorients, . . . resists a realist perspective, that sometimes horrifies”

O capítulo se encerra com a morte de Diaguilev – que, embora não um personagem do romance, permeia o mundo do ballet como um deus – e o iminente retorno dos Knight aos Estados Unidos. É apenas nas últimas linhas que Alabama enfim toma a decisão de aceitar o convite – dando, assim, início a uma nova migração e tornando ainda mais patente a contradição da mulher artista de sua época:

A escolha decisiva de privilegiar a carreira e não a maternidade e a esfera doméstica – uma decisão complexa para uma mulher que viveu no início do século XX e que deveria, tradicionalmente, priorizar as necessidades do lar, do marido e dos filhos – indica que Alabama ainda não descobriu uma forma de equilibrar ou mesmo mesclar suas diferentes funções de mãe e artista modernista. (Legleitner, 2014, p. 136)²⁹³

* * *

Os leitores de *Save Me the Waltz* não sabem de que forma a notícia da peregrinação de Alabama foi recebida, pois o último capítulo abre com a personagem já prestes a embarcar no trem que a levará para Nápoles. Atormentada, chorosa e momentaneamente dependente de um calmante, a bailarina sofre com sua escolha de distanciar-se fisicamente da família. É só quando o trem se aproxima de Nápoles que Alabama enfim se reconhece, e se permite experimentar o caminho que trilhara para si própria: “Alabama apoderou-se de si mesma, como um menino caminhando num jardim fecharia a mão sobre um vaga-lume” (Fitzgerald, 2014, p. 227). Enfim na cidade que lhe prometera sua estreia profissional, Alabama desembarca em uma experiência sensorialmente confusa:

Uma poeira branca soprava pela cidade; armazéns vendiam cheiros picantes, cubos, triângulos e globos de vime exalando odor. Nápoles encolhia-se à luz das lâmpadas de suas praças públicas, reprimida por uma grande pretensão de disciplina, sufocada por suas fachadas de pedra enegrecida (Fitzgerald, 2014, p. 227)

Talvez por ser a última jornada de Alabama, Nápoles constrói-se no romance como um lugar não tão concreto como Paris, a Riviera Francesa ou o Sul dos Estados Unidos – na verdade, a cidade italiana mais parece um espaço

²⁹³ “Her decisive choice to place her career before her daughter and home—a troubling decision for an early twentieth-century woman who was expected to place needs of her home, husband and children first—reveals that she has yet to discover a method that would enable her to balance or merge her differing roles as a mother and as a modernist artist”

fragmentado, costurado por rupturas e acontecimentos inesperados. E inesperada, também, é a primeira interação da personagem com um habitante da cidade.

Confrontada com a dificuldade de se comunicar num idioma que não conhece, Alabama dá seu novo endereço para o taxista – que lhe diz, em inglês (e em português, na tradução): “*Signorina* vai gostar de Nápoles. A voz da cidade é suave como a da solidão” (Fitzgerald, 2014, p. 228). A frase vem de *Stanzas Written in Dejection, Near Naples* – poema de Shelley que é utilizado para simbolizar a solidão sentimental e física de Alabama, confirmando a fala de Legleitner de que “para a mulher e para a artista modernista independente, ainda era impossível escapar da noção de domesticidade reproduzida pelo senso comum”²⁹⁴ (2014, p. 125).

O cenário para triunfo da protagonista como bailarina, portanto, é desprovido do brilho e da gratificação que poderia trazer: a Nápoles de Alabama é apagada, desbotada, úmida, decadente – e reflete o estado de torpor da personagem, que toma sedativos à noite para se esquecer das cartas da filha (Fitzgerald, 2014, p. 231). Quando a estreia nos palcos enfim chega, não é comemorada nem tampouco discutida: “Bem, está feito” (idem, p. 233), Alabama diz para si mesma. Não há emoção – felicidade, raiva ou orgulho por tudo o que ela própria alcançou depois de tanto tempo, pois o peso esmagador das expectativas sociais a atormenta.

É nesse ponto que a narradora onisciente enfim abandona a protagonista para se concentrar em David. É por meio dele que os leitores descobrem não só que o pai de Alabama está terrivelmente doente e prestes a morrer, mas que a própria Alabama está internada em Nápoles por conta de uma infecção no pé. Confinada a uma cama de hospital, ela sofre delírios fantásticos e amedrontadores por conta da dor que sente:

Às vezes o pé doía tanto que ela fechava os olhos e saía flutuando sobre as ondas da tarde. Ia invariavelmente ao mesmo lugar de delírio. Lá havia um lago, tão claro que ela não distinguia o fundo da superfície, e uma ilha pontuda aparecia pesada sobre as águas como um raio abandonado. Choupos fálicos, explosões de gerânios rosa e uma floresta de troncos brancos cuja folhagem fluía do céu cobriam a terra. Ervas obscuras oscilavam na corrente; hastes púrpura com folhas carnudas e animais, longas hastes tentaculares sem folha alguma, bolas de iodo que zuniam e as curiosas formações químicas das águas paradas. (Fitzgerald, 2014, p. 236-264)

²⁹⁴ “communal notions of domesticity remain inescapable for the independent modernist woman and artist alike”

Ao final, Alabama não consegue conquistar a sonhada identidade de bailarina: impedida de dançar após uma cirurgia que rompe os tendões de seu pé, só lhe resta voltar para casa – incapaz de “superar o abismo entre ser esposa confinada ao ambiente doméstico e artista autônoma”²⁹⁵ (Legleitner, 2014, p. 136).

* * *

Save Me the Waltz chega ao seu fim com a morte do juiz, a personagem que iniciara o romance – um acontecimento que é o golpe final para Alabama, de volta ao lugar onde tudo começou depois de uma jornada tão extenuante. Novamente mãe e esposa, Alabama agora torna-se inspiração para as obras de seu marido, que passa a pintar quadros sobre o ballet que ele tanto condenara.

Marcada pelos caminhos que a levaram até si mesma, Alabama retorna, enfim, ao mesmo lugar de sua infância. Os últimos parágrafos do livro – que retratam um momento em suspenso ao final de uma festa que carrega, no dia que ainda está para nascer, a nova vida dos Knight – trazem consigo uma incerteza parecida àquela causada pela tempestade que recebera as personagens durante a viagem de ida para a França. Equilibrada precariamente “entre duas épocas e sem um caminho claro a seguir”²⁹⁶ (Legleitner, 2014, p. 127), Alabama enfim concretiza em sua narrativa pessoal a crença que construíra ainda adolescente, aos dezessete anos:

Com um nietzschianismo adolescente, ela já planejava escapar, pelas reviravoltas do mundo, da sensação de asfixia que parecia estar eclipsando sua família, as irmãs e a mãe. Ela se moveria vivamente ao longo de lugares superiores, disse para si mesma, onde pararia a fim de invadi-los e admirá-los, e se o belo fosse difícil... bem, não havia por que ficar economizando antes da hora de pagar. Cheia dessas resoluções presunçosas, prometeu a si mesma que, se no futuro sua alma viesse morta de fome e chorando por um pedaço de pão, iria comer a pedra que ela talvez tivesse para oferecer, sem queixas nem remorsos. Convenceu-se inexoravelmente de que a única coisa que importava era tomar o que ela queria, quando pudesse. (Fitzgerald, 2014, p. 43)

Uma leitura primeira do romance pode levar a crer que Alabama seria mais um retrato frágil da mulher moderna, incapaz de encontrar uma posição autônoma e independente de suas funções na esfera doméstica e, ainda, presa entre o passado

²⁹⁵ “is unable to cross the gulf between domestic wife and autonomous artist”

²⁹⁶ “between two eras with no clear direction”

concreto e vitoriano e o futuro imensurável que se anunciava com o final da Grande Guerra (Legleitner, 2014, p. 140). Há, no entanto, uma outra leitura que pode ser explorada; uma na qual Alabama volta-se para seu incerto futuro não consumida pelo fracasso e resignada em sua função decorativa, mas sim consciente de tudo o que viveu – e, de certa forma, tomada por uma nova e até então impensada existência. Como Templeton explica,

O livro se encerra com uma Alabama amadurecida. Ela conquistou uma identidade que não depende de seu casamento ou da filha, embora ela reassuma os papéis de esposa e mãe depois que a carreira como bailarina é prematuramente encerrada por conta da sepse e da cirurgia nos tendões. Na minha leitura, essa nova individualidade simboliza um **progresso importante não só para Alabama como um indivíduo, mas também para as mulheres de sua geração.**

[...] Por mais que o livro se encerre com a conclusão de um capítulo das vidas dos Knight, haverá o futuro – e, levando em conta o crescimento e o amadurecimento que Alabama conquistou até ali, gosto de pensar que ela vai aplicar as lições que aprendeu para se livrar daquilo que não mais a serve e **continuar a amadurecer dentro da sua própria individualidade.** (Templeton, 2019c, grifos meus)²⁹⁷

Para além de ter conhecido o espaço do ballet e ter reconhecido em Madame uma imagem de autonomia e progresso feminino que até então ela jamais havia visto, Alabama também consegue (ainda que de forma embrionária) colocar a própria filha em contato com um novo mundo de possibilidades. Nesse sentido, Bonnie seria

a **personificação de todas as mudanças enfrentadas por Alabama e pode até mesmo ser o futuro do livro** [...]. Ela cresce viajando pelo mundo com os pais, aprendendo francês e inglês e vendo a mãe lutando para realizar seus sonhos no mundo da dança. Ela passa um bom tempo no estúdio com Madame, e também vive a separação dos pais, ainda que esta seja temporária. Como resultado, Bonnie é **exposta a múltiplas vidas e experiências de mulheres: ela entra em contato com mulheres de diferentes nacionalidades e com diferentes passados, mulheres de diferentes classes sociais e econômicas que nutrem sonhos e ambições distintas: algumas buscam um marido, e outras buscam carreiras.** Se a luta de Alabama no livro é a luta para construir a si própria a partir do zero, **Bonnie parece já ter dominado um senso de autonomia ainda em desenvolvimento.** (Templeton, 2019c, grifos meus)²⁹⁸

²⁹⁷ “By the end of the novel, Alabama has grown. She has achieved a sense of self that is not dependent on her marriage or her daughter though she reclaims the roles of both wife and mother after her dancing career is prematurely ended by blood poisoning and tendon surgery. This selfhood, to me, represents important progress not only for Alabama as an individual but for women of her generation more broadly.

. . . while this chapter of the Knights’ lives is closing, there will be another, and given the growth and progress that we have seen Alabama achieve over her lifetime up to this point, I like to think that she will take the lessons that she has learned and cleansed of those things which no longer serve her, she will continue to grow into her self.”

²⁹⁸ “the embodiment of all the changes that Alabama has struggled with and might even be the future of the book. (. . .) she grows up traveling the world with her parents, learning French and English both, and watching her mother pursue her dreams of dance. She spends time in the studio

Há que se ressaltar também o relativo sucesso que Alabama atinge ao reinventar seu próprio corpo como uma obra de arte²⁹⁹. Embora fragilizada pela decisão de priorizar sua carreira, Alabama ainda assim encontra, no abafado ambiente dos estúdios – locais não apenas tradicionalmente femininos, mas também desprovidos da qualidade ornamental do espetáculo de dança – um sentimento de paz e equilíbrio:

Ela adorava as aulas na manhã depois de um espetáculo – o relaxamento e a calma tranquila e floral, como a quietude de um pomar em flor, que se seguia à excitação, o rosto ainda pálido, e os restos de maquiagem que a transpiração retirava do canto de seus olhos. (Fitzgerald, 2014, p. 236)

Ainda que essa transformação do corpo em obra de arte seja interrompida por conta dos tendões rompidos em cirurgia, é possível postular que a personagem volta para casa e para sua esfera doméstica com uma nova autonomia sobre seu corpo – e com uma visão mais crua e também mais ácida da vida. Em uma das provas tipográficas do romance preservadas na Princeton University Library³⁰⁰, o desfecho do livro preserva um diálogo mais extenso entre Alabama e David do que aquele publicado na versão final, no qual fica explícita (i) uma nova compreensão da personagem sobre as máscaras públicas e narrativas privadas e (ii) a hipótese de que a protagonista tenha deixado para trás as expectativas tradicionais sobre o casamento compartilhadas, segundo Wagner-Martin (1982, p. 203), por ela própria, o pai e o marido:

— É que sempre descubro, anos mais tarde, que quando pensei ser muito próxima de uma pessoa ela na verdade estava dizendo uma outra coisa, e não aquilo que eu pensei ter entendido.

— Isso lá é verdade, infelizmente. Mas até eu e você?

— Bom – uma hora vamos enxergar um ao outro por quem realmente somos, eu acho.³⁰¹

with Madame and also endures the separation of her parents, which as it turns out, is short-lived. As a result, Bonnie is exposed to an extraordinary range of women's lives and experiences: she encounters women from different backgrounds and nationalities, women of different socio-economic classes who have different dreams and ambitions: some of them want a husband while others want a career. Whereas Alabama's struggle throughout the book is to build a self from scratch, Bonnie seems to have already gained a budding sense of autonomy."

²⁹⁹ A ideia da invenção de si mesmo como uma obra de arte vem de Churchwell (2015, p. 187), ao discutir a construção social de James Gatz como Jay Gatsby: "social aspiration could involve an aesthetic process: the invention of the self as work of art".

³⁰⁰ É difícil precisar exatamente a ordem das correções, pois nem todas as provas tipográficas são datadas.

³⁰¹ *Save Me the Waltz*; Zelda Fitzgerald Papers, C0183, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. No original: 'Oh, I always find, years later, that when I think I have been closest to a person they meant something else than what I thought they meant all the time.'

É precisamente essa constatação esquecida e descartada de Alabama que possibilita o segundo caminho de leitura destacado ao início da seção 4.2 e explorado a seguir: a possibilidade de ler *Save Me the Waltz* enquanto um exercício de situações absurdas e inesperadas por meio da linguagem, e também enquanto um esboço sobre temas como a performatividade de identidades públicas, a confecção de personas voltadas para a manutenção ou subversão do *status quo* e a negociação da performance pública como forma de assegurar e transformar narrativas privadas.

5.2

Prelúdio ao escândalo

Scandal's always the same — it's
only fashions in morals that
change.

ZELDA SAYRE FITZGERALD³⁰²

Save Me the Waltz pode ser lido como uma narrativa que retrata o processo embrionário e mesmo incompleto daquilo que Payne identificara como “um ato de maestria sobre si mesma”³⁰³ (1995, p. 53) e que a própria Zelda descreveria em uma carta como “o desejo de domar a vida e sentir que, *au fond*, ela não passa de um inimigo desdenhoso”³⁰⁴ (Bryer & Barks, 2003, p. 153); processo esse que, como discutido acima, se dá por meio do ballet e sobretudo por meio da itinerância geográfica que Alabama vive primeiro por conta de seu casamento, depois por conta de sua profissão e, por fim, por conta dos pés machucados. No entanto, o romance é também um estudo mais detalhado daquilo que a autora havia explorado no artigo “What Became of Our Flappers?” em 1925 – e que, mais tarde, esboçaria também em *Scandalabra*: a arte da autodramatização e autorrepresentação, que culmina não apenas numa “arte de ser” (Fitzgerald, 1991,

‘That’s true – unfortunately. But you and I?’

‘Well – we’ll find each other out, I suppose.’

³⁰² A frase está presente no datiloscrito de uma versão anterior de *Save Me the Waltz*, armazenado na Princeton University Library.

³⁰³ “an act of mastery over herself”

³⁰⁴ “the desire to master life and a feeling that it is, *au fond*, a contemptuous enemy”

p. 398), mas também no “dever de refletir” (Fitzgerald, 2014, p. 284)³⁰⁵. Experiências sempre duais, como destacado pela própria Alabama quando esta afirma: “David, é muito difícil ser duas pessoas distintas ao mesmo tempo, uma que deseja ter uma lei própria e outra que deseja conservar todas as coisas belas do passado e ser amada, cuidada e protegida” (Fitzgerald, 2014, p. 79).

A busca por um equilíbrio entre a arte de ser e o dever de refletir; entre ser uma pessoa com suas próprias leis e uma que é protegida por outras, coloca-se então como sintomática daquilo que Tavernier-Courbin classificou como uma forma superficial de emancipação das mulheres ao início do século XX (1979, p. 33-34). Se por um lado elas agora podiam desfrutar de novas liberdades, por outro o poder e a força das instituições tradicionais ainda regiam suas vidas adultas, de forma que era impensável e mesmo impossível encontrar autonomia financeira e identitária dentro do casamento.

Ainda criança, Alabama se constata vazia de interpretações de si mesma (Fitzgerald, 2014, p. 12) – e, seguindo as “indicações sobre si própria” (idem, p. 31) deixadas pelos pais, pelas irmãs e pela sua função dentro da família, começa a exercitar um processo de fabricação e confecção de sua identidade pública (Davis, 1995, p. 338). Munida da opinião de que uma de suas irmãs é “o instrumento perfeito para a vida” (Fitzgerald, 2014, p. 19), Alabama se apropria de sua história para construir sua identidade de *belle* adolescente:

Saqueadora de entusiasmos vadios, ela empilhava os despojos sobre tudo o que estivesse à mão, sobre as irmãs com seus namorados, sobre espetáculos e vestimentas. Tudo assumia características de improvisação com as mudanças constantes na menina. (ibidem, p. 22)

Alabama também entende, ainda jovem, que “havia um espetáculo do qual podia participar. O tempo cuidaria disso, e ela teria um lugar, inevitavelmente – algum lugar onde representar a história de sua vida” (Fitzgerald, 2014, p. 31). Frente à sociedade sulista cada vez mais abismada com seu comportamento desviante, a jovem sabe que jamais desaponta a cidade quando o assunto são “as possibilidades dramáticas de uma cena. Meu espetáculo é danado de bom” (idem, p. 44)³⁰⁶.

³⁰⁵ “burden of reflecting”, no original. O termo, vale destacar, é discutido por pesquisadoras já citadas neste estudo, como Davis (1995) e Tavernier-Courbin (1979), que exploram também o “burden of performance” (1979, p. 26).

³⁰⁶ Mais tarde, Alabama dirá que “sempre tivera tanto orgulho de ser uma boa diretora de cena” (Fitzgerald, 2014, p. 179)

O que à primeira vista poderia ser lido como uma declaração de independência e rebeldia, no entanto, logo se coloca como uma forma de definição identitária que é determinada por – e para – a esfera pública, pois, como Legleitner afirma, “é essa atenção externa que ela recebe por sua beleza e seu comportamento astuto que passa a defini-la”³⁰⁷ (2014, p. 128). A “arte de ser”, portanto, transforma-se na “arte de ser uma outra pessoa”³⁰⁸ (Davis, p. 336) – e, antes *belle*, Alabama entra em seu casamento na qualidade de figura que “deve representar e aumentar a persona de David”³⁰⁹ (Davis, 1995, p. 345); uma “fórmula de química para o ornamental” (Fitzgerald, 2014, p. 69) que não permite as liberdades precárias das quais desfrutava quando ainda era solteira.

Nesse sentido, é importante observar como essas identidades femininas são construídas ao longo do romance e como elas diferem das identidades e funções exercidas por outras personagens mulheres do livro. Se por um lado Alabama tem no casamento o elemento que passa a definir sua persona pública de esposa feliz (Legleitner, 2014, p. 133), por outro a jovem Gabrielle Gibbs, dançarina que frequenta o mesmo círculo social dos Knight em Paris e com quem David tem um caso, é descrita quase que inteiramente em termos que “ênfatizam a artificialidade de sua autotransformação em um bem de consumo”³¹⁰ (Davis, 1995, p. 342). Gibbs, apesar da superficialidade e artificialidade de sua persona pública, performa para o desejo masculino que a admira: é delicada, refinada e essencialmente feminina. Alabama, no entanto, abandona sua persona doméstica (Legleitner, 2014, p. 134) de esposa privilegiada para performar uma identidade autônoma – e, como resultado, é tida como grotesca e não desejada. Gibbs é uma dançarina que tem como objetivo agradar os outros (Davis, 1995, p. 350), especialista na arte de ser um objeto; Alabama busca uma arte capaz de transformar seu corpo não em ornamento, mas em máquina criadora. Entre essas duas personagens, há então uma representação textual do “conflito entre objeto e sujeito, entre doméstico e público”³¹¹ (Legleitner, 2014, p. 132) tão crucial ao romance e central também em *Scandalabra*, onde essas dinâmicas serão realocadas em e registradas por meio de uma realidade manipulada pelos tabloides

³⁰⁷ “it is this outside attention toward her good looks and smart behavior that comes to define her”

³⁰⁸ “art of being someone else”

³⁰⁹ “is supposed to represent and augment David’s persona”

³¹⁰ “emphazise the artificiality of her self-commodification”

³¹¹ “struggle between object and subject, domestic and public”

e pelas expectativas sociais. Em *Save Me the Waltz*, o que está em jogo é a dinâmica de poderes e funções vividas por mulheres como Alabama quando a frágil identidade doméstica e pública não consegue mais comportar suas aspirações artísticas (Waites, 1986, p. 637); em *Scandalabra*, o que se discute é a renegociação – e a fabricação – de identidades públicas como moeda de troca para negociar fama, dinheiro e notoriedade. Como Alabama diz, afinal, “as pessoas sempre acreditam na melhor história” (Fitzgerald, 2014, p. 78).

* * *

Um dos aparentes consensos que permeia a fortuna crítica de *Save Me the Waltz* é a atenção especial às partes III e IV do romance, que se concentram na prática do ballet, na temporada profissional vivida em Nápoles e no final anticlimático da carreira da protagonista. Contudo, a segunda parte do romance, que retrata os primeiros anos do casamento dos Knight e a vida dos dois em Nova York e Connecticut, é especialmente relevante para entendermos algumas manobras linguísticas e situações farsescas que seriam exploradas em *Scandalabra*, a obra que o seguiria.

Classificado por Wagner-Martin como um momento que recria os gracejos e piadas da Era do Jazz (2004, p. 145) e repleto de frases, falas e construções que são igualmente fragmentárias e enigmáticas, este segundo capítulo do livro “antecipa muito do diálogo presente em [...] *Scandalabra*”³¹² (idem) – em especial os parágrafos que narram a visita dos pais de Alabama ao lar caótico dos Knight. Completa com um mordomo japonês e dois amigos bêbados do jovem casal, a visita é uma tentativa fracassada de normalidade: mascarados de adultos responsáveis, os Knight não passam de duas crianças brincando de faz-de-conta, incapazes de corresponder às expectativas de regime doméstico estipuladas pelos Beggs. Confrontada com a notícia de que os pais decidem passar o resto da visita na casa de sua irmã, Alabama constata, num tom que permearia mais tarde a ação de *Scandalabra*:

Alabama sabia que essa seria a atitude deles, mas não pôde impedir um cataclismo em seu interior. Sabia que nenhum indivíduo tem o poder de forçar outras pessoas a manterem para sempre suas versões sobre o caráter desse

³¹² “foreshadows much of the dialogue in (. . .) *Scandalabra*”

indivíduo... pois, mais cedo ou mais tarde, vão tropeçar na concepção que a própria pessoa tem de si própria. (Fitzgerald, 2014, p. 78)

Outro ponto interessante dessa mesma cena é a existência dos dois convidados indesejados – não como aparecem na versão publicada do romance, mas sim na prova tipográfica com correções à mão feitas pela autora e que carrega, na sua primeira página, a data de 6 de junho de 1932³¹³. Na versão publicada do romance, a dupla de bêbados não tem nomes próprios e tampouco falas significativas. Além disso, nas desculpas inventadas por Alabama e David, um dos personagens não tem laringe e outro é mudo:

Ela [Alabama] estava prestes a pintar um quadro de suas perfeições domésticas quando um resmungo alto vindo da rede a preveniu. Cambaleando pela porta da sala de jantar, com um ar visionário, o rapaz fitava a reunião. No geral, estava inteiro, apenas um pouco torto... a bainha da camisa saía para fora da calça.

— Boa noite — disse com formalidade.

— Acho que seu amigo deveria jantar — sugeriu o desconcertado Austin.

O amigo explodiu num riso tolo.

A sra. Millie inspecionava confusa [...]. É claro que ela *queria* que Alabama tivesse amigos. Sempre educara suas filhas com essa intenção, mas as circunstâncias eram, às vezes, dúbias.

Um segundo fantasma desganhado passou às cegas pela porta; o silêncio só era quebrado por grunhidos e guinchos de histeria reprimida.

— Ele faz esses barulhos porque foi operado — David foi logo dizendo. O juiz se encrespou.

— Extirparam a laringe — acrescentou David alarmado. Seus olhos perscrutavam selvagens a face ectoplasmática.

Por sorte, os sujeitos pareciam escutar o que ele estava dizendo.

— Um deles é mudo — explicou Alabama com inspiração.

— Bem, alegre-me com isso — respondeu o juiz enigmático. Seu tom não deixava de ser um pouco hostil. Parecia sobretudo aliviado com a impossibilidade de qualquer futura conversa.

— Não consigo dizer nenhuma palavra — proferiu o fantasma inesperadamente.

— Sou mudo. (Fitzgerald, 2014, p. 74-75)

Na prova tipográfica mencionada, no entanto, esses dois fantasmas são Phil e Emmet – e a presença dos dois como personagens ativas da narrativa contribui ainda mais para o tom absurdo da cena, ecoando em parte as manobras linguísticas e temáticas que seriam empregadas em *Scandalabra*. Indecisos sobre se deixam ou não os amigos entrarem na casa e conhecerem os pais de Alabama, os Knight pautam sua discussão de acordo com os valores transmitidos pela família, avaliando de que forma o iminente escândalo afetará a opinião dos Beggs sobre a filha:

³¹³ Save Me the Waltz; Zelda Fitzgerald Papers, C0183, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

- O que aconteceu?
- Ora, o quê! A rede está cheia de bêbados e se Papai vir isso vai ser um *horror*!
- Mande os bêbados embora.
- Eles não conseguem se mexer — e, para piorar, são Phil e Emmet. Phil ganhara a *croix-de-guerre*. Resguardado por duas placas de “Privado”, uma cerca de ferro com pontas de lança, uma grade, uma porta de vidro, uma estranha fechadura insolúvel e um criado que não lia o *The Daily News*, Phil permitia que David e Alabama desfrutassem de seu santuário ao menos dois sábados todos os meses. Nessas ocasiões, o casal espirovava suco de laranja nas primeiras edições de Shelley e Keats do amigo, ou então manchava os tampos de couro das mesas de jogo com o líquido laranja. Emmet os presenteara com o jogo de xícaras de porcelana para chocolate quente.
- Por Deus! Tanka vai ter que garantir que fiquem lá fora depois do jantar. Não podemos ofendê-los.
- Acha que o Juiz vai compreender a situação?
- Infelizmente, sim. Se ele for como a minha família, já tem uma propensão a isso.
- Alabama passou os olhos pelo ambiente, inconsolável.
- Bem, suponho que uma hora ou outra todos têm de escolher entre a família ou os amigos. *Eu* vou trazer os dois para dentro.
- Não, Alabama. Seria uma grosseria. E você não pode fazer essas coisas. Sua mãe já tem idade — ela vai passar noites em claro pelo resto da vida, imaginando nós dois com *delirium-tremens*. Os dois estão muito acabados?
- Bastante. Se chamarmos uma ambulância, só vai ser pior — respondeu, incerta.
- E ainda vamos ter que dar explicações.
- Será que nunca vamos chegar naquele ponto em que não devemos nada a ninguém? Estou cansada de projetar a mim mesma aqui e ali só para me sentir devidamente envergonhada por conta de como os outros me veem.
- É você mesma que se ressentido do julgamento dos outros.
- Pois me parece que eu não deveria ser responsável pelo que me foi inculcado quando ainda era criança. Nunca fui de desaprovar quem bebe, e agora tenho que fingir que sou fervorosamente contra a coisa.
- O livre-arbítrio total é uma doutrina egoísta demais para ser algo prático — David respondeu, impaciente. — Temos que levar mais os outros em consideração.³¹⁴

³¹⁴ *Save Me the Waltz*; Zelda Fitzgerald Papers, C0183, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. A grafia de Shelley foi corrigida, mas o original traz “Shelly”. No original:

“What’s the matter?”

“Matter! The hammock’s full of drunks and If Daddy sees that there’ll be hell to pay”!

“Send them away”.

“They can’t move — and it’s Phil and Emmet, to make matters worse”.

Phil had the *croix-de-guerre*. Protected by two private signs, a spiked fence, a grill, and a glass door, an insoluble foreign lock, and a valet who did not read The Daily News, he permitted David and Alabama to waste at least two Saturdays a month in his sanctuary, sloshing orange-juice over his first editions of Shelly and Keats and spotting the tops of his leather card tables. Emmet had sent them the chocolate set.

“My God! Tanka’ll just have to see that they stay outside after dinner. We can’t offend them”.

“Do you think the Judge would understand?”

“I’m afraid so — if he’s anything like my family, he is liable to.”

Alabama stared about disconsolately.

“Well — I suppose there comes a moment when all young people must choose between their families and their friends. I’m going to bring them in”.

Na versão publicada do romance, a invasão não anunciada dos incômodos convidados é descrita em poucas linhas, de forma a concentrar a ação na reação do juiz: um embate direto entre a lei que rege a infância de Alabama e a desordem de sua vida de casada. Na prova tipográfica, no entanto, Phil e Emmet estão em absoluto controle da situação, agindo simultaneamente como visitas indesejadas e também como porta-vozes da reputação que os Knight construíram enquanto casados:

— David tem trabalhado muito — Alabama interrompeu, determinada. — Vivemos num estado de paz e agora somos cidadãos importantes.

Ela estava prestes a iniciar uma narrativa sobre as perfeições domésticas do casal quando teve seu discurso silenciado por um suspiro profundo vindo da rede. Um estrépito impressionante levou as garrafas até o chão de pedras enquanto Phil cambaleava em direção à porta da sala de jantar. Com um ar transcendental de sabedoria, encarou o grupo ali reunido. A fralda de sua camisa da Brooks Brothers estava meio embolada sobre a cintura da calça, mas como um todo ele estava ali – apenas um pouquinho torto.

— Boa-noite — ele disse, formalmente. — É tão raro que pessoas famosas tenham pais – quer dizer, é tão raro conhecer esses pais, que... que...

A frase continuou, incoerente, por ao menos cinco minutos.

— Acho que talvez seu amigo devesse jantar — sugeriu Austin, numa voz atordoad.

Phil explodiu num ataque de riso:

— Temos um outro amigo lá fora. Ninguém tem mais amigos do que David e Alabama. — E complementou, num tom ameaçador: — Nem amigos tão interessantes.

— Jamais foi minha intenção questionar os fatos — murmurou o Juiz.

Miss Millie inspecionava, aflita, os botões das beterrabas. É claro que ela *queria* que a filha fizesse amizades. Sempre criara as filhas com esse objetivo em mente, mas às vezes tinha lá suas dúvidas.

Emmet, desganhado e fantasmagórico à porta, tateando pela entrada sob o ombro de Phil, de fato pouco ajudava a dissipar essas dúvidas.

— Este aqui também é amigo de David e Alabama — Phil explicou.

“No, Alabama. It’d just be unkind. You can’t do things like that. Your mother is old – she’d be awake nights picturing us with delirium-tremens for the rest of her life. Are they in very bad shape?”

“Pretty hopeless. If we send for the ambulance it would just make a scene”, she said tentatively.

“And there’d be explanations”.

“Aren’t we ever going to reach the point where we have no responsibilities to other people? I get deathly sick of projecting myself here and there so that I can feel properly ashamed of the way I appear to others.”

“It’s yourself makes you resent their judgment”.

“It seems to me that people should not be accountable for what is incubated into them before they attain the age of protestation. I have never felt the slightest disapproval of drink and here I am expected to look upon it as the blackest iniquity”.

“Complete freewill is too selfish a doctrine to be very practical”, said David impatiently. “We ought to consider others more than we do.”

Emmet preservou um silêncio discreto, rompido apenas por grunhidos guinchantes que nasciam de suas risadas suprimidas.³¹⁵

Phil, vale destacar, aparece em diversos outros momentos cruciais do manuscrito, como no primeiro encontro dos Knight com Gabrielle Gibbs e num outro episódio também removido da versão final: um jantar que Alabama organiza no Ritz com seus pais e a irmã, Dixie. Chocada com a frugalidade da família e confrontada pela incompatibilidade entre tal característica e sua nova posição social, Alabama pede que Phil a resgate dali – ação esta que resulta numa briga desastrosa com David.

Removidos do texto final publicado, esses fragmentos são úteis para verificar o tipo de linguagem – e as tensões entre público e privado, original e fabricado – que Zelda vinha explorando em sua escrita desde “Our Own Movie Queen”; além disso, a proximidade temporal entre a escrita dos últimos contos, *Save Me the Waltz* e *Scandalabra* sinaliza uma preocupação especial da autora em tentar elaborar um projeto de escrita capaz de satirizar “a própria estrutura das convenções sociais que regiam os mais ricos”³¹⁶ (Wagner-Martin, 2004, p. 164). Em sua versão publicada, no entanto, *Save Me the Waltz* não foi capaz de concretizar a vontade e o desejo de sua autora por uma carreira independente. Situação semelhante aconteceria com *Scandalabra*: “Se Zelda tivesse escrito a peça cinco anos antes, para que [o agente literário Harold] Ober tentasse encontrar

³¹⁵ *Save Me the Waltz*; Zelda Fitzgerald Papers, C0183, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. No original: “David has been working very well out here”, Alabama broke in proprietarily. “We keep the peace and have become quite substantial citizens”. She was about to paint a picture of their domestic perfections when a loud groan from the hammock belied her statements. With a terrific crash the bottles met the stone floor as Phil staggered through the dining room door. With a transcendental air of wisdom, he eyed the gathering. His Brooks’ shirt tail bulged a little over his trouser’s top, but on the whole he was all there – just a little awry.

“Good evening”, he said formally. “It is so seldom that famous people have any parents – I mean, that one has a chance of meeting them, that, that ----” He rambled on incoherently for at least five minutes.

“I think your friend had better have some dinner”, suggested Austin in a baffled voice.

Phil exploded in a foolish gust of laughter. “There’s another friend outside”, he said. “Nobody has more friends than David and Alabama – or better ones, either”, he added threateningly.

“I had no intention of disputing it”, mumbled the Judge.

Miss Millie sat inspecting the flowery beets with an air of distress. Of course, she wanted Alabama to have friends. She had always brought up her children with that in mind, but at times she had doubts.

Emmet, dishevelled and phantomesque in the doorway, groping an entrance over Phill’s shoulder, was not indicated to exactly dispel Millie’s doubts. “This is David and Alabama’s friend, too”, Phil explained.

Emmet preserved a discreet silence broken only by squeaky grunts of suppressed laughter”

³¹⁶ “the fabric of social convention among the moneyed classes”

alguém interessado em produzi-la lá em 1927 e não em 1932, ela talvez tivesse conseguido se tornar uma dramaturga”³¹⁷ (idem).

³¹⁷ “Had Zelda written it five years sooner, so that Ober could have found a home for it in 1927 rather than trying unsuccessfully to do so in 1932, she might have become a playwright.”

6

Relíquia obscura: uma escavação pela recepção crítica de *Save Me the Waltz*³¹⁸

If it's a story I'm telling, then I
have control over the ending.
MARGARET ATWOOD

Embora não tenha sido a primeira tentativa de Zelda no mundo da escrita, *Save Me the Waltz* foi o primeiro (e único) manuscrito que a autora concluiu e enviou para um editor sem o aval e tampouco o conhecimento de seu marido (Templeton, 2019b, p. xiii). Abandonado o ballet, ocupação que fora interpretada dentro do discurso clínico como agente causador do colapso nervoso de Zelda, a escrita do romance construía-se agora como possibilidade de independência artística e financeira:

Ela abominava a ideia de se tornar uma inválida permanente e desejava ardentemente se tornar uma pessoa produtiva — firmar-se numa carreira e ganhar dinheiro, o que lhe permitiria sustentar-se e ter uma identidade independente, em vez de ser um constante fardo financeiro. (Bryer & Barks, 2005, p. 196)

Talvez por simbolizar também um importante recomeço profissional, o romance já era presença constante nas cartas que Zelda enviara para o marido ao longo de todo o mês de março de 1932. Nesses registros, a autora oscila entre satisfação com seu progresso (“Escrevi algumas passagens boas, mas o progresso é vagaroso pois só tenho 2 horas por dia para isso” [Bryer & Barks, 2003, p. 153]); orgulho de seu material (“Estou orgulhosa de meu romance, mas mal consigo me conter para conseguir escrevê-lo” [Bryer & Barks, 2003, p. 156]); medo de como ele seria recebido (“Enviei uma cópia diretamente para Max, mas sei que a Scribner’s vai recusar o livro” [Bryer & Barks, 2003, p. 157]); e pedido afetuoso ao marido (“Espero que você goste de meu livro — ou então de alguma outra coisa que eu venha a fazer, algum dia —”³¹⁹ [Bryer & Barks, 2003, p. 161]). Em abril daquele mesmo ano, no entanto – enquanto ela e Fitzgerald travavam

³¹⁸ A pesquisa realizada para esta seção resultou também no artigo “Uma vasta surpresa: os prefácios ao romance de Zelda Sayre Fitzgerald”, publicado no nº 2 do volume 72 da *Ilha do Desterro*.

³¹⁹ “I have done some good writing, but it goes slow since I have only 2 hrs. a day”; “I am proud of my novel, but I can hardly restrain myself enough to get it written”; “I sent a copy direct to Max, but I know Scribner’s will refuse it”; “I hope you’ll like my book — or something that I do sometime—”

aquela que ainda hoje é interpretada como uma das disputas mais graves do casamento, com Scott demandando revisões e alterações no romance –, Zelda passa a posicionar-se com mais assertividade e a tentar determinar os caminhos que gostaria de percorrer enquanto artista. Em uma nova carta endereçada ao marido, ela afirma:

Gostaria que você entendesse plenamente que minhas revisões serão feitas de acordo com meu entendimento estético: e que o outro material que eu vier a escolher é, apesar de tudo, algo legítimo que construí às custas de um bom tostão emocional. (Bryer & Barks, 2003, p. 166)³²⁰

Enquanto os dois tentavam chegar a um acordo sobre o romance – cujo manuscrito, seguindo a imposição de Fitzgerald, fora devolvido para a clínica Phipps logo após ter sido entregue a Maxwell Perkins (Berg, 2014, p. 204) – a discussão retornava sempre ao mesmo ponto: a qual dos dois, afinal, pertenceria o direito de narrar e ficcionalizar os acontecimentos e histórias de suas vidas?

Para Scott Fitzgerald, a resposta era clara. Em maio de 1933, mais de um ano após o conflito, ele afirmaria que, como era ele o artista profissional daquele casamento, e era ele quem pagava as contas pelas internações da esposa, o material seria sua propriedade: “Tudo o que vivemos pertence a mim [...] Eu sou o escritor profissional, e eu pago suas contas. Tudo é meu. Esse material é meu. Nada pertence a você” (Milford, 1990, p. 273)³²¹. Jamais encerrada, a discussão inaugurada com *Save Me the Waltz* foi também estopim para o embate entre autorias e o direito à legitimidade dessas autorias: de um lado, a autoria profissional do homem, simbolizada por Scott; de outro, uma autoria da mulher, supostamente indisciplinada e amadora – que serviria como mecanismo para aprisionar Zelda a uma posição secundária dentro do casamento e dentro das narrativas construídas sobre esse casamento. A insistência da crítica especializada em examinar *Save Me the Waltz* como apêndice ou cópia imperfeita de *Tender Is the Night*, negando ao romance uma análise distinta e independente (Legleitner, 2014, p. 124), acabou por perpetuar não só o romance, mas também sua autora,

³²⁰ “However, I would like you to thoroughly understand that my revision will be made on an aesthetic basis: that the other material which I will elect is nevertheless legitimate stuff which has cost me a pretty emotional penny to amass.”

³²¹ Ver também “*Stenographic Report of Conversation Between Mr. & Mrs. F. Scott Fitzgerald and Dr. Thomas A. C. Rennie*,” *LaPaix, Rodgers Forge, Towson, Maryland, TMs (carbon)*, May 28, 1933, 114 pp., with note by Thomas A. C. Rennie to Dr. Slocum; Craig House Medical Records on Zelda Fitzgerald, C0745, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. No original: “Everything we have done is my (. . .) I am the professional novelist, and I am supporting you. That is all my material. None of it is your material”

enquanto reflexos fracassados e menores de uma bem-sucedida autoria masculina.³²² Mais do que isso, tal insistência crítica parece ter

suas raízes não apenas nas concepções modernistas sobre a arte, mas também na retórica patriarcal que foi utilizada para denegrir o trabalho de artistas mulheres – em especial aquelas que estavam sujeitas a parcerias artísticas e à função de musas. (Lawson, 2015, p. 82)³²³

A consagração de *Save Me the Waltz* como cópia imperfeita de uma obra que, paradoxalmente, só seria concluída dois anos após a sua publicação – bem como a autoria apagada e desacreditada de Zelda – estão profundamente vinculadas a uma leitura engessada, que compara o romance e sua autora aos seus imediatos pares masculinos: *Tender Is the Night* e F. Scott Fitzgerald. Além de espelhar a posição secundária da artista mulher, a comparação remete à discussão travada no início do terceiro capítulo deste estudo: porque é produzida por uma mulher, a autoria de Zelda é inferior à do marido; porque é inferior, é capaz de produzir apenas uma cópia imperfeita do original – este, por sua vez, passível de ser concretizado apenas pelo autor profissional. Igualmente danosa é a tendência de reduzir toda e qualquer leitura de *Save Me the Waltz* a uma esfera puramente autobiográfica, tentando ler o romance apenas como um reflexo da vida real. Como Erin E. Templeton afirma,

a biografia é insuficiente para entendermos o estilo da prosa de *Save Me the Waltz*. As sentenças longas e rebuscadas, que acumulam metáforas e analogias, afinal, são um dos elementos mais interessantes e desafiadores do livro. A experiência de leitura pode ser muito desorientadora e desconcertante. Se uma pessoa mergulhar em *Save Me the Waltz* esperando uma narrativa linear com uma prosa mais acessível, como a que vemos nos contos de Zelda, certamente vai ficar muito confusa e possivelmente rejeitará o romance. (Templeton, 2019c, s/p, grifo meu)³²⁴

Antes que essas leituras tomassem fôlego, no entanto, era necessário preparar o livro para publicação – processo iniciado somente quando Zelda acatou

³²² Para uma discussão ainda comparativa, porém renovada, desses dois romances, ver Pike (2017a, em especial o terceiro capítulo: “Competition, Capital and Conjugality”). A autora faz uso das “theories of social theorist Pierre Bourdieu and the concept of minor literature to compare the projects of each writer and text, one canonical (major) and the other noncanonical (minor).”

³²³ “has its roots not only in modernist notions of art but also in the patriarchal rhetoric that has been used to denigrate the work of women artists, especially those linked to artistic partnerships and musedom.”

³²⁴ “biography is insufficient when it comes to understanding the prose style of *Save Me the Waltz*. One of the most interesting and most challenging elements of the book is its long and convoluted sentence structures in which metaphors and analogies are piled on top of each other. It can be very disorienting and disconcerting. If readers enter into *Save Me the Waltz* expecting to read a linear narrative filled with the more accessible prose of Zelda’s magazine pieces, they are likely to be very confused and possibly repelled by what they encounter in the novel.”

as correções e edições impostas por Fitzgerald (Milford, 1970, p. 224 – 225; Bryer & Barks, 2003, p. 164 – 165) para reduzir as semelhanças com os acontecimentos biográficos da vida do casal, e os paralelos com o material que Fitzgerald estava incluindo em *Tender Is the Night*. Em uma carta endereçada a Perkins pouco antes do envio do manuscrito final, Fitzgerald afirma: “O romance de Zelda está bom agora. Melhorado sob todos os aspectos. É novo. Ela praticamente eliminou o clima das noites-boêmias-e-nossa-viagem-a-Paris” (Berg, 2014, p. 205). Em outubro de 1932, o livro era enfim publicado em uma tiragem de, estima-se, três mil cópias – uma quantidade aceitável e bastante comum para livros lançados nos primeiros anos após a Grande Depressão (Templeton, 2019b, p. xvii). Apenas 1.392 cópias venderam, e Zelda arrecadou pouco mais de 120 dólares (Milford, 1970, p. 264); um resultado ínfimo e decepcionante para uma mulher que vira a escrita como um recomeço após a abortada carreira no ballet.

A recepção crítica também foi decepcionante. Embora Perkins tivesse considerado o romance uma obra “vibrante do início ao fim” (Berg, 2014, p. 205) e julgasse que “quase não precisasse de edição”, pois o texto “era adocicado com uma das linguagens mais floreadas que ele já vira” (idem, p. 206), o manuscrito final de fato precisava de uma leitura atenta e de uma revisão cuidadosa, pois rapidamente virou chacota nas colunas de jornal. Embora uma crítica guardada por Zelda nos cadernos de recortes do casal teça uma análise mais profunda e detalhada do romance, indicando que a busca de Alabama pelo ballet “é sua forma de conquistar amor-próprio, de preencher sua vida, de realizar suas aspirações. Ela falha, mas não totalmente. Algo é salvo depois que ela bebe do vinho da experiência”³²⁵ (Brucoli, Smith & Kerr, 2003, p. 190), o tom que dominou a recepção do romance era mais próximo de outro recorte guardado, que descrevia o livro como “uma confusão curiosa entre psicologia de qualidade e um estilo atroz”³²⁶ (idem). Essa mesma crítica – que, aliás, traz o título “Beautiful and Damned”, transformando a alusão ao segundo romance de Fitzgerald em adjetivos para caracterizar sua esposa transmutada em autora – também considera implausível o tema da obra:

³²⁵ “is her way of winning her self-respect, of rounding out her life, achieving her aspirations. She fails, but not wholly. Something is saved for her when she has quaffed deep from the wine of experience”

³²⁶ “a curious muddle of good psychology and atrocious style”

Para listar apenas um exemplo de tal implausibilidade, há que se observar que o desespero que leva Alabama a dançar o ballet com um grupo de pessoas sórdidas e empobrecidas em Paris é pouco convincente quando vindo de uma jovem mulher sadia (pois assim ela é descrita) que tem um marido por quem é apaixonada e uma filha pequena por ela também adorada. (Brucoli, Smith & Kerr, 2003, p.190)³²⁷

Outras críticas ressaltaram a falta de revisão do livro, como esta do *The New York Times*: “não é só que seus editores não julgaram prudente conter uma escrita tão exuberante que chega a ser ridícula: eles também não contrataram os serviços fundamentais de um revisor alfabetizado”³²⁸ (Milford, 1970, p. 263). Uma outra crítica, publicada no *Bookman*, afirmava que “a Sra. Fitzgerald deveria ter recebido a ajuda necessária para evitar que seu livro se tornasse motivo de chacota”³²⁹ (idem).

A opinião era unânime: além de ser demarcado como o romance de estreia da esposa de F. Scott Fitzgerald, *Save Me the Waltz* era também um livro com um estilo exagerado, embriagado por uma “vitalidade alcóolica” (Milford, 1970, p. 263). Poderia ser um bom livro, não estivesse em tamanho desacordo com os modelos estéticos vigentes na época e houvesse recebido um cuidado maior no processo de edição. Vendidos pouco mais de mil exemplares, o romance caiu em esquecimento.

6.1

Recomeços interrompidos: releituras entre as décadas de 1940, 1950 e 1960

Esquecimento é também uma palavra amplamente utilizada para descrever a narrativa pessoal e pública dos Fitzgerald ao longo das décadas, pois, como Ruth Prigozy lembra, qualquer estudo ou análise sobre a carreira literária de Scott Fitzgerald percorre, obrigatoriamente, uma trajetória bastante similar: “sucesso

³²⁷ “To point but one example of its implausibility, the desperation which prompts Alabama to turn to ballet-dancing with a group of dingy, impoverished people in Paris is anything but convincing on the part of a healthy young woman (which she has been shown to be) who has a husband whom she loves and a young daughter she adores.”

³²⁸ “it is not that her publishers have not seen fit to curb an almost ludicrous lushness of writing but they have not given the book the elementary services of a literate proofreader”

³²⁹ “Mrs. Fitzgerald should have had the help she needed to save her book from becoming a laughingstock”

precoce, esquecimento público e por fim ressurreição póstuma”³³⁰ (2002, p. 1). Se em 1940, ano de sua morte, Scott Fitzgerald vendera apenas setenta e duas cópias de seus livros – volumes que, duas décadas antes, vendiam aos milhares (Brown, 2017, p. 38) –, de 1941 em diante essas mesmas obras ganhariam novo fôlego: *The Last Tycoon* seria publicado postumamente naquele mesmo ano e, em 1945, seria a vez de *The Crack-Up*, coletânea com os ensaios homônimos, cartas, anotações e outros fragmentos deixados para trás. Como Brown (2017, p. 338) observa, os dois volumes foram editados por Edmund Wilson – àquela altura não só um crítico aclamado, mas também um elo ainda vivo com um autor que, poucos anos depois de sua morte, começava a ganhar o reconhecimento que tanto buscara durante os últimos anos de vida. Em uma carta escrita para Zelda pouco antes de morrer, ele se lamentava: “por Deus, sou um homem esquecido”³³¹ (1994a, p. 439). O temor de Fitzgerald de que, aos olhos de toda uma geração, ele seria apenas o escritor de contos para o *Post* (idem, p. 466) também se revelou infundado: durante os anos de 1945 e 1946,

O Grande Gatsby e *O diamante do tamanho do Ritz* e outros contos foram reeditados pela Armed Services Editions e distribuídos entre os soldados norte-americanos que estavam alocados no país ou no exterior, o que ajudou a criar uma nova geração de leitores de Fitzgerald. (Brown, 2017, p. 338)³³²

É apenas alguns anos mais tarde que um “Fitzgerald revival” (Prigozy, 2002, p. 15) de fato começa a permear a cultura popular dos Estados Unidos; mais especificamente, em 1950, com a publicação de *The Stories of F. Scott Fitzgerald*, editado por Malcolm Cowley, e de *The Disenchanted*, o *roman à clef* escrito por Budd Schulberg sobre suas experiências desastrosas ao trabalhar com Fitzgerald na criação de um roteiro (Brown, 2017, p. 338). O ano de 1950 marcaria também o momento em que Scottie Lanahan doa os arquivos do pai para a biblioteca da Universidade de Princeton³³³, um marco que contribuiria imensamente para o desenvolvimento de pesquisas acadêmicas sobre a obra do autor. Talvez ainda mais relevante, no entanto, é o fato de que esse interesse pela obra de Fitzgerald

³³⁰ “early success, then public oblivion, and finally posthumous resurrection”

³³¹ “my God I am a forgotten man”

³³² *The Great Gatsby* and *The Diamond as Big as the Ritz* and Other Stories were reissued in 1945 and '46 by Editions for the Armed Services and given to U.S. service members at home and abroad, which helped to create a new generation of readers for Fitzgerald's novels and stories.

³³³ O mesmo tratamento só seria conferido aos arquivos de Zelda décadas mais tarde: Milford reconta que, em meados da década de 1960, quando ainda coletava material para a escrita de *Zelda*, Scottie lhe emprestara as cartas da mãe, à época ainda armazenadas em sacolas de plástico na casa onde vivia (Milford, 1970, p. 4).

parece ter despertado um renovado interesse por sua vida pessoal (Brown, 2017, p. 339) – pois, também em 1950, era lançada a primeira biografia sobre o autor: *The Far Side of Paradise*, de Arthur Mizener.

Enquanto Scott Fitzgerald retomava uma posição de destaque dentro dos círculos literários e dentro do imaginário popular da época – que, tal como os anos que se seguiram ao fim da Primeira Grande Mundial, parecia insuflado de confiança e possibilidade (Prigozy, 2002, p. 16) – e Nova York reconquistava o trono de centro cultural do país (idem), Zelda ainda ocupava um lugar marginal dentro do *revival*. Se durante a década de 1920 ela havia sido presença recorrente nos jornais como esposa do escritor das *flappers*³³⁴ e frívola beldade sulista³³⁵, durante as décadas de 1950 e 1960 a identidade pública de Zelda seria amplamente definida como a da esposa louca “que sucumbiu literalmente às chamas”³³⁶ (Prigozy, 2002, p. 15). Nesse sentido, é importante destacar que a narrativa pública que entende Scott Fitzgerald como o “mártir” e trágico alcoólatra drenado de seu talento e Zelda como incômodo e mulher doente funciona não só porque está pautada em termos genderizados³³⁷ (Lawson, 2015, p. 87), mas também porque está situada dentro do que Lyons classifica como os moldes pré-determinados de celebridade; estes, construídos sobre parâmetros tradicionais de masculinidade e feminilidade:

Por conta de seu comportamento colorido e incomum, Zelda costuma ser considerada não apenas a musa de Scott, mas a esposa maluca e excêntrica que, dentre outras coisas, distraía o marido e o levava a beber por conta dos ciúmes – **um enredo já velho que é continuamente aplicado às representações literárias e cinematográficas do casal [...]**. Essa mesma representação está fortemente correlacionada à **visão conflitante que a Era do Jazz tinha das mulheres**, na medida em que nossa sociedade ainda hoje mostra-se mais compreensiva com Scott e Hemingway – enquanto as mulheres titubeiam à sombra dos holofotes que são conferidos à celebridade masculinizada. (Lyons, 2016, p. 41 – 42, grifos meus)³³⁸

³³⁴ A manchete de 30 de setembro de 1928 do *The Courier Journal*, que trazia o próprio Fitzgerald entrevistando Zelda, diz: “What a ‘flapper novelist’ thinks of his wife” (Brucoli, Smith & Kerr, 2003, p. 112).

³³⁵ Sobre a identidade pública de Zelda durante os anos 1920, Prigozy afirma (2002, p. 8): “Zelda never challenged the frivolous, Southern belle persona publicly. (All of the interviewers comment admiringly on her Southern drawl, her indolence around the house, her easy charm)”

³³⁶ “whose life had literally gone up in flames”

³³⁷ A tradução de “gendered” por “genderizado” marca as dinâmicas e raízes estrangeiras do termo, tal como ressaltado por Butler (2019), e está presente na tradução de *Memórias da plantação* (Kilomba, 2019) realizada por Jess Oliveira.

³³⁸ “Because of her varied hijinks and behaviour, Zelda is often considered not just the muse of Scott, but the crazed, eccentric wife, who, among other things, distracted him and drove him to drink out of jealousy, a tired trope continuously applied in cinematic and literary portrayals. (. . .) This sort of depiction correlates strongly with the Jazz Age’s conflicted attitudes towards women,

A marginalização de Zelda dentro do Fitzgerald *revival*, portanto – bem como sua consequente consagração dentro do imaginário público enquanto esposa louca – encontra voz sobretudo em quatro relatos distintos publicados a partir de 1950. O primeiro deles é a já mencionada biografia de Mizener, que havia sido criticada por Edmund Wilson por não tratar Zelda com sensibilidade mas sim com censura (Brown, 2017, p. 340). Ao caracterizá-la como uma mulher ambiciosa e pontuar *Save Me the Waltz* enquanto obra amadora, cujo objetivo era funcionar como um “ataque a Fitzgerald”³³⁹ (Mizener, 1950, p. 78 e 220), Mizener ignorara o alerta de Wilson de que “apesar de sua doença, Zelda era uma artista única com talentos distintos”³⁴⁰ (Brown, 2017, p. 341). O segundo relato é o de Sheilah Graham, companheira de Fitzgerald durante seus últimos anos de vida em Hollywood. Em 1958, Graham lançaria *Beloved Infidel* – obra que não só reconta o caso de amor dos dois e pinta Scott em cores de uma natureza mais redentora, mas constrói Zelda como “coitadinha”³⁴¹ (Graham, 1959, p. 183, 186, 170, 228); como mulher catatônica que assombrava Scott e, por consequência, a relação dele e de Graham: “sabendo tudo o que sabia sobre Zelda, e sabendo da pena e da compaixão que ele sentia por ela, eu sabia que ele nunca, jamais, se divorciaria dela”³⁴² (idem, p. 185). Superficialmente mascarado de compassivo, o retrato de Graham também

reflete uma tendência cultural muito maior, que equipara gênero e esforço mental à fragilidade de constituição (seja esta física ou intelectual). Essa mesma retórica se faz aparente nas muitas avaliações que Fitzgerald fez do potencial de Zelda como esposa, como pessoa apta a funcionar dentro da sociedade e também como artista. (Lawson, 2015, p. 97)³⁴³

Porque Graham era não só uma colunista conhecida em Hollywood mas também desfrutava da posição de ter cuidado de Scott durante os anos finais de sua vida, sua imagem dentro do *revival* é por vezes muito mais acolhedora e

as society tends to be more forgiving of Scott and his contemporary Hemingway, while the females falter in the shadows under the glaring spotlight of masculinised celebrity.”

³³⁹ “an attack on Fitzgerald”

³⁴⁰ “despite her illness, Zelda was a unique artist of distinct ability”

³⁴¹ “his poor Zelda”

³⁴² “knowing this much about Zelda, knowing his pity and compassion for her, I knew he could never, would never, divorce her”

³⁴³ “reflects a larger cultural tendency to equate both gender and mental struggle with constitutional weakness (whether physical or intellectual), and this and this same rhetoric is apparent throughout Fitzgerald’s assessments of his wife’s potential, not only as a wife and a functional member of society but also as an artist.”

positiva do que aquela talhada para Zelda: de certa forma, é como se Graham fosse o antídoto contra a loucura da esposa; a provedora de um lar seguro e aconchegante para que Fitzgerald retomasse uma rotina saudável e a carreira de escritor. Graham também dá voz a uma das alegações mais duradouras acerca do caráter e da personalidade de Zelda durante o casamento dos Fitzgerald: a de que ela seria uma esposa invejosa (Graham, 1959, p. 183). A mesma acusação seria repetida pela autora alguns anos mais tarde, em *The Real F. Scott Fitzgerald: Thirty Years Later*: “não há dúvidas de que Zelda invejava a fama de Scott”³⁴⁴ (Graham, 1976, p. 59). A posição da colunista dentro da disputa entre *Save Me the Waltz* e *Tender Is the Night* segue o mesmo caminho: “acredito que ele tinha todos os motivos para ficar enfurecido quando leu o romance de Zelda, pois tratava dos mesmos temas de *Tender Is the Night*, que ele escrevia a passos lentos”³⁴⁵ (idem, p. 63-64).

O terceiro interlocutor – e possivelmente o mais notório – é Ernest Hemingway, que no póstumo *Paris é uma festa* congela a si mesmo como um escritor “intrépido, bem-humorado, pobre e solitário combatente contra a estupidez de muitos de seus antigos amigos”, conferindo ao livro um tom “azedo” (Baker, 1974, p. 376 – 377), irônico e ainda assim romantizado pela nostalgia. Sua representação de Zelda, no entanto,

foi ocasionad[a], evidentemente, pelo fato de Hemingway acreditar, convicção de que formara muitos anos antes e que jamais mudara, que Zelda tinha inveja do talento literário do marido e que procurava diminuir o tempo e a energia que ele dava a seu trabalho, encorajando-o nas suas bebedeiras e na sua conduta social irresponsável, assegurando-lhe também (como provocação) que ele era sexualmente incompetente e inadequado. (Baker, 1974, p. 377)

De fato, os três contos que Hemingway dedica a Scott Fitzgerald em *Paris é uma festa* são centrados na representação deste como homem dominado e como escritor que desperdiça seu talento por falta de uma rotina sóbria de trabalho. Zelda, por sua vez, é ora ameaça que, com seus “olhos de falcão”, sorri satisfeita ao ver o marido ceder a mais uma noite de bebedeiras (Hemingway, 1978, p. 174-175); ora uma mulher que, por nutrir ciúmes do trabalho do marido, insistia em “arrastá-lo a mais uma noite de dissipação” (idem); ou então simplesmente “louca” (p. 180). É justamente este retrato de Zelda que será usado por outros

³⁴⁴ “certainly Zelda was jealous of Scott’s fame”

³⁴⁵ “I agree that he had every reason to be outraged when he read Zelda’s novel *Save Me the Waltz*, covering the same ground as *Tender Is the Night*, on which he was progressing so slowly”

interlocutores para identificá-la como “um dos principais motivos por trás da ruína de Fitzgerald”³⁴⁶ (Prigozy, 2002, p. 18) – colocando-a, novamente, em uma posição paradoxal dentro do cânone fitzgeraldiano: apesar de ser um elemento imprescindível para a narrativa de sucesso precoce, dissipação madura e glória tardia, é também uma personagem silenciada pelos papéis de louca, invejosa e amadora. Regularmente caracterizada como tal dentro da cultura popular e em relatos literários sobre os Fitzgerald, Zelda será por fim imortalizada como esposa-louca – e seu único romance como obra menor – num espaço que poderia ter sido usado enquanto instrumento de releitura e reavaliação crítica: o prefácio à segunda edição estadunidense de *Save Me the Waltz*, publicado apenas em 1968³⁴⁷.

Antes de analisarmos o prefácio em questão, no entanto, é importante retrazar o caminho que levou o romance a ficar tanto tempo fora de catálogo nos Estados Unidos – e os motivos que fizeram com que o livro saísse da Scribner’s e fosse publicado pela Southern Illinois University Press. Segundo indicam as cartas armazenadas nos arquivos da Charles Scribner’s Sons na Princeton University Library, a discussão sobre a possibilidade de uma nova edição do romance foi aventada oficialmente em outubro de 1965, quando Henry Dan Piper – que acabara de publicar *F. Scott Fitzgerald: A Critical Portrait* – escreveu para Charles Scribner com o seguinte pedido:

Envio também uma cópia de meu livro, *F. Scott Fitzgerald: A Critical Portrait*. Gostaria de pedir que o senhor olhasse com cuidado especial o capítulo no qual discuto o romance de Zelda Fitzgerald, *Save Me the Waltz*, pois é a primeira tentativa concreta de avaliar criticamente o livro, lançado pela Scribner’s em 1932. Espero que esse capítulo faça o senhor mudar de ideia quanto à decisão, tomada muitos anos atrás, de proibir novas reedições do romance. [...] Estou convencido de que há um interesse crescente pelo trabalho de Zelda, e o fato de que, até onde sei, a Harper’s encomendou uma biografia dela, a ser escrita por Nancy Milford, só comprova minha opinião. Eu adoraria ver *Save Me the Waltz* numa nova edição; e gostaria, muito, de fazer a introdução. Se o senhor não tiver interesse em reeditar o livro pela Scribner’s, a editora da Southern Illinois University gostaria de publicá-lo com as devidas permissões. Estamos, no momento, trabalhando numa série de romances esquecidos do século XX, que está sendo editada por Harry T. Moore, um crítico e professor de inglês bem conhecido da nossa universidade.³⁴⁸

³⁴⁶ “one of the prime causes of Fitzgerald’s failure”

³⁴⁷ Parece existir certa imprecisão com a data exata de publicação da segunda edição: a tradução da Companhia da Letras da década de 1980 explicita que a edição é de 1968, enquanto Templeton situa o ano de publicação em 1967 (Templeton, 2019, p. xvii).

³⁴⁸ *Fitzgerald, Zelda*; Archives of Charles Scribner’s Sons, C0101, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. As cartas citadas nas próximas duas páginas também vêm deste mesmo arquivo. Vale destacar, no entanto, que o livro de Piper foi

Alguns dias mais tarde, Scribner entraria em contato com Scottie Lanaham Smith, então responsável pelo espólio dos pais. Num telegrama acompanhando uma cópia da carta de Piper, o editor comenta: “Acredito que essa proposta já foi discutida antes. Nós somos contra a reedição do romance de sua mãe, mas se a senhora tiver interesse, por favor me avise”³⁴⁹. A resposta de Scottie, enviada no dia 29 de outubro, dava carta branca para a reedição do romance – não pela Scribner’s, mas sim pela iniciativa proposta por Piper. Alguns dias mais tarde, Charles Scribner enfim responderia ao pesquisador, demarcando o motivo pelo qual a editora não teria interesse em republicar o livro:

Prezado Professor Piper:

Demorei em responder sua carta do dia 8 de outubro sobre o romance de Zelda Fitzgerald, *SAVE ME THE WALTZ*, porque achei que era necessário discutir o assunto com a Sra. Lanaham.

Nós decidimos não reeditar o livro pela Scribner, pois nossos editores são da opinião de que ele é importante apenas como um item de história literária e não enquanto uma obra de mérito literário intrínseco ou mesmo capaz de despertar o interesse popular. Desse modo, acreditamos que a melhor opção seria editá-lo dentro da Southern Illinois University Series, como uma contribuição para o mundo acadêmico.³⁵⁰

A recusa da Scribner’s em reeditar *Save Me the Waltz* é significativa, pois demonstra um esforço concreto de manutenção do prestígio e do capital simbólico

também o que, como mostrado na introdução deste estudo, ajudou a consolidar Zelda como esposa inquieta e invejosa. No original: “I am sending you a copy of my book, *F. Scott Fitzgerald: A Critical Portrait*. I hope that you will have time to look at the chapter devoted to Zelda Fitzgerald’s *Save Me the Waltz*. This is the first full-scale attempt to deal critically with her novel, which you published in 1932. Based on this chapter, I hope you will want to change your decision of several years ago not to allow Zelda’s novel to come back into print. (. . .) I am convinced that there is a growing, intelligent interest in her work, and the fact that Harper’s, I understand, has just commissioned Nancy Milford to write her biography substantiates this. I would very much like to see Scribner’s put *Save Me the Waltz* back in print; and, I would like very much to do the introduction. If you are not now inclined to revive it under the Scribner imprint, our Southern Illinois University press is very much interested in the possibility of your permitting us to do so. We are undertaking a new series of forgotten twentieth century novels under the editorship of Harry T. Moore, the well-known critic and professor of English here.”

³⁴⁹ “This proposal has come up before, I think. We are rather opposed to reissuing your mother’s novel but if you would like to see it brought back into print please let me know.”

³⁵⁰ Dear Professor Piper:

I have been delayed in answering your letter of October 8th about Zelda Fitzgerald’s novel *SAVE ME THE WALTZ* because I felt that it was necessary to discuss this matter with Mrs. Lanaham first.

We have decided not to reissue the book over our Scribner imprint since our editors cannot escape the feeling that it is important now only as an item of literary history rather than as a work of intrinsic literary merit or current popular interest. Accordingly the most appropriate auspices for reissue would seem to be in the Southern Illinois University Series, which is as we understand it, published as a contribution to scholarship.

da editora – que, como mostra a troca de correspondências acima, não estava interessada em republicar uma obra cujo valor estaria apenas no fato de que a escritora havia sido a esposa de F. Scott Fitzgerald. Contudo, vale destacar que a recusa do selo editorial começava a se mostrar de certa forma em descompasso com o interesse crescente do público leitor, pois já na década de 1960 a editora recebia comentários e cartas de leitores ávidos por encontrar edições do romance de Zelda. No dia 3 de agosto de 1966, por exemplo, William Link escrevia para dizer que

Terminei recentemente de ler “Save Me the Waltz”, de Zelda Fitzgerald – numa cópia rara, a única existente na Biblioteca Pública de Los Angeles. Como ainda tenho alguma ética, não surrubei o livro, embora tenha ficado extremamente tentado. Não tive muito sucesso ao tentar adquirir uma cópia própria com bibliófilos e livreiros especializados em obras esgotadas; alguns me disseram que não viam o livro há quase trinta anos. Foi então que me ocorreu perguntar por que a editora original não fez uma nova edição, tendo em vista o aumento da legião de fãs de Scott Fitzgerald.³⁵¹

Em setembro daquele mesmo ano, Howard Harper Senior mandou uma carta à editora contando que

Acabei de ler Save Me the Waltz, escrito por Zelda Fitzgerald, numa edição de 1953 publicada na Inglaterra pela Grey Walls Press. Aparentemente, a edição original da Scribner’s está esgotada. É bem difícil encontrar o livro por aqui. Consegui uma cópia na Duke University Library, e um de meus alunos me informou que até mesmo as cópias armazenadas na Library of Congress estão perdidas.

Me pergunto se a Scribner’s ainda tem os direitos de publicação do romance e se os senhores teriam interesse em publicar uma nova edição – talvez em conjunto com uma biografia de Zelda, que me parece ter sido uma pessoa fascinante.³⁵²

Os arquivos não guardam a resposta enviada a Harper, mas guardam aquela que foi enviada a Link: “Ao longo dos últimos anos, recebemos várias cartas sugerindo a reedição de SAVE ME THE WALTZ, mas a editora e o espólio dos Fitzgerald são da opinião de que não há suficiente valor intrínseco ao livro

³⁵¹ “I just finished recently “Save Me the Waltz,” by Zelda Fitzgerald – a rare copy and the only one the Los Angeles Public Library has left. Since I am still a vaguely moral individual I did not filch this copy but by God I was tempted. My inquiries to out-of-print dealers and bibliophiles in general were unsuccessful; some of them had not seen a copy in almost thirty years. It then occurred to me why hadn’t the original publisher ever reprinted this book, especially in the light of the growing legions of Scott Fitzgerald cultists”

³⁵² “I have just read Zelda Fitzgerald’s Save Me the Waltz, in the 1953 edition published in England by the Grey Walls Press. Apparently the original Scribner’s edition is no longer in print. The book is hard to find around here. I picked it up in the Duke University Library, and one of my students told me that even the copies in the Library of Congress are missing. I wonder whether Scribner’s still has the rights to the novel and whether you would be interested in issuing a new edition – perhaps in conjunction with a biography of Zelda, who seems to me to have been a fascinating person.”

para justificar uma nova edição”³⁵³. *Save Me the Waltz* seria, então, editado por Matthew Brucoli³⁵⁴ para a Southern Illinois University Press – e prefaciado por Harry T. Moore, o quarto interlocutor da análise aqui proposta. Esse prefácio poderia, potencialmente – segundo nos indica a carta de Piper acima citada – funcionar como um instrumento para reavaliar criticamente a obra de Zelda, que seria publicada já dentro de uma coleção relevante de obras literárias esquecidas. Ao invés disso, esse mesmo texto legitima, de forma ainda mais destrutiva, as alcunhas de louca e artista menor como elementos fundadores da identidade de Zelda.

O que acontece, então, é que Moore não utiliza o espaço do paratexto literário para introduzir a obra a um novo público leitor que, àquela época, já estava familiarizado com Scott e Zelda Fitzgerald como parte da literatura estadunidense da década de 1920; ao contrário, ele o utiliza para, mais uma vez, realizar uma análise comparativa (e, portanto, reducionista) do romance. Nesse sentido, o papel de Moore enquanto mediador de leituras é apagado dentro do prefácio – substituído por uma atenção especial a Scott Fitzgerald, com vistas a ressaltar seu potencial como artista e evocar uma visão idealizada e romântica sobre o escritor. A argumentação de Moore, portanto, está baseada em três pilares interrelacionados:

- A confecção da identidade autoral de Zelda como mulher invejosa do sucesso do marido e artista menor, num reflexo direto das opiniões de Hemingway;
- A análise comparativa entre *Save Me the Waltz* e *Tender Is the Night*, no qual o último sai como grande vencedor de uma forjada disputa literária;

³⁵³ “Over recent years we have had a number of inquiries suggesting reissue of Zelda Fitzgerald’s *SAVE ME THE WALTZ*, but both the Fitzgerald estate and ourselves feel that there is not enough intrinsic value to the book to warrant reissuing a new edition”.

³⁵⁴ Os arquivos da Charles Scribner’s Sons também guardam uma breve troca de correspondências entre Brucoli e Donald Hutter, que trabalhava na Scribner’s. Nessas cartas, datadas de 1966, Brucoli comenta que está editando o livro e solicita acesso a alguns arquivos da editora para tentar averiguar o nível de participação que Fitzgerald teria exercido durante as etapas de revisão do romance antes da primeira publicação. No dia 28 de outubro de 1966, ele escreve a Hutter contando que “my edition of *Save Me the Waltz* is now in press —for the record I have satisfied myself that Fitzgerald did not rewrite it. At least, there is no evidence at all to indicate that he did more than advise Zelda about what should be done”. A opinião de Brucoli, no entanto, seria refutada a partir da década de 1970, mostrando que de fato a presença e as demandas de Fitzgerald foram muito mais expressivas. Sobre o processo de revisão de *Save Me the Waltz*, ver sobretudo Milford (1970, em especial os capítulos 14 e 15) e Bryer & Barks (2003, p. 164 – 172).

- Por último, a desvalorização de *Save Me the Waltz* e de sua autora enquanto elementos que não podem ser dissociados dos respectivos papéis de cópia imperfeita de um original e esposa de um grande escritor.

Ao identificar, logo no primeiro parágrafo de seu prefácio, o romance de Zelda enquanto um volume “complementar”, baseado “em alguns dos acontecimentos que seu marido, F. Scott Fitzgerald, esboçou para o seu romance” (Moore, 2014, p. 295), Moore alinha-se claramente à narrativa de Graham, que confere a Scott o direito exclusivo de escrever sobre a vida privada e as experiências compartilhadas do casal. A qualidade complementar de *Save Me the Waltz* torna-se ainda mais evidente quando, no segundo parágrafo, o pesquisador afirma que a autora possuía “um talento superficial para escrever, assim como possuía pelo menos um talento superficial para pintar e dançar ballet” (idem). Porque visto como superficial, o estilo de Zelda – evidenciado por Edmund Wilson décadas antes e atualmente percebido como “similar ao experimentalismo de vanguarda exercitado por muitos de seus contemporâneos modernistas [dos Fitzgerald]”³⁵⁵ (Lawson, 2015, p. 85) – é descreditado como mera “noção de fraseado e cor” (Moore, 2014, p. 295). O resultado, na leitura do prefaciador, é um livro que não “te[m] a arte perfeita da obra de Scott Fitzgerald” e que tampouco está no mesmo “patamar de realização” de *Tender Is the Night* (Moore, 2014, p. 300) – este, segundo ele, a “principal obra-prima” (p. 297) de Fitzgerald –, mas ainda assim pode ser visto como um livro que se destacaria por conta de sua existência enquanto “curiosidade literária”, “por causa do intenso interesse que os leitores têm hoje em dia pela vida e pela obra de F. Scott Fitzgerald” (p. 295 – 296).

Embora amadora e imperfeita, a escrita de Zelda poderia então auxiliar leitores que, interessados em saber mais sobre F. Scott Fitzgerald, desejassem conhecê-lo por um outro “ângulo especial, o de uma mulher que o amava” (Moore, 2014, p. 296). Moore estende a categoria de mulheres que amaram grandes homens para incluir Aline Bernstein, capaz de produzir “apenas uma rasa repetição da vitalidade dos textos” de Thomas Wolfe, e também para Simone de Beauvoir e sua narrativa ficcionalizada sobre Nelson Algren (idem).

³⁵⁵ “a style that resembled the avant-garde experimentalism of many of [the Fitzgerald’s] modernist peers”

Além de dedicar cinco longos parágrafos de seu prefácio à uma análise detida de *Tender Is the Night*, Moore também insinua que “leitores dos dois livros [*Tender Is the Night* e *Save Me the Waltz*] notarão paralelos entre pontos de ação” – e também observarão que os romances são “duas versões, a do marido e a da mulher, sobre o que estava acontecendo” (2014, p. 300). Se em *Tender Is the Night* “Fitzgerald transmuta a experiência cotidiana em arte significativa [...] quando projeta através da tragédia de Dick Diver a da sua própria vida” (idem), *Save Me the Waltz*, o livro que o leitor segura em suas mãos enquanto lê o prefácio, “não deixa de ser uma autobiografia quase literal” (p. 297); um retrato individual de uma esposa e, portanto, alguém de valor literário – produzido por uma mulher que, segundo Moore, nutria “desvairados esforços para se tornar pintora, bailarina e escritora” pois, como “Hemingway compreendeu[,] naquela família a mulher interferia constantemente no trabalho do marido porque tinha inveja dele” (idem). Porque delimita *Save Me the Waltz* como cópia imperfeita e autobiográfica, tal como Mizener o fizera em 1950, e porque identifica Zelda como mulher louca e artista amadora, Moore perpetua no prefácio – um espaço que potencialmente poderia ser usado para reavaliar a obra apresentada – a visão então popularmente aceita da autora, congelando-a na posição diminuída sintetizada por Prigozy:

É insuficiente, porém correto, afirmar que existem passagens brilhantes em seus contos e em seu romance, mas ela é apenas uma amadora com grande talento, que jamais teria recebido o reconhecimento do qual hoje desfruta se não tivesse sido casada com F. Scott Fitzgerald e com ele vivenciado o impetuoso sucesso dos anos 1920; o patético declínio nos anos 1930; e a morte trágica nos anos 1940. (2002, p. 21)³⁵⁶

A reprodução do prefácio de Moore até mesmo em edições mais recentes, como a de 2001 da Vintage Books, aliada à publicação de passagens como a de Prigozy, acima, presente na introdução ao prestigiado *Cambridge Companion To F. Scott Fitzgerald* (editado em 2002), indicam como a caracterização de Zelda moldada ao longo dos anos 1950 e 1960 ainda é amplamente aceita dentro do imaginário popular e também no meio acadêmico. Nesse sentido, não é só a condição de “louca” que desempenhou papel majoritário na definição da

³⁵⁶ “It is insufficient, but accurate, to state that there are passages of brilliant writing in her stories and her novel, but that she is finally a highly gifted amateur who would not have received the recognition now accorded her had she not first been married to F. Scott Fitzgerald, with him experienced the heady success of the twenties, collapsed pathetically in the thirties, and died tragically in the forties.”

identidade de Zelda dentro do Fitzgerald *revival* e na consagração da imagem do casal dentro do imaginário público, mas também a condição de artista amadora – condição esta que tem suas raízes naquilo que Lawson identifica como

um discurso modernista mais amplo, que codificava como “feminina” toda escrita considerada “ruim”: aquela feita por amadores que almejavam um espaço no mercado popular ou aquela que era muito emotiva, muito romântica, muito trivial, muito apolítica ou muito insignificante. (2015, p. 85)³⁵⁷

Analisada dentro de seu contexto histórico e cultural, portanto, a segunda edição de *Save Me the Waltz* – publicada mais de trinta anos após a primeira – e o prefácio de Moore se colocam como instrumentos que contribuem para a narrativa do Fitzgerald *revival*, uma vez que preservam o abismo entre Fitzgerald, o grande autor, e Zelda, sua esposa.

Curiosamente, essa mesma segunda edição de *Save Me the Waltz*, bem como a presença de Zelda no imaginário popular estadunidense, mergulhariam autora e obra dentro de um novo movimento: a segunda onda do movimento feminista, que vinha ganhando fôlego desde o início da década de 1960 com a publicação de obras como *The Feminine Mystique*, de Betty Friedan (1963), e *The Female Eunuch*, de Germaine Greer (1970). É precisamente em 1970 que a biografia de Nancy Milford será publicada, inaugurando um novo capítulo do Fitzgerald *revival* – ou mesmo um novo *revival*, agora para a outra integrante do casal, pois, como Linda Wagner-Martin destacou, a biografia de Milford foi seminal por ser a primeira a posicionar Zelda enquanto uma “mulher sensível e talentosa, encerrada dentro de uma tradição de proteção patriarcal que se reproduziu também em seu casamento”³⁵⁸ (1994, p. 3).

O necessário resgate de Zelda pelo movimento feminista da década de 1970 ocasionou uma importante e àquela época inédita leitura da obra da autora e de sua condição enquanto mulher e artista. Além disso, foi crucial para reavaliar sua posição de musa, até então um termo mutuamente excludente quando utilizado em relação ao termo “artista” (Lawson, 2015, p. 81). Para além da biografia de Milford, as décadas de 1970, 1980 e 1990 viram o nascimento e a publicação de textos e estudos seminais como “Art as a Woman’s Response and

³⁵⁷ “a larger modernist discourse that coded “bad” writing—that done by amateurs targeting the mass-market or that which was too emotional, romantic, trite, apolitical, or insignificant—as feminine”

³⁵⁸ ““a sentient and talented woman caught in a habit of patriarchal protection that continued into her marriage”

Search: Zelda Fitzgerald's *Save Me the Waltz*", de Jacqueline Tavernier-Courbin (1979); "The Princess in The Tower: Zelda Fitzgerald's Creative Impasse", de Elizabeth A. Waites (1986), "The Burden of Reflecting': Effort and Desire in Zelda Fitzgerald's *Save Me the Waltz*", de Simone Weil Davis (1995) e "'5'4 X 2': Zelda Fitzgerald, Anorexia Nervosa, and *Save Me the Waltz*", de Michelle Payne (1995) – e também o seminal *The Writing or The Sex? Or Why You Don't Have to Read Women's Writing to Know it's No Good*, de Dale Spender, publicado pela primeira vez em 1989. Neste livro, Spender dedica uma seção inteira de seu último capítulo a Zelda, concentrando-se sobretudo no controle de narrativas em jogo na disputa entre *Save Me the Waltz* e *Tender Is the Night* e a presença de fragmentos e passagens inteiras de Zelda nas obras de Fitzgerald – algo que havia sido notado por Milford e que desde então vem sendo destacado por diversos pesquisadores, como Mizener (1950), Prigozy (2002), Sanderson (2002), Lawson (2015), Lyons (2016), Pike (2017) e Templeton (2019b). Por último, é importante lembrar que o ano de 1991 marca a publicação dos *Collected Writings of Zelda Fitzgerald*, com a importante introdução de Mary Gordon – uma publicação classificada por Pike como um "divisor de águas" dentro dos estudos sobre a obra de Zelda:

A coleção, abrangente mas nem de longe completa, apresenta o lado mais "palatável" de Zelda. O romance *Save Me the Waltz* vem acompanhado da peça, *Scandalabra*, doze artigos de jornal e onze contos, bem como sete de suas cartas mais evocativas. Assim reunidos, esses textos equiparam-se a um conjunto de obras escrito ao longo de muitos anos; é uma tentativa de solidificar o que antes estava fragmentado, disperso e oculto. (2017a, p. 25)³⁵⁹

Diferentemente do que acontecera com *Save Me the Waltz* em 1932 – e com o tratamento editorial que sua reedição encontrara na década de 1960 –, o livro *The Collected Writings of Zelda Fitzgerald* foi recebido por uma crítica mais compreensiva e positiva. Escrevendo para o *Detroit News*, Ruth Pollock afirmou à época do lançamento que "atualmente há um apreço maior pelo talento [de Zelda] e pelo seu uso furiosamente exótico da linguagem"; e "uma compreensão maior

³⁵⁹ "The collection, comprehensive but far from complete, offers the most 'digestible' Zelda. Her novel *Save Me the Waltz* is combined with her play *Scandalabra*, twelve of her journalistic pieces, eleven of her stories, and seven of her more evocative letters. Collected together in such a volume, her writing resembles a substantial body of work over many years; it is an attempt to solidify a previously fragmented, dispersed, and recondite oeuvre"

de que, não tivesse ela sido vítima de um transtorno mental, talvez encontrasse sucesso como escritora”³⁶⁰.

No entanto, se a crítica feminista desenvolvida durante as décadas de 1970, 1980 e 1990 conseguiu iluminar aspectos importantes da vida e da obra de Zelda e de outras autoras, pintoras e artistas, impulsionando para o reconhecimento público identidades e narrativas que em parte se afastam dos rótulos de esposas, loucas ou musas, por outro lado esse mesmo pensamento se mostra falho quando adota, como chave de leitura, os pressupostos que haviam durante décadas sido empregados para consagrar Fitzgerald e silenciar a própria Zelda, invertendo os papéis dos dois de uma maneira que é, em grande parte, reducionista. Dessa forma, se antes Zelda era a esposa invejosa, de acordo com a visão “revisionista” (Prigozy, 2002, p. 19) ela é alçada a mártir; à posição de sujeito desamparado que sofre nas mãos do cônjuge – tal como o gênio criativo de Fitzgerald teria sucumbido ao tentar cuidar da esposa e pagar as contas das clínicas psiquiátricas (Graham, 1976).

Que Zelda tenha sofrido censuras por parte de Fitzgerald após a publicação de *Save Me the Waltz* é algo que está documentado nas cartas e nos registros médicos do casal, sobretudo na conversa mediada pelo Dr. Rennie em 1933 e já citada outras vezes neste estudo; que sua dependência dentro do casamento era de natureza não só afetiva, mas também econômica, é um reflexo das relações conjugais e da hierarquia entre sexos então em vigor no início do século XX. Da mesma forma, a doença de Zelda assombraria Fitzgerald pelo resto de seus dias: uma companheira cruel à constante dívida financeira e à saúde frágil, duas situações agravadas pelo alcoolismo. Porque os Fitzgerald construíram juntos a imagem que hoje conservamos dos dois nos primeiros anos da Era do Jazz; porque histórias trágicas de amor parecem conservar um apelo irresistível aos olhos do público; porque aceitamos, dentro de uma sociedade tradicionalmente patriarcal e logocêntrica, a noção do gênio homem e da musa mulher, parece difícil separar Scott de Zelda e Zelda de Scott. Como Lyons afirma,

O enredo que ainda circunda o casal funciona como um **espaço de elaboração e exagero dos detalhes que têm por objetivo romantizar a história** –

³⁶⁰ *Fitzgerald, Zelda*; Archives of Charles Scribner's Sons, C0101, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. No original: “[today] there's a much greater appreciation for her talent, her wildly exotic use of the language, a much better sense that had she not been a victim of mental illness, perhaps she, too, could have succeeded as a writer”

ressaltando, assim, a dependência da cultura contemporânea por uma **“nostalgia sem memória”**. Porque transformamos Scott e Zelda em ícones, nossa sociedade continua a projetar narrativas nitidamente românticas sobre suas vidas (mesmo após suas mortes). (2016, p. 43, grifos meus)³⁶¹

A relação quase simbiótica construída entre os dois faz com que um seja fantasma sempre constante na vida do outro; contudo, reduzi-los a mártires, deuses ou apenas cônjuges é também reduzir uma narrativa que pode nos ajudar a compreender o mundo mais amplo que os cercava – e os movimentos literários que sem dúvida inspiraram suas obras. Fitzgerald não precisa ser o gênio romântico ou o pobre alcólatra que escrevia para pagar as contas da internação da esposa, da mesma forma que Zelda não precisa ser a esposa de talento amador que morreu queimada num hospital psiquiátrico: é possível ler a relação dos dois como um (dos muitos) planos de fundo de suas vidas.

6.2

O dragão, a poeta e a tradutora: uma tradução na década de 1980

Aparentemente fragmentado mas,
de algum modo – suponho – completo.
CAIO FERNANDO ABREU

Ao retomar as considerações de alguns teóricos e pesquisadores que pensaram a tradução dentro de uma articulação com o campo da sociologia, vê-se que uma discussão recorrente é aquela que tenta avaliar as relações de poder existentes entre os idiomas envolvidos no processo de tradução. Pascale Casanova, como indicado no terceiro capítulo, classifica os idiomas dentro de dois grupos: de um lado, aquele composto por idiomas dominantes – que não só contam com grande capital literário, mas também com alto prestígio simbólico e um elevado volume de produções locais. O outro grupo é o dos idiomas dominados, composto por línguas que estão localizadas fora do centro de produção de conhecimento e apresentam um capital simbólico e literário de menor

³⁶¹ “The intrigue that still surrounds the couple then provides a space in which to elaborate and exaggerate details for the purposes of romanticizing history, highlighting contemporary culture’s reliance on ‘nostalgia without memory’. Because Scott and Zelda have become icons in the contemporary era, society continues to project distinctly romantic narratives onto their lives (or afterlives, as it were)”

valor – não porque não possuam tradições ou movimentos literários, mas sim porque, muitas vezes, seus escritores, suas escritoras e suas obras não são traduzidos, de forma que não chegam ao centro controlado pelos idiomas dominantes e consagrados.

Se é no centro – e por meio dos idiomas dominantes – que se consagram escritores e movimentos literários, então, é crucial retomar também a proposição de Olga Castro sobre a tradição canônica produzida nesse espaço: uma que não é apenas ocidental, mas também patriarcal; “que definiu tradicionalmente a estética e o valor literário, de forma a privilegiar obras de autores em detrimento de autoras, sejam estas clássicas ou atuais, próximas ou de sistemas culturais distantes” (2017, p. 229). Essa afirmação nos permite expandir a ideia de idiomas dominados ou miniaturizados³⁶² para acomodar e ampliar justamente uma das proposições mais inovadoras da articulação entre a segunda onda do pensamento feminista e a tradução: a de que a “libertação das mulheres é antes de tudo uma libertação da linguagem”³⁶³ (Simon, 1996, p. 7) – linguagem esta constituída, moldada e falada pelos homens. Tal abordagem, embora empregada de maneiras diversas ao longo das últimas décadas, não é só produtiva para retomar a vida e a obra de Zelda e de suas contemporâneas e antepassadas; é também um ponto crucial dentro do campo dos Estudos da Tradução. Como Castro indica, afinal, temos “um trabalho primordial a desenvolver, questionando o que se traduz, quem decide o que se traduz, e qual critério embasa essas escolhas” (2017, p. 229)³⁶⁴.

Se, como Casanova indica, a tradução é uma forma de tornar-se visível e de ser percebida (2010, p. 296), ela possivelmente é também um instrumento viável para ressuscitar esses outros idiomas miniaturizados das mulheres, também eles desprestigiados e diminuídos. No entanto, a tradução não é uma “atividade imaterial, mas sim uma prática social que depende de agentes intermediários”³⁶⁵

³⁶² A imagem de um idioma miniaturizado é utilizada pelo novelista dinamarquês Henrik Stangerup (Casanova, 2010, p. 295)

³⁶³ “women’s liberation must first be a liberation or/from language”

³⁶⁴ Um dos muitos exemplos possíveis são as mulheres que compunham a comunidade de expatriados norte-americanos em Paris no período entre guerras e, portanto, contemporâneas, compatriotas e pertencentes ao mesmo círculo artístico de Zelda. Como Weiss (1995, p. 200) ressalta, “the large body of work by women that appeared in the pages of *The Little Review* and other small magazines did not have the notoriety of *Ulysses* and therefore did not survive in print long enough to stand a chance of being discovered as ‘literature’”. Solita Solano, Mina Loy, Bryher, Djuna Barnes and many other women who were regularly published in the little magazines and small presses have been largely forgotten today”.

³⁶⁵ “disembodied activity but a social practice which depends on intermediaries”

(Sapiro, 2008, p. 158); por isso mesmo, o movimento de analisar a única tradução existente do único romance de Zelda para o português envolve não apenas identificar de que forma a identidade autoral aqui construída se relaciona com aquela que foi delineada na seção anterior, mas também avaliar quem são os agentes envolvidos no processo: quem escolheu o livro para tradução, quem o traduziu e quem o prefaciou – e por que a tradução foi realizada naquele determinado momento histórico. Para começar a escavação sobre a publicação e a recepção crítica de *Save Me the Waltz* no Brasil, volto-me primeiro para o agente que, segundo Sapiro (2008, p. 154), é crucial para a circulação internacional de livros: o editor.

Em outubro de 1986, Toni Marques relatava, em uma reportagem para o *Jornal do Brasil*³⁶⁶ intitulada “Os estrangeiros já estão chegando”, a abertura da Companhia das Letras – que, liderada por Luís Schwarcz, abriu suas portas naquele mesmo mês. Além da notícia, Marques conta que o próprio Schwarcz, assim como diversos outros editores brasileiros, retornava ao país após a Feira de Frankfurt trazendo novos contratos de publicação debaixo do braço. Para além dos lançamentos já agendados para publicação, Schwarcz trazia

ensaios de Gore Vidal sobre literatura, um inédito de Susan Sonntag [sic] [...] e aquele que seria o Edmund Wilson dos anos 80, Marshall Berman, que a Cia. das Letras publicará ainda este ano. Seu livro, *Tudo o que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*, a editora obteve bem antes da Feira. Neste mesmo caso, está *Esta valsa é minha*, único romance de Zelda Fitzgerald, mulher do escritor norte-americano F. Scott Fitzgerald. (Marques, 1986, p. 8-9)

A presença de *Save Me the Waltz* como parte do primeiro lote de publicações da Companhia das Letras, então, delimita uma certa sintonia entre a editora e os acontecimentos mais recentes dentro do mercado editorial e acadêmico dos Estados Unidos (a saber, o movimento feminista, a popularidade da biografia de Milford e o recém-inaugurado interesse acadêmico pela obra de Zelda). Além disso, a aquisição dos direitos autorais para a tradução do romance também acena para uma tentativa de legitimar a obra em questão como produto da literatura (Sapiro, 2008, p. 155): segundo o próprio Schwarcz, afinal, a Companhia das Letras estava desenvolvendo um projeto editorial voltado para publicações de caráter “literário” (Marques, 1986). Mais do que isso, a proeminência de Zelda e de *Save Me the Waltz* dentro desse momento de gênese da Companhia das Letras

³⁶⁶ Todas as citações retiradas de jornais brasileiros, com exceção das crônicas de Caio Fernando Abreu, foram obtidas por meio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

pode estar relacionada a um segundo agente, muito próximo tanto da editora como do próprio Schwarcz: Caio Fernando Abreu. Schwarcz já trabalhava como editor das obras de Abreu desde os primeiros anos da década de 1980 – quando, ainda na editora Brasiliense, coordenara a publicação da coleção *Cantadas Literárias* e, em 1982, lançara *Morangos mofados*. A amizade dos dois perduraria até o fim da vida do escritor gaúcho em 1996.³⁶⁷

A falta de documentos e registros disponíveis, no entanto – bem como a impossibilidade de contactar a editora durante a escrita desta tese – tornam impossível precisar a ordem dos fatos: teria sido Schwarcz o responsável por fazer o convite a Abreu, chamando-o para prefaciar a tradução? Ou teria sido o próprio Abreu que, há muito fascinado pela imagem e pela obra de Zelda, teria influenciado o amigo a negociar os direitos do livro e se disponibilizado a atuar como prefaciador? Se é verdade que os textos circulam sem seus contextos, como Bourdieu afirma (Sapiro, 2008, p. 163), a história da tradução de *Save Me the Waltz* no Brasil parece desconectada de seu próprio contexto de produção, às vezes inapreensível.

Por sorte, Abreu nos fornece algumas pistas valiosas, que permitem contextualizar brevemente seu papel como agente e prefaciador; a primeira delas é a sua intensa amizade com a poeta Ana Cristina Cesar, morta em 1983. Três anos mais tarde, em uma crônica publicada no dia 17 de setembro de 1986 n’*O Estado de São Paulo*, Abreu lembrava que “semana passada, fez exatamente três anos que vi Ana C. pela última vez [...]. Era noite de meu aniversário. Ela tocou um por um todos os objetos de meu quarto, sem dizer nada. Depois se foi, para sempre” (Abreu, 2012, p. 45). Em seguida, o escritor comenta que abriu por acaso uma página de *Inéditos e dispersos*, coletânea de prosa e poemas de Cesar publicada postumamente no ano de 1985. Essa mesma coletânea, aliás, guarda um poema particularmente relevante para a presente escavação: “Ricas e famosas”, que encerra-se com uma imagem inesperada: “Chamem os bombeiros, gritou Zelda./Alegria! Algoz inesperado” (Cesar, 1985, p. 189). A presença de Zelda no poema é, além de súbita, potente e curiosa: potente porque parece estabelecer um elo entre as duas mulheres, que será explorado por Abreu dentro do seu papel de agente da tradução, e curiosa porque retoma uma história contada por Mizener em

³⁶⁷ Schwarz também era presença quase constante nas cartas e nos relatos pessoais de Abreu, como mostram os livros de Dip (2009) e Moriconi (2016).

1950 e, desde então, pouco resgatada dentro das narrativas públicas sobre os Fitzgerald: “Certa noite, entediada, Zelda acionou os bombeiros e, quando eles entraram pelo apartamento perguntando onde estava o fogo, ela bateu no peito de forma dramática e disse, ‘Aqui.’” (Mizener, 1951, p. 121).³⁶⁸

Algumas semanas mais tarde, Abreu assinava outra crônica para *O Estado de São Paulo*: esta, intitulada “Um sonho regado a gim”, dedica-se a uma breve narrativa sobre a vida de Zelda e anuncia para o final de outubro daquele mesmo ano o lançamento da tradução do romance – o que atesta, mais uma vez, o prestígio e o poder de Abreu como agente, uma vez que ele faz uso de seu espaço autoral dentro de um jornal de ampla circulação para anunciar a publicação de um livro que ele próprio admirava.

Centrada na narrativa biográfica e, em especial, nos anos de namoro de Zelda e Scott, a crônica mais funciona como um documento público que manifesta a admiração do escritor por *The Beautiful and Damned* – algo que ele próprio admitiria mais tarde (Abreu, 2012, p. 107) – e seu fascínio pela narrativa de glória e dissolução tão presente no imaginário popular que ainda na década de 1980 encontrava espaço dentro da mitologia fitzgeraldiana. Nesse sentido, enquanto Scott é o jovem que primeiro “transformou-se no escritor mais lido, mais amado, mais mimado de seu tempo”; no escritor que “precisou começar a vender sua literatura para sobreviver” e que, como resultado, “afundou no álcool, vendeu-se a Hollywood” (Abreu, 2012, p. 107), Zelda é primeiro “a moça mais interessante do lugar, a rainha da beleza de Montgomery” (idem, p. 47), depois a jovem “loura, sarcástica, cheia de frases e comportamentos atrevidos demais para aquele tempo e aquele lugar exatos” e detentora de um reino particular de “beleza e ambição” – para, então, ser transmutada em mulher “estranha, obcecada pela dança”, que enfim “enlouqueceu e foi internada” (idem, p. 48).

A crônica de Abreu mistura dados factuais com alegações naquela época ainda firmemente arraigadas no imaginário popular – como, por exemplo, a de que Zelda seria uma jovem ambiciosa, desesperada por uma oportunidade para deixar o Alabama, ou mesmo a de que ela se torna “uma mulher cara” depois do casamento, gastando sozinha o dinheiro do marido. Mais curioso ainda é observar que o próprio Abreu parece afeito à manipulação de narrativas públicas tão bem

³⁶⁸ “One night, out of some kind of boredom, Zelda put in a fire alarm and when the department arrived an asked where the fire was, she struck her breast dramatically and said, ‘Here.’”

utilizada pelos próprios Fitzgerald no início dos anos 1920: o cronista exagera fatos biográficos e também os fatos acerca da narrativa de *Save Me the Waltz* – diz que Alabama “quase tem que amputar um pé” (2012, p. 48), quando a personagem sofre uma fatal, porém diminuta, cirurgia nos tendões; da mesma forma, afirma que os Fitzgerald viajaram para Grécia, quando na verdade não parece existir nenhum registro dos dois pelo país.

No entanto, é nessa mesma crônica que Abreu delimitará Zelda como mulher e artista em uma busca por autonomia; como alguém que estaria não à sombra, mas sim à altura de Fitzgerald. Ao narrar o baile onde, diz-se, os dois teriam se conhecido, Abreu conta: “eram dois eleitos dos deuses se defrontando, cada um com sua nobreza, com sua coroa invisível, mas nítida” (Abreu, 2012, p. 45). É nesse mesmo espaço que Abreu inaugura uma leitura própria de *Save Me the Waltz* – leitura esta que será desenvolvida mais a fundo em seu prefácio. Para o cronista, o apelo do romance está justamente na personagem não anunciada que perpassa a narrativa: o tempo. Nas mãos desse elemento não-humano, “a juventude vai embora, o talento se perde, as ilusões se gastam” (2012, p. 48) – esvanecendo até mesmo o ouro e a realeza daqueles dois eleitos divinos. É esse mesmo tempo, implacável, que potencializa o fascínio do escritor por Zelda e pelas narrativas públicas sobre os Fitzgerald. O final da crônica é inequívoco: *Save Me the Waltz* pode até ser “meio desconjuntado, nervoso e perturbador”, mas é também um romance que

deix[a] duramente claro que os deuses costumam cobrar um alto preço de seus favoritos. Na primeira frase do livro, alguém diz: “Essas garotas acham que podem fazer qualquer coisa e ficar impunes”. Não podem. A moça Zelda-Alabama, por exemplo, não ficou. Ninguém fica. Nem nós. (Abreu, 2012, p. 48)

Ao final de outubro de 1986, então, era publicada a tradução anunciada – esta, acompanhada por um prefácio que, diferente daquele assinado por Moore, se alinhará em parte à nova vertente revisionista da década de 1970, identificando *Save Me the Waltz* como uma expressão artística legítima – pois, como o próprio Abreu argumenta, “Zelda escrevia para se justificar, para se compreender, para se salvar. Para orientar a si própria dentro daquele poço onde tinha caído e que, até hoje, por falta de outra palavra mais adequada, chamamos de ‘loucura’” (Abreu, 2014, p. 291 – 292). Equilibrado entre a opinião reducionista de Moore e a visão unilateral que guiava os projetos de releitura realizados pela segunda onda do feminismo, Abreu primeiro projeta a afirmação de Moore ao colocar que *Save Me*

the Waltz seria uma obra de natureza puramente autobiográfica – “parece a versão pessoal de Zelda a tudo que Scott contaria em *Suave é a noite*, onde ela própria aparece com o nome de Nicole” (Abreu, 2014, p. 292); depois, usa essa mesma leitura autobiográfica, também ensejada pelo pensamento feminista da época, para estipular um novo caminho de leitura para o romance. Porque é autobiografia e também um romance que exorciza os demônios da autora, *Save Me the Waltz* seria “autoterapêutico” (idem), tal como *The Bell Jar*, único romance escrito por Sylvia Plath.³⁶⁹

Autoterapêutico, mas não infalível, já que Plath “não conseguiu salvar-se através da literatura. Zelda também não” (Abreu, 2014, p. 292). Para além da qualidade terapêutica, o romance seria o relato da “luta de Alabama para deixar de ser a ‘srta. Ninguém’”. Ou a luta de Zelda para deixar de ser a sombra, embora fascinante, do escritor mais mimado e talentoso de seu tempo” (idem). A construção do romance como tentativa de remendar ou organizar o passado também não é ignorada por Abreu, que pontua *Save Me the Waltz* como

a tentativa, apesar das mutilações, de continuar a vida. Com seus cortes bruscos, seus diálogos derramados e técnica às vezes desconjuntada, mas encharcado de emoção e entrega, o livro flui – para usar a imagem da própria Zelda – “como a corrente clara e fria de um riacho de trutas”. (p. 293)

Ao final do prefácio, Abreu retoma o elo entre Ana Cristina Cesar e Zelda, afirmando que

depois [de ler o romance], é possível compreender melhor aquela velha história de Zelda chamando os bombeiros, trancada num quarto de hotel em Paris. Quando eles arrombaram a porta, perguntando onde era o fogo, ela bateu no próprio peito e disse “Aqui”. É então, também, que se pode compreender aqueles versos de Ana Cristina Cesar: “Chamem os bombeiros, gritou Zelda./Alegria! Algoz inesperado”. Não, essas garotas não podiam mesmo ficar impunes – dizem todos. E veja só: Sylvia Plath, Ana Cristina Cesar, Zelda Fitzgerald e Alabama Knight – para ficarmos só nessas quatro – não ficaram. Mas deixaram versos, histórias. E lendas. Que talvez não existissem, se elas – bravas garotas – não tivessem ousado ir muito além do mediocrementemente permitido. (p. 293)

A leitura de Abreu – assim como seu papel de agente e mediador de leituras – contribui para a construção de uma outra Zelda e de um outro *Save Me the Waltz*; identidades outras que, embora ainda atreladas a uma imagem

³⁶⁹ Abreu resgataria ainda mais uma vez o par Zelda Fitzgerald/Sylvia Plath um ano antes de sua morte, ao escrever novamente sobre sua fantasma favorita: Ana Cristina Cesar. Em uma crônica publicada também n’*O Estado de São Paulo*, ele conta: “Não fomos felizes para sempre. Nem infelizes. Já a perdoei, já me perdoei. Fica esta dor de saber que toda a literatura brasileira perdeu o prenúncio de sua maior voz poética contemporânea. Nossa Sylvia Plath, nossa Zelda Fitzgerald. Fugaz como elas, doida, bela, chique, insuportável, irresistível.” (Abreu, 2012, p. 243)

idealizada da autora, começam a usar o rótulo de autobiografia enquanto gênero textual que possibilita o registro da voz e da experiência de uma mulher. Nesse sentido, a leitura de Abreu ocupa um espaço limítrofe: ao mesmo tempo que se encontra alinhada ao movimento feminista à época ainda em voga, faz coro às preconceções de Moore, Hemingway, Graham e Mizener. Além disso, é também uma leitura importante dentro do processo de ressignificação crítica do romance que se seguiria à década de 1970, uma vez que articula a narrativa ficcional de uma mulher à possibilidade de lê-la em conjunto com obras e vidas de outras escritoras.

É também na tradução de 1986 que vemos o trabalho concreto de Rosaura Eichenberg, outra agente tão importante para a construção da identidade autoral de Zelda na língua portuguesa. Uma vez que a tradutora não deixa nenhum tipo de registro paratextual ou nota tradutória na qual relate o processo de tradução – e como o presente estudo não se propõe a realizar uma análise comparativa entre os dois textos – o aspecto prático do trabalho de Eichenberg não será averiguado; contudo, é importante destacar que, ao atuar como tradutora, Eichenberg, conhecida por traduzir para o português obras de alto prestígio dentro da literatura ocidental (como *As aventuras de Huckleberry Finn*), confere à obra de Zelda um alto capital simbólico – contribuindo, portanto, para uma possível consagração maior do texto e de sua autora (Sapiro, 2008, p. 155).

Antes de avaliarmos a recepção crítica da tradução, no entanto, é importante destacar que Abreu não parece ter esgotado seus esforços enquanto agente apenas no prefácio e nas crônicas acima citados. Em março de 1988, ele retornaria ao espaço de cronista d'*O Estado de São Paulo* para convidar seus leitores ao lançamento de *Os dragões não conhecem o paraíso* – livro responsável por um processo de escrita tão “denso [...] que, se não escrevesse, acho que morria” (Abreu, 2012, p. 153). O livro, como o próprio nome indica, é sobre dragões; criaturas que “você sabe, são animais mitológicos. Dragões não existem. Como escritores, músicos, pintores, filósofos, ou todas essas pessoas que – loucas – querem *sentir* num mundo em que é ridículo sentir” (idem). Um livro sobre criaturas sensíveis e inventadas, dedicado à memória de dezessete fantasmas, entre eles Cacaso e Ana Cristina Cesar – que traz, na sua última página, o verso que renunciara a agentividade do escritor: “Chamem os bombeiros, gritou Zelda./Alegria! Algoz inesperado” (Cesar, 1985, p. 189).

* * *

Se a recepção crítica de *Save Me the Waltz* em 1932 havia sido de qualidade mista, com destaque especial para os erros tipográficos presentes na edição, a recepção crítica da tradução brasileira parece ilustrar a coexistência dos dois movimentos interpretativos discutidos anteriormente: por um lado, a consagração do romance como material autobiográfico produzido por uma artista amadora; por outro, a identificação da obra (também autobiográfica) potente de uma mulher dominada que começava a ser lida dentro de uma ótica apoiada no movimento feminista.

Uma pesquisa pelos jornais de maior circulação e também por revistas especializadas, portanto, revela críticas díspares como a de Marcos Santarrita, publicada no *Jornal do Brasil* no dia 15 de novembro de 1986, e a de Silvia Cintra Franco para a revista de orientação feminista *Mulherio* em julho de 1987. Santarrita, por exemplo, alinha-se à leitura de Moore, que delimita o romance como uma curiosidade para leitores interessados na vida e na obra de F. Scott Fitzgerald, afirmando que o livro “pouco acrescenta à lenda do escritor [Fitzgerald] ou dela própria, com sua carga de tragédia” – algo que, segundo o crítico, é “uma pena, porque [...] nada supera uma versão de primeira mão de alguém que viveu uma história tão fascinante” como esposa (Santarrita, 1986, p. 4). Ao pontuar as falhas do livro, Santarrita critica também a falta de atenção que a autora confere a David Knight, o marido da protagonista. Uma vez que tudo no romance é entendido como autobiográfico, Zelda teria errado ao conferir o título de pintor à personagem, privando seus leitores de uma visão inédita sobre a vida de seu marido:

Transformado o protótipo de escritor em pintor, perdem-se todas as oportunidades de falar de seus métodos de criação, suas dúvidas, seus dramas em relação à literatura – algo inestimável num autor cujo talento, segundo ele próprio, secou. (Santarrita, 1986, p. 4)

Santarrita também reitera a argumentação de Moore, destacando que *Save Me the Waltz* é o resultado da decisão de Zelda de “competir com o falecido marido”³⁷⁰.

³⁷⁰ A presença do adjetivo “falecido” é curiosa – primeiro porque *Save Me the Waltz* foi escrito em 1932, quando Fitzgerald ainda estava vivo; segundo porque, em 1986, tanto Zelda como Scott já estavam falecidos há décadas.

O romance, portanto, não passaria de uma narrativa inteiramente espelhada na vida real – que, com suas passagens “desencontradas, desalinhavadas, diálogos soltos, reflexões bobas [e] imagens sem nexos” (1986, p. 4), comete o erro imperdoável de não saciar a curiosidade de leitores ávidos por um novo retrato do marido de sua autora.

A crítica de Franco, por sua vez, segue um caminho oposto, mais próxima da leitura de Abreu, situando Zelda enquanto “cidadã ousada de segunda classe” (1987, p. 8). Tal como o escritor gaúcho, Franco faz uso da mesma qualidade autobiográfica do romance, que havia sido criticada por Moore e por Santarrita, para enaltecer a obra, classificando-a como “o lamento e o brado de rebeldia de Zelda Fitzgerald”; mas, diferente do prefaciador (e dos outros interlocutores destacados anteriormente), a crítica delimita as restrições sociais impostas às mulheres durante o tempo no qual Zelda vivera, indicando que

Alabama, tal qual Zelda, luta contra a força do meio e se rebela [...]. Zelda, como Alabama, sentiu “que ela não tinha nada para dar ao mundo e que nem sabia como se descartar do que tomava para si”. Mas como dar algo ao mundo, quando ele nega à mulher a possibilidade e o preparo para outra coisa que não a maternidade e o cuidado da casa? (Franco, 1987, p. 8)

Franco também acena de maneira explícita ao prefácio de Abreu, afirmando que o livro é uma tentativa de “reordenar experiências, alcançar uma compreensão do vazio, salvar-se através da literatura”. O problema, segundo a crítica brasileira, é que a literatura não salva – e também não é terapêutica:

[a] literatura não é antídoto para as amarras que a vida impõe às mulheres. Ajuda a ordenar, aclarar, talvez compreender, mas não redime da cidadania de segunda classe que subjuga, estende armadilhas e retarda o passo. Tanto que, finalmente alcançada a liberdade para a opção, a mulher topa com a verdade amarga: já passou há muito o momento de determinar o futuro. (Franco, 1987, p. 8)

A leitura de Franco, portanto, faz uso do rótulo de autobiografia para explorar um novo caminho que entende Zelda como artista e mulher que viveu dentro das restrições impostas pela sociedade na qual viveu; caminho este que expande também alguns pontos relevantes, sobre os quais Abreu não se demorara em seu prefácio. É por ousarem ir além do que o gaúcho identificara como “o mediocrementemente permitido” (Abreu, 2014, p. 293), afinal, que Zelda e Alabama pagam

com a sanidade mental, num hospital de doenças nervosas, a primeira; e com a enfermidade, a segunda. Pagaram por sua ousadia e obsessão: o sucesso. Meta proibida à mulher, a quem a sociedade destina o papel de princesa de seu homem,

e este, por sua vez, lhe impõe manter-se “fechada para sempre numa torre de marfim para meu deleite particular”. (Franco, 1987, p. 8)

A crítica de Franco, então, acena para aquilo que também em Abreu ainda estava embrionário e que seria explorado por Sharon O’Brien em sua crítica aos *Collected Writings* em setembro de 1991. Escrevendo para o *New York Times Book Review*, O’Brien diria que

muita gente vai querer ler [a obra de Zelda] nos anos 1990 não porque ela é uma figura cult, porque escreveu sobre sua própria vida ou porque é uma modernista recém-descoberta, mas sim porque ela é um tipo especial de escritora mulher – aquela que está sempre prestes a atingir algo, desejando ardentemente uma autoexpressão e lutando para encontrar sua própria voz entre tantos obstáculos internos e externos. Para esses leitores, Zelda é um símbolo e não uma figura excepcional; uma mulher talentosa cujas conquistas públicas e conflitos privados expõem as forças que ainda inspiram e habitam a criatividade e a autoexpressão das mulheres.³⁷¹

Mesmo apoiados nos ombros do referencial essencialista da segunda onda do feminismo, Franco, Abreu e O’Brien compõem o início de uma nova possibilidade de leitura para *Save Me the Waltz* – que começava também a ser praticada no mundo acadêmico. Dentro dessa nova chave de leitura, a prioridade ainda era autobiográfica: era necessário posicionar Zelda como autora, como artista, como mulher que registrou sua própria vida. No entanto, é essa mesma chave de leitura que traria o germen para tentarmos entender o romance não apenas como um que retrata a vida de uma única mulher, mas sim como obra que representa, em maior escala, as vidas de várias mulheres daquela época.

É interessante destacar ainda que o caráter autobiográfico, que dominara os dois lados da discussão e é central para as argumentações negativas de Moore, Mizener, Hemingway e Graham – e para a réplica de Milford, Spender e outras –, constrói-se também como fio condutor da crítica brasileira. Em “Esta valsa é dela”, publicada na *Manchete* em 1987, Roberto Muggiati indica que o romance “oferece uma outra visão da vida do casal, documentada autobiograficamente por Scott em *Suave é a noite*” (1987, p. 78). Contrariando, no entanto, o prefácio de Moore – que aparece como posfácio na 1ª edição brasileira de 1986 e como parte

³⁷¹ *The Collected Writings - reviews*; Archives of Charles Scribner’s Sons, C0101, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. No original: “many people will want to read her in the 1990’s not because she is a cult figure or an autobiographer or a newly discovered modernist, but because she is a particular kind of woman writer – one on the cusp, burning for self-expression, struggling to find her voice against external and internal obstacles. For these readers, she is a representative rather than an exceptional figure, a gifted woman whose public achievements as well as private conflicts expose the forces that still inspire and inhibit female creativity and self-expression”

do apêndice na reedição de 2014³⁷² – Muggiati afirma que *Save Me the Waltz* “não é uma simples curiosidade literária. Nem fica valendo apenas por documentar uma época e um casal famosos. Nele, Zelda extravasa toda a emoção contida através de séculos de literatura feminina/ista” (1987, p. 78). A leitura de Muggiati, por fim, funciona como um instrumento que “ajuda a mostrar a mulher por trás do mito” (p.79) – e, aliado à crítica de Franco, é também um gesto primeiro para o movimento de interpretação do romance aqui proposto, que busca avaliar o romance como mais do que um registro autobiográfico de uma só mulher.

6.3

Zeldas, reinventadas e reescritas

Minhas maneiras minhas.
 Usei chapéu tirolês, capa de Batman,
 roupas à la Garbo, jaqueta de vaqueiro,
 e as pessoas se apropriavam de minha
 imagem como objeto de arte.
 TERESINHA SOARES

Retraçar a identidade autoral construída para Zelda desde o momento de publicação de seu romance no início da década de 1930 até a publicação da tradução brasileira, em 1986, é apenas um de muitos possíveis recortes entre idiomas e culturas. Contudo, é também um exercício proveitoso, porque mostra como a opinião pública se conforma (ou se desvia) das novas ondas de reinterpretação que, motivadas ou inspiradas por mudanças no ambiente social, cultural e político, ressuscitam – tal como o movimento feminista da década de 1970 – mulheres e outros personagens que ocupam espaços menores ou estigmatizados dentro do imaginário e do discurso popular.

Mais do que um casal que soube construir uma narrativa pública adequada à nova Era do Jazz, os Fitzgerald foram também cobaias e agentes ativos dos meios de comunicação em massa e da então embrionária cultura de celebridades

³⁷² Uma análise comparativa entre essas duas edições mostra que a tradução do paratexto de Moore sofreu algumas alterações de 1986 para 2014: alguns parágrafos foram omitidos, especialmente aqueles que mencionam que o livro estava sendo reeditado na série *Crosscurrents/Modern Fictions*.

que, segundo Lyons (2016, p. 41), moldou profundamente a vida do casal. E não só porque desde muito cedo suas narrativas estiveram entrelaçadas, mas também porque essas narrativas têm sido continuamente revisitadas desde a década de 1950, os Fitzgerald ocupam hoje não apenas um espaço mítico dentro do imaginário popular estadunidense (e em certa medida, também brasileiro), mas também um local que é, para retomar uma imagem de Lyons, fantasmagórico – no qual o assombro causado é comumente traduzido em adaptações de suas vidas e obras (idem, p. 40). Nesse sentido, é importante destacar que, para além do interesse acadêmico e biográfico surgido na década de 1970, as narrativas de e sobre Zelda também foram apropriadas e absorvidas pelo cinema, pelo teatro e pelo gênero literário que, durante a última década, vem sido chamado de *muse literature* ou simplesmente *muse lit* (Lawson, 2015, p. 77). Embora utilizado apenas recentemente e restrito ao meio literário, esse conceito pode ser reaproveitado para que possamos pensar as representações – e reescritas – de Zelda dentro da cultura popular³⁷³, em especial *The Last Flapper*, de George Zuckerman; *Clothes for a Summer Hotel*, de Tennessee Williams; *The Last Flapper: A One-Woman Play*, de William Luce; e a introdução de 1995 de *Seis contos da Era do Jazz*, assinada por Brenno Silveira.

A utilização do termo “reescrita”, aqui, está ligada à noção discutida por André Lefevere em *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992) – não apenas porque, segundo o pesquisador, a tradução é uma das mais relevantes formas de reescrita, mas também porque adaptações e recriações outras podem ser como tal consideradas: é o caso de canções, filmes, peças de teatro, performances, críticas literárias, antologias, espetáculos de dança e outros veículos artísticos. Se as reescritas manipulam a literatura para funcionarem de uma maneira específica dentro de uma determinada sociedade (Lefevere, 1992, p. vii), criando assim imagens de um escritor, de uma obra, de um período ou de um gênero literário (p. 5), é possível então considerar como reescritas as imagens, leituras e releituras sobre os Fitzgerald; reescritas essas que acabam não só por existir lado a lado com as narrativas originais, mas que também alcançam um número maior de pessoas (idem) – e, que, por isso mesmo, não só permeiam o

³⁷³ Embora faça referências a alguns filmes e adaptações cinematográficas das vidas e das obras dos Fitzgerald, não me estenderei sobre este meio em especial. Para uma análise aprofundada dessas adaptações, ver Lyons (2016).

entendimento e a opinião do público geral, mas também ocupam posição de destaque na interação entre aqueles que Lefevere identifica como leitores especializados e leitores não-especializados. Assim como “o Blake ‘construído’ por Yeats e Ellis ‘funcionou’ como o ‘verdadeiro’ Blake para os leitores da edição de 1893”³⁷⁴ editada pelo par (1992, p. 8), também essas diferentes Zeldas são confeccionadas e moldadas para funcionarem como “a verdadeira Zelda” em narrativas por vezes tão díspares.

Se por um lado a condição de musa dentro do casamento dos Fitzgerald criou para Zelda uma expectativa de que ela deveria sempre se equiparar ou viver de acordo com as heroínas do marido (Lawson, 2015, p. 80), por outro sua irônica condição de personagem dentro da *muse lit* acaba, mais uma vez, por privá-la de sua própria narrativa para que ela seja acomodada a uma outra, pré-estabelecida e determinada – e possivelmente tão rígida quanto aquelas que experimentara em vida. Ao tentar “reivindicar as vidas de mulheres que já imaginávamos conhecer”³⁷⁵ (Lawson, 2015, p. 77), as reescritas construídas pela lente da *muse lit* recortam o texto fonte da maneira que melhor lhes convém – e, por isso mesmo, falham ao traduzir esse material em narrativa de valor concreto. Como Lawson indica,

o projeto central da *muse lit* está ancorado em **uma falácia bem-intencionada**: as autoras e autores desses livros assumem que as dinâmicas de poder tão centrais para as nossas concepções de criação artística, representação histórica e mesmo identidade de gênero podem, de alguma forma, ser desmanteladas se apenas contarmos o outro lado da história; se deslocarmos o ponto de vista histórico para aqueles detalhes que foram minimizados ou apagados durante os séculos em que priorizamos “Grandes Homens”. **[O problema] não está no fato de que as autoras e os autores [da *muse lit*] não conseguem dar o devido crédito a essas mulheres – o problema é o sistema que faz com que essas mulheres precisem ser redescobertas.** (2015, p. 78, grifos meus)³⁷⁶

Dessa forma, as reescritas da *muse lit*, assim como as reescritas teatrais e fílmicas, acabam por simplificar uma discussão mais complexa sobre o momento

³⁷⁴ “the Blake ‘constructed’ by Yeats and Ellis ‘functioned’ as the ‘real’ Blake for readers of the 1893 edition”

³⁷⁵ “reclaim the lives of figures we thought we already knew quite well”

³⁷⁶ “the central project of *muse lit* is built on a well-meaning fallacy; the authors of these works make an assumption that power dynamics so fundamental to our conceptions of artistic creation, historical representation, and even gender more generally may somehow be dismantled by simply telling the other side of the story, by reframing our historical lens on those details minimized or obscured by centuries of putting ‘Great Men’ at the center of our focus. [The problem is] not with the authors’ inability to give these women their due, but rather with the system that put them in need of rediscovery in the first place.”

histórico-cultural e o sistema patriarcal que aprisiona essas mulheres à condição de mães, filhas, irmãs, amantes ou esposas de grandes artistas³⁷⁷, alçando – como no caso de Zelda – essas mulheres novamente às posições de musa e inspiração. Assim, a essas mulheres é mais uma vez negada a possibilidade de narrarem suas próprias histórias, pois a narrativa construída é uma que subscree as noções tradicionais dos papéis de gênero, localizando no homem o autor e na mulher a inspiração.

As lentes da *muse lit*, portanto³⁷⁸ – ao menos quando aplicadas especificamente à figura de Zelda – são um desserviço à memória da autora (Lyons, 2016, p. 50), posto que silenciam seus esforços artísticos em prol da imagem de esposa e mulher louca: a arte é reduzida a único caminho para a “cura”, enquanto a narrativa de doença e tragédia é consagrada como principal possibilidade interpretativa. Nesse sentido, a *muse lit* possibilita (e populariza) versões romantizadas de Zelda, que combinam perfeitamente com aquelas de Fitzgerald como o escritor que desperdiçou seu talento e arruinou-se no álcool.

* * *

Em 1969, George Zuckerman escreveria *The Last Flapper*: a história de Rannah O'Donell, beldade sulista que se casa com David O'Donell – segundo a orelha da 1ª edição, “o jovem escritor mais belo e mais talentoso do país, que simbolizou a alegria frenética daquele período”³⁷⁹. Rannah, que logo nas primeiras páginas comenta com seu futuro marido que “não bate bem da cabeça”³⁸⁰ (1969, p. 8), é filha de um renomado juiz e, segundo nos conta o prefácio ficcional da narrativa, escreveu suas memórias em “torrentes de

³⁷⁷ Essas múltiplas condições e funções das mulheres são elencadas também por Wagner-Martin ao elaborar sobre os novos caminhos da escrita de biografias de mulheres. Segundo a autora, existiriam dois motivos recorrentes dentro das narrativas de mulheres artistas: “The problem of being recognized as someone's daughter, someone's wife, or someone's mother rather than as oneself, is a recurrent motif; another is society's reaction to a woman's ambition—whether she is denigrated or applauded for it” (1994, p. x).

³⁷⁸ A própria *muse lit*, aliás, pode ser entendida como prova de que “the non-professional reader increasingly does not read literature as written by its writers, but as written by its rewriters” (Lefevere, 1992, p. 4).

³⁷⁹ “the country's handsomest and most talented young writer who epitomized the frenetic gaiety of the period”

³⁸⁰ “I'm not right in the head”

metáforas, tão sintomáticas de sua esquizofrenia como eram os ataques de eczema”³⁸¹ (p. viii).

A narrativa de *The Last Flapper*, construída na primeira pessoa como se fosse o próprio livro de memórias escrito pela personagem, centraliza o conflito dos O'Donnell com Harry Ingram, a contraparte fictícia de um Ernest Hemingway. Os empréstimos biográficos que adornam o livro incluem, por exemplo, a crítica do fictício Delano Fredericks ao igualmente fictício livro *North Shore*, escrito por O'Donnell e lançado em 1925: “Com a publicação de seu terceiro livro, *North Shore*, o autor faz o avanço mais significativo dentro da escrita do Romance Americano desde Henry James”³⁸² (1969, p. 179) – elogio concedido a Fitzgerald por T.S. Eliot à ocasião do lançamento de *The Great Gatsby*, também o terceiro romance do escritor. O suicídio de Ingram, um gigante da literatura norte-americana (p. 435), também espelha o de Hemingway:

Três anos mais tarde, em seu chalé de caça, Harry Ingram também encontrou a paz. Às seis horas da manhã do dia 1º de setembro de 1961, ele levantou-se para o encontro diário com a máquina de escrever. Doze minutos após as oito horas da manhã, Paula Ingram ouviu o tiro vindo do rifle. (1969, p. 434)³⁸³

Rannah, a reescrita de Zelda marcada pela loucura desde o início do livro, atira-se da janela de um hotel durante um terrível incêndio: com os cabelos em chamas, sua agonia final é fotografada e vira capa dos jornais da manhã seguinte, imortalizando midiaticamente a mulher louca e trágica.

Em 1980, Tennessee Williams escreveria sua última peça na Broadway: *Clothes for a Summer Hotel*, curiosamente classificada como uma “peça fantasma” – não só porque, como o próprio Williams coloca, “os personagens são literalmente fantasmas, pois todos que estão na peça já morreram antes do tempo indeterminado no qual a ação é situada”³⁸⁴ (Williams, 2015, p. 21), mas também porque o dramaturgo tomou grandes licenças quanto ao tempo histórico e o espaço da trama (p. 22). Embora John S. Bak destaque, em sua introdução ao texto do dramaturgo, que *Clothes for a Summer Hotel* é um biodrama baseado

³⁸¹ “rushes of metaphors, which are as symptomatic of her schizophrenia as were her plagues of eczema”

³⁸² “With the publication of his third novel, *North Shore*, he has made the first advance in the American Novel since Henry James”

³⁸³ “Three years later, in his Montana hunting lodge, Harry Ingram made his separate peace. At six o'clock in the morning, September 1, 1961, he left his bed to keep the daily appointment with his typewriter. At twelve minutes past eight Paula Ingram heard a rifle shot.”

³⁸⁴ “here the characters are literally ghosts, everyone in the play having met their demise before the indefinite time in which the play occurs”

livremente nas vidas dos Fitzgerald (idem), o que parece acontecer na peça é na verdade um amálgama de identidades, que mistura tanto as narrativas públicas construídas pelo próprio casal durante a década de 1920 como também aquelas moldadas desde o início da década de 1950: Williams, afinal, faz uso de referências díspares e muitas vezes conflitantes, como a biografia escrita por Nancy Milford e o romance *Paris é uma festa*.

O resultado, que é a reescrita do dramaturgo – uma “verdade” tal como contada por ele sobre a vida dos Fitzgerald – é não só “historicamente confusa, livremente interpretada e expressionistamente fabricada”³⁸⁵ (Williams, 2015, p. 18), na opinião de Bak; é também uma narrativa que abandona Zelda, sua personagem principal – curiosamente, uma personagem que parece ter sido confeccionada sob medida para compor a galeria de personagens mulheres de Williams³⁸⁶ – para destacar a posição e a identidade de Fitzgerald enquanto escritor e artista. Nas palavras de Bak, “a vida de Williams é enxertada de maneira transparente na vida de F. Scott Fitzgerald”³⁸⁷ (idem). De fato, o paralelo entre os dois escritores se torna ainda mais explícito quando Williams afirma em seu prefácio, num tom similar ao que Fitzgerald empregaria ao final da vida: “eu não pude criar outro *Menagerie* ou um outro *Streetcar*; posso apenas dar a vocês algo inestimável, que é meu talento que ainda sobrevive”³⁸⁸ (Williams, 2015, p. 23).

Em julho de 1980, Williams se queixaria a Elia Kazan que nunca mais voltaria a escrever sobre pessoas reais, já que elas estariam sempre presas a uma história conhecida (2015, p. 17). Mas *Clothes for a Summer Hotel* – talvez mais do que *The Last Flapper* – faz justamente esse movimento tão criticado pelo dramaturgo, caracterizando Zelda com os mesmos olhos de falcão (Williams, 1983, p. 12) observados por Hemingway em *Paris é uma festa* e colocando-a ao final do último ato urrando, em trágico desespero: “Eu não sou mais um livro seu!

³⁸⁵ “historically confounded, loosely interpreted, [and] expressionalistically fabricated”

³⁸⁶ Em entrevista concedida a Brant Mewborn no dia 18 de janeiro de 1980, pouco antes da estreia da peça na Broadway, Williams diria que os Fitzgerald “always interested me very much, my sister being an invalid, you know”. O áudio original da entrevista pertence à Brant Mewborn Collection of Interviews, armazenada na New York Public Library for The Performing Arts e referenciada ao fim deste estudo.

³⁸⁷ “Williams’s own life is transparently grafted onto that of F. Scott Fitzgerald”

³⁸⁸ “I could not give you another *Menagerie* or *Streetcar*, I can only give you a thing that I cannot estimate for you, the talent that survives”

Não mais! *Eu não posso mais ser um livro seu! Trate de escrever um livro novo!*³⁸⁹ (p. 77).

Sete anos mais tarde, outro dramaturgo faria de Zelda sua personagem principal nos palcos. Intitulada *The Last Flapper: A One-Woman Play* e escrita por William Luce sob encomenda para a atriz Lane Yorke, que cultivara durante anos um desejo tão profundo de interpretar Zelda no teatro que, na década de 1970, conseguira a permissão da filha dos Fitzgerald para usar as cartas da autora – já arquivadas da biblioteca da Universidade de Princeton mas ainda não organizadas ou tampouco catalogadas – como material base para a ação da peça. Yorke construiu, a partir de sua leitura dessas cartas, um caderno de anotações que, dividido em cinco seções diferentes, serviu como um guia sobre o qual Luce construiu a peça.³⁹⁰

Para uma narrativa dramática que pretende revelar a identidade de Zelda para além da sua condição de esposa, no entanto, parece amargo e infeliz o subtítulo que estampara a capa do livro e também os cartazes da primeira montagem: “Baseada nos escritos da Sra. F. Scott Fitzgerald”³⁹¹ (Luce, 1990). Assim como a Zelda de Williams, a Zelda de Luce defende suas aspirações artísticas – e destaca, enquanto personagem dentro de uma peça, sua natureza de personagem dentro do próprio casamento: “É claro que eu amo o artista que ele é. Por isso me casei com ele! Mas eu deveria ter amado a artista que *eu* sou. E ele também deveria. *Artista*. Essa é ironia maior disso tudo – *é que eu sou os livros dele*”³⁹² (Luce, 1990, p. 64).

* * *

Em 1989, dois anos depois de sua primeira montagem nos Estados Unidos, *The Last Flapper: A One-Woman Play* chegava aos palcos brasileiros³⁹³ – e não

³⁸⁹ “I’m not your book! Anymore! *I can’t be your book anymore! Write yourself a new book!*”

³⁹⁰ O material foi publicado no volume 89 da *The Paris Review* e pode ser acessado via <https://www.theparisreview.org/letters-essays/3041/zelda-a-worksheet-lane-yorke>

³⁹¹ “Based on the writings of Mrs. F. Scott Fitzgerald”

³⁹² “Of course I love and married the artist in him! But I should’ve loved the artist in *myself*. And he should’ve, too. *Artist*. The irony of it all is this – *I am his books*”

³⁹³ É curioso observar que, apenas um ano antes, encerrava-se a transmissão do programa *Armação Ilimitada* na Rede Globo, que contava com a personagem Zelda Scott. Filha de pai comunista exilado, Zelda exibiu um comportamento ousado para a época; segundo o Núcleo de Memória da emissora, Zelda é “jornalista, feminista, idealista e intelectual, que já foi hippie, situacionista, punk, gótica e agora tenta ser uma mulher “moderna” dos anos 80, depois de voltar para o Brasil

só recebia o nome de *Esta valsa é minha*, mesmo título da tradução do romance de Zelda, concluída três anos antes por Rosaura Eichenberg, como também conquistava um lugar de destaque dentro da mídia impressa por marcar um novo e importante desafio na carreira de uma atriz já conhecida. Nos palcos brasileiros, a obra de Luce será interpretada por Tonia Carrero – conquistando ainda a honraria de ser o primeiro monólogo da atriz, à época consagrada por conta de seu sucesso em *Navalha na carne*. Nos jornais, a peça era anunciada como “a valsa de uma grande dama” (Costa, 1989, p. 32); como um marco na carreira de então quarenta anos da atriz; e também como um triunfo artístico, pois é na forma do monólogo – e na pele da Zelda confeccionada por Luce – que Carrero consagra seus talentos. Uma crítica publicada no dia 22 de abril de 1989 no *Jornal do Brasil*, por exemplo, conta que

Toda noite, no palco, ela se transforma em Zelda Fitzgerald e diz, a certa altura [...]: “Leva muitos anos para o tempo estragar a beleza de uma mulher e apagar seus encantos.” Na plateia, os espectadores se dão conta que, no caso de Tonia Carrero, seis décadas e meia não foram suficientes para embaçar tanta luz. (Werneck, 1989, p. 5)

Na reportagem de Costa acima mencionada, que anunciava também a temporada carioca de *Esta valsa é minha*, Carrero conta que “as melhores críticas da minha vida, recebi com essa peça na temporada paulista” (1989, p. 32). Segundo Paulo Autran, o encontro entre personagem e atriz foi fortuito: “Não conheço outra atriz que possa expressar a feminilidade de Zelda como Tonia Carrero. Eu achei que captaria bem essa mulher que parecia superficial, mas que na opinião do marido tinha o senso da seriedade da vida” (idem).

Desse modo, então, a interpretação da vida de Zelda iniciada por Milford em 1970 e refletida no prefácio de Abreu de 1986 se faz presente na montagem de Carrero – onde a existência de Zelda é ora destacada por toda a sua fragilidade e singularidade, ora cristalizada dentro do laço matrimonial que essas reescritas haviam buscado questionar. Ao mesmo tempo, é seguro afirmar também que a outra leitura majoritariamente negativa da vida da autora, presente sobretudo no prefácio de Moore na década de 1960, também encontrava espaço no meio literário; mais especificamente, no longo ensaio introdutório à edição de 1995 de

após uma temporada em Londres”. Disponível em:
<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/series/armacao-ilimitada/personagens/>.

Seis contos da Era do Jazz, assinado por Brenno Silveira, que também atua como tradutor do volume.

As descrições traçadas por Silveira mostram, mais uma vez, que as narrativas públicas sobre os Fitzgerald – sobretudo sobre Zelda – percorrem limites tênues e nem sempre bem-delimitados, passíveis de serem moldados para que se conformem a novas histórias. Segundo o tradutor, Zelda era não só uma esposa que “traía enormemente” o marido (1995, p. 23), mas também uma mulher ambiciosa e calculista. De certa forma, então, a primeira afirmativa do tradutor ecoa e amplia as opiniões de Mizener, Graham, Hemingway e Moore, enquanto a segunda se mostra alinhada às afirmações de Abreu em suas crônicas da década de 1980:

Tanto Zelda como Scott eram ambiciosos, cada qual à sua maneira. Scott era mais impulsivo, mais afoito, menos calculista. Embora Zelda também o amasse, não se entregava tanto àquele amor como ele. Queria viver uma vida de largueza, de luxo. Uma vida em que não houvesse limitações materiais para a realização de seus desejos. Um pretendente rico e de meia-idade seria melhor, para a consecução de seus objetivos, do que um jovem recém-formado que tencionava dedicar-se às letras. (Silveira, 1995, p. 26)

Apesar de significativas – uma vez que trazem para a cultura brasileira e para o nosso idioma a imagem de Zelda Fitzgerald – as reescritas de Abreu, Eichenberg, Franco, Muggiati, Santarrita, Carrero e Silveira perpetuam, cada qual à sua maneira, a condição da autora como personagem do marido, pois insistem numa visão romantizada e estereotipada de sua vida ora como tragédia pessoal, ora como causa para a tragédia da vida de um grande escritor. Dessa forma, portanto, Zelda ou é entendida como mártir dentro da *muse lit*, ou então como mulher vil, sedutora e perigosa. Como Lawson destaca, no entanto, “as musas não precisam que nós contemos suas histórias por elas. O que devemos fazer é analisar as formas como essas mulheres contaram suas próprias vidas”³⁹⁴ (2015, p. 78).

* * *

Uma interessante tentativa de análise da vida de mulheres artistas não por meio do artifício de conferir-lhes a condição de personagens e musas, mas sim via uma análise de suas obras, é o livro *Bobbed Hair and Bathtub Gin: Writers*

³⁹⁴ “the muses do not necessarily need us to tell their stories for them. Rather, we must look at the ways these women rendered their own lives in their own words”

Running Wild in the Twenties, no qual Marion Meade constrói um amplo cenário cultural, histórico e social de quatro mulheres, Edna St. Vincent Millay, Dorothy Parker, Zelda Fitzgerald e Edna Ferber, dando visibilidade não apenas às narrativas biográficas das autoras, mas discutindo também suas obras. Mais uma espécie de almanaque para interessados nessas quatro escritoras do que uma obra de *muse lit*, a reescrita de Meade intercala fatos biográficos, acontecimentos históricos e regras sociais da época com os textos produzidos por essas mulheres, aproximando-se, assim, do movimento destacado por Lawson – e evitando, talvez, a armadilha de narrar as histórias dessas vidas apenas de acordo com as narrativas públicas consagradas por comentaristas e outros artistas.

Frutos da *muse lit* ou não, fato é que algumas das obras lançadas nos últimos anos corroboram com a afirmação de Lyons de que “foi só na última década que Zelda começou a receber uma atenção maior”³⁹⁵ (2016, p. 44) e menos estigmatizada por parte do público leitor: em 2011, por exemplo, Tiziana Lo Porto e Daniele Marotta lançavam *SuperZelda: The Graphic Life of Zelda Fitzgerald*. Construído no formato de quadrinhos e usando quase que exclusivamente passagens e falas das obras dos Fitzgerald, o livro é visualmente cativante e, ao mesmo tempo, introduz os leitores à vida de Zelda por meio das palavras da própria. No ano de 2013, foi a vez do livro *Z: A Novel of Zelda Fitzgerald*, escrito por Therese Anne Fowler, ser lançado; dois anos depois, a obra foi adaptada para a série *Z: The Beginning of Everything*, produzida pela Amazon Prime mas cancelada após a primeira temporada.

O sucesso de *Z* – e de outras obras que se encaixam dentro do rótulo de *muse lit*, como *Call me Zelda*, de Erika Robuck, *Beautiful Fools: The Last Affair of Zelda and Scott Fitzgerald*, de R. Clifton Spargo e *Guests on Earth*, de Lee Smith (Lawson, 2015, p. 102) – atesta para o fato de que o interesse na vida e na imagem de Zelda vem crescendo consideravelmente nos últimos anos. Esse mesmo interesse, no entanto, não foi imediatamente reproduzido ou refletido para o estudo da obra literária da autora até, pelo menos, 2017. Embora *Esta valsa é minha* tenha sido reeditada no Brasil em 2014, com os prefácios de Abreu e Moore como apêndices, o lançamento coincide (e possivelmente foi motivado) pelas novas traduções de *Gatsby* lançadas por ocasião do lançamento do filme de

³⁹⁵ “it is really only in the last decade or so that greater attention has been paid to Zelda herself”

Baz Luhrman no ano anterior – o que, de certa forma, consolida a posição menor, secundária e complementar dos esforços artísticos de Zelda como curiosidade para os admiradores de Fitzgerald; uma afirmação amarga, portanto, de que a posição defendida por Moore na década de 1960 ainda se mantém em alguns círculos.

O ano de 2017, por sua vez, é marco de dois acontecimentos relevantes. O primeiro é a publicação de “Zelda Fitzgerald’s Ballet Years”, um inovador artigo escrito por Meryl Cates na *The New Yorker*. Nele, Cates – ela própria uma ex-bailarina – descreve as dinâmicas em jogo no mundo da dança e explicita pontos obscuros sobre os anos de formação de Zelda no ballet clássico, oferecendo uma perspectiva ainda pouco explorada para uma atividade tão formadora e por vezes mal interpretada da vida de Zelda. O segundo acontecimento de relevância é a primeira tradução de *Save Me the Waltz* para o chinês, realizada por Farong Zhu – tradução esta que é fruto de um trabalho de amor. Zhu comenta como, mesmo antes da tradução, desejava que mais leitores chineses pudessem conhecer a autora – pois, tal como no Brasil, poucos estudos sobre a obra de Zelda estavam disponíveis para leitores do país. Foi durante o processo de tradução que a tradutora não só batalhou para preservar a linguagem idiossincrática de Zelda com seus “três editores que acreditavam que a linguagem da autora era muito estranha para ser traduzida”³⁹⁶ (2018, p. 41), mas também descobriu que a tradução japonesa do romance trazia o título こわれる, que significa “Quebrada” ou “Danificada” – um indicativo poderoso da forma como a obra foi lida e interpretada naquele país.

Para além do projeto de uma tradutora apaixonada, no entanto, a tradução de Zhu atesta para o poder ressignificador da tradução enquanto instrumento literário – mesmo quando efetuada dentro de um idioma periférico ou menos prestigiado, como é o caso do português e do chinês. A edição final da tradução chinesa, por exemplo, conta com duzentas notas que “explicam os nomes das pessoas, as músicas, os filmes e os lugares dos anos 1920 que são mencionados no romance”³⁹⁷ (Zhu, 2018, p. 41). A tradutora também conseguiu incluir, como apêndice, o conto *The Iceberg*, descoberto apenas em 2013 e ainda então disponível apenas pela internet; além disso, um dos editores decidiu ornamentar a tradução com dezoito pinturas de Zelda (idem). Dessa forma, o poder de

³⁹⁶ “three English editors who suspected that Zelda’s language was too odd to be translated”

³⁹⁷ “explain the names of people, music, movies and places of the 1920s mentioned in the novel”

consagração que hoje começa a adornar a obra de Zelda vem não só dos espaços mais autônomos da língua inglesa, mas também de espaços periféricos e não dominantes. A tradução de Zhu demonstra ainda como o processo de curadoria e apresentação pode ser incrivelmente positivo no exercício de divulgação de obras de autoras esquecidas a um novo público – além de comprovar que a agentividade da tradutora foi fundamental para a concretização do projeto, uma vez que foi ela quem apresentou a ideia da tradução à editora:

Em 2013, quando a versão cinematográfica mais recente de *O Grande Gatsby* foi lançada, a People's Literature Publishing House editou uma série com três livros de F. Scott Fitzgerald. O anúncio veiculado na imprensa dizia: “Para conhecer o verdadeiro Fitzgerald”. Liguei para o editor-chefe e disse: “O verdadeiro Fitzgerald também precisa ter uma Zelda”. (Zhu, 2018, p. 41)³⁹⁸

O fato de que a semente de um projeto tão relevante de tradução tenha sido gerada a partir de uma reedição das obras de Scott Fitzgerald, no entanto, ressalta o próprio caráter duplo que perpassa os movimentos de leitura e compreensão de Zelda enquanto mulher e artista: por um lado, ressalta a necessidade de incluí-la – e, portanto, visibilizá-la como parte integral da crítica e do discurso sobre os Fitzgerald; por outro, atrela sua identidade ao papel de esposa de um grande escritor, colocando mais uma vez seu trabalho como um que está intrinsecamente vinculado ao dele. O gesto contrário, porém, parece não se reproduzir: grande parte da fortuna crítica tradicional compilada a partir da obra e da vida de Scott Fitzgerald não inclui Zelda como mais do que esposa.

Contudo, a reedição da tradução para o português em 2014, a tradução para o chinês em 2017, o artigo de Cates no *New Yorker* e a proliferação de obras de ficção que têm em Zelda personagem principal também acenam para um outro movimento atualmente em desenvolvimento: a análise, ainda embrionária, da obra literária de Zelda como um conjunto de escritos independentes, e não mais fantasmas e ecos das obras criadas pelo marido. É precisamente essa tentativa – de propor um espaço no qual Zelda possa ser lida não apenas enquanto elemento que complementa a narrativa de seu marido – que orienta a edição mais recente de *Save Me the Waltz*, lançada no início de 2019 pela Handheld Press, e a introdução que o acompanha, assinada pela professora Erin E. Templeton. Entretanto, antes

³⁹⁸ “In 2013, the year the latest movie version of *The Great Gatsby* was released, People's Literature Publishing House produced a series of three books by F. Scott Fitzgerald with an ad: “To Find a Real Fitzgerald Beyond *The Great Gatsby*”, it read. I called the chief editor and said, “A Real Fitzgerald Also Needs Zelda.”

de discutirmos esse paratexto, que parece ilustrar muito bem o longo caminho percorrido pela crítica desde o prefácio de Moore na década de 1960, cabe destacar a relevância da editora dentro desse processo.

A Handheld Press foi fundada por Kate McDonald em março de 2017 no Reino Unido, com um simples objetivo: “publicar livros que os leitores quisessem ler, e levar esses leitores até autores e autoras que eles ainda não conhecessem”³⁹⁹ (McDonald, 2019, p. 25). *Save Me the Waltz*, então, foi publicado dentro da coleção de clássicos, e conta não só com a introdução de Templeton – uma pesquisadora especializada nos Fitzgerald, o que confere prestígio à obra – mas também com notas que contextualizam os acontecimentos do romance e parte do vocabulário utilizado pelas personagens (tal como acontece com a tradução de Zhu), traduções para os trechos em francês e espanhol e correções que haviam passado despercebidas mesmo na edição dos *Collected Writings* de 1991.

A introdução, solicitada e encomendada por McDonald, não só substitui o prefácio de Moore em uma edição de língua inglesa como propõe outros caminhos de leitura para o romance que não o viés autobiográfico. Como Templeton afirma em seu texto, afinal, “analisar Zelda apenas por intermédio de sua relação com o marido significa depreciá-la não apenas como indivíduo, mas também como artista”⁴⁰⁰ (2019b, p. viii). Ao propor diálogos e paralelos para ler o livro como um romance ficcional e não como uma autobiografia (Templeton, 2019a, p. 27) e incluir uma lista de leituras recomendadas ao final da introdução, a prefaciadora não só distancia a si mesma e aos leitores contemporâneos da visão dominante sobre o romance, como também faz uso de sua posição de mediadora de leituras para introduzir novas possibilidades interpretativas, sem trilhar os caminhos já extensivamente discutidos nas últimas décadas:

O que acontece se seguirmos a afirmação de Mary Gordon e pensarmos o romance como um *bildungsroman*? E se pensarmos o jazz não só como o fundo musical para aquela década mas sim como uma influência estrutural? E se analisarmos o romance como uma exploração da agentividade ou da autonomia criativa de uma mulher? (2019a, p. 27)⁴⁰¹

³⁹⁹ “I wanted to publish books you want to hold in your hand, and to lead readers to authors they’ve never tried before”

⁴⁰⁰ “to only view Zelda through her connection with her husband is to undervalue her not only as an individual but also as an artist”

⁴⁰¹ “What happens if we follow Mary Gordon’s lead and think about the novel as *bildungsroman*? What if we think about jazz not just as a soundtrack to the era but as a structural influence? What if we see the novel as an exploration of female agency or creative autonomy?”

Um dos pontos cruciais da argumentação de Templeton é que Alabama Beggs precisa ser lida como uma personagem que vive num momento histórico no qual as convenções sexuais ainda eram extremamente rígidas, mesmo dentro de um mundo que experimentou uma revolucionária mudança de costumes – algo que se reflete no próprio título do romance, que segundo a pesquisadora captura a nostalgia vinculada ao passado tradicional e o desejo pelas mudanças vindas com a promessa da modernidade (Templeton, 2019b, p. xvii). Esse equilíbrio provisório permeava, claro, a vida de Zelda, mas também era central nas vidas de outras mulheres de sua época, que tentavam construir uma individualidade própria independente e desvinculada de seus pais e maridos (idem, p. xxiv); o romance, portanto, merece ser lido como mais do que narrativa biográfica, pois

não conta apenas a história de uma única mulher. **É um romance que acompanha e registra uma enorme mudança nas vidas das mulheres num momento no qual um número maior de liberdades e oportunidades começavam a aparecer nos Estados Unidos e na Europa.** As mulheres estavam conquistando uma nova autonomia de cunho econômico, político e sexual. E, ainda assim, as instituições do casamento e da maternidade continuavam a exercer enorme influência. Alabama Knight é a personificação desses impulsos e desejos contraditórios. **E por mais que seja verdadeiro afirmar que Zelda enfrentou essa mesma situação, o mesmo pode ser dito sobre toda uma geração de mulheres.** (Templeton, 2019c, s/p, grifos meus⁴⁰²)

Os prefácios, introduções, reescritas e recortes de jornal construídos sobre Zelda desde 1950 atestam não só para o poder e o fascínio que a imagem da autora parece exercer sobre a cultura popular e o mundo acadêmico, mas também para o fato de que a falácia empregada pela *muse lit* pode ser reproduzida em outros espaços: ao moldar uma narrativa para que ela se enquadre a um projeto específico de interpretação, Zelda pode ser transmutada em louca, invejosa e má – ou então em infeliz, mártir, deprimida e, ainda assim (ou por isso mesmo), louca. Como o próprio Lefevere lembra, afinal, “as reescritas manipulam – e com sucesso”⁴⁰³ (1992, p. 9).

No entanto, da mesma forma que esses dois extremos interpretativos parecem coexistir, a introdução de Templeton nos permite identificar um terceiro

⁴⁰² “*Save Me the Waltz* is not simply the story of one woman. It’s a novel that traces a shift in women’s lives as more freedoms and opportunities were becoming available both in the United States and in Europe. Women were finding autonomy: economic, political, and sexual. And yet, the institutions of marriage and motherhood still exerted a strong pull. Alabama Knight embodies these contradictory impulses and desires. And while it is certainly true that Zelda confronted them in her own life, so too did a generation of women.”

⁴⁰³ “rewriting manipulates, and it is effective”

cenário: um que reconhece as duas possibilidades interpretativas, mas que também entende que tanto Zelda como Scott e toda aquela geração foram socializados em uma realidade conservadora e de acordo com papéis sociais extremamente rígidos e pouco flexíveis – e viveram traumas e doenças graves num momento histórico e cultural que não só estigmatizava esses temas, mas que ainda não desenvolvera um vocabulário adequado para discutir esses problemas. É esse terceiro caminho, também, que tenta não fechar a mão sobre os vagalumes, imagem tão simbólica em um momento tão relevante do enredo *Save Me the Waltz*, mas que deixa que a própria Alabama apodere-se de si mesma (Fitzgerald, 2014, p. 227); uma imagem que, em certa medida, se faz sentir também no título da tradução brasileira do romance. Não mais apenas o pedido de uma voz masculina, *Esta valsa é minha* coloca-se como afirmação e como movimento de apoderamento de si mesma.

7

À luz do escândalo

Je sais la valeur des mots, et n'y
attache aucune importance.

GEORGE SAND

É difícil precisar datas para alguns acontecimentos cruciais na vida de Zelda: a falta de registros preservados e a ausência de dias, meses e anos em suas cartas e manuscritos transformam o processo de pontuar mudanças, criações e afirmações em algo movediço e incerto. Se para os contos e para *Save Me the Waltz* é possível precisar ao menos um momento de produção e conclusão – embora não seja possível averiguar grandes mudanças no processo de revisão ou mesmo identificar manuscritos e rascunhos primeiros, posto que os mesmos parecem ter desaparecido – o contexto de produção de *Scandalabra* parece especialmente obscuro. Há que se começar, portanto, uma nova colagem de fatos, citações e documentos.

Zelda recebera alta da clínica de Phipps no dia 26 de junho de 1932, e de lá mudou-se para La Paix, a mansão vitoriana que Fitzgerald alugara um mês antes para a família (Bryer & Barks, 2003, p. 169). Situada nos arredores da cidade de Baltimore, La Paix estava convenientemente situada perto de Phipps⁴⁰⁴ e perto, também, das atrações da cidade – e seria o lar dos Fitzgerald até meados de 1934. A mansão presenciaria acontecimentos formadores e também destruidores do casamento e das vidas do casal: a publicação de *Save Me the Waltz* em outubro de 1932; a longa conversa já citada algumas vezes neste estudo entre o casal e o Dr. Rennie, um dos psiquiatras responsáveis pelo tratamento de Zelda em Phipps; a conclusão e consequente publicação de *Tender Is the Night* em 1934; o estimado início da criação de *Scandalabra* em junho de 1932 e a produção cênica da peça, que estrearia em 26 de junho de 1933. O intervalo de exato um ano a entre criação do texto e sua montagem cênica é significativo, uma vez que se estabelece nos exatos doze meses após sua alta de Phipps. Significativa

⁴⁰⁴ La Paix também estava situada a curta distância da Sheppard Enoch and Pratt Hospital, a próxima clínica onde Zelda seria internada, em 1934.

também é a própria escolha do meio – o teatro – e do tema do escândalo social. Começarei, então, pelo primeiro desses dois elementos.

Destaco como relevante e mesmo simbólica a escolha do espaço teatral por parte da autora justamente porque a imagem do teatro e a ideia da teatralidade enquanto veículo de performance pública parecem estar tão entrelaçadas à vida pessoal e às narrativas construídas sobre e por Zelda. O teatro pode ser entendido como ora uma ocupação artística e possível caminho profissional, como atesta a existência de *Scandalabra* e a sobrevivência de rascunhos e esboços incompletos de outras peças que a autora tentou escrever, hoje armazenadas nos arquivos da Princeton University Library; ora como passatempo social e presença constante na vida doméstica; ora como elemento inerente às narrativas ficcionais confeccionadas pela autora, uma vez que suas personagens quase sempre estão ligadas à arte dramática ou ao ato da performance de alguma forma. Alabama, por exemplo, sabe desde cedo que existe “um espetáculo de que podia participar” (Fitzgerald, 2014, p. 31), e muitas das personagens dos contos também constroem carreiras ligadas ao palco ou ao cinema. Do mesmo modo, no inacabado *Caesar's Things* há referências frequentes ao teatro como um mecanismo estilístico para romper os limites entre realidade e ilusão (Pike, 2017a, p. 175), e muitos dos diálogos da seção final do romance apresentam uma veia característica de Oscar Wilde e Noel Coward (idem, p. 177).

Mais do que uma paixão intensa compartilhada com o marido (Prigozy, 2002, p. 11), o teatro também se faz presente em diversos momentos da vida de Zelda: durante os meses que o casal viveu em St. Paul entre 1921 e 1922, ela atuou como “a flapper” na amadora *Midnight Flappers* escrita pelo marido (Brucoli, Smith & Kerr, 2003, p. 89); nos papéis armazenados em um de seus cadernos de recortes, há uma menção a Zelda como a “*Southern Flapper*” em um outro espetáculo de St. Paul, o *The Junior League Frolic*⁴⁰⁵; em cartas de 1930 e 1931, primeiro internada em Prangins e depois vivendo em Montgomery com a filha enquanto Fitzgerald trabalhava em Hollywood, ela menciona não só o desejo

⁴⁰⁵ Scrapbook; Zelda Fitzgerald Papers, C0183, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. Em uma outra página não datada, sobrevive um pequeno recorte que, acompanhado por um desenho à mão de uma bonequinha fantasiada à caráter, lê: “Promptly at 9 o'clock the curtains of the stage started to reveal a beautiful Hawaiian tableau. The stage was banked in palms and tropical plants while a bamboo hut occupied a section of the scene. Reclining on the stage was Mrs. F. Scott Fitzgerald in Hawaiian dress, and she was surrounded by the Les Mysterieuses in costume.”

de concluir ou começar a escrever peças, mas também o fato de estar escrevendo pequenas peças de um único ato. Em meados de novembro de 1931, ela afirmara que estava “escrevendo uma peça de um ato sobre crianças por motivos que nem eu mesma compreendo”⁴⁰⁶ (Bryer & Barks, 2003, p. 119); alguns dias depois, após a morte do pai, escreveria novamente para o marido sobre o funeral e sobre *In Provocation* – a peça de um ato que seria interpretada pela filha do casal e por outras crianças como um presente de Natal (idem, p. 125).

Há, no entanto, um outro aspecto do teatro que é pouco explorado em conexão com a obra e a vida de Zelda: um que se vale desses termos para entender a criação, a manipulação e a confecção de um modo de teatralidade enquanto forma de controle de narrativas públicas. Nesse sentido, a teatralidade é também um recurso amplamente utilizado pelos Fitzgerald ao longo de toda a década de 1920 como um elemento “integral para a reputação e para o esplendor de ambos”⁴⁰⁷ (Wixson, 2002, p. 34) – e integral também para a construção do casal enquanto detentores de um comportamento que, nas palavras de Dorothy Parker, parecia calculado sob medida para escandalizar (Milford, 1970, p. 67). Dessa forma, constrói-se aquilo que Churchwell identifica como uma “estética da auto invenção” (2015, p. 11): “os Fitzgerald apreciavam o papel de protagonistas num melodrama, preferindo sempre o papel de observados ao de observadores” (idem, p. 279)⁴⁰⁸. Essa mesma estética e esse mesmo projeto de performatividade, vale destacar, estão intimamente vinculados à própria construção do casal como celebridades do início do século XX: como John dos Passos relembra, os Fitzgerald “eram celebridades do tipo que aparece nas manchetes de domingo – e adoravam”⁴⁰⁹ (Churchwell, 2015b, p. 31). É possível, no entanto, formular a noção da teatralidade também como performance; como uma forma de simultaneamente conformar-se a um papel pré-determinado – *belle*, *flapper*, esposa, musa e mãe – ou subverter as noções pré-concebidas de gênero e as restrições impostas às mulheres (Wixson, 2002, p. 32); um instrumento, portanto, de criação e criatividade.

⁴⁰⁶ “I am writing a one-act play about children for reasons incomprehensible to myself”

⁴⁰⁷ “integral to [their] reputation and their brilliance”

⁴⁰⁸ “aesthetics of self-invention”; “The Fitzgeralds enjoyed being protagonists in a melodrama, still preferring the role of the observed to the observer”

⁴⁰⁹ “They were celebrities in the Sunday Supplement sense of the word—they were celebrities, and they loved it”

O momento escolhido pela autora para a criação e a execução da peça, como mencionei, também merece ser explorado em mais detalhes: *Scandalabra* é escrita em um momento conturbado dentro do casamento dos Fitzgerald e particularmente na carreira artística de Zelda – o primeiro, abalado após a conclusão de *Save Me the Waltz*; a segunda, ainda enfraquecida pelo baixo número de vendas e a morna recepção crítica que o romance recebera. No entanto, o desejo de escrever – e de conquistar alguma forma de independência artística ou financeira –, parece, continuava aceso, ainda que apenas em brasas e não mais em chamas. Numa carta escrita a Maxwell Perkins em algum momento entre novembro e dezembro de 1932, Zelda conta que

estive tentando escrever uma peça, abandonei-a temporariamente e comecei a rascunhar um livro que vem me atormentando há tempos. Há tanta coisa para escrever que é difícil colocar tudo no papel antes que outras ideias comecem a ganhar forma. No momento, o conto – aquele órgão [...] delicado – parece me escapar.⁴¹⁰

O livro que Zelda teria começado não sobrevive, e por isso resta apenas a especulação. Talvez ela estivesse se referindo ao livro que teria como personagem central o bailarino russo Nijinsky (Wagner-Martin, 2004, p. 203; Bruccoli, 1993, p. 406), ou talvez seja a história que ela havia mencionado para o marido no início daquele ano, quando os dois ainda estavam emaranhados na batalha de autorias suscitada por *Save Me the Waltz*. Defendendo sua vontade de manter o material sob seu domínio, a autora afirmaria que o utilizaria novamente “quando eu encontrar a paz de espírito da qual preciso para escrever a história de mim mesma contra mim mesma. Esse é o livro que realmente quero escrever”⁴¹¹ (Bryer & Barks, 2003, p. 166).

O tema escolhido, no entanto, foi vetado por Fitzgerald – que, na conversa com o Dr. Rennie, não só afirmara que a esposa havia começado a escrever um novo romance que lidava com os mesmos temas da psiquiatria que ele estava incluindo em *Tender Is the Night*⁴¹², mas também delimitara uma longa lista de

⁴¹⁰ *Series 2: Correspondence*; Zelda Fitzgerald Papers, C0183, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. No original: “I have been trying to write a play, abandoned it temporarily, and have begun on a book which has haunted me for ages. There is so much to write it’s hard to get it down before something else begins to take form. The short story—that delicate (. . .) organ —seems to elude me at present”

⁴¹¹ “when I can get the tranquillity of spirit necessary to write the story of myself versus myself. That is the book I really want to write.”

⁴¹² *Stenographic Report of Conversation Between Mr. & Mrs. F. Scott Fitzgerald and Dr. Thomas A. C. Rennie*, “LaPaix, Rodgers Forge, Towson, Maryland, TMs (carbon), May 28, 1933, 114 pp.,

imposições para a peça que a esposa viria a escrever – lista esta, aliás, construída também com o auxílio do psiquiatra⁴¹³: “Se você escrever uma peça, não pode ser sobre psiquiatria, e também não pode se passar na Riviera, e nem na Suíça; e, qualquer que seja a ideia, terá que ser aprovada por mim”⁴¹⁴ (*Stenographic Report*, p. 103). Confrontada com a lista de requisitos e proibida de trabalhar em novos romances, uma vez que Fitzgerald solicitara uma “rendição incondicional”⁴¹⁵ (idem, p. 86) de sua parte, Zelda enfim se volta para o teatro como uma possibilidade criativa concreta – e escolhe a farsa como seu gênero dramático.

* * *

Scandalabra conta a história de Andrew e Flower Messogony, casados há exato um ano. Unidos pela herança deixada pelo tio de Andrew no momento de sua morte (acontecimento que funciona também como prólogo da peça), os dois lutam para se conformar às estipulações do testamento: a condição para que recebam o dinheiro é que se mostrem, aos executores do testamento e à alta elite que compõe o círculo social da família, donos de um comportamento deplorável e imoral. O problema é que o amor floresceu no casamento de fachada entre o herdeiro cobiçado que até então desfrutara de uma vida simples na fazenda e a esposa que construíra carreira como corista nas *Follies* – e a vontade de cumprir com as expectativas de adultério, escândalo e comportamento errático foi

with note by Thomas A. C. Rennie to Dr. Slocum; Craig House Medical Records on Zelda Fitzgerald, C0745, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library, p. 29.

⁴¹³ Entre as páginas 84 e 85 do material citado, encontra-se a seguinte transcrição:

Dr. Rennie: How about venturing a play?

Zelda: Well, I will try to write a play then, if that is all right, if that is agreeable all around. I would like to write a play anyway. But he will come up and dash into my room and say, “You stole this all out of my novel.”

Rennie: Suppose you confine yourself to the play until he finishes the novel.

Zelda: All right.

Rennie: If you confine yourself to what the Vagabonds are doing, you will have plenty, because those are not written over night, and they are not written in the rush of a night’s enthusiasm.

Zelda: I know that.

Rennie: They are written and rewritten. The best part of any play is the rewritten stuff.

⁴¹⁴ “If you write a play, it can not be a play about psychiatry, and It can not be a play laid on the Riviera, and it can not be a play laid in Switzerland; and whatever the idea is, it will have to be submitted to me.”

⁴¹⁵ “unconditional surrender on her part”

substituída por uma “tendência doméstica”⁴¹⁶ e convencionalmente moral (Fitzgerald, 1991, p. 215). Flower e Andrew passam suas noites no conforto da sala de estar, lendo, tricotando – e, para o horror dos executores, alimentando longas conversas sobre política.

Pressionado, Andrew enfim se deixa levar pela narrativa que é confeccionada pelos executores e instigada por Baffles, o mordomo da família: ele começa a enxergar sua esposa não mais como a doce jovem com a qual convivera até então, mas sim como uma reprodução estereotípica de seu passado de corista. Flower volta a ser, assim, uma mulher imoral, pois pertencente ao espaço indecoroso da *chorus line*. Ao descobrir a “traição” de seu marido – não o adultério aguardado pelo testamento, mas sim a recusa em acreditar na inocência da esposa –, Flower se deixa manipular pelo mordomo e decide confeccionar a narrativa dela esperada: ao dar um telefonema para um tabloide, inventa um caso extraconjugal com Peter Consequential, nome aleatoriamente escolhido na lista telefônica. Essa ação encerra o primeiro ato e inicia a farsa da peça.

O “quadrângulo romântico”, como foi chamado por um jornal da época⁴¹⁷, estreou nos palcos de Baltimore em junho de 1933 – mas ficou em cartaz por apenas uma semana. Encenada pelos Vagabond Junior Players de Baltimore, divisão amadora de um dos grupos de *little theatre* mais antigos dos Estados Unidos, *Scandalabra* chegou aos palcos com alguns problemas graves, que parecem ter nascido em parte por conta das longas restrições impostas por Fitzgerald e pelos médicos e em parte da experiência negativa vivida com a publicação de *Save Me the Waltz*. Determinada a construir algo que fosse unicamente seu, Zelda não compartilhou o texto com ninguém a não ser o grupo de atores amadores (Milford, 1970, p. 277) até o primeiro ensaio geral, que durou mais de cinco horas. Foi só então que Fitzgerald e o resto do elenco foram envolvidos no processo com vistas a condensar a farsa, mas sem grandes sucessos (Wixson, 2002, p. 43; Pike, 2017a, p. 31). Segundo Zack Mccubin, o ator que interpretou Andrew Messogony, na fatídica noite de estreia “a cortina subiu

⁴¹⁶ “domestic proclivities”

⁴¹⁷ *Scrapbook of reviews*; Zelda Fitzgerald Papers, C0183, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

pontualmente às 20h15, mas a peça só terminou bem depois de uma da manhã!”⁴¹⁸ (Milford, 1970, p. 278).

Embora reconhecida e noticiada como uma produção iniciante e de qualidade amadora⁴¹⁹, *Scandalabra* não foi bem-recebida pelos críticos: descrita pelo *Baltimore Sun* como uma “fantasia amalucada” salpicada por um “quê de pesadelo”⁴²⁰, o texto entrou para o *corpus* de obras literárias de Zelda como mera curiosidade; e, dentro do conjunto de obras dos Fitzgerald, é tradicionalmente lido como uma excentricidade.⁴²¹ A falta de interesse crítico e acadêmico que se seguiu e se faz presente ainda hoje também reproduz o discurso dos críticos de Baltimore na década de 1930: quando é mencionada, *Scandalabra* é um texto “calamitosamente ruim”⁴²² (Milford, 1970, p. 278) – ou conquista apenas uma ou duas linhas entre a publicação de *Save Me the Waltz* e a morte da autora em 1948. Tal como Zelda, o texto está confinado a uma narrativa biográfica e autoral dominante que gira em torno dos anos finais de conclusão de *Tender Is the Night* e do esfacelamento das identidades públicas que definiram os Fitzgerald na década de 1920. É entendido, portanto, como um texto de má qualidade, menor, que não precisa ser lido. Presença incômoda criada por uma visita de proporções míticas que, não obstante, causa desconfortos e incômodos, *Scandalabra* foi ignorada mesmo em pesquisas mais recentes, como *The Subversive Art of Zelda Fitzgerald*, de Deborah Pike. Publicado em 2017, o livro dedica-se aos contos, a *Save Me the Waltz*, ao romance inacabado *Caesar’s Things* e também ao diário de Zelda hoje armazenado nos arquivos da Princeton University Library – mas destina apenas alguns parágrafos à peça, afirmando que o único artigo acadêmico sobre o tema, publicado por Christopher Wixson em 2002, “já discutiu a fundo as influências e méritos do texto”⁴²³ (Pike, 2017, p. 25).

Situação semelhante se dá na biografia de Linda Wagner-Martin e naquela escrita por Matthew J. Bruccoli, que dedicam escassos parágrafos à obra. Enquanto Wagner-Martin posiciona *Scandalabra* como uma “paródia eficaz dos

⁴¹⁸ “we went up on time at 8:15, but the final curtain didn’t come down until after one A.M.!”

⁴¹⁹ *Scrapbook of reviews*; Zelda Fitzgerald Papers, C0183, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

⁴²⁰ “fantasy gone haywire”; “nightmarish quality”. *Baltimore Sun*, 27 de junho de 1933: <https://baltimoresun.newspapers.com/image/373534912/?terms=scandalabra>

⁴²¹ Pike identifica que “criticism of the play was largely aimed at the highly stylized language and seemingly futile dialogue” (2017a, p. 24)

⁴²² “woefully bad”

⁴²³ “has already best discussed its dramatic influences and merits”

Scandals e do romance de Scott, *The Beautiful and Damned*⁴²⁴ (2004, p. 162), Bruccoli identifica a peça como uma “reflexão distorcida de um espelho mágico”⁴²⁵ quando comparada ao segundo livro de Fitzgerald (1993, p. 407) e, por último, Milford coloca o texto como uma inversão desse mesmo romance (1970, p. 278). Embora seja possível aproximar a narrativa da peça à de *The Beautiful and Damned*, uma vez que Flower e Andrew precisam aderir à cláusula de imoralidades para conquistarem a herança do Tio, enquanto Anthony e Gloria Patch perdem a fortuna da família justamente porque estavam agindo de maneira imoral, esse paralelo (assim como a presença da forma dramática no romance de Fitzgerald) não exaure as possibilidades de leitura da peça; do mesmo modo, a breve aproximação de Wagner-Martin entre *Scandalabra* e os *Scandals* – peças tidas como pertencentes ao teatro de revista, pois recontavam comicemente os maiores escândalos públicos da sociedade nova-iorquina⁴²⁶ – também é insuficiente para uma avaliação crítica aprofundada da peça.

Tal descaso com *Scandalabra* é significativo não só porque reduz os caminhos de análise possíveis dentro de uma obra com um tamanho já tão reduzido como a de *Zelda*, mas também porque ignora a possibilidade de estudá-la como um texto que é, por natureza, incompleto, não linear e fragmentado, precocemente abandonado⁴²⁷ por uma autora decepcionada com seu fracasso nos palcos; uma autora que não estava acostumada a escrever na forma dramática e, portanto, desconhecia as convenções desse tipo de texto (Wixson, 2002, p. 35). Mesmo incompleta, *Scandalabra* apresenta possibilidades de diálogo com uma variada gama de outras obras dramáticas e se constrói não só como um espaço de exploração da escrita ficcional, mas também como ampliação de um tema central na vida de sua autora e estipulado anteriormente nos contos e também em *Save Me the Waltz*: a tensão que nasce do tentar ser duas pessoas ao mesmo tempo.

⁴²⁴ “effective parody of both *Scandals* and of Scott’s *The Beautiful and Damned*”

⁴²⁵ “funhouse mirror’s reflection”

⁴²⁶ Produzidas por George White entre 1919 e 1939, essas *revues* contribuem também para fortalecer as histórias sobre os Fitzgerald nos primeiros anos de casamento. Churchwell, por exemplo, reconta: “During their honeymoon, Zelda and Scott went to the *Follies* and to the *Scandals*, and, moved perhaps by a spirit of homage to such titles, insisted on laughing loudly at the wrong parts and once began undressing in their seats” (2015a, p. 19).

⁴²⁷ Em maio de 1940, Zelda ensaiaria um retorno ao teatro. Em carta ao marido, ela pergunta: “O Little Theatre daqui [de Montgomery] manifestou interesse em *Scandalabra* — será que haveria uma cópia da peça disponível, talvez?” (Bryer & Barks, 2005, p. 413). Em 29 de junho, Fitzgerald também mencionaria o texto, dizendo que sua secretária estava procurando pelo manuscrito (idem, p. 419). Depois disso, *Scandalabra* não volta a ser mencionada por nenhum dos dois.

Valendo-se dessa temática, Zelda desnuda o mundo que, em 1920, a recebera como grande *flapper* – mas que, uma década mais tarde, a descartara como personagem incômoda de um tempo passado, exageradamente superficial e extravagante. Na sociedade subvertida de *Scandalabra*, as mazelas morais e a hipocrisia social (Wixson, 2002, p. 44) são os valores tradicionais; dos jovens privilegiados o suficiente para agraciar os círculos mais exclusivos, espera-se o escândalo e a notoriedade como marcadores de uma boa reputação. Mais do que isso, o escândalo é não só antecipadamente aguardado – se protagonizado pelas pessoas certas – como é prontamente consumido, celebrado, divulgado e manipulado pela mídia:

Scandalabra apresenta personagens que têm suas identidades previamente definidas pelo Tio, pela mídia, pela riqueza e pelos ditames da sociedade. Ao final, aqueles que resistem a essas identidades são recompensados. (Wixson, 2002, p. 48)⁴²⁸

Para além de mera extravagância de uma autora frustrada, *Scandalabra* pode ser lida como uma farsa ancorada em três pilares, que serão discutidos nas próximas seções. O primeiro deles discute, via diálogos e situações fantásticas, temas inesperadamente atuais como o culto às celebridades e questões de identidade e gênero (Wixson, 2002, p. 34), a manipulação da mídia e a fragilidade da verdade. O segundo pilar traz em seu cerne as duas personagens mulheres de *Scandalabra*, Flower Messogony e Connie Consequential, que personificam as diferentes liberdades, tensões e restrições às quais os corpos das mulheres estavam sujeitos – e simbolizam, também, o vívido embate entre morais, tradições e dinâmicas de classe entre famílias tidas como *old money* e *new money*⁴²⁹ num momento histórico em que a triangulação entre celebridade, aristocracia e fofocas sociais se consolidava dentro da cultura estadunidense (Churchwell, 2015b, p. 35). Por último, o terceiro pilar, que trata da característica mais singular do texto: a utilização da rubrica como um espaço de autonomia e liberdade artística – e como recurso que desestabiliza os limites convencionais entre ficção e realidade, ator e espectador e, ainda mais relevante para a tradução do texto, leitor e espectador.

⁴²⁸ “depicts characters who have their identities scripted out for them, by Uncle Andrew, the media, wealth, and social dictates. It concludes by rewarding those who resist this script”

⁴²⁹ Sobre esse embate, Viscardi explica: “os ricos da Costa Leste [*old money*] acreditavam ser a elite tradicional do país, ainda que a riqueza acumulada pelas proeminentes famílias da virada do século [...], que enriqueceram literalmente no intervalo de uma geração [*new money*], prove que a diferença entre o *old money* e o *new money* depende simplesmente de quando se começa a contar o tempo” (2018, p. 36).

Tradicionalmente invisíveis e secundárias (Ingarden, apud Tornqvist, 1991, p. 9) as didascálias, tal como colocadas em *Scandalabra*, compõem um espaço no qual a autora exerce seu controle criativo como escritora (Wixson, 2002, p. 42) – e é nesse espaço menor que ela construirá uma voz-personagem, ou “voz narrativa”⁴³⁰ (idem, p. 41) própria.

7.1

A artificialidade daquilo que é público

You don't live up to
yourself—what you might be.
RACHEL CROTHERS

Scandalabra retrata uma sociedade fundada e alimentada por escândalos sociais. Adornada com cenários “reluzentes e ultramodernos” em Nova York, uma luxuosa praia de Biarritz “que [faz] as pessoas acreditarem que a vida é muito mais doce e segura do que realmente é”⁴³¹ e uma *villa* francesa, a peça gira em torno dos muito ricos – o que faz dela um acontecimento à primeira vista inadequado e fora de compasso com a nova tradição dramática que começava a se desenvolver nos Estados Unidos dos anos 1930, à época ainda vivendo um dos piores momentos da depressão econômica iniciada em 1929.⁴³² “Anacrônica e terrivelmente inapropriada”⁴³³ (Wixson, 2002, p. 44), a narrativa de casais ricos que fogem para um privilegiado refúgio francês parece destoar da ideia do palco como arma social que vinha então sendo desenvolvida no teatro estadunidense:

Apesar dos seus reflexos cancerosos na economia e na moral do país, o início da Grande Depressão causou uma verdadeira revolução no teatro e inaugurou uma tradição dramática verdadeiramente “americana”. [...] **Enquanto os dramaturgos da década de 1920 “preferiam o estético ao político”, para os**

⁴³⁰ “narrative voice”

⁴³¹ Fitzgerald, 1991, p. 201; p. 241, respectivamente.

⁴³² Sobre os primeiros anos da década de 1930 e o gosto amargo da década passada dentro do imaginário popular dos Estados Unidos, Churchwell diria: “Suddenly, Americans were making comments about ‘the nightmare of the 1920s’, and the previous decade’s ‘poverty’, reversing the truism that the jazz age was a delirious era of prosperity and riotous boom. In retrospect, they saw a spiritual poverty at the heart of recent times” (2018, p. 166)

⁴³³ “Out of fashion and woefully inappropriate”

dramaturgos dos anos 1930 o engajamento político era o fio condutor da ação dramática. (Wixson, 2002, p. 44, grifo meu)⁴³⁴

Dentro desse novo modo de fazer teatro (Gassner, 1969, p. 30), a farsa fantástica de *Zelda* se coloca à primeira vista como um texto superficial, desprovido dos temas de mudança social e crítica política que começavam a ser ensaiados por dramaturgos como Clifford Odets e Lilian Hellman (Wixson, 2002, p. 44) – consolidando, em parte, a reputação do texto como fracassada excentricidade.

No entanto, *Scandalabra* é também um texto que retrata a necessidade de se conformar às expectativas; a obrigatoriedade de se estar em acordo com os valores e as morais publicamente aceitas. É um texto que retrata a busca infundável por adequação e aceitação – e retrata também um olhar público manipulador, que tem na mídia impressa seu barômetro para o que é certo e errado, seu juiz para arbitrar escândalos aceitáveis e condenáveis e, acima de tudo, seu palanque para presentear e coroar os vitoriosos – que vencem porque, antes de tudo, se mostraram indignos. Na sociedade artificial criada por *Zelda*,

a negociação de escândalos se coloca não apenas como meio de entretenimento para as massas, mas também como uma forma de atingir sucesso dentro dos círculos sociais. As noções de caráter e reputação são deturpadas de forma que a identidade pública esperada é inerentemente imoral, e a notoriedade que acompanha tal comportamento é altamente desejada. (Wixson, 2002, p. 46)⁴³⁵

Nesse sentido, é possível delimitar um outro tema central para a peça, ou ao menos para o funcionamento da mesma como texto: a linguagem – ou melhor, a manipulação e a desvalorização da mesma. É pela linguagem que a autora construirá uma realidade na qual suas personagens são roubadas e privadas de suas narrativas pessoais; e é pela linguagem que, uma vez nas mãos da mídia impressa, o próprio discurso se transforma numa extrapolação dos limites tradicionais de sentido e verdade.

A presença maciça da mídia e o poder da mesma dentro de *Scandalabra* carrega fortes paralelos com peças como *Nice People*, de Rachel Crothers –

⁴³⁴ “Despite its cancerous effect on the economy and morale, the onset of the Great Depression caused a revolution in the theatre and jump-started a singularly “American” dramatic tradition (. . .). In contrast to 1920s playwrights who largely “preferred the esthetic to the political arena”, this sense of political commitment drove 1930s playwrights. (. . .) Thus, although much commercial theater flourished through the 1930s, at the same time, American theatre felt the increasing presence of playwrights who viewed the stage as a social weapon.”

⁴³⁵ “Scandal mongering becomes not only the way in which the masses are entertained but the way in which social success is achieved. Notions of character and reputation have been perverted so that the expected public identity is inherently immoral, and notoriety for such behaviour is sought after actively”

encenada pela primeira vez em 1921, na Broadway – e *Enter, Madame*, de Gilda Varesi, que teve sua primeira encenação em 1920. *Nice People* retrata o mesmo círculo social privilegiado que se faz presente em *Scandalabra*: o primeiro ato se passa no apartamento dos Gloucester na Park Avenue, que é também o cobiçado endereço dos Consequential e um dos motivos que influenciam a escolha de Flower ao eleger Peter para o escândalo; além disso, as três personagens femininas de Crothers, Theodora Gloucester, Hallie Livingston e Eileen Baxter-Jones, são identificadas logo na rubrica inicial como “primorosas em sua juventude, como espécimes de uma boa estirpe de cuidado, saúde e dinheiro”⁴³⁶ (Crothers, 1919, p. 84). A diferença crucial é que, se em *Scandalabra* a sociedade de valores invertidos é uma que inverte também a opinião geracional, fazendo com que os jovens – em especial, Andrew, Flower e Peter – desfrutem de uma natureza doméstica e domesticada enquanto os mais velhos articulam a produção de escândalos⁴³⁷, em *Nice People* é a geração mais nova aquela que é desviada e desvirtuada. E o que torna a situação toda mais chocante, ao menos na opinião da personagem Margaret Rainsford, é precisamente a classe social à qual pertencem esses jovens:

É isso que torna tudo mais terrível. Se eles fossem um grupinho qualquer de emergentes e novos-ricos a coisa seria mais compreensível. Mas gente de procedência, gente bem-educada! O que os pais dessas crianças têm na cabeça? Não enxergam o impacto que isso pode ter nas próximas gerações?” (Crothers, 1919, p. 99)⁴³⁸

Para além do círculo social, as duas peças também possuem outra importante semelhança: ambas giram em torno de um escândalo social – e retratam a forma como a manipulação dos acontecimentos por parte da mídia e da opinião pública acaba afetando aqueles originalmente envolvidos na história.

O escândalo arquitetado por Baffles e Flower, apesar de artificial, cumpre seu propósito imediato: não só é aplaudido como também acaba por criar novas identidades públicas para os envolvidos. Na confusão farsesca que se desenvolve ao longo do Ato II de *Scandalabra*, os diálogos vão se tornando cada vez mais despropositados e manipulados: ao final da primeira cena, por exemplo, é possível

⁴³⁶ “exquisite in their youth and finely bred animals of care, health and money”

⁴³⁷ Enquanto Andrew vivera como fazendeiro, o Tio fizera “so much to upset humanity already it may place [him] quite well with the great uplifters” (Fitzgerald, 1991, p. 204)

⁴³⁸ “That’s what makes it so horrible. If they were common little upstarts and parvenus it would be easy to understand. But nice people! What are their parents thinking of? Can’t they see what it’s going to do to the future generations?”

verificar de que forma os jornalistas (que invadiram a casa dos Consequential) começam a alterar com precisão sensacionalista as falas das personagens. O silêncio de Peter é traduzido na forma da manchete “Consequential insulta os repórteres!” (Fitzgerald, 1991, p. 237)⁴³⁹ apesar do protesto de Connie de que o marido “não disse nem uma palavra”⁴⁴⁰; outro repórter formula a manchete “Se recusou a falar; alega que a libertinagem corre na família”⁴⁴¹ – até que, ao fim, mesmo Peter e Connie passam a acreditar na nova narrativa. Quando Peter anuncia que os dois estão de partida, a nova manchete – “Consequential está desaparecido. Esposa acredita na possibilidade de suicídio”⁴⁴² – pega o casal de surpresa: Peter fica horrorizado com suas próprias intenções, perguntando para a esposa “Que horror. Acredita mesmo, amor?”⁴⁴³. Ao que ela, por sua vez, responde: “Querido, por favor, desse jeito você vai estragar o meu retrato”⁴⁴⁴. O escândalo de *Nice People*, por sua vez, também envolve um jovem casal – mas ganha proporções tão astronômicas dentro da peça não por se tratar de um adultério, mas sim por ferir os limites da aceitabilidade e da moralidade tradicionais esperadas de uma mulher solteira.⁴⁴⁵

Depois de uma briga com o pai, Teddy Gloucester passa quase dois dias fora de casa na companhia de um amigo e pretendente, Scotty Wilbur. Enquanto os dois visitam o *cottage* dos Gloucester no campo, acabam encurralados na casa por conta de uma forte chuva que os impede de realizar a viagem de volta até Nova York. A chegada inesperada de Billy Wade, um jovem que carrega fortes semelhanças com Andrew Messogony⁴⁴⁶ e também pede abrigo da chuva no *cottage* deserto, não parece um evento que vá beneficiar o ocorrido: nas palavras

⁴³⁹ “Consequential insults reporters!”

⁴⁴⁰ “Why, he hasn’t said a word!” (idem)

⁴⁴¹ Refuses to talk; claims vice is hereditary” (ibidem)

⁴⁴² Consequential is hiding. Wife suspects suicide (ibidem)

⁴⁴³ “you don’t, do you, Connie?” (Fitzgerald, 1991, p. 237)

⁴⁴⁴ Peter, please don’t get between me and the camera (idem)

⁴⁴⁵ Curiosamente, Zelda advertira em “Eulogy on the Flapper” – publicado em 1922 na *Metropolitan Magazine* – sobre o fato de que talvez os escândalos sociais desse calibre estivessem deixando de marcar, de forma tão destruidora, a reputação das mulheres: ““Out with inhibitions,’ gleefully shouts the Flapper, and elopes with the Arrow-collar boy that she had been thinking, for a week or two, might make a charming breakfast companion. The marriage is annulled by the proverbial irate parent and the Flapper comes home, none the worse for wear, to marry, years later, and live happily ever afterwards” (1991, p. 932).

⁴⁴⁶ Ambos cresceram numa fazenda – um espaço de valores morais “intactos”, diferente das cidades –, não conseguem se adequar à vida em Nova York e acreditam no casamento enquanto instituição tradicional de respeitabilidade.

da própria Teddy, “tudo vai parecer muito pior pela manhã”⁴⁴⁷ (Crothers, 1919, p. 121). Quando a jovem, para o desespero de seu pai, se recusa a casar com Scotty apenas para manter as aparências e apaziguar o escândalo resultante, a narrativa rapidamente foge de controle. Em menos de quarenta e oito horas, a noite no *cottage* já foi aumentada e desfigurada: a amiga Eileen comenta que “quando cheguei em casa, a história corrente era de que – você já fez isso várias vezes antes. Dizem que você tem esse *cottage* só para isso”⁴⁴⁸ (1919, p. 140). Scotty, por sua vez, deixa de ser um jovem solteiro para se transformar em um homem com esposas e filhos espalhados por todos os estados do país (idem, p. 144) – e até mesmo aqueles que não estavam presentes durante a noite em questão agora fazem parte da história. Trevor, um dos amigos de Teddy, conta: “Já ouvi tantas histórias sobre mim mesmo desde que tudo começou que dava até para escrever um livro”⁴⁴⁹ (ibidem, p. 143). Dentro do escândalo, a verdade perde seu valor – e as personagens da peça são reduzidas a ecos da opinião dominante.⁴⁵⁰

A presença da mídia como personagem não anunciada, além de elemento e agente formador da opinião pública e do enredo dramático, também está presente em *Enter, Madame* – peça que, curiosamente, os Fitzgerald assistiram durante a lua-de-mel em Nova York⁴⁵¹. Na peça, encenada apenas um ano antes de *Nice People*, Flora Preston – uma respeitável viúva que ao início do primeiro ato é tida como possível e provável noiva de Gerald Fitzgerald e, ao final do terceiro ato, foi transmutada em ex-futura-noiva – recorre aos tabloides não apenas para assegurar a si própria de suas crenças, mas também para se vingar do futuro noivo quando este desiste da ideia de se divorciar da esposa. Se durante o primeiro ato Preston faz afirmações como “só tenho tempo para ler as manchetes” (Varesi, 1921, p. 6) e “então quer dizer que é pura invenção essas histórias sobre os incríveis salários

⁴⁴⁷ “everything’s going to seem much worse in the morning”

⁴⁴⁸ “by the time I got home the story was—you’d done this several times before. They say that’s what you keep this place for”

⁴⁴⁹ “The things I’ve heard about myself since this thing began could fill a book”

⁴⁵⁰ A tensão entre aparências e identidades subjetivas também é central em *The Eye Of the Beholder*, peça de um ato escrita por Sophie Treadwell entre 1918 e 1919. Na peça, a personagem principal – Mrs. Wayne – é retratada de quatro formas diferentes: “as her husband sees her, as her lover sees her, as his mother sees her, as her mother sees her” (Treadwell, 2006, p. 133). De acordo com observação deixada pela própria dramaturga, a ideia central da peça é mostrar que “each human being is, in fact, many different personalities, depending on the eye of the person who sees him” (idem).

⁴⁵¹ Recontando os anos de casamento em “Auction—Model 1934”, Zelda comentaria que “We went to *Enter Madame* and the actors were cross because our tickets were in the front row and we laughed appreciatively at the wrong places and uproariously at the jokes we made up as the show went along” (Fitzgerald, 1991, p. 437)

dos artistas que aparecem no jornal?”⁴⁵² (idem, p. 11), ao final do enredo é ela quem avisa os tabloides sobre um novo escândalo – a noite de amor entre um casal divorciado. Assustado, Gerald avisa Madame, sua ex- e agora futura esposa: “Flora espalhou sobre nós dois para a imprensa marrom!”⁴⁵³ (ibidem, p. 160) – ação que, por sua vez, é similar à que Flower realizará ao final do primeiro ato de *Scandalabra*. Além disso, é importante destacar que a personagem titular de *Madame*, uma famosa cantora de ópera, está cruelmente ciente do poder da mídia. Ao longo do momento climático do terceiro ato, ela pede ao filho que tenha muito cuidado ao conversar com os jornalistas, pois sua carreira depende desses profissionais (Varesi, 1921, p. 165) – constatação esta que se faz central também em *O beijo no asfalto*, a “tragédia carioca em três atos” escrita por Nelson Rodrigues em 1961.

Personificada no “cafajeste dionisíaco” (Rodrigues, 1989, p. 91) que é o fanático jornalista Amado Ribeiro, a mídia de Rodrigues é controladora, inescrupulosa e cegamente cruel: pensa unicamente nas vendas, e para esse fim altera e exagera os fatos sem considerar as consequências. Segundo Amado, a questão não é a veracidade do que é relatado, mas sim o potencial de lucro: “E eu provo! Quer dizer, sei lá se provo, nem me interessa. Mas a manchete está lá, com todas as letras” (1989, p. 143). Se é verdade que a maciça presença da mídia em *Scandalabra* parece assumir tons menos assustadores do que aqueles percebidos na tragédia de Rodrigues – uma vez que contribui não para uma situação nefasta mas sim para a qualidade farsesca da peça –, também é necessário destacar que o conflito de Baffles e dos executores do testamento durante o primeiro ato, enquanto os três homens cogitam a possibilidade de alterar uma inocente confusão doméstica num incidente grave causado por uma esposa amargurada, guarda ecos da “ideia genial” de Amado ao início de *O beijo no asfalto*:

Manja. Quando vi o rapaz dar o beijo. Homem beijando homem. (*Descritivo*) No asfalto. Praça da Bandeira. Gente assim. Me deu um troço, uma ideia genial. De repente. Cunha, vamos sacudir esta cidade! Eu e você, nós dois! (Rodrigues, 1989, p. 94)

Conforme a tragédia de Rodrigues avança, se faz avançar também o apetite de Amado pelo escândalo fabricado – e a necessidade de manter esse escândalo nos

⁴⁵² “I don’t seem to find time to read anything but the headlines”; “then all these stories of artists’s fabulous salaries you read in the papers are lies?”

⁴⁵³ “Flora has loosed the whole of the yellow press on us!”

jornais por mais tempo. É nesse ponto que as maquinações do jornalista o levam a assumir controle total sobre a narrativa, ditando sem piedade as novas vidas das demais personagens. Para a viúva do atropelado, ele narra o novo script:

Escuta. Você tem um amante e com toda a razão. Com toda a razão. Conheço a sua vida, de fio a pavio. A senhora arranhou, cala a boca. Arranhou um cara quando percebeu, entende? Ao perceber que seu marido mantinha relações anormais com outro homem, a senhora. Não é fato? (Rodrigues, 1989, p. 123-124)

A realidade é também modificada na narrativa construída pela mídia⁴⁵⁴ na última cena de *Machinal* (1928), peça que será discutida mais à frente. Quando Helen Jones enfim é levada ao tribunal, até mesmo seus menores gestos – e o menor movimento realizado pelo juiz ou pelos presentes – é reconstruído e aumentado pelos repórteres. Assim que Jones se levanta para depor, num movimento rotineiro e padronizado, as manchetes gritam:

PRIMEIRO REPÓRTER (*escrevendo em alta velocidade*). A defesa fez um movimento inesperado quando a corte abriu o julgamento hoje de manhã, colocando a mulher acusada para depor. O promotor de justiça foi pego de surpresa por uma estratégia tão audaciosa e —

[...]

SEGUNDO REPÓRTER Tremendo até o último fio de cabelo e sem conseguir se levantar, Helen Jones, assassina acusada, precisou ser carregada até a cadeira para depor. Foi então que seu advogado — (Treadwell, 2018, p. 61)⁴⁵⁵

Em *Scandalabra*, como veremos, a narrativa começa a ser moldada pelos três homens que representam a imagem pouco gloriosa (e por isso mesmo ideal) do patriarca da família Messogony, mas é sutilmente alterada por Flower para então ser dilapidada e ampliada pela mídia, com consequências cômicas no segundo e no terceiro atos. Como resultado, vemos não uma mídia aterrorizante, mas sim uma que opera, na linguagem, uma experiência desnorante e absurda. Nesse sentido, *Scandalabra* funciona também como paródia e como exagero de um dos temas centrais do conto “A Millionaire’s Girl”, discutido no quarto capítulo: se na história de Caroline e Barry a relação amorosa é debochada e

⁴⁵⁴ Vale notar ainda que o tema da manipulação da verdade por parte da mídia também se coloca como fio condutor de narrativas de uma Alemanha fragmentada e aterrorizada pelo regime nazista, como *Käsebier Takes Berlin*, de Gabrielle Tergit (1932), e *A honra perdida de Katharina Blum*, de Heinrich Böll. (1974).

⁴⁵⁵ “FIRST REPORTER (*writing rapidly*). The defense sprang a surprise at the opening of the court this morning by putting the accused woman on the stand. The prosecution was swept off its feet by this daring defense strategy and—

(...)

SECOND REPORTER. Trembling and scarcely able to stand, Helen Jones, accused murderess, had to be almost carried to the witness stand this morning when her lawyer—”

inviabilizada pelos tabloides, em *Scandalabra* são os tabloides o espaço de consagração para casais acusados de infidelidade.

* * *

É pela linguagem, também, que Zelda moldará as falas de suas personagens em “epigramas que parodiam as frases de impacto da mídia”⁴⁵⁶ (Wixson, 2002, p. 50); adotando, para tal, convenções típicas do teatro britânico em voga durante o período da Restauração (Milford, 1970, p. 278; Wixson, 2002, p. 46), como “os nomes comicamente alegóricos de ‘Andrew Messogony’ e ‘Anaconda Consequential’ e o uso frequente de disparates”⁴⁵⁷ (Wixson, 2002, p. 46).⁴⁵⁸ A presença de Baffles, enigmático mordomo que “parece ter saído das páginas de *The Importance of Being Earnest*”⁴⁵⁹ (2002, p. 44), arquiteta boa parte da trama da peça e se comunica quase que exclusivamente por meio de disparates, de fato conserva uma qualidade wildeana (Brucoli, 1993, p. 407). Algo que não foi observado por Wixson e Brucoli, no entanto, é o fato de que ambas as peças tratam também do tema de identidades inventadas – e que a determinação de que os Messogony desenvolvam ações e aventuras imorais também aparece, ainda que de forma menos explícita, na peça de Wilde. Da mesma forma que Connie Consequential se mostra enfim satisfeita com o marido ao descobrir seu caso extraconjugal com Flower, Algernon é categórico ao classificar como indecente uma esposa e um marido que se sentam juntos à mesa do jantar (Wilde, 2008, p. 327). Nesse sentido, o aviso de Algernon para Jack de que “na vida de casado, dois é pouco e três é bom” (Wilde, 2013, s/p)⁴⁶⁰, se reflete também na fala de Peter sobre a esposa: “Sabe, minha esposa acha que a monogamia era o que se usava para estofar as cadeiras da sala de jantar do século dezenove”⁴⁶¹ (Fitzgerald, 1991, p. 249).

⁴⁵⁶ “epigrams that parody the press’s soundbites”

⁴⁵⁷ tradução adotada para *malapropism* (“the usually unintentionally humorous misuse or distortion of a word or phrase; *especially*: the use of a word sounding somewhat like the one intended but ludicrously wrong in the context”, Merriam-Webster online), segundo Martins, 2004.

⁴⁵⁸ appropriates many conventions of Restoration-era British drama, including comically allegorical character names such as “Andrew Messogony” and “Anaconda Consequential” as well as frequent semi-malapropisms”

⁴⁵⁹ “seems to have wandered out of *The Importance of Being Earnest*”

⁴⁶⁰ As citações da tradução de 2013 vêm da edição em ePub, com paginação irregular.

⁴⁶¹ “You see, Connie thinks monogamy is what the parlor chairs were made of in the nineties”

Para além das opiniões sobre matrimônio e fidelidade, as personagens de ambas as peças – em especial Cecily e Connie – também conservam um outro traço em comum: a crença quase cega em narrativas artificiais. Connie, por exemplo, se vê extasiada com as manchetes de jornal que relatam a infidelidade do marido: “Devo minha vida aos jornais da manhã! Não fosse o *Plutocrata Criminal* eu era capaz de passar os meus dias tentando compensar a sua imagem de bom samaritano”⁴⁶² (Fitzgerald, 1991, p. 232). Quando Peter a questiona, indagando se ela de fato acredita na identidade pública impressa nas manchetes, ela afirma: “Mas é claro, querido – saiu até no jornal”⁴⁶³ (idem, p. 234). Cecily, por sua vez, se vê tão comprometida com a narrativa que ela própria criou em seu diário – este, um registro de “pensamentos e impressões de uma moça muito jovem registrados por ela própria e, conseqüentemente, destinados à publicação” (Wilde, 2013, s/p) – que já criara a história de seu próprio noivado com Algernon/Ernest, ocorrido

no dia 14 de fevereiro último. Desconsolada com o fato de você ignorar por completo minha existência, decidi pôr fim à questão de uma forma ou de outra, e, depois de uma longa luta comigo mesma, aceitei o seu pedido debaixo desta velha árvore de que gosto tanto. No dia seguinte, comprei em seu nome este anelzinho. E esta aqui é a pulseirinha com o nó do verdadeiro amor que prometi a você que usaria sempre. [...] E esta é a caixa em que guardo todas as suas cartas. (Wilde, 2013, s/p)

Igualmente um registro inventado do passado e objeto atualizado a cada conversa – Cecily tem problemas para soletrar a tosse de seu amado (Wilde, 2008, p. 357) e também o questiona durante as falas – o diário de Cecily fornece, como os tabloides de *Scandalabra*, uma narrativa artificial e inventada, projetada para agradar apenas a leitora.

A pressão das narrativas e escândalos sociais de *Scandalabra* também pode ser lida em conjunto com duas outras obras dramáticas: *The School for Scandal*, de Richard Sheridan, e *Private Lives*, de Noël Coward – dramaturgos que exercem na linguagem “acrobacias linguísticas e intrigas farsescas”⁴⁶⁴ que parecem ter agradado em muito Zelda (Wixson, 2002, p. 43). A utilização de nomes alegóricos, por exemplo, é um elemento importante na peça de Sheridan –

⁴⁶² “What a debt I owe to the morning paper! If it hadn’t been for the *Crimes Plutocrat* I’d have worn myself out, trying to make up for your good behaviour”

⁴⁶³ “Of course, dear—it says so in the papers”

⁴⁶⁴ “linguistic acrobatics and farcical intrigues”

da mesma forma que, em *Scandalabra*, os nomes das personagens simbolizam um importante traço da personalidade de cada uma (e influenciam a percepção do leitor-espectador sobre a ação que se desenrola no palco). O tema do escândalo também se faz presente, aparente já nos títulos das duas peças: em Sheridan, *Lady Sneerwell* abre o primeiro ato discutindo a circulação do “boato sobre o caso de amor entre Lady Flébil e o Capitão Ferrabrás” (Sheridan, 1997, p. 21) – o que atenta para um círculo social no qual comportamentos desviantes são prontamente aguardados e disseminados. A “boa” reputação de uma das personagens de Sheridan também conserva fortes paralelos com a reputação do Tio Messogony: enquanto este é um homem que olha com carinho para o potencial “construtivo” do mal, respondendo por uma invejável reputação como responsável por arruinar a humanidade, o leitor-espectador da peça de Sheridan logo é informado da reputação de Mrs. Clackitt, que aparentemente é tão eficiente quanto a mídia de *Scandalabra* na disseminação de escândalos. Mrs. Clackitt, afinal,

foi um tanto bem-sucedida na sua época. Pelos meus cálculos, ela foi a responsável por seis noivados desfeitos e por três filhos deserddados; por quatro raptos à força e por diversos casos de pais mantendo filhas em regime de claustro; por nove pensões decorrentes de separação e por dois divórcios. (Sheridan, 1997, p. 1)

Wixson identifica ainda um outro paralelo entre as narrativas das duas peças: tal como Sir Oliver Surface, o Tio Messogony deseja colocar à prova a integridade de seu sobrinho (Wixson, 2002, p. 46) – mas há também uma outra semelhança narrativa, esta preocupada com a dinâmica de poder entre os sexos dentro do casamento.

A segunda cena do primeiro ato de Sheridan é controlada por Sir Peter e sua insatisfação com a esposa, tal como Peter Consequential fará na primeira cena do segundo ato de *Scandalabra*. As motivações dos dois homens diferem, mas a raiz é a mesma: esposas que negligenciam seus maridos. Lady Teazle, a jovem esposa de Sir Peter, tem se comportado de maneira extravagante desde o casamento – fazendo dela uma possível companheira de festas para Connie Consequential: “ela só quer saber de ficar se exibindo e gastando dinheiro com coisas fúteis que estão na moda [...]. [ela] acaba com meu dinheiro e faz questão de me contrariar” (Sheridan, 1997, p. 38).

Para além das semelhanças, *Scandalabra* também acompanha *The School for Scandal* na medida em que rompe com o desenvolvimento linear e tradicional

da narrativa farsesca ou cômica enquanto forma de manipular a construção da linguagem (e da verdade) no palco e no texto dramático. No entanto, mais do que adotar convenções do teatro britânico e arquitetar falas inspiradas na linguagem de Wilde, Coward e Sheridan, *Scandalabra* retrata o absurdo cômico e desnorteador de uma linguagem levada aos seus limites, gerando momentos, falas e trocas desprovidas de sentido e contidas em afirmações sem pé nem cabeça. Como resultado, a própria linguagem exagerada e altamente ornada da peça acaba por se colocar como extensão e ampliação do caos narrativo que se estabelece no enredo – onde, envenenados pela força da mídia sensacionalista, ninguém mais consegue escutar e se fazer ouvir (Wixson, 2002, p. 50).

7.2

O escândalo tem mãos de mulher

Cessava a música, o aroma fugia
à quebra dos movimentos, o
vinho deixava de exercer sua
ação e eu, envergonhada, tornava
a adquirir a minha personalidade
de moça da moda que é também
moça de família.

CHRYSANTHÈME

Scandalabra conta com um número restrito de personagens mulheres: dentro da trama estipulada pelo Tio, organizada por Baffles, reforçada pelos executores do testamento e manipulada pelos repórteres, o espaço ocupado por Flower Messogony e Connie Consequential parece, à primeira vista, meramente decorativo. A terceira personagem mulher, a empregada dos Consequential, sequer recebe um nome, apesar de desempenhar um papel fundamental na dinâmica matrimonial do casal, aconselhando Peter a ocupar a reputação e o espaço que dele é socialmente esperado para satisfazer sua esposa – da mesma forma que Baffles, ao final do primeiro ato, convencera Flower a corroborar com as narrativas estapafúrdias e exageradas dos tabloides. Por trás de três identidades menores, no entanto, essas mulheres – uma ex-corista, uma rica *flapper* e uma empregada – desvelam diferentes tensões e representações de corpos e identidades

de mulheres, estabelecendo, portanto, conexões importantes com o teatro estadunidense escrito por mulheres nas primeiras décadas do século passado.

Embora confinada à primeira cena do segundo ato, a empregada dos Consequential desempenha um significativo papel duplo: por um lado ela se assemelha aos mordomos e empregados da tradição dramática britânica anteriormente mencionada, protagonizando momentos cômicos e situações inusitadas que afetam a trama da peça; por outro, é também agente – uma espécie de “voz da razão” – dentro da vida doméstica da família para a qual trabalha. Sua conversa com Peter Consequential, que domina boa parte da ação da cena que dividem, logo informa o leitor-espectador de que algo não vai bem no casamento dos Consequential: Connie está insatisfeita com o marido, um “ermitão” mesmo após toda aquela “fama na universidade”⁴⁶⁵. Enquanto Peter passa cada vez mais tempo no escritório, cometendo erros em nome de e para outras pessoas (Fitzgerald, 1991, p. 229), Connie vem se deleitando em uma nova vida social – e esta, lemos nas entrelinhas nem tão sutis do diálogo, é justamente a vida que Flower e Andrew deveriam levar.

A reputação de Connie é motivo de orgulho para a empregada, mas motivo de irritação para o marido, que diz preferir uma esposa mais parecida com a rainha Vitória (idem, p. 228), evocando a ideia de uma mulher presa aos valores vitorianos e não à nova era das *flappers*. A cisão entre os cônjuges transforma a empregada em porta-voz não só da moral subvertida da peça, mas também dos desejos e vontades da patroa – da mesma forma que Abbie, a empregada de *Bernice*, peça de Susan Glaspell encenada pela primeira vez em 1919, atua como uma ponte entre Margaret, a finada Bernice e a mentira por esta inventada em seu leito de morte. Se em *Bernice* cria-se uma aliança tripla de mulheres para transformar o destino de Craig, o viúvo, em *Scandalabra* a aliança não anunciada entre Connie e a empregada acaba por inadvertidamente preparar Peter para o escândalo inventado – e tudo começa com o conselho da empregada de que é melhor inventar algo capaz chamar atenção da esposa do que continuar tão apático como um “coadjuvante no museu de cera” (Fitzgerald, 1991, p. 323).⁴⁶⁶ A reputação das mulheres de *Scandalabra*, portanto – e a questão dos limites entre o que é aceito, aplaudido, condenado e execrado – é também um dos fios

⁴⁶⁵ “recluse”; “career at Yale” (Fitzgerald, 1991, p. 229)

⁴⁶⁶ “an extra at the wax museum”

condutores da narrativa da peça, que se desenrola em volta de Connie Consequential e Flower Messogony, duas *flappers* que vivem permissões e liberdades diferentes. Esse mesmo fio condutor culmina também no embate alegórico da dinâmica de classes entre *old money* e *new money*, além de revelar o mecanismo por trás da fabricação e do consumo de escândalos sociais que é tão fundamental na peça.

* * *

Descrita por Wixson como uma personagem que carrega certas semelhanças à Zelda dos anos 1920 (2002, p. 48), Flower de fato pode ser prontamente vinculada à sua escritora – ou ao menos à imagem dela imortalizada na Era do Jazz. O armário repleto de lingerie confeccionadas por Poiret, os cabelos curtos e o ar de quem é “displícite e decidida ao mesmo tempo”⁴⁶⁷ (Fitzgerald, 1991, p. 209) também evocam os inúmeros relatos, fotografias e recortes de jornal sobre a autora que datam da segunda década do século XX. É possível, no entanto, encontrar outros reflexos de Zelda – ou melhor, outros reflexos de sua imagem pública – em Connie, uma mulher “muitíssimo frívola [...] [que] quando diz alguma coisa sensata, fica tão surpresa quanto os demais (Fitzgerald, 1991, p. 231).⁴⁶⁸ Exagerada, leviana e volúvel, Connie assemelha-se aos retratos da Zelda que, também nos anos 1920, esbanjava um comportamento excêntrico e extravagante e que, ainda em lua-de-mel, recebia os convidados enquanto estava dentro da banheira⁴⁶⁹; a mulher que, segundo Edmund Wilson, disse a John Peale Bishop que só gostava “de homens que beijam como um meio para chegar a um fim” (Wilson, 1987, p. 81) e estava acostumada a “ligar-se publicamente e de forma adorável mas obviamente exagerada”⁴⁷⁰ aos amigos do marido (Nathan, 1990, p. 157).

Para além das semelhanças com as representações públicas da autora, no entanto, essas duas personagens refletem também dois corpos distintos: o da *chorus girl* e o da filha da alta sociedade. Esses corpos solidificam e representam

⁴⁶⁷ “careless and deliberate at once”

⁴⁶⁸ “very frivolous (. . .) When she makes sense it comes as much of a surprise to her as to everybody else”

⁴⁶⁹ O relato, de Lawton Campbell, está em Milford (1970, p. 68)

⁴⁷⁰ “engage publicly in obviously exaggerated endearing terms”

dinâmicas cruciais não apenas para a peça, mas também para a sociedade estadunidense de então, como a cisão entre grandes metrópoles e áreas rurais, as dinâmicas de classe e as tensões entre o convencional vitoriano e uma nova e transformadora juventude. Para além disso, Flower e Connie simbolizam também dois extremos de uma inovação e de uma revolução importantes para a construção do imaginário popular dos Estados Unidos: por um lado, a celebridade construída e projetada; por outro, a ideia do privilégio adquirido e vinculado ao nome e à reputação da família. Esses dois extremos, vale destacar, são centrais para a construção da cultura de celebridades tal como hoje a conhecemos (Churchwell, 2015b, p. 37).

Flower Messogony, a rubrica inicial do primeiro ato indica, amadureceu e ganhou popularidade dentro da carreira como *chorus girl*: uma antiga Follies Girl que trabalhava sob o nome artístico de Flower Nectar, ela é considerada a esposa ideal para o casamento com o herdeiro único dos Messogony por conta de sua vida nos palcos. É justamente essa reputação que será usada por Baffles e pelos executores para envenenar a opinião de Andrew e fazê-lo acreditar que a esposa continua a mesma mulher moralmente desvirtuada dos tempos de corista – ainda que, como ela própria afirme, “Eu não era tão ordinária como eles me pintaram – aquilo foi só para agradar os tabloides”⁴⁷¹ (Fitzgerald, 1991, p. 210).

O destaque para a reputação dita imoral de Flower durante seu tempo nos palcos é relevante para as primeiras décadas do século XX e sobretudo para os anos 1920 porque o palco – e, mais especificamente, o *chorus line* – era um espaço moralmente dúbio, e as mulheres que o ocupavam em busca de fama e fortuna eram, apesar de celebradas, tidas como existências externas à sociedade: uma vez nos palcos, eram transformadas em celebridades e em objetos de deleite masculino. Construídas e refeitas com novas origens, nova maquiagem e novo nome artístico, as *chorus girls* ocupam um espaço paradoxal dentro da cultura de então, oscilando entre dançarinas decorativas, artistas independentes, mulheres sexualmente libertas, celebridades cobiçadas e sujeitos depravados: “elas surgem do desconhecido, tão isoladas de um passado como aquelas silhuetas desenhadas num papelão preto e coladas numa página em branco”⁴⁷² (Akins, 1923, p. 9).

⁴⁷¹ “I wasn’t as bad as they made out—just enough to please the press agent”

⁴⁷² “they emerge from obscurity, as detached from any background whatever as silhouettes cut from black paper, and pasted on a blank page”

Desse modo, o severo olhar masculino que controla a narrativa pública de e sobre Flower parece indicar que, mesmo no início do século XX, os limites entre respeitabilidade e desonra nos palcos ainda dependiam de um delicado equilíbrio.

O estigma associado ao *chorus line* é tamanho que desempenha papel central em *39 East*, peça de Rachel Crothers encenada pela primeira vez em março de 1919. Penelope Penn é uma jovem que se muda para Nova York com sonhos de construir uma carreira como cantora num coral ou outro espaço “respeitável” – mas, para seu desespero, consegue apenas uma vaga no *chorus line*. Quando é forçada a contar a verdade sobre sua carreira para Napoleon Gibb, seu interesse romântico, este a abraça publicamente, fato que choca terrivelmente a jovem: “Pois viu só! Viu só! Você não entende. Acha que pode tomar essas liberdades só porque eu sou corista!”⁴⁷³ (Crothers, 1919, p. 234).

Apesar da chance profissional pouco respeitável, Penelope se mostra esperançosa, confidenciando a Napoleon que mesmo a carreira nos palcos parece ser promissora por conta de seu bom retorno financeiro – algo que ela busca desesperadamente, pois precisa não só pagar seu aluguel mas também custear os estudos dos irmãos. A esperança de Penelope, no entanto, é rapidamente entendida como ingenuidade por Napoleon e, por extensão, pelo leitor-espectador:

PENELOPE: Claro que não vou conseguir muito dinheiro *agora* – mas se eu continuar lá, *aposto* que consigo. Pois se algumas das meninas se vestem *tão bem*. (*Ele a olha de relance – prestes a rir – mas muda de ideia.*) Tem umas que até chegam de táxi, e parecem tão felizes e sortudas – e olha que elas nem têm papéis importantes – e também nem cantam *muito* bem – pelo menos é o que eu acho – mas talvez eu não seja a pessoa certa para julgar esse tipo de trabalho.

NAPOLEON: (*Depois de escutar num espirituoso fascínio*) É – talvez você não seja mesmo a pessoa certa para julgar *esse* tipo de trabalho. (Crothers, 1919, p. 235-236)⁴⁷⁴

De última opção para moças que chegavam aos grandes centros urbanos atrás de um emprego no mundo artístico a espaço de oportunidade para mulheres vindas de famílias de classe baixa, o *chorus* é estigmatizado como um espaço desprovido de boas virtudes e costumes, transmutado em um local de trocas e favores sexuais.

⁴⁷³ “Oh! You see! You see! You don’t understand. You think you can do that just because I’m in the chorus”

⁴⁷⁴ “PENELOPE: Not right *away*, of course—but if I get on, I’ll surely *make* money. Why some of the girls dress perfectly *beautifully*. (*He looks at her quick—about to laugh—but doesn’t.*) Some of them come in taxicabs and seem so happy and successful—and they haven’t important parts either—and not *very* good voices—at least they don’t seem good to me—but perhaps I’m not a judge of just that kind.

NAPOLEON: (*After listening in amused amazement*) No—perhaps you’re not a judge *of just that kind*.”

Há que se destacar ainda que Flower Messogony também é colega de profissão de Polaire, Schatze e Jean, as três personagens principais de *The Greeks Had a Word for It* – peça que, escrita por Zoë Akins em 1929 e produzida pela primeira vez no ano seguinte, serviria como base para duas adaptações cinematográficas: *The Greeks Had a Name for Them*, em 1932, e *How To Marry a Millionaire*, em 1953. Presente nos arquivos de Akins, guardados na Huntington Library, está também um roteiro que a autora começou a desenvolver em 1939 e no qual trabalhou durante anos: *The Trojan Poney*, mais tarde negociado como uma continuação ao extremamente bem-sucedido *How To Marry a Millionaire* e “baseado nas três personagens de ‘The Greeks Had a Word For It’, peça teatral escrita pela Srta. Akins”⁴⁷⁵. O texto que abre o roteiro de *Poney* evoca, em parte, as vidas das personagens de *Scandalabra*, populadas por *chorus girls* e *financiers*:

Esta é uma história sobre três moças vivendo sozinhas em Nova York.

Ariel, Birdie e Lydia são amigas desde que se conheceram num espetáculo musical onde trabalharam como coristas, há uns cinco ou seis anos. Mas Birdie, que sempre teve talento para finanças e uma queda por financistas, conheceu e quase se casou com um cavalheiro que não teve tempo de colocar um lindo investimento imobiliário no nome da jovem, levado como foi por um derrame motivado por tanta alegria.⁴⁷⁶

* * *

A consagração do *chorus line* como um espaço imoral – e da *chorus girl* como ocupação socialmente condenável – reflete ainda a cisão já mencionada entre grandes metrópoles e pequenas cidades rurais, que também se faz presente em peças como *Ladies Leave*, escrita por Sophie Treadwell em 1929 e encenada na Broadway no mesmo ano. Tal divisão é sintomática do embate entre a preservação de valores tradicionais e de uma moralidade protestante, por parte das pequenas cidades, e um novo espaço mais permissivo e dito “libertário” inaugurado pela Era do Jazz em grandes cidades como Nova York. Se em *Scandalabra* o Tio e Baffles ficam consternados ao descobrir que Andrew é um

⁴⁷⁵ ZA 570: “The Trojan Pony”. Zoë Akins Papers, The Huntington Library, San Marino, California. No original: “based on the characters of the three girls in “The Greeks Had A Word For It”, the stage play by Miss Akins”.

⁴⁷⁶ ZA 567: The Trojan Pony.” [play: synopsis: later draft]. Zoë Akins Papers, The Huntington Library, San Marino, California. No original: “This is a story about three girls on their own in New York. Ariel, Birdie, and Lydia have been friends ever since they met in a chorus five or six years ago. But Birdie who has a fine head for high finance and has always had a weakness for financiers has met and almost married a gentleman who barely had time before his happiness took him off with a stroke to put a pretty piece of real estate in her name”

fazendeiro – e é o caráter sincero e honesto de fazendeiro que acaba por assegurar o final feliz da peça –, na já mencionada *Nice People* o elemento rural também atua como espaço de reabilitação moral e maturidade emocional para Teddy Gloucester. Da mesma forma, em *Ladies Leave* a cidade pequena é vista como um bastião para as “moças de família” e para uma idealizada respeitabilidade do lar. É de um desses bastiões que vem Zizi Powers, a protagonista de *Treadwell*: antes casta e pura, Zizi logo se vê influenciada pelos valores turvos de Nova York. Num diálogo no qual discute os caminhos que a levaram até sua relação extraconjugal, ela diz: “É que, veja bem, eu comecei a ter umas ideias diferentes – ideias da cidade. Comecei a pensar diferente, a me sentir de outro jeito”⁴⁷⁷ (Treadwell, 2006, p. 189-190).

Diferentemente de Teddy Gloucester e Zizi Powers, no entanto, Flower não vem de uma família abastada ou respeitável: se hoje ela frequenta os círculos privilegiados da elite, o faz primeiro por ter ocupado a posição da *chorus girl* e ter sido objeto de atenção masculina, e depois pelo casamento arranjado com Andrew. Ela própria assinala suas origens quando, durante seu relato inventado e fabricado aos tabloides, afirma que

[a] Sra. Mezzogonia, uma linda loura que antes do casamento já havia atuado nos palcos sob o pseudônimo de Flora Florida no espetáculo *Beleza Desvairada*, mostrou aos presentes que a graça e a delicadeza não são traços exclusivos das moças de elite. (Fitzgerald, 1991, p. 225)⁴⁷⁸

As origens de Flower alimentam também o embate entre ela e Connie Consequential ao longo da peça. Motivada não apenas pelo aparente ciúme que nasce do caso extraconjugal, Connie tece comentários constantes sobre a amante do marido, sempre ressaltando que as duas vêm de círculos muito distintos: ao discutir com Peter a foto de Flower nos tabloides, Connie comenta que achou “de péssimo gosto”⁴⁷⁹ (Fitzgerald, 1991, p. 233) a camisola escolhida para o flagra – um modelito que, na descrição de Flower, era a última moda em Paris: “[de cor] preta [e] cheia de rendas, enfeitada com uma gola de cetim azul bebê que era uma

⁴⁷⁷ “Because you see I began to get different ideas—New York ideas. I began to think differently, to feel differently”

⁴⁷⁸ Mrs. Messogony, a striking blonde, who was Miss Flower Nectar of the Frantics’ Beauty-line before her marriage, convinced participants that grace and delicacy are not exclusive with women brought down in social circles by her decorous reception of the detectives as they entered.

⁴⁷⁹ “awful taste”

teteia”⁴⁸⁰ (Fitzgerald, 1991, p. 224). O primeiro encontro das duas em Biarritz, na segunda cena do segundo ato, também é marcado por uma troca de faíscas e, ao início do terceiro ato, Connie culpa a outra mulher não pelo escândalo arquitetado, mas sim por ter invadido um espaço ao qual ela não pertence: “A culpa disso é toda sua, Andrew. É isso que acontece quando alguém como a sua esposa se mete na história” (Fitzgerald, 1991, p. 259).⁴⁸¹

Talvez mais curioso, no entanto, é o fato de que é Flower – a *chorus girl* de reputação questionável, vinda de origens pouco glamourosas como as de Ariel, Birdie e Lydia – quem tenta controlar a narrativa pública sobre ela construída e ampliada. Ainda que seja vencida pela mídia, Flower por um instante toma para si o controle de sua própria imagem, enquanto Connie é gradualmente engolida pelo escândalo que sempre desejou e pela notoriedade tão sonhada. Se Flower “se vê amarrada aos papéis que homens criaram para ela e tenta escrever seu próprio script”⁴⁸² (Wixson, 2002, p. 48), Connie consome o relato dos tabloides como forma de se adequar ao script, numa tentativa de salvar seu casamento da monotonia e, como recompensa, adquirir uma notoriedade que vai além do círculo social que frequenta. Quando os repórteres invadem a casa dos Consequential e começam a fotografar o casal, ela imediatamente assume poses dignas de uma primeira página, instruindo o marido para que não atrapalhe seu momento sob os holofotes.

Apesar de realizarem movimentos opostos, as duas mulheres acabam vencidas pelo querer de seus maridos: Flower volta para a fazenda com Andrew, despindo-se da persona que tentara assumir para si no primeiro ato, e Connie se mostra determinada a abandonar sua antiga vida e ceder ao desejo do marido por um casamento monogâmico, feliz e monótono. Diferentemente do que é proposto por Wixson, nenhuma das duas consegue se apropriar dos rótulos a elas impostos por um discurso formulado por homens (2002, p. 49) – e a peça, mesmo com seu final cômico e caótico, deixa subentendido o futuro doméstico que aguarda as protagonistas. A tensão não explorada em *Scandalabra* – centrada na abnegação do desejo pessoal da mulher e na perda de uma identidade singular dissociada do

⁴⁸⁰ “the last word in Paris chic in a black lace nightgown with a sweet little collar of pale blue charmeuse”

⁴⁸¹ “It’s all your fault, Andrew. If you’d kept your wife where she belonged this would never have happened”.

⁴⁸² “feels trapped by the role men have created for her and attempts to write her own script”

parceiro homem – se faz transparecer apenas em pequenas passagens e comentários, concentrados sobretudo na voz que habita as rubricas e indicações cênicas. É essa voz que nos informa que Flower está “tão farta da vida cotidiana que mais parece uma jovem criada num convento”⁴⁸³ (Fitzgerald, 1991, p. 209) – sentimento esse que parece desvanecer apenas quando ela consegue controlar, ainda que por instantes, sua própria narrativa ao inventar o caso extraconjugal. É nesse momento também que a rubrica nos comunica que “dá para sentir o deleite na sua voz enquanto ela continua, eufórica, a narração”⁴⁸⁴ para os jornais (Fitzgerald, 1991, p. 224). Connie, por sua vez, é ao mesmo tempo uma espécie de “mulher trófeu”, fonte de doçura inesperada depois de ler as manchetes dos tabloides e, por fim, mulher em lágrimas ao se encontrar perdida e diminuída dentro do escândalo com o qual sempre sonhou.

* * *

Ainda que *Scandalabra* não discuta de modo explícito a pressão sofrida por Flower quando esta decide se conformar a uma narrativa que a posiciona como mulher imoral, ou tampouco a derrota de Connie frente ao tradicionalismo matrimonial contra o qual ela lutara por tanto tempo, é possível aproximar a peça de obras como *Trifles*, de Susan Glaspell, encenada pela primeira vez pelos Provincetown Players em 1916; *Machinal*, de Sophie Treadwell, encenada na Broadway em 1928, e *Constance Darrow*, também escrita por Treadwell entre os anos de 1908 e 1909; as três, obras do teatro estadunidense que não só lidam com uma temática feminista, mas que se destacam por colocarem em posição de protagonismo mulheres que, assim como Flower e Connie, eram extraordinariamente comuns.⁴⁸⁵ *Machinal*, indiscutivelmente a obra mais celebrada de sua autora, foi inspirada no caso de Ruth Snyder – um dos maiores escândalos da década de 1920, que rendeu uma atenção notória da mesma mídia

⁴⁸³ “as fed up with life as a girl brought up in a convent”

⁴⁸⁴ “she’s almost purring as she goes on deliriously”

⁴⁸⁵ Outras peças relevantes para tal discussão são *He and She*, de Rachel Crothers (1920), *The Furies*, de Zoë Akins (1928) e *The Verge*, de Susan Glaspell (1921). Apesar de apresentarem temáticas semelhantes, essas peças possuem em suas personagens principais mulheres que se destacam justamente por sua autonomia: são artistas, cientistas ou simplesmente mulheres à frente de seu tempo – e, por isso mesmo, não foram incluídas neste estudo.

imprensa que controla e manipula a narrativa de *Scandalabra*. Segundo Churchwell,

Burton Rascoe escreveria mais tarde que os grandes eventos dos primeiros anos de 1920, como a histeria em torno do funeral de Valentino ou “os assassinatos dos casos Snyder-Gray e Hall-Mills”, foram inesquecíveis para qualquer pessoa que lia os jornais. Ainda que as histórias mais populares daquela época dependessem “das manchetes mais sensacionalistas da imprensa”, nem todo mundo participava ativamente dos escândalos e tendências de então. Mas todos sabiam das histórias [...] e acompanhavam os escândalos: todo mundo participava, ainda que indiretamente, sempre fazendo novas especulações. Rascoe diria também que os anos de 1920 foram marcados pela especulação, não só no mundo financeiro mas também como uma forma de viver a vida: “parecia que o planeta havia enlouquecido num frenesi feito de especulação e de extravagâncias descontroladas, e eu estava interessado no fenômeno, especialmente porque quase todos os outros valores de nossas vidas haviam sido engolidos por tudo aquilo. Afastar-se desse furacão significava afastar-se da própria vida.” (2015, p. 235)⁴⁸⁶

O grande escândalo do caso parecia ser não o crime pelo qual Snyder estava sendo julgada – o assassinato de seu marido – mas sim a ameaça maior que representava: “de modo subliminar, é como se todas as esposas se tornassem suspeitas. O perigo que Ruth representa está no fato de que ela é extremamente comum”⁴⁸⁷ (Jones, 1994, p. 490). Treadwell recorreria ao mesmo argumento em suas notas que precedem a ação de *Machinal*, indicando que “o enredo é a história de uma mulher que assassina seu marido – uma mulher comum, como outra qualquer”⁴⁸⁸ (Treadwell, 2018, p. xi). O caso de Ruth Snyder, como assinala Rascoe na citação acima, de fato foi inesquecível – e deixou uma marca indelével em Zelda e em sua geração. A escritora, aliás, se referiria ao crime em ao menos dois de seus artigos de jornal: “Looking Back Eight Years” e “Who Can Fall In Love After Thirty?”. No primeiro deles, questiona a si própria sobre a condição dos escândalos sociais como uma fuga ilusória daquela realidade que, desde a guerra, marcava tão negativamente seus contemporâneos:

⁴⁸⁶ “The big stories of the early 1920s were unforgettable, Burton Rascoe later wrote, for anyone who read the daily newspapers, whether the hysteria over Valentino’s funeral or the ‘Snyder-Gray and Hall-Mills murder cases.’ Although early popular histories of the 1920s all relied upon ‘the headlines of the more sensational stories in the press,’ this didn’t mean that everyone actively participated in the scandals and fads of the era. But they all knew about them. (. . .) [e]veryone followed the scandals: everyone participated in them vicariously, and they were all busily speculating. The twenties were marked by speculation, Rascoe recalled, not just in finance, but as a way of life: ‘the world seems to have gone mad in a hectic frenzy of speculation and wild extravagance and I was interested in the phenomenon, especially since nearly all the other values of life had been engulfed by it. To retreat from it was to retreat from life itself.’”

⁴⁸⁷ “subliminally, all wives become suspect. Ruth’s very ordinariness was her danger”

⁴⁸⁸ “the plot is the story of a woman who murders her husband – an ordinary young woman, any woman”

Era uma bela época, romântica até, para se ser criança, e ter idade suficiente para sentir a empolgação que se acumulava acima e ao redor de si, e ser também jovem o bastante para se sentir protegido. Criadas numa época tão prenhe de placidez, [...] não é de se espantar que quando o tempo, depois de ter retirado quase tudo da cartola, exibiu seu *pièce de resistance* – a guerra – essas crianças tenham percebido cedo demais que já haviam visto todos os truques do mágico. Essa foi a última magia na qual elas acreditaram, e agora, já próximas da meia-idade e do momento no qual devem assumir os cargos de pessoas importantes no mundo, essas crianças ainda esperam, com certa melancolia, que as coisas tenham novamente a mágica do teatro. O escândalo do Teapot Dome, a Sra. Snyder e o terrível Forbes não conseguem preencher tão bem assim esse espaço vazio. (Fitzgerald, 1991, p. 408-409)⁴⁸⁹

Apenas quatro anos depois da execução de Snyder, um outro escândalo seria reproduzido e alimentado pelos tabloides – um que é particularmente relevante porque aproxima os temas explorados em *Scandalabra* também da Hollywood de então: o aparente suicídio de Paul Bern, cujo corpo ensanguentado ilustrou as manchetes de jornal e mereceu um recorte para os registros dos Fitzgerald⁴⁹⁰. À viúva, Jean Harlow, sobrou o escrutínio da mídia e o planejamento do estúdio cinematográfico MGM, que rapidamente fabricou uma narrativa capaz de proteger a estrela do olhar público e do escárnio.

Helen Jones, a protagonista de *Machinal*, é só mais uma no meio da multidão: uma jovem com um emprego invisível em um escritório, um salário nanico e uma mãe doente em casa. Dentro de um mundo progressivamente mecanizado, automatizado e modernizado, onde todos seguem suas vidas como se estivessem seguindo ordens e não por vontade própria, Helen se sente cada vez mais sufocada: “Mas não dá para continuar assim, Mãe – não sei por quê – mas não dá – é como se tivesse um aperto aqui dentro [...] Não dá pra continuar mais assim – ir pro trabalho – voltar pra casa – ir pro trabalho – voltar pra casa – não dá”⁴⁹¹ (2018, p. 19). Depois de um casamento infeliz e um parto traumatizante, Helen se apaixona por um outro homem – e, desolada com a partida deste último,

⁴⁸⁹ “It was a romantic time to be a child, to be old enough to feel the excitement being stored up and around them and to be young enough to feel safe. Formed in such a period of pregnant placidity, (. . .), it is not amazing that when time, having brought everything else out of the hat, produced his *pièce de résistance*, the war, these children realized too soon that they had seen the magician’s whole repertoire. This was the last piece of wizardry they believed in, and now, nearing middle age and the period when they are to be important people of the world, they still hope wistfully that things will again have the magic of the theatre. The Teapot Dome and Mrs. Snyder and the unspeakable Forbes do not quite fill the gap.”

⁴⁹⁰ *News clippings*; F. Scott Fitzgerald Papers, C0187, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

⁴⁹¹ “But, I can’t go on like this, Ma – I don’t know why – but I can’t – it’s like I’m all tight inside. (. . .) I can’t go on like this much longer – going to work – coming home – going to work – coming home – I can’t”

cai vítima mais uma vez do enclausuramento que denunciara no início da peça. No sétimo episódio da narrativa, são as manchetes de jornal que refletem os estados de espírito de Helen e seu marido:

Os dois sentados, cada um em uma ponta do divã. Ambos estão lendo jornais – para si mesmos.

MARIDO. Produção atinge níveis inéditos.

MULHER. Jovem liga o gás da cozinha.

MARIDO. Vendas atingem um milhão —

MULHER. Mulher larga tudo por amor —

MARIDO. Tendências do mercado continuam firmes —

MULHER. Jovem esposa desaparece —

MARIDO. Possui renda vitalícia — (Treadwell, 2018, p. 53 – 54)⁴⁹²

O assassinato do cônjuge como caminho para liberdade de uma mulher que se vê sufocada pelas convenções é tema central também em *Trifles*, primeira peça escrita por Susan Glaspell. Com pouco mais de trinta minutos de duração (Ben-Zvi, 2005, p. 173), a peça é considerada um marco do teatro feito por mulheres, dada a sua precoce data de estreia e, sobretudo, a proposta de estrutura para um novo tipo de teatro como performance. Com *Trifles*, Glaspell

cria um novo tipo de teatro moderno, que não está baseado nas ações observadas pelas personagens ou pelo público, mas sim em uma “leitura” das ações e também em uma construção de narrativas que dependem de interpretações individuais e de referenciais subjetivos. (Ben-Zvi, 2005, p. 174)⁴⁹³

Assim como em *Bernice*, *Trifles* não apresenta o leitor-espectador à personagem principal: Minnie Wright existe e ganha vida apenas de forma indireta, por meio das falas e opiniões das demais personagens. Um dos fatores mais potentes na peça, portanto, está naquilo que não é dito: no silêncio como um estratagema para transmitir o sentido (Ben-Zvi, 2005, p. 176). Enquanto os homens examinam a casa em busca de provas que possam incriminar Minnie pela morte do marido, as mulheres se ocupam de objetos que, ao olhar masculino, não passam de bagatelas (ou, tal como no título original, *trifles*) – mas que na verdade justificam o crime cometido. Inesperadamente em aliança, as duas mulheres

⁴⁹² *They are seated on opposite ends of the divan. They are both reading papers – to themselves.*

HUSBAND. Record production.

YOUNG WOMAN. Girl turns on gas.

HUSBAND. Sale hits a million –

YOUNG WOMAN. Woman leaves all for love –

HUSBAND. Market trend steady –

YOUNG WOMAN. Young wife disappears –

HUSBAND. Owns a life interest –

⁴⁹³ is able to create a new type of modern theatre, not based on actions observed by characters or audience but on the “reading” of actions and the construction of narratives depending on individual interpretations and subjective frames of reference.

começam a lembrar como Minnie era antes de seu casamento: “ela própria era como um passarinho – tão meiga e bonita, mas meio tímida e – irrequieta. Como – ela – mudou” (Glaspell, 2002, p. 43). É durante a inspeção da caixa de costuras de Minnie que as duas personagens encontram primeiro um padrão errado no *quilt* e, depois, o passarinho estrangulado: “Não, John não gostaria do passarinho – um bicho que canta. Ela costumava cantar. Ele matou isso também” (idem, p. 46). Sufocadas pelo tom de escárnio de seus maridos, Mrs. Hale e Mrs. Peters (seus nomes próprios não são revelados) encerram a peça em tom de suspensão, numa muda simpatia por Minnie: “Meu Deus, como eu gostaria de ter vindo aqui de vez em quando! Isso é que foi um crime! E quem vai puni-lo?” (idem, p. 47).

Constance Darrow, embora a mais antiga das três peças, também debate o apagamento da autonomia feminina ao discutir o espaço inexistente da mulher casada dentro do mercado de trabalho: enquanto no primeiro ato Constance ocupa a posição de provedora na casa que divide com a mãe, no segundo ato a jovem abandona sua confortável posição no trabalho para se tornar esposa – sucumbindo à pressão do marido:

CONSTANCE: Que eu continue a trabalhar. Acho que o Sr. Matthews não vai se importar de me manter lá, casada ou não.

BEN: (*Balançando a cabeça*) Não, meu bem. Isso não. Eu quero você em casa, em casa! Quero saber que você está em casa enquanto eu estou no trabalho, meu bem! (Treadwell, 2006, p. 95)⁴⁹⁴

Ao final do enredo, Constance transforma-se numa versão mais jovem da mãe – que antes se sentia culpada e frustrada por não poder contribuir financeiramente para o funcionamento da casa. Dessa forma, Constance reproduz o script do qual é impossível fugir: a vida profissional se coloca como uma solução de independência e gera um encontro que possibilita o matrimônio; e este, por sua vez, encerra a carreira profissional e devolve a mulher à esfera doméstica.

O que une drama, tragédia e farsa, ao final, é não apenas a autoria de mulheres – mas sim o desconforto e a inquietação que as personagens mulheres dessas peças enfrentam ao se adequarem às funções que lhes foram socialmente impostas; um conflito, portanto, centrado nos “papéis conferidos às mulheres pela sociedade estadunidense da metade do século XX e a dificuldade de se encontrar

⁴⁹⁴ CONSTANCE: That I go on working. I’m sure Mr. Matthews will be glad to keep me on, married or not.

BEN: (*Shakes his head*) No, dear. I wouldn’t stand for that. I want you to be at home, home! I want to know you’re there, dear, while I’m at work!

alternativas a esses papéis”⁴⁹⁵ (Haytock, 2000, p. 159). Flower, Connie, Penelope, Ariel, Birdie, Lydia, Helen Jones, Minnie Wright, Mrs. Peters, Mrs. Evans, Constance Darrow e tantas outras equilibram-se entre palco e página, tentando solucionar um dilema particular às mulheres numa época em que “um décimo da nação [vivia] com a despreocupação de grã-duques e a leviandade de coristas”⁴⁹⁶ (Fitzgerald, apud Churchwell, 2015a, p. 318) e todo o resto batalhava para sobreviver: o desafio entre a autorrealização e as demandas da sociedade e do lar (Bohde, 2000, p. 135).

7.3

Uma cifra do invisível: a rubrica como exercício autoral

Para além do tema improvável e sarcástico – e das complexas personagens que ocupam seu texto –, *Scandalabra* possui ainda um terceiro elemento de destaque: a natureza idiossincrática e por vezes inadequada de suas rubricas, que rompem com o espaço tradicionalmente menor e invisível a elas reservado; um espaço que é responsável por articular os mecanismos que garantem o funcionamento da peça enquanto ação dramática, atuando como “apêndices técnicos de natureza acessória, que não aparecem no produto final que é a performance”⁴⁹⁷ (Puchner, 2002, p. 26); um espaço, em última análise, que ocupa uma posição de destaque na página, mas que ao que tudo indica ficou invisível na montagem de 1933 organizada pelos Junior Vagabonds. O que acontece em *Scandalabra*, portanto, é a transformação de um espaço menor em um de exercício criativo e autonomia artística, que descarta sua finalidade primeira de indicador da posição de objetos no cenário e movimentos específicos dos atores para estabelecer uma voz autoral própria, que atuará como personagem e narradora da ação da peça.

É por meio dessa voz narrativa que Zelda se coloca e se afirma como autora e dramaturga (Wixson, 2002, p. 42), estabelecendo não só uma clara identidade para um espaço convencionalmente desprovido de subjetividade, mas

⁴⁹⁵ “roles to which American society limited women in the middle of the twentieth century and the difficulties of finding alternatives to those roles”

⁴⁹⁶ A tradução para o português é de Álvaro Cabral (1969), referenciada ao fim deste estudo.

⁴⁹⁷ “dispensable technical appendixes that do not appear in the end product, the performance”

também uma relação de cumplicidade com o leitor e, sobretudo, com o espectador por meio de comentários inesperados – rompendo, assim, os limites tradicionais da tradição dramática realista. O fato de que a montagem dos *Vagabonds* em 1933 não tenha tentado levar ao palco essa voz, num movimento que adota e emula as convenções do teatro realista, é um forte indicativo de que essa tradição dramática possivelmente não seja a melhor estrutura para a encenação e também para uma avaliação crítica da peça. Além disso, o fato de que peças altamente experimentais como as de Treadwell, Glaspell e outras dramaturgas que serão discutidas nesta seção já estavam sendo encenadas em palcos estadunidenses desde ao menos 1915 corrobora para a formulação de que *Scandalabra* pode florescer para além de seus rótulos de texto fracassado quando analisada em conjunto com outras tradições dramáticas emergentes.

Nesse sentido, *Scandalabra* pode ser lida como uma peça experimental,⁴⁹⁸ que simultaneamente dissolve “a divisão entre público e performance”⁴⁹⁹ (Wixson, 2002, p. 53), adota convenções ultrapassadas do teatro britânico, estabelece paralelos com outras dramaturgias de autoras mulheres da época e cria um impasse curioso para sua qualidade de texto teatral – e sobretudo de texto para encenação. Se existe, ali, uma voz narrativa que se afirma como sujeito, lança comentários sobre a ação que se desenrola em cena, orienta, influencia e até mesmo atrapalha a leitura que fazemos das demais personagens, de que forma ela deve ser tratada? A resposta dada em 1933 parece ter sido de ignorá-la, confinando-a à qualidade de rubrica, uma vez que não existe nenhum comentário sobre sua concretização cênica nas críticas da época. Dentre os pesquisadores que mencionam *Scandalabra*, apenas Wixson se alonga sobre o tema, afirmando que “o que faz as rubricas da peça tão maravilhosamente inadequadas é justamente o que as torna tão divertidas na página”⁵⁰⁰ (2002, p. 41).

A cisão entre “inadequadas” para o palco e “divertidas” para a página, no entanto, parece insuficiente para pensarmos as possibilidades dramáticas da voz narrativa de *Scandalabra*, pois para além de ocupar o lugar da rubrica, sendo

⁴⁹⁸ Experimental também é o romance de Natalie Clifford Barney escrito em 1926, *Amants féminins ou la troisième*, que mistura convenções do script cinematográfico (Ray, 2016, p. xxvii) e do teatro em um exercício de ficção que é inspirado sobretudo nas cartas e diários da própria autora.

⁴⁹⁹ “the division between audience and performance”

⁵⁰⁰ “what makes what she writes in the stage directions throughout the play so marvellously unsuitable is precisely what makes them so pleasurable on the page”

marcada como tal na página, é possível ler essa voz como um espaço de experimentação da escrita em prosa e sobretudo como uma personagem não-anunciada da peça. São essas possibilidades que exploro a seguir – e que orientarão, também, a tradução do texto no Anexo I.

7.3.1

Personagem e narradora: a rubrica como espaço de experimentação

Há um elemento que une o artigo de Wixson, ainda hoje um dos únicos textos que analisaram *Scandalabra* criticamente, e uma das resenhas negativas que a peça recebera em 1933: a menção a Bernard Shaw – dramaturgo que, segundo o pesquisador estadunidense, oferece um exemplo de escrita que realiza experimentações com o espaço da rubrica, “criando comentários sobre a peça numa linguagem extravagante mais adequada à página do que ao palco”⁵⁰¹ (2002, p. 41); e que, segundo o crítico H.B.S do *Baltimore Evening Sun*, serve como inspiração mal ajustada em *Scandalabra*:

Numa tentativa de viver de acordo com as demandas do testamento, a jovem Sra. Messogony enrosca a si própria e ao marido num escândalo artificial com o Sr. e a Sra. Consequential. É então que se dá um estranho imbróglio que vagamente se assemelha à peça *Too True to Be Good*, de Shaw. [...] Vez ou outra, um observador com boa memória ficará com a impressão de que está assistindo um desvirtuado e estragado Oscar Wilde, com epigramas infundáveis que simplesmente não têm sentido.⁵⁰²

Encenada pela primeira vez em fevereiro de 1932 pelo Boston Colonial Theatre, a “extravaganza política” de Shaw de fato nos permite traçar paralelos importantes com *Scandalabra*, sobretudo quando consideramos o exercício da rubrica como comentário. A indicação cênica que inaugura o primeiro ato, por exemplo, nos informa que “uma jovem de aparência doente está dormindo na cama” – esta, situada em “um dos melhores cômodos de uma das melhores *villas*

⁵⁰¹ “commenting upon the play in fanciful language more suited to the page than the stage”

⁵⁰² baltimoresun.newspapers.com/image/369713830/?terms=scandalabra. No original: “Attempting to live up to the demands of the will, young Mrs. Messogony embroils herself and her husband in an artificial scandal with Mr. and Mrs. Peter Consequential. Then begins a weird hodge-podge that vaguely suggests Shaw’s *Too True to Be Good*. (. . .) Occasionally an observer with a sound memory will be reminded of a warped and mangled Oscar Wilde endlessly spouting epigrams that just won’t click.”

de uma das mais ricas cidades da Inglaterra”⁵⁰³ (Shaw, 1965, p. 1131); um ambiente, parece, tão pomposo quanto o deslumbrante cômodo no qual o prólogo de *Scandalabra* é situado, sustentado por “paredes pintadas com uma cor perolada e alguns eletrodomésticos brilhosos, ultramodernos e metálicos”⁵⁰⁴ (Fitzgerald, 1991, p. 201).

Para além do tema fantástico e do cenário luxuoso, no entanto, *Scandalabra* e *Too True to Be Good* exibem dramaturgos que se fazem presentes diretamente nas rubricas, criando assim uma nova interação com a plateia e com o leitor: em *Scandalabra*, a voz narrativa se faz ouvir por meio de comentários entre as falas das personagens; na peça de Shaw, as rubricas posicionam não só as preferências do dramaturgo como explicitam a cisão entre palco e página:

O público debanda (ou o leitor larga o livro), impressionado à moda inglesa com a flama Pentecostal e o eco do Pai Nosso. Mas discurso bonito não enche barriga de ninguém. [...] E o autor, um fabricante profissional de conversas, não acredita que o mundo possa ser salvo só com isso. É verdade que deu a última palavra para o cafajeste: mas sua personagem favorita é a mulher ativa, que começa por nocautear o cafajeste e termina por compartilhar da alegre convicção de que o bom filho à casa torna. (Shaw, 1965, p. 1167-1168)⁵⁰⁵

Situação semelhante se dá nas descrições das personagens, que seguem caracterizações não-objetivas e por vezes extremamente vagas: enquanto Baffles é elegante – “tremendamente sofisticado, mesmo para os padrões dos mordomos. Talvez um dos homens mais elegantes que já passaram por estas bandas” (Fitzgerald, 1991, p. 201)⁵⁰⁶ e Andrew é “um bom homem, todo arrumado e escovado e muito, mas muito simpático” (idem, p. 209)⁵⁰⁷, o Rider da peça de Shaw é

um rapaz de dezessete anos; mas parece ter pegado emprestado de alguém uma longa cabeça, um nariz e um queixo *à la* Willington com o objetivo único de amolar o coronel. [...] Esse cavaleiro de expedição parece ter consciência de suas incongruências; pois, embora muito rápido, conciso e militar em suas respostas, de alguma forma sugere, aqui e ali, uma piada imprescritível com um sorriso

⁵⁰³ “a young lady with an unhealthy complexion is asleep in the bed”; “one of the best bedrooms in one the best suburban villas in one of the richest cities in England”

⁵⁰⁴ “pearly walls and devices, all of them metallic, gleaming and ultra-modern”

⁵⁰⁵ “The audience disperses (or the reader puts down the book) impressed in the English manner with the Pentecostal flame and the echo from the Lord’s Prayer. But fine words butter no parsnips. (. . .) The author, though himself a professional talk maker, does not believe that the world can be saved by talk alone. He has given the rascal the last word: but his own favorite is the woman of action, who begins by knocking the wind out of the rascal, and ends with a cheerful conviction that the lost dogs always find their way home.”

⁵⁰⁶ “terribly chic even for a butler. He’s one of the most elegant people you ever met in your life”

⁵⁰⁷ “a nice man, all brushed and washed and very, very likable, though you can see he will have to be taken care of”

invisível que desgraçadamente causa a impressão de ironia. (Shaw, 1965, p. 1142)⁵⁰⁸

Caracterização análoga ocorre em *An Ideal Husband*, onde Oscar Wilde descreve as personagens por meio de referências a pintores e obras de arte: Mrs. Marchmont e Lady Basildon, por exemplo, são “duas mulheres muito bonitas”, “de complexão esplendidamente frágil. Suas maneiras afetadas têm uma graça delicada. Watteau teria adorado pintá-las” (Wilde, 2013, s/p). Mabel Chiltern, por outro lado, é descrita pela rubrica da seguinte maneira: “A pessoas equilibradas, não faz lembrar nenhuma obra de arte. Na verdade, porém, ela é como uma estatueta de Tânagra, mas ficaria um bocado aborrecida se alguém lhe dissesse isso” (Wilde, 2013, s/p). Mrs. Cheevely, no entanto, é categoricamente definida como “no todo, uma obra de arte, mas que mostra a influência de um número excessivo de escolas” (idem) – e Sir Robert recebe a observação de que “Van Dyck teria gostado de pintar um retrato dele”, pois “tem-se a sensação de que ele tem consciência do sucesso que alcançou na vida” (ibidem).

É esse tom de proximidade entre a rubrica autoral e o leitor-espectador, tão presente na peça de Zelda e também em Shaw e Wilde, que se coloca em *The Women*, de Clare Boothe Luce, encenada pela primeira vez em 26 de dezembro de 1936 – onde a rubrica se constrói como uma personagem não-anunciada e silenciosa, contribuindo para a construção do ambiente dramático. Ao final do primeiro ato, a voz narrativa de *Scandalabra* comenta: “Que família mais noturna, essa – mas também não é da nossa conta ficar bisbilhotando a casa dos outros depois da meia-noite” (Fitzgerald, 1991, p. 220)⁵⁰⁹; um movimento semelhante ao que faz a rubrica de *The Women*, que acrescenta, antes de uma indicação cênica convencional: “O boudoir de Mary. Um charme, é claro”⁵¹⁰ (Luce, 1995, p. 21). Por fim, na primeira aparição de Mary no palco, lemos não uma indicação convencional, mas sim “Entra Mary. Uma adorável mulher com seus 30 e poucos

⁵⁰⁸ “a boy of seventeen; but he seems to have borrowed a long head and Willington nose and chin from somebody else for the express purpose of annoying the colonel (. . .). The dispatch rider seems conscious of his incongruities; for, though very prompt, concise, and soldierly in his replies, he somehow suggests that there is an imprescriptible joke somewhere by an invisible smile which unhappily produces at times an impression of irony”

⁵⁰⁹ “What a nocturnal family, the Messogonys—or maybe it’s we who have no business snooping about after midnight”

⁵¹⁰ “Mary’s boudoir. Charming, of course”

anos. Mary é o que todas nós sonhamos que nossas filhas sejam quando se casarem”⁵¹¹ (idem, p. 9).

* * *

Ao se valer das rubricas como um espaço de narração e utilizar a voz narrativa como um recurso que tensiona a função restritiva de indicação cênica, Zelda se aproxima novamente de Zoë Akins e forma também uma interessante conexão com dramaturgas como Gertrude Stein, Eulalie Spence e Marita Bonner. Akins, já mencionada anteriormente, foi amiga próxima de Zelda. Ela é citada em uma carta que esta escreve para Sandy e Oscar Kalman em 13 de outubro de 1922, quando os Fitzgerald ainda viviam em Great Neck:

Parece que atingimos enfim um estado de relativa organização e, agora que compramos pilhas e pilhas [...] de misturadores e preparadores de coquetéis, estamos em condição de fazer um convite para recebê-los em sua próxima viagem.

Tivemos uma temporada terrível – muito alcoólica + caótica. [...] De resto, estamos sempre mergulhando numa fonte ou sendo desenhados na cortina das Village Follies, bebendo demais com Zoë Akins + George Nathan e contratando empregados suecos.⁵¹²

A dramaturga, além de ser incluída nas lembranças de Fitzgerald em “My Lost City” (2009, p. 28), nas memórias de Zelda sobre o ano de 1929 em “Show Mr. and Mrs. F. to Number—” e na longa carta que esta escreveria a Scott em setembro de 1930 (Bryer & Barks, 2003, p. 67), era convidada requisitada nas festas dos Fitzgerald em Ellerslie ao final da década de 1920, como Edmund Wilson se recordaria mais tarde (Wilson, 1979, p. 379)⁵¹³, e correspondente epistolar de Zelda e do próprio Scott, como indicam os registros sobreviventes nos arquivos de Princeton e da Huntington Library. Além disso, Akins parece ter sido

⁵¹¹ “Enter Mary. A lovely woman in her middle 30s. She is what most of us want our happily married daughters to be like”

⁵¹² *Kalman, Charles*; Zelda Fitzgerald Papers, C0183, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. No original: “We seem to have achieved a state of comparative organization at least and, having bought loads of very interesting (. . .) cocktail-shakers, are in a position to make a bid for your patronage on your next trip.

We have had the worst terrible time – very alcoholic + chaotic. (. . .) In the rest we find ourselves diving under a fountain on the Village Follies Curtain, getting drunk with Zoë Akins + George Nathan and hiring Swedish servants”

⁵¹³ O episódio recontado por Wilson se passa em 1928, quando a extremamente bem-sucedida *The Furies* ainda estava em uma montagem de teste na cidade de Wilmington. A peça, escrita por Akins, tem em seu enredo uma herança generosa concedida por um tio-avô e um mordomo extremamente cômico – traços que seriam mais tarde explorados por Zelda em *Scandalabra*.

fascinada pelo rumo que as narrativas públicas dos Fitzgerald tomaram. Dentre os seus manuscritos na Huntington Library, encontra-se “Foreshadowed”, um pequeno script que encena um dos episódios míticos dos Fitzgerald, no qual Zelda queima suas roupas numa banheira⁵¹⁴; um outro texto, com a mesma ideia, criado para funcionar como uma transmissão radiofônica; e uma carta para a filha do casal comunicando seu desejo de contar essas histórias.⁵¹⁵

Reconhecida por sua longa e bem-sucedida carreira como dramaturga e roteirista – ela ganharia o Pulitzer em 1935 por *The Old Maid*, peça baseada no romance de Edith Wharton – Akins escreve em 1944 *Mrs. January and Mr. Ex—*, sua última peça para o teatro. Encenada pela primeira vez naquele mesmo ano, essa comédia romântica, cheia de personagens excêntricos e bem-desenvolvidos e salpicada com situações cômicas (Kreizenbeck, 2004, p, 196-197), tem como protagonistas Mrs. January, uma divorciada que, convencida da iminência de uma revolução comunista, decide aprender a viver sem os grandes luxos aos quais estava acostumada, e Mr. Cooper, um estoico ex-presidente conservador dos Estados Unidos e proprietário da casa que Mrs. January decide alugar como parte de seu “treinamento para ser pobre”⁵¹⁶ (Akins, 1948, p. 15).

Também em *Mrs. January and Mr. Ex—* a tensão entre metrópole como espaço de vícios e o campo como ambiente moralmente correto é explorada, uma vez que os dois protagonistas planejam uma mudança para a fazenda depois de casados (Akins, 1948, p. 98) como uma espécie de recomeço – ainda que a mudança jamais se realize, pois Mr. Cooper cai numa cilada midiática arquitetada por seu futuro cunhado e pelo próprio partido político: “Mas o senhor vai concorrer à presidência, não vai? O jornal disse que era seu dever moral...”⁵¹⁷ (idem, p. 94). Ainda mais interessante, no entanto, é a forma como Akins utiliza a rubrica de forma relaxada, como se fosse não uma orientação para atores e encenadores, mas sim uma extensão do tom cômico da peça. Similarmente à voz narrativa de *Scandalabra*, que mescla seus comentários e observações pessoais

⁵¹⁴ Esse mesmo episódio encontra fôlego também nas biografias, sendo relatado em Cline (2002, p. 201) e Wagner-Martin (2004, p. 97).

⁵¹⁵ As referências para os três materiais, na ordem em que foram mencionados, está listada a seguir: ZA 143: “Foreshadowed.” [screenplay], MS; ZA 451: [Scott and Zelda Fitzgerald: untitled radio broadcast: early draft], MS. ; ZA 2396 l letter to Frances Scott Fitzgerald Smith, 1921-1986, A.L (2 p.) Zoë Akins Papers, The Huntington Library, San Marino, California.

⁵¹⁶ “Practicing being poor”

⁵¹⁷ “But you’re going you’re going to run for president, aren’t you? The paper said it was your moral duty—”

com o anúncio da cortina ao final da primeira cena do segundo ato, as didascálias de Akins constroem formulações como “Ele não exprime um comentário sequer; e nem precisaria, porque naquele mesmo instante os dois empacotadores retornam pela porta à esquerda, e Mrs. January se pergunta quem eles são”⁵¹⁸ (Akins, 1948, p. 14). Algo parecido ocorre quando as dramaturgas utilizam as rubricas como espaço de exercício ficcional – transformando, então, a escrita dramática numa experiência descritiva. Zelda, por exemplo, indica que “Flower se senta momentaneamente, um dilema ambulante. Mas está tudo bem. Ela sabe nadar. Ela também sabe mergulhar, mas não tem nenhuma piscina por perto”⁵¹⁹ (Fitzgerald, 1991, p. 223); Akins, por sua vez, explicita movimentos como “Depois de alguns instantes Belle entra pelo lado esquerdo, carregando um vaso com cravos vermelhos não tão frescos, que caem meio murchos; mas Belle não é exigente”⁵²⁰ (Akins, 1948, p.93). É possível perceber uma aproximação também na rubrica que antecede o pedido de casamento feito pelo Mr. Cooper, que transpõe para a página a suavização do caráter antes tão inflexível da personagem: “olhando mais uma vez antes de dar o salto – mas enfim saltando”⁵²¹ (idem, p. 88).

Do mesmo modo, o tipo de rubrica confeccionada por Gertrude Stein em *Four Saints in Three Acts* (1927) se aproxima do tipo de experimentação realizado em *Scandalabra* por conta de seu caráter autoral, que perpassa a ação dramática e se impõe sobre esta como um texto igualmente dominante, que força o leitor/espectador/ator/encenador a aceitar as instruções da dramaturga como elementos centrais ao texto da performance (Bowers, 2005, p. 163). Além de desestabilizar a “distinção temporal entre escrita, planejamento e performance”⁵²² (idem, p. 170), a voz autoral de Stein em *Four Saints* vem salpicada de “rubricas insolúveis[:] [...] Saint Therese deve estar ‘quase com uma metade de si dentro e outra fora da casa’”⁵²³ (idem, p. 166).

⁵¹⁸ “He makes no comment; and none is needed for at that moment the TWO EXPRESSMEN return, through the doorway at LEFT, and MRS. JANUARY wonders who they are”

⁵¹⁹ “Flower sits down for just a minute in a quandary. It’s all right. She can swim. Dive, too, but there isn’t any tank”

⁵²⁰ “After a moment Belle enters from the left, carrying a vase of red carnations which are not so fresh as they might be, and which can lean limply from the vase; but Belle is not critical”

⁵²¹ “looking once again before he leaps – but finally leaping”

⁵²² “the temporal distinction between writing, planning, and performance”

⁵²³ “insoluble stage directions[:] (. . .) Saint Therese is to be ‘very nearly half inside and half outside the house’”

Tendo em vista sua natureza mista, modernista e fragmentária, *Four Saints* foi ora classificada como teatro, ora como texto literário e também como um *closet drama* escrito para o palco (Puchner, apud Bay-Cheng, 2004, p. 3) – e, quando encenada na Broadway em 1934, precisou passar por modificações drásticas para que fosse acomodada nos palcos. A principal delas, vale destacar, foi a criação das personagens “commere” e “compere”, que atuavam como diretores de cena dentro do palco e vocalizavam os comentários da dramaturga (Bowers, 2005, p. 161), antes confinados às didascálias do texto.

* * *

A idiossincrasia e a particularidade únicas da voz narrativa de *Scandalabra* – esta, elemento tão singular na peça – também possibilitam uma aproximação com o trabalho experimental e inovador de dramaturgas como Marita Bonner e Eulalie Spence, que transmutam a rubrica num espaço de autoria, conferindo às peças “a voz literária potente de um(a) narrador(a)”⁵²⁴ (Burton, 1996, p. xli). Publicadas primeiro em revistas como a *Opportunity* e a *Crisis*, que tinham grande interesse em promover dramaturgias escritas por e para a comunidade afro-americana⁵²⁵ (idem, p. xix), as peças de Bonner, Spence e tantas outras simbolizavam um futuro promissor no teatro feito por mulheres negras, mas muitas infelizmente jamais chegaram aos palcos. É o caso das únicas três peças que Bonner escreveu – *The Pot Maker*, *The Purple Flower* e *Exit, an Illusion*; *Episode*, publicada em 1928 por Eulalie Spence, parece ter tido o mesmo destino.

Construídas dentro de um contexto completamente distinto daquele de *Scandalabra*, as dramaturgias de Bonner e Spence flexibilizam a função das indicações cênicas enquanto exercício de escrita ficcional, criando uma forma híbrida entre *closet drama* e texto em prosa (Burton, 1996, p. xxxviii). Com tons

⁵²⁴ “the strong literary voice of a narrator”

⁵²⁵ W.E.B Du Bois, editor da *Crisis*, delimitara em 1926 os parâmetros para esse novo movimento dramático centrado numa experiência de representatividade: “the best of the Negro actor and the most poignant Negro drama (. . .) could be invoked only by a Negro audience desiring to see its own life depicted by its own writers and actors” (Burton, 1996, p. xix). Essas revistas, nascidas nos anos de maior movimentação artística do Renascimento do Harlem, criavam concursos dramáticos e publicavam as peças vencedoras – e foi dessa forma que uma nova geração de dramaturgas negras conseguiu encontrar um espaço para publicação e reconhecimento. A *Crisis*, vale lembrar, foi fundada em 1910 e era editada pela NAACP.

de absurdo, *Episode* – uma “comédia doméstica” – inaugura sua primeira cena com uma rubrica que mais parece um convite ao leitor-espectador:

Passemos, então, meia hora com os Jackson no segundo andar do “The Rutheford”, um dispendioso conjunto de apartamentos no Harlem. A sala de estar de Mamie Jackson é como qualquer outra sala de estar do “The Rutheford”; é tudo farinha do mesmo saco. Mamie planejou o ambiente com isso em mente, e sentiu certo prazer e felicidade ao saber que, ao menos na mobília, tudo estava como deveria estar. Mas existiam ainda outras aflições. (Spence, 1996, p. 178)⁵²⁶

O convite da voz narradora de Spence, que firma sua identidade como um híbrido entre personagem, leitora e espectadora, se assemelha a um dos comentários finais da voz de *Scandalabra*, quando esta pergunta ao leitor-espectador:

E que não digam por aí que nossas personagens foram tolas, porque o que você faria depende também do que os outros estavam esperando de você, não é verdade? E se por acaso ninguém estivesse *prestando atenção*, bem, a vida às vezes é um pouco como uma rosa sem suíças. Então não vá embora dizendo pro seu tio como esta peça é despropositada, pois se ele não concordar, vai achar que é você o despropositado. (Fitzgerald, 1991, p. 267)⁵²⁷

A forma experimental desenvolvida por Bonner em suas três peças, embora repleta de detalhes muito sutis para uma encenação nos palcos (Burton, 1996, p. xxxviii), se assemelha àquela exercitada por Spence e Zelda, pois gira em torno não de uma identidade anunciada mas, sim, de uma construção de discurso que “direciona o foco do espectador-leitor, fazendo do texto parte peça teatral e parte conto”⁵²⁸ (idem, p. xxxviii). Nesse sentido, a manipulação da narrativa, tal como realizada por Bonner, se aproxima do jogo que é estabelecido no texto de *Scandalabra* entre os comentários da voz narrativa, as condutas das personagens no palco/página e o que é dito sobre elas pelas demais personagens e, claro, pela mídia. Em *The Pot Maker*, por exemplo, Bonner não só orienta o leitor-espectador pelo cenário mas antevê e direciona suas reações:

Você sabe que existe um jardim porque, se ouvir com cuidado, pode escutar o barulho dos arbustos batendo contra a janela e o gentil farfalhar das folhas e da grama. O vento bate em cheio contra a casa – como as ondas batem nos lados de

⁵²⁶ “Let us spend half an hour with the Jacksons on the second floor of “The Rutherford”, an expensive apartment house in Harlem. Mamie Jackson’s living room is as like every other living room in “The Rutherford” as are the peas in the same pod. Mamie had seen to that, and felt a glow of satisfaction and content in knowing that in furnishings, at least, all was as it should be. But there were other anxieties.”

⁵²⁷ “So let’s not say they were silly because what you would have done depends also on what the people watching you expected of you, doesn’t it? And if nobody was *looking* at the time, well, life is a little like a rose without whiskers at times. So don’t go home and tell your uncle what a preposterous play it was. If he didn’t agree, he’d think it was you.”

⁵²⁸ “direct(s) the viewer-reader focus’s, making the text part play and part short story”

um barco –, de modo que você percebe também a existência de um grande jardim; um grande espaço em torno da casa. (Bonner, 1996a, p. 107)⁵²⁹

O mesmo acontece na rubrica final, que traz:

É então que você escuta um outro estrépito. Um som ainda mais alto de algo caindo na água. Alguma coisa cedeu. Dá para ouvir o barulho da madeira se partindo. Dá para ouvir também um barulho forte vindo da água. Dá para ouvir apenas o barulho do vento levando as folhas. Só o vento levando as folhas e a porta, que balança sozinha. Você olha pela porta. E espera. (Bonner, 1996a, p. 114)⁵³⁰

Ao descrever as personagens, Bonner não apenas determina as reações que almeja para o leitor-espectador; como dramaturga, ela opera nas rubricas um mecanismo discursivo que expõe uma opinião própria e ainda assim velada. Ao apresentar Lew e Lucinda, personagens que vivem um caso extraconjugal, a rubrica narradora afirma:

Lew está de pé perto do fogão, encarando os outros dois sentados à mesa. Ele precisa ser uma criatura obesa demais, engraçadinha demais, com a pele clara demais, arrogante demais, agradável demais, confiante demais. Se você não sentir vontade de dar-lhe um tapa para que volte a um estado de humildade aceitável, ele é a pessoa errada para esse papel. Você deve pensar, ao pousar os olhos nele: “Só uma imbecil para se apaixonar por um homem desses!”

E então, quando você estiver novamente confortável na cadeira, a porta à direita vai se abrir e Lucinda entrará no palco. “Essa aí deve ser a imbecil”, você vai pensar. (Bonner, 1996a, p. 107-108)⁵³¹

A voz narrativa de *Scandalabra*, vale lembrar, também nos traz descrições similares – como a do Tio, que “tem um ar franzino e antipático [...] e acredita que só sofre de depressão quem tem problemas cardíacos”⁵³² (Fitzgerald, 1991, p. 201).

⁵²⁹ “You know there is a garden because if you listen carefully you can hear a tapping of bushes against the window and a gentle rustling of leaves and grass. The wind comes up against the house so much awash—like waves against the side of a boat—that you know, too, that there must be a large garden, a large space around the house.”

⁵³⁰ “But then you hear another crash. A heavier splashing. Something has given away. One hears the sound of wood splitting. One hears something heavy splashing in the water. One hears only the wind in the leaves. Only the wind in the leaves and the door swings vacant. You stare through the door. Waiting.”

⁵³¹ Lew stands at the stove facing the two at the table. He must be an over-fat, over-facetious, over-fair, over-bearing, over-pleasant, over-confident creature. If he does not make you long to slap him back into a place approaching normal humility, he is the wrong character for the part. You must think as you look at him: “A woman would have to be a base fool to love such a man! Then you must relax in your chair as the door at right opens and Lucinda walks in. “Exactly the woman,” you will decide.” Destaco que “over-fair” foi traduzido como “com a pele clara demais” e não como “justo demais” ou “íntegro demais” porque as dinâmicas de colorismo são centrais para os enredos da dramaturgia de Bonner.

⁵³² “looks very feeble and unpleasant (. . .) he’s so rich that he thinks a depression is something caused by heart trouble”

The Purple Flower, a obra-prima de Bonner (Burton, 1996, p. xxxix), traz o mesmo tom inquisitivo e pessoal que perpassa a voz narrativa de *Scandalabra*, encerrando a peça também com uma pergunta: “O pano cai com Nós, os Diabos Brancos, em Lugar Nenhum, em Algum Lugar, ouvindo, ouvindo. Está na hora?”⁵³³ (Bonner, 1996b, p. 125). O que acontece em *Exit, an Illusion*, no entanto, parece ser ainda mais extremo, híbrido e experimental – pois se *The Pot Maker* e *The Purple Flower* buscam refúgio em classificações impostas pela própria dramaturga, carregando respectivamente os subtítulos de “uma peça feita para ser lida” e “uma fantasia para ser lida”⁵³⁴ (Burton, 1996, p. xxxix), *Illusion* inicia-se dentro da forma literária, com um longo prefácio – assim nomeado pela autora – que apresenta o cenário, o argumento e as personagens (Bonner, 1996c, p. 126); um gesto semelhante ao de *Machinal*, onde Treadwell delimitara o enredo, o plano e suas esperanças para uma possível montagem (Treadwell, 2018, p. xi).

É nesse prefácio que Bonner situa seu leitor-espectador não como um agente passivo, mas sim como testemunha ativa e presente na ilusão que está prestes a se desenrolar no texto/palco; uma ilusão que problematiza não só questões de gênero, mas sobretudo de raça. Ao situar o leitor-espectador num quarto *mixed*, com louças e sapatos empilhados juntos, o prefácio reforça e amplia a noção de *mixed* ao apresentar Buddy e Dot, que não são irmãos, mas também não são marido e esposa; um casal *mixed*, como tal classificado não apenas por misturar as fronteiras heteronormativas de aceitabilidade, mas também por representar uma tensão racial, já que Dot passa-se por branca na sociedade. Embora literário e desviante da convenção dramática – ou talvez por isso mesmo – o prefácio de Bonner serve como instrumento que rompe as fronteiras entre realidade e representação, uma vez que delimita a ação da peça dentro de um momento concreto pertencente ao mundo real. Enquanto o prefácio de *Exit, an Illusion* indica que as louças em cima do palco “podem ser de ontem ou de hoje”⁵³⁵ (Bonner, 1996c, p. 126), a voz de *Scandalabra* comenta, ao ver Connie em cena pela primeira vez: “Ainda bem que há um avental separando o vestido e o

⁵³³ “Let the curtain close leaving all the Us, the White Devils, Nowhere, Somewhere, listening, listening. Is it time?”

⁵³⁴ “a play meant to be read”; “a phantasy that had best be read”

⁵³⁵ “may be yesterday’s dishes or they may be today’s”

suco de laranja, pois assim não há risco de manchas e ela pode usá-lo novamente amanhã à noite”⁵³⁶ (Fitzgerald, 1991, p. 231).

Curiosamente, o fracasso de *Scandalabra* em sua primeira montagem e a não realização das peças de Bonner no palco costumam ser justificados de formas semelhantes, que têm em seu cerne a não-convencionalidade dos textos: enquanto a peça de Zelda é tida como uma farsa superficial e fora de compasso com a nova tradição dramática, as peças de Bonner são classificadas como “diferentes do que vinha sendo produzido, à época, por outros dramaturgos afro-americanos”⁵³⁷ (Burton, 1996, p. xl). Tais justificativas, parece, ignoram o fato de que o trunfo dessas peças está escondido justamente nas características que as tornaram tão singulares: uma forte voz autoral e narrativa, que ocupa um espaço tradicionalmente menor e invisível, e a ruptura entre fronteiras tradicionais de público e palco, autor e leitor-espectador, personagem e realidade – este último, aliás, um recurso que seria amplamente utilizado pela nova tradição dramática estadunidense da década de 1930, popularizado sobretudo em peças como *Waiting for Lefty*, de Clifford Odets (Wixson, 2002, p. 52).

* * *

Uma vez observado o poder das didascálias de *Scandalabra* como força narrativa, volto-me momentaneamente para a outra existência invisível da peça: o leprechaun, que cruza o caminho de Baffles depois de um truque de mágica mal executado e inicia o pandemônio que encerra a peça, no qual se cria uma confusa interação entre ficção e realidade. A curiosa, inesperada e absurda presença invisível dessa figura mitológica serve como um recurso para destacar o caráter experimental e fantástico de *Scandalabra*, além de aproximar o texto ainda mais de peças como a anteriormente mencionada *Too True to Be Good*, que conta com a presença do Monstro. Inicialmente um aparte visível apenas para a plateia, a personagem de Shaw gradualmente vai ganhando autonomia dentro do palco/texto até que, ao final do primeiro ato, declara: “A peça acabou, praticamente; mas as

⁵³⁶ “Luckily, there’s an apron between the dress and the orange juice, so it won’t be ruined and Connie can wear it again tomorrow night”

⁵³⁷ “unlike the other African-American plays of her day”

personagens ainda vão discutir tudo em detalhes pelos próximos dois atos. As saídas estão todas nos conformes. Boa noite”⁵³⁸ (Shaw, 1965, p. 1141).

Existência análoga à do *leprechaun* é a de Harvey, personagem titular da comédia em três atos escrita por Mary Chase e encenada pela primeira vez em 1944. Visível apenas para Elwood P. Dowd, Harvey – um espécime dos *pooka* – causa desconforto e vergonha à família de seu amigo, que tenta a todo custo se encaixar dentro dos parâmetros rígidos de aceitabilidade social da elite. Invisível também está Eusébio, filho de D. Assunta na peça *Doroteia* de Nelson Rodrigues, farsa em três atos encenada pela primeira vez em 1950 (Rodrigues, 2012b). Representado no palco apenas por um par de botinas, Eusébio não fala: existe apenas no discurso das outras personagens, da mesma forma que Harvey existe apenas aos olhos de Elwood, e o *leprechaun* apenas por meio da “tradução” de Baffles. Existências invisíveis que funcionam como recursos cênicos se fazem presentes também no filme de 1936 *My Man Godfrey*, amplamente considerado um dos precursores das *screwball comedies*⁵³⁹ – gênero cinematográfico que, curiosamente, carrega diversas semelhanças com o enredo de *Scandalabra*, em especial as situações farsescas, a troca de identidades e a chuva de diálogos confusos⁵⁴⁰. Em *Godfrey*, assim como em *Scandalabra*, são centrais elementos como a realidade estapafúrdia dos muito ricos, o embate entre metrópole e cidade rural e a farsa construída a partir de identidades trocadas. No filme, Mrs. Bullock – matriarca da família e mãe de Irene Bullock, cuja teatralidade desproporcionada guarda fortes paralelos com a cena da morte do Tio no prólogo – consegue ouvir as *pixies*, pequenas fadas de caráter travesso (um temperamento bem próximo, vale destacar, do *leprechaun*).

É justamente a (não) existência – ou (não) concretude – do *leprechaun* e dessas outras personagens invisíveis que possibilita uma articulação da voz narrativa também como uma personagem relevante para o enredo da peça,

⁵³⁸ “The play is now virtually over; but the characters will discuss it at great length for two acts more. The exit doors are all in order. Goodnight”

⁵³⁹ As *screwball comedies* ganharam popularidade durante a década de 1930 e tinham como traços principais situações farsescas, diálogos acelerados e uma temática de “batalha dos sexos”. *It Happened One Night*, de 1934, é considerado o primeiro filme do gênero.

⁵⁴⁰ Destaco também o filme *Nothing Sacred*, de 1937, que retrata a ambição e a manipulação da mídia. Situado em Nova York, “where truth, crushed to Earth, rises again more phony than a glass eye”, o enredo segue um jornalista do tabloide *The Morning Star* enquanto este faz uma mórbida série de reportagens com uma jovem do interior que está morrendo envenenada por conta da radiação. A comicidade do filme vem do fato de que a jovem na verdade está bem – o diagnóstico foi um erro, mas a história era lucrativa demais para não ser contada nos tabloides.

imprescindível para seu funcionamento enquanto texto dramático. Ainda que, como observado anteriormente, essa voz conserve fortes afinidades com peças protegidas pelo rótulo de *closet dramas* ou dramas de gabinete⁵⁴¹, essas mesmas afinidades estabelecem um paradoxo imediato: *Scandalabra* foi escrita para o palco, mesmo carregando dentro de si um elemento tão singular e não convencional. Se é crucial que a peça funcione tanto no palco como na página, então se faz necessário articular a voz narrativa também como personagem de certa tangibilidade física, afastando assim a peça das convenções do teatro realista e aproximando-a de experimentações do teatro modernista. Harvey e o leprechaun, afinal, podem até não existir de forma visível ao leitor-espectador – mas suas ações são realizadas e suas vozes são ouvidas, ainda que apenas pela fala de outras personagens; na montagem dos Vagabonds em 1933 e na leitura crítica sobre *Scandalabra*, no entanto, a voz narrativa é tida ainda como um texto silencioso confinado exclusivamente à página.

Para realizar esse exercício de rearticulação e reavaliação das rubricas de *Scandalabra*, convoco, além das peças discutidas acima, personagens como o Speaker de *Álbum de família*, as vozes gravadas que substituem a existência física de personagens no monólogo *The Last Flapper*, o Listener de *After the Fall*⁵⁴² e as personagens-vozes que compõem *Intimations for Saxophone*. Além disso, invoco também a ideia do coro no teatro grego e na tradição do teatro Nô, o Stage Manager de *Our Town*, Nickles e o Sr. Zuss, de *J.B.*, Manolo, de *Au reflet des lagunes*, os Assistentes de Palco de *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, e também Zillah e o Autor, de *A Bright Room Called Day* – esses dois últimos, tal como encenados na montagem preparada por Oskar Eustis para o The Public Theater de Nova York em 2019.

* * *

⁵⁴¹ Esses textos, escritos dentro do formato de texto dramático e contando com indicações de cena e rubrica, são textos considerados como “para serem lidos”, e não encenados.

⁵⁴² Num paralelo inesperado com as reescritas avaliadas no sexto capítulo, *After the Fall* se constrói também como uma peça que se consagra dentro do imaginário popular por retratar, ainda que de forma não tão explícita, a vida de Marilyn Monroe e seu casamento com Miller. Na peça, a personagem de Maggie reproduz “the Marilyn stereotype”: ela “is a fiction; she neither is Marilyn, nor purports to be. But (. . .) she recognizably reflects Marilyn” (Churchwell, 2004, p. 111-112) – um reflexo da posição paradoxal que Zelda ocupa dentro das reescritas da *muse lit*: “She is either seen as irretrievably a commodity (. . .) [or as] a real woman who has been obscured by this commodification, but who can be excavated and saved by telling her ‘true’ story, finding the ‘real’ woman behind the myth” (idem, p. 26)

Álbum de família, a tragédia em três atos de Nelson Rodrigues que data de 1945, e a já mencionada peça de Luce, que tem como personagem principal uma reescrita ficcionalizada de Zelda Fitzgerald, fazem uso do recurso de vozes gravadas para substituir a necessidade de mais personagens no palco e comentar a ação que se desenrola ao longo das peças – uma solução viável, também, para concretizar a voz narrativa de *Scandalabra* nos palcos. Além de trazer as vozes de outras personagens para o monólogo, a voz gravada em *The Last Flapper* também funciona como um caminho para a mente da própria Zelda-personagem, uma vez que comunica ao leitor-espectador seus pensamentos e dilemas internos – algo similar ao que acontece em *Strange Interlude*, de Eugene O'Neill. Ao mesclar voz gravada e ações imediatas, *The Last Flapper* contribui para que a ação do monólogo estimule uma participação de certo modo ativa da plateia. No primeiro ato, por exemplo, a Zelda-personagem confronta o leitor-espectador:

VOZ GRAVADA. (*Fazendo a voz de Zelda*) “Fitzgerald, Zelda. Esquizofrênica. Teve pouco progresso. A paciente rebela-se contra autoridade, e ainda assim não conseguiu viver sem acompanhamento médico durante boa parte dos últimos dez anos. [...] Evitar confrontos, que não são recomendáveis durante o estágio da doença no qual a paciente se encontra.

ZELDA. (*Para o público.*) Me perdoem esse sorriso. Muita gente acha que é porque eu pensei em algo atrevido. Mas a verdade é que não dá para controlar quando ele aparece, e isso me assusta. (Luce, 1990, p. 14)⁵⁴³

A materialização do Speaker em *Álbum de família*, no entanto, se faz ainda mais próxima das possibilidades cênicas ensejadas pela voz narrativa de *Scandalabra* – sobretudo porque é por vezes inconveniente, irônica e mordaz. A nota criada por Rodrigues sobre a personagem, afinal, afirma que “o mencionado Speaker, além do mau gosto hediondo dos comentários, prima por oferecer informações erradas sobre a família. O Speaker é uma espécie de opinião pública” (Rodrigues, 2004, p. 33). De fato, o êxtase do Speaker ao descrever a cena do casamento de Jonas e Dona Senhorinha ecoa o encantamento da voz narrativa de *Scandalabra* ao se deparar com a *villa* dos Consequential no início do terceiro ato: “E, nossa! Que sala linda que seria, não fossem as pilhas de jornal, as garrafas de

⁵⁴³ “TAPED VOICE. (*As Zelda.*) “Fitzgerald, Zelda. Schizophrenic. Very slight progress. Patient rebels against authority, yet has been unable to function without institutional supervision for much of the past ten years. (. . .) Avoid confrontation, which is inadvisable at her stage of schizophrenia. ZELDA. (*To audience.*) Excuse me for smiling. People think I’ve thought of something witty. The fact is, my smile is uncontrollable, and it terrifies me.”

champanhe, as guimbas de cigarro e Maldonado dormindo no sofá”⁵⁴⁴ (Fitzgerald, 1991, p. 258).

Entre as vozes construídas por Luce e Rodrigues, no entanto, há uma diferença crucial: enquanto as de *The Last Flapper* devem propositalmente ser ouvidas no plano da peça e também pelo leitor-espectador, o Speaker de *Álbum de família* não interfere na peça: ele jamais interage diretamente com as outras personagens, ficando responsável por narrar, comentar e satirizar a narrativa. Uma existência, portanto, exclusiva para os olhos do leitor-espectador. O mesmo se dá com as personagens-vozes de *Intimations for Saxophone*⁵⁴⁵ e do Listener em *After the Fall*. Na peça experimental de Sophie Treadwell, escrita em 1934 – e conhecida por ser o último exercício da dramaturga dentro do estilo expressionista utilizado em *Machinal* (Ozieblo & Dickey, 2008, p. 168) – as personagens-vozes funcionam como um eco da opinião pública, ora agindo como uma extensão da opinião pessoal das personagens e ora funcionando como parte do fundo musical da peça. Descrita pela própria dramaturga como “palavras para uma música”, a peça é composta por quatorze cenas distintas e ainda assim interconectadas por “luzes, vozes e música, de modo que o efeito é de algo não visto, passageiro, como algo que é ouvido por alto”. Projetada para que o público “descubra – e escreva a peça”⁵⁴⁶, *Intimations* é composta por personagens que são vistas e ouvidas, personagens-vozes que devem ser ouvidas, mas não vistas, e por uma única personagem que deve ser vista, mas não ouvida. Mais do que isso, *Intimations* tem em sua base uma concepção de teatro como experiência fragmentada e múltipla; uma confusão sensorial que, assim como em *Machinal*, é usada para simbolizar os terrores e as frustrações de uma mulher dentro de uma sociedade construída e regida por homens:

[Treadwell] idealizou quase metade das cenas da peça como escritas para vozes, com “um só momento no qual seriam vistas – o momento focal (algo como o close-up numa fotografia)”. Essas vozes situadas fora do palco ou sem corpos

⁵⁴⁴ Gee! What a lovely room it would be if it wasn't littered with papers, champagne bottles, cigarette butts and Baffles asleep on the sofa”

⁵⁴⁵ Embora existam ao menos oito originais diferentes da peça de Treadwell (Ozieblo & Dickey, 2008, p. 168), destaco que utilizei para a construção deste capítulo a versão preservada na Billy Rose Theatre Collection da New York Public Library for the Performing Arts.

⁵⁴⁶ *Intimations for Saxophone*, unpublished typescript, Billy Rose Theatre Collection at the New York Public Library for the Performing Arts, Lincoln Center. No original: “words for music”; “lights, voices, and music, so that the effect is of something unseen, moving-by, and something overheard”; “discovers, —writes the play”.

muitas vezes se unem ao *underscore* para formar uma paisagem sonora única. (Ozieblo & Dickey, 2008, p. 170)⁵⁴⁷

Mais silencioso e invisível é o Listener, cujo diálogo com Quentin sustenta a ação dramática de *After the Fall*, escrita por Arthur Miller em 1964. Embora descrito por Susan Sontag como o público geral da peça – esta, construída dentro do formato caracterizado pela crítica estadunidense como uma confissão psicanalítica (1996, p. 140) –, o Listener parece funcionar também como fio condutor da narrativa de Quentin, mesmo que sempre invisível e, para o leitor-espectador, sempre mudo. Assim como o leprechaun é compreendido apenas por Baffles, também o Listener se faz visível apenas aos olhos de Quentin:

QUENTIN: Oi! Caramba, que bom te ver de novo! Eu vou bem. Espero que não tenha te dado muito trabalho, assim, de repente. Eu vou bem, só queria dizer oi, mesmo. Obrigado. *Ele se senta, como se convidado. Pequena pausa.* Na verdade, te liguei meio de supetão hoje de manhã [...]

Ele se prepara para começar, e olha para um ponto distante.

Ah, é...

Ao ser interrompido, ele volta-se surpreso para o Listener.

Eu saí da firma, não te escrevi contando? Pois veja só! Jurava que tinha escrito. (Miller, 1965, p. 2-3)⁵⁴⁸

Para além de uma existência não-corporificada, no entanto, é possível pensar a voz narrativa como uma personagem no palco: um aparte perceptível e concreto, que retoma traços do coro grego e do coro do teatro Nô⁵⁴⁹ ao comentar e narrar a ação que vemos no palco – e faz uso de artifícios empregados por dramaturgos como Natalie Clifford Barney, Thornton Wilder, Archibald MacLeish, Tennessee Williams e Tony Kushner. Esses autores desfazem e questionam a ilusão do teatro como performance realista, reconstruindo o texto teatral enquanto experiência que implica não apenas a existência ativa de um

⁵⁴⁷ “[Treadwell] conceived of almost half of the play’s scenes as being written for voices, with “only one moment seen – the focal moment (something like a close-up in pictures)” (ibid.). These offstage or disembodied voices frequently join with the musical underscoring to form a unique dramatic soundscape”

⁵⁴⁸ “QUENTIN: Hello! God, it’s good to see you again! I’m very well. I hope it wasn’t too inconvenient on such short notice. Fine, I just wanted to say hello, really. Thanks. *He sits on invitation. Slight pause.* Actually, I called you on the spur of the moment this morning. (. . .)

He sets himself to begin, looks off.

Ah. . .

Interrupted, he turns back to the Listener, surprised.

I’ve quit the firm, didn’t I write you about that? Really! I was sure I’d written.”

⁵⁴⁹ Como Puchner destaca, as peças do teatro Nô são compostas por três grupos que auxiliam, estruturam e comentam a ação dramática: os músicos, os assistentes e o coro – este último, “exclusively devoted to commenting on and describing the action that is simultaneously represented on the main stage, if in an extremely stylized manner, by the main players” (2002, p.132).

leitor-espectador, mas também a presença de uma personagem que desestabiliza as próprias convenções do teatro realista – possibilitando, assim, uma performance que ultrapassa os limites da mimese e da representação. No prólogo de *Au reflet des lagunes*, por exemplo, Barney faz com que uma de suas personagens se dirija diretamente à plateia, num breve discurso que desnuda a ilusão do realismo dramático e posiciona a própria artificialidade do teatro em jogo – fazendo da personagem não mais personagem, mas sim ator:

Olá a todos, meu público: cubro meu rosto
Escondo-me por de trás duma máscara, dum casaco,
Porque quero manter-me por um instante anônimo
Para melhor contemplar a todos vocês, personagens
[...]
Meu papel aqui é de um amante exigente e errático.
Espero que eu lhes baste; pois vocês me bastam! (Barney, 1910, p. 115-117)⁵⁵⁰

Esse tipo de interrupção e manejo da narrativa também se consolida na figura do Diretor de Cena de *Our Town*, personagem que orienta o enredo da peça e age como uma espécie de ponte entre as demais personagens, os atores e o público leitor-espectador. Se por um lado o Diretor de Cena incentiva a participação do público, por outro é também ele quem controla e orchestra a ação dramática no palco:

DIRETOR DE CENA Agora o relatório político e social: o diretor Webb – Oh, Sr. Webb?
SRA. WEBB (*aparece na porta dos fundos de sua casa*) Ele vem já, já... Acabou de cortar o dedo, quando estava comendo uma maçã.
DIRETOR DE CENA Obrigado, Sra. Webb.
SRA. WEBB Charles! Todo mundo está esperando. (Wilder, 1977, p. 27)

A exposição do palco e da narrativa dramática em toda a sua artificialidade, vale lembrar, se dá também em *Scandalabra*, quando Baffles confidencia ao público suas lamúrias ao final do primeiro ato (Fitzgerald, 1991, p. 220), ou quando Andrew e Connie entram em cena ao início do terceiro ato:

MULHER Se ao menos desse pra *ver* as coisas por aqui.

⁵⁵⁰ *Au reflet des lagunes* conta ainda com outras rupturas interessantes, como a nota em que Barney corrige, como dramaturga, suas próprias personagens: “Manolo semble ignorer que ce vers n’est pas de Ronsard! Les poètes sont sujets à l’erreur, parfois même, et ceci est plus grave, ils s’attribuent les vers les d’autrui” (Barney, 1910, p. 138). No original:

« Salut à vous, public : je cache mon visage
Et parais, recouvert d’un masque, d’un manteau,
Car je veux un instant garder l’incognito
Pour mieux vous contempler, multiple personnage
(. . .)
Mon rôle est d’un amant exigeant et fantasque.
Soyez contents de moi ; je le serai de vous! »

HOMEM Que besteira fazer uma cena sem luz.

MULHER E você acha que nós somos o quê? Aqui! Achei o interruptor. (Fitzgerald, 1991, p. 258)⁵⁵¹

Outra peça na qual não-personagens ocupam papéis de proeminência é *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, escrita em 1962 por Tennessee Williams. Na figura dos Assistentes de Palco, o dramaturgo cria uma existência que “funciona como algo que está entre o Teatro Kabuki do Japão e o coro do teatro grego”⁵⁵² (2009, p. 55) – existência essa que, segundo o próprio Williams, beneficiaria a peça justamente porque a removeria do palco convencional. Os dois Assistentes de Palco, então, funcionam não apenas como elementos que garantem a continuidade da peça, uma vez que apresentam o enredo durante um curto prólogo e modificam o cenário sempre que necessário, mas também como complementos inesperados à experiência dramática, pois mesmo restritos às indicações cênicas eles comentam entre si a ação da peça – tal como faz a voz narrativa de *Scandalabra* – e antecipam, ainda, a reação do público. Quando Mrs. Goforth “atira a cinta para espada em direção ao chão da varanda”, a rubrica indica: “um Assistente de Palco pula para fora das coxias em direção ao objeto; o outro Assistente de Palco continua atrás da cortina, rindo”⁵⁵³ (Williams, 2009, p. 129). Nesse sentido, vale destacar também que Williams mescla na própria imagem dos Assistentes de Palco duas funções distintas na tradição do Nô: o coro, que comenta e descreve a ação dramática, e os assistentes, que “devem ficar sempre em silêncio e realizar funções servis, como ajeitar as roupas dos atores e levar ou tirar algum objeto do palco”⁵⁵⁴ (Puchner, 2002, p. 132). Embora não tão vocalmente presente na ação dramática como o Diretor de Cena de *Our Town*, que acaba mesmo por ativamente dirigir a peça (Stresau, 1971, p. 59), a voz narrativa

⁵⁵¹ Uma situação semelhante, vale destacar, também se dá em *Human Wishes*, de Beckett, quando Mrs. Williams, Mrs. Desmoulins e Miss Carmichael comentam que estão sem palavras para descrever o ocorrido:

“Mrs W. Words fail us.

Mrs. D. Now this is where a writer for the stage would have us speak no doubt.

Mrs W. He would have us explain Levett.

Mrs. D To the public” (1999, p. 10)

“WOMAN If I could only see what’s going on.

MAN It’s silly to have black scenes on a stage.

WOMAN Who do you suppose we are? There! I found the lights.”

⁵⁵² “function[s] in a way that’s between the Kabuki Theatre of Japan and the chorus of Greek theatre”

⁵⁵³ “hurls the sword-belt to the terrace tiles behind her”, a rubrica indica: “A Stage Assistant darts out of the wings to remove it; the other Stage Assistant laughs offstage”

⁵⁵⁴ “remain silent and perform subservient functions, such as rearranging the players’ dress or bringing in and taking away the few stage props”

de *Scandalabra* conserva paralelos importantes com o tom delimitado por Wilder, que mais de uma vez varia entre ironia e sarcasmo, e com os Assistentes de Palco de Williams, que são invisíveis para as demais personagens mesmo quando possuem falas dentro da peça.

Uma vez que a voz narrativa de Zelda parece funcionar também como um mecanismo que rompe com a visão do teatro convencional que Williams assinalara em seu prefácio a *The Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*, pode ser proveitoso lê-la por fim na companhia de Nickles e do Sr. Zuss, de *J.B.*, e na companhia de Zillah e do Autor, na montagem de *A Bright Room Called Day* preparada pelo The Public Theater. Da mesma forma que os Assistentes de Palco de Williams, Nickles e Sr. Zuss, criados por MacLeish em 1958, são personagens que pertencem estritamente ao espaço do teatro; mais especificamente, do *vaudeville*: “ambos usam o boné e o paletó branco dos vendedores ambulantes de circo”, com o Sr. Zuss trazendo “um feixe de balões amarrado à cintura” e Nickles “carregando um tabuleiro de pipocas, pendurado por tiras cruzadas nas costas” (MacLeish, 1972, p. 9). Caracterizados pelo dramaturgo como personagens que “traem pela postura e pela fala o ator decadente, caído na pobreza, mas, não obstante e sempre, ator” (idem), os dois ocupam o palco secundário da peça, fazendo uso de plataformas e escadas – e mesmo, na primeira cena, das máscaras de Deus e Satã – para observar a tragédia que toma lugar no palco principal e lançar um mordaz juízo de valor sobre a atuação dos atores. Assim como fizera a voz narrativa de *Scandalabra* ao presenciar o beijo entre Peter e Connie na segunda cena do segundo ato, também Nickles e o Sr. Zuss desfazem a ilusão da performance no momento em que esta se dá no palco:

Sr. Zuss: Bem, êsse é o nosso trouxa.

Nickles: Péssimo ator.

Sr. Zuss: Ator de nada, mesmo.

Nickles: Come, apenas.

Sr. Zuss: E fala. (MacLeish, 1972, p. 43)

A própria existência de Nickles e do Sr. Zuss como removidos da ação primeira e dita “convencional” remete à encenação de *Four Saints in Three Acts*, de Gertrude Stein, organizada e dirigida por Virgil Thomson em 1934 – que, além de trabalhar com a criação das já destacadas personagens *commere* e *compere*, operou também uma mudança estrutural no palco. Assim, enquanto a *commere* e o *compere* ficam

responsáveis pelas “partes diegéticas – narrativa, rubricas e comentários”⁵⁵⁵, o palco fica dividido em duas áreas diferentes: uma para a ação primária e outra projetada apenas para essas duas personagens saídas das rubricas (Puchner, 2002, p. 112).

* * *

Por último, é produtivo pensar também a existência da voz narrativa de *Scandalabra* como um espaço que simboliza a autoria e a autonomia de Zelda como dramaturga – e, ao mesmo tempo, como uma existência que busca também uma identidade própria enquanto personagem, narradora e mecanismo cênico da peça. Para pensá-la dentro dessa forma híbrida, trago o trabalho de Tony Kushner, que vem pensando não só novas formas de flexibilização das rubricas e indicações cênicas dentro de sua obra, mas também novos formatos para registrar a evolução de sua própria voz autoral. Ao discutir a recente adaptação de *Angels In America* para o formato de audiolivro em junho de 2019, Kushner contou à *Rolling Stone* sobre o dilema suscitado por conta das rubricas de *Millenium Approaches* e *Perestroika*:

Eu estive envolvido no processo para tentar determinar se dava mesmo para fazer essa adaptação. Para dar certo, o elenco teria que gravar enquanto ainda estavam com a peça em cartaz na Broadway, porque depois disso eles se espalhariam pelos quatro cantos do mundo. E também estive envolvido em algumas das conversas sobre como lidar com as rubricas. Eu sempre disse que, para mim, *Angels funciona em parte como um livro*, porque as rubricas dão a impressão de que se está lendo um romance. Então eu queria que esse aspecto fosse tratado com cuidado, bem como **o ritmo das cenas que têm interrupção do narrador, que está nessas rubricas**. (Portwood, 2019, grifos meus)⁵⁵⁶

Por fim, a decisão foi de instaurar dois narradores diferentes para as didascálias: um para a narração de *Millenium Approaches*, outro para *Perestroika* – criando o que o próprio Kushner identificou como “vozes sem corpo”⁵⁵⁷ e que,

⁵⁵⁵ “diegetic parts—narrative, stage directions, commentary”

⁵⁵⁶ “I was involved with trying to figure out if this is doable. It necessitated getting the cast to do it while they were on Broadway, since right afterward they scattered to all points of the compass. And involved in some of the conversation about how to handle the stage directions. I’ve always said I feel like *Angels* works in part as a book, because the stage directions gives it a feeling of reading a novel. So I wanted to be careful about how we treated that, and the rhythm of the scenes with interruptions from the narrator, stage directions.”

⁵⁵⁷ “disembodied voices”

curiosamente, existem agora na página e no texto em sua versão para audiolivro, mas não de forma independente no palco.

É na montagem de *A Bright Room Called Day* preparada pelo The Public Theatre de Nova York em 2019, no entanto, que se encontra uma possibilidade concreta (e híbrida) de uma existência dramática paralela à da voz narrativa de *Scandalabra*. Dirigida por Oskar Eustis, essa nova reescrita da peça original, que data de 1985, reimagina as oito interrupções de Zillah não como uma voz desconexa e desconectada da ação dramática principal, que tem como função potencializar os paralelos entre o regime de Hitler na Alemanha nazista e o de Reagan nos Estados Unidos da década de 1980, mas sim como parte de uma dupla de personagens que criam uma relação metatextual com o original. Ao lado de uma nova personagem, construída para representar o próprio Kushner na sua condição de dramaturgo/autor, Zillah opera novas interrupções que colocam em suspenso a ação dramática, comentando as decisões das personagens e questionando a própria condição dessa nova montagem como possibilidade de alterar – ou ao menos afetar – a triste morte de Agnes, a personagem central. Zillah e o Autor, portanto, simbolizam o processo criativo da arte dramática, sempre mutável e sempre híbrido, construindo a si próprios como companheiros possíveis para a voz autoral e fictícia criada por Zelda na década de 1930; mais do que isso, indicam, assim como as demais peças aqui mencionadas, que existe um caminho cênico possível para a idiossincrasia de uma voz narrativa como a de *Scandalabra*.

Nas *Productions Notes* do texto original de *A Bright Room Called Day* (2015)⁵⁵⁸, Kushner afirma que Zillah nasceu sobretudo de um questionamento: “eu me perguntava: por que o público não deveria ouvir uma voz tão verdadeira, didática e manifesta da mesma forma que vê as cenas no palco?”⁵⁵⁹. Vozes transmutadas em personagens concretas, Zillah, o Autor e a voz narrativa de *Scandalabra* se colocam como peculiaridades de um teatro não-convencional e desviante da tradição dramática realista, tensionando as fronteiras entre autor e personagem; entre a fluidez e a mutabilidade da performance e a solidez de um texto original. Kushner afirma que sempre existirá a possibilidade de encenar A

⁵⁵⁸ As citações utilizadas são provenientes da edição para Kindle (2015) e, por isso, não são paginadas.

⁵⁵⁹ “Why, I wondered, shouldn’t audiences hear an unapologetically didactic, presentational voice as well as representational scenes?”

Bright Room Called Day sem a personagem de Zillah – embora isso implique a perda do “aspecto mais interessante e problemático do texto”⁵⁶⁰. O mesmo, parece, pode ser dito sobre a voz narrativa de *Scandalabra*.

7.4

Uma canção perdida: a tradução comentada

I am neither young enough nor
credulous enough to think that
you can manufacture out of
nothing something to replace the
song I had.

ZELDA SAYRE FITZGERALD

Scandalabra sobrevive em ao menos duas versões textuais: um manuscrito datilografado de sessenta e uma páginas, abrigado nos arquivos da autora na Princeton University Library – que serviria como base para as edições publicadas em 1980 e 1991 – e uma versão maior, de noventa e uma páginas, depositada para o registro de direitos autorais na Library of Congress em 31 de outubro de 1932. Ainda que ambas as versões tenham uma estrutura em três atos, há grandes chances de que a versão encenada pelos Junior Vagabonds em 1933 tenha utilizado como base um outro original (Fitzgerald, 1991, p. 199), tendo em vista as já discutidas modificações e alterações que o texto sofreu ao longo de sua semana nos palcos.

Para acrescentar à tal pluralidade de originais, é possível que exista ainda um terceiro manuscrito. A pista vem de um artigo publicado no *The Baltimore Sun*⁵⁶¹ em 12 de maio de 1985, que anunciava a venda em leilão de alguns itens que pertenceram a Isabel W. Owens, secretária de Scott Fitzgerald entre os anos de 1932 e 1933. Entre os itens à venda, o artigo destaca três cartas assinadas por Zelda e uma cópia carbono datilografada de *Scandalabra*. Chris Brady, responsável por compilar o catálogo de itens e entrevistado pelo jornal, observa que essa cópia era diferente dos outros dois originais conhecidos. Esse terceiro manuscrito, portanto, poderia ser uma versão atualizada ou mais próxima da peça

⁵⁶⁰ “the most interesting and problematic aspect of the text”

⁵⁶¹ <https://www.newspapers.com/image/378232295/>

tal qual ela foi encenada em 1933 – e pode ser o manuscrito ao qual os Fitzgerald se referem nas cartas que trocaram em maio de 1940 (Bryer & Barks, 2003, p. 344-359). Infelizmente, o jornal não comunica seus leitores sobre as vendas realizadas naquela noite, e a casa de leilões responsável pelo evento fecharia suas portas alguns anos mais tarde; dessa forma, é impossível precisar se o manuscrito hoje faz parte de alguma coleção privada, ou se ainda está escondido em algum lugar da cidade de Baltimore.

Sobre o título, *Scandalabra*, pouco se sabe, embora Wagner-Martin tenha levantado a hipótese de que ele possivelmente tenha sido inspirado por uma carta de George Jean Nathan – que, entre julho e setembro de 1920, trocara uma breve correspondência epistolar exclusiva com Zelda. Nessas cartas, Nathan comenta sobre a compra de caixas de gim e, num flerte inocente, sugere que Zelda arrume uma caixa postal separada do marido para que os dois tenham mais privacidade. Escritas dentro do tom brincalhão e irônico que marca muitas das correspondências dos Fitzgerald nos primeiros anos da década da Era do Jazz, essas cartas também guardariam uma linha significativa de Nathan, que – segundo Wagner-Martin – escreveria para Zelda dizendo que a relação dos dois tinha “tons de scandalabra”⁵⁶² (Wagner-Martin, 2004, p. 2016). Mesmo após uma pesquisa detida pelos arquivos de Zelda e uma leitura atenta das cartas de Nathan que estão lá armazenadas, no entanto, não foi possível localizar a frase citada por Wagner-Martin.⁵⁶³ Contudo, a possível utilização de *scandalabra* como um adjetivo para descrever a relação entre Nathan e Zelda durante aqueles meses de 1920 parece frutífera, sobretudo quando o enredo da peça é colocado em jogo. Afinal, se na peça o que se faz imediatamente aparente é a construção de uma narrativa pública falsificada e planejada – construída e ampliada pela mídia, mas amplamente desejada e confeccionada por algumas das personagens –, na troca epistolar de Zelda e Nathan o que se coloca é também a construção de personas por meio de uma escrita dita íntima, mas claramente confeccionada para a participação silenciosa de Fitzgerald. Uma situação semelhante seria reproduzida na amizade dos Fitzgerald com Ring Lardner, com este escrevendo poemas e canções espalhafatosas para Zelda.

⁵⁶² “their relationship is ‘all very *Scandalabra* like’”

⁵⁶³ Agradeço imensamente às bibliotecárias responsáveis pelas coleções especiais da Princeton University Library, que me auxiliaram durante a busca.

Enquanto palavra, *scandalabra* não é facilmente localizada em dicionários como o Webster's, Cambridge e Oxford. As versões consultadas, tanto em papel como on-line, não registram o termo – embora o *Urban Dictionary*⁵⁶⁴ liste uma definição bastante significativa para a peça:

um escândalo de proporções, enredo ou credibilidade exageradas; um escândalo que envolve mais de uma situação escandalosa, ou miniescândalos, que acabam por criar um escândalo de proporções catastróficas.⁵⁶⁵

Mais do que isso, *scandalabra* parece também um exercício de flexibilização e exagero da linguagem; uma brincadeira, talvez proposital ou deliciosamente acidental, com as palavras “candelabra”, “penumbra” e “palabra”. Arcaicas e pouco utilizadas, esse trio de palavras em língua inglesa sustenta as principais forças que movem a peça: a palavra como representativa da força da opinião pública e dos tabloides; a penumbra como o apagamento das narrativas e identidades privadas em prol do que é publicamente esperado; e o candelabro como alegoria concreta da ramificação que a voz pública pode exercer – e como símbolo de luxo, ostentação e decadência. Apoiando-se nessa tríade, há ainda a luz do escândalo, que ilumina as esferas públicas e privadas, as tensões de classe e o choque de gerações.

* * *

Uma vez que as considerações de cunho teórico e crítico já foram explicitadas ao longo do terceiro capítulo deste estudo, parto para uma descrição mais detida de algumas das estratégias de tradução empregadas na confecção da tradução da peça – e destaco que meu objetivo primeiro foi o de construir um texto que pudesse habitar tanto a página como o palco; que conservasse a voz narrativa tão idiossincrática das rubricas da peça, mas que trouxesse também diálogos que pudessem ser transpostos para o palco sem grandes dificuldades. Nesse sentido, minha tradução comentada é também um produto híbrido, construído para funcionar idealmente como um primeiro modelo para a tradução performável identificada por Bohunovsky (2019, p. 137): um texto que, embora

⁵⁶⁴ <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Scandalabra>

⁵⁶⁵ A scandal in which is either grandiose in size, design, or believability, or a scandal of the same nature involving more than one scandal, or mini scandals, to create one of catastrophic proportions.

passível de ser publicado e circulado como literatura, antecedendo ou mesmo substituindo uma encenação, busca “levar em conta fatores relacionados ao contexto cênico e performático de uma eventual montagem” (idem, p. 138). Essa mesma tradução comentada, no entanto – que nesta tese funciona enquanto uma reescrita do original e adapta muitos aspectos do texto fonte (Aaltonen, apud Bohunovsky, 2019, p. 138) – se coloca também como uma tradução mais próxima, ao menos em parte, da tipologia que a autora do artigo classifica de “literária” (idem, p. 130). Isso acontece porque, produzida dentro do espaço acadêmico, a tradução de *Scandalabra* foi pensada como uma forma de (i) reavaliar criticamente a obra de Zelda Fitzgerald, (ii) trazer para o português um escrito ainda inédito da autora, e (iii) fazer uso do espaço dos comentários para ampliar a discussão crítica sobre a peça, justificar escolhas de tradução, contextualizar um referencial historicamente removido e complementar, também, a experiência de leitura do texto. Ao mesmo tempo, os comentários da tradução funcionam ainda como um diálogo com uma possível encenação, posto que discutem aspectos cênicos e pontuais que talvez interessem a atores, encenadores e diretores. Se, como Fernandes indica, os tradutores são responsáveis pelas representações que criam (2010, p. 128-129), os comentários que acompanham a tradução são também minhas justificativas e minhas explicações para as representações e reescritas de Zelda e de seu texto por mim operadas.

Ao me afastar da oposição dicotômica entre palco e página e adotar a ideia anteriormente explicitada de uma tradução que não é excludente, mas sim agregadora, tento não só trazer para os leitores brasileiros minha leitura das rubricas como personagem presente no texto secundário, mas também uma linguagem do texto primário que conserve uma especificidade do teatro – especificidade essa que, como Espasa (2013, p. 322) indica, não é sinônimo de uma construção sintática descomplicada simplesmente porque se constitui como registro oral: “[o]utro ponto importante é a oralidade especial e fictícia das traduções de textos dramáticos. Os textos para o palco, tal como os textos normalmente enunciados, não são obrigatoriamente simples”. Para corroborar tal afirmação, a autora evoca quatro teóricos diferentes (Espasa, 2013, p. 322):

[O]s textos dramáticos traduzidos não precisam ser objetivos ou de fácil pronúncia (Aaltonen, 2000 p. 42-23; Sanderson, 2002, p. 49). A tradução deve buscar um equilíbrio entre a oralidade e a natureza específica dos textos

dramáticos (Johnston, 2004, p. 35), e a fluência desses textos não deve ser confundida com uma norma para a verossimilhança teatral (Pavis, 1989, p. 30)⁵⁶⁶

A linguagem que busquei criar na tradução, portanto, é idealmente pensada para ser lida e falada – na medida em que utiliza formas oralizadas como “pra” e “pro” e, ainda assim, conserva traços de estranheza, em especial na escolha de palavras não usuais ou mesmo marcadamente arcaicas ou desatualizadas, que não só sinalizam para o leitor e para o possível espectador o fato de que a ação da peça não se situa no tempo de agora, como também remetem a um diálogo que não é totalmente usual e corriqueiro.

A escolha em seguir por esse caminho ora equilibrado, ora tortuoso, implica também algumas questões práticas e teóricas para o exercício da tradução: a primeira é que o produto final – mas nunca finalizado – do texto traduzido se encaixa naquilo que Pavis (2015, p. 123) havia identificado como uma tradução realizada primeiramente na página porque está à espera de um encenador; em última análise, portanto, a concretização do texto presente nesta tese seria sua encenação em tradução, com vistas a recuperar e complementar a experiência de leitura. Em segundo lugar, vale destacar que uma tradução que busque conservar aspectos orais e também traços de uma linguagem específica do teatro, que é igualmente natural e artificial, lidará obrigatoriamente com uma delicada tensão entre o que é aceitável e o que é, a rigor, tido como subjetivo – tal como a velha discussão entre o que é fluente ou não em um texto literário (Espasa, 2014, p. 53). Dito isso, é importante ressaltar que não tento me isentar de tal tensão, mas sim ocupar esse espaço para mostrar que é justamente ali que pode haver um encontro entre o palco e a página; e é nessa tensão que pode existir um texto que possa ser lido e interpretado, em todas as suas idiossincrasias e com toda a sua hibridez.

Uma vez que a linguagem é central não só para a tradução, mas sobretudo para o enredo da peça e para a própria *Zelda*, é necessário também levar em conta o caráter oblíquo e fragmentado (Wagner-Martin, 2004, p. 145) das falas das personagens e da voz narrativa de *Scandalabra* – algo que implica uma questão prática e estética da tradução: enquanto o inglês parece comportar bem uma

⁵⁶⁶ “Another key area is the special, fictitious orality of translations for the stage. Performable texts, as orally delivered texts, are not necessarily simple. Translated theatre texts need not be simple or easy to pronounce (Aaltonen 2000: 42-3; Sanderson 2002:49). The translation has to look for a balance between orality and the very special nature of theatre texts (Johnston 2004: 35). The speakability of texts is not to be mistaken for a norm of theatre verisimilitude (Pavis 1989: 30).”

sequência de pequenas frases distintas, separadas por pontos finais, no português as noções já enraizadas de fluência ditam que tal construção é estranha e mesmo malvista. Contudo, diferentemente de Ana Cristina Cesar – que em sua tradução comentada de *Bliss* baseou muitas de suas escolhas tradutórias em palavras que fossem “bonita[s] por natureza” (1999, p. 339), tentei manter – sempre que me foi possível – a natureza fragmentada do discurso de Zelda, uma vez que considero este um dos marcadores mais fundamentais de sua escrita.

Por outro lado, a linguagem de *Scandalabra* é também um reflexo do cenário no qual se desenrola a peça: a Nova York da década de 1920 e início dos anos 1930. Ainda que não exista um marcador específico, “fica claro que um modo de vida, talvez evocativo dos Estados Unidos e dos Fitzgerald ao final dos anos 1920, está chegando ao fim”⁵⁶⁷ durante a ação dramática (Wixson, 2002, p. 45) – e isso pressupõe, portanto, todo um dialeto de gírias, expressões e referências não só extremamente específicas e temporalmente fixas, como também um conjunto referencial que não possui equivalente imediato na língua portuguesa e na cultura brasileira. Uma vez confrontada por essa “situação de enunciação virtual, mas passada” (Pavis, 2015, p. 125) que eu não conheço, ou não conheço mais – ou conheço apenas em partes – tomei duas decisões muito importantes para a tradução da peça: enquanto tradutora-dramaturga, optei por traduzir (ou “aclimatar”) os nomes das personagens e também por remover a peça de seu contexto social imediato, “neutralizando” sempre que possível referências explícitas de lugar que não ficariam imediatamente claras ao público receptor da tradução. Em um primeiro momento, eu havia planejado uma tradução que excluísse totalmente qualquer referência explícita a lugares e cidades – e, embora uma neutralização ou generalização de alguns termos específicos fosse possível no prólogo e no primeiro ato, o mesmo seria inviável no resto da peça, uma vez que a ação da farsa é transplantada de Nova York para as praias de Biarritz. A presença francesa, que se consolida nos *gendarmes* e também na *villa* dos Consequential, é tão relevante para a comicidade e para o caráter absurdo da peça que não poderia ser neutralizada de forma satisfatória. A exclusão de algumas referências explícitas ao contexto de origem, portanto, não presume uma adaptação total do texto dramático e muito menos uma tradução ideotextual

⁵⁶⁷ “it is clear that a way of life, perhaps evocative of both America’s and the Fitzgerald’s in the 1920s, is coming to a close”

(Pavis, 2015, p. 146), tal como pontuada no terceiro capítulo: o que tentei fazer foi substituir tudo o que fosse fortemente marcado e específico (Mateo, 2006, p. 178) por construções ou referentes generalizantes e menos específicos. Park Avenue, por exemplo, virou “a parte mais rica da cidade”; as Gibson Girls das indicações de cena foram transmutadas em cantoras de rádio; as *chorus girls* em coristas, e assim por diante. A tradução de nomes próprios, tal como atestado ao longo dos comentários, também se provou um delicioso desafio – mas, uma vez que qualquer encenação brasileira da peça não teria como explicar as origens de nomes tão singulares, correndo o risco de criar “alusões incompreensíveis [...] que desconcertariam o público” (Pavis, 2015, p. 128), segui o caminho proposto por Cesar (1999) de que não há, mesmo, receita fixa para a tradução dos nomes: enquanto que uns já vieram com traduções imediatas ou prontas, outros se provaram verdadeiras batalhas. Aqui, retomo também a reflexão de Suzanne Jill Levine em *The Subversive Scribe*, quando esta diz que

Se as piadas e trocadilhos evidenciam as imperfeições de um idioma ou a opacidade de suas palavras, os nomes – em especial aqueles que “querem dizer algo” – dramatizam a impossibilidade e, ao mesmo tempo, a necessidade da tradução. Na ficção, e em especial na ficção de sátira e comentário, os nomes desempenham funções simbólicas, de modo que um substantivo costuma aparecer escondido dentro de um nome próprio. **Traduzir esse nome significa destruir essa união – mas, se não traduzirmos, não entenderemos o que essa união significa.** (2009, p. 18, grifo meu)⁵⁶⁸

Assim, é importante retomar brevemente a série de concretizações pela qual passa o texto dramático, tal como proposto por Pavis (2015, p.126), para verificar em que medida a tradução comentada que faz parte desta tese pode ser inserida dentro do esquema proposto pelo teórico. Uma vez que T0 (ou o texto-fonte) é, segundo Jiří Levý, “a interpretação da realidade pelo autor” (apud Pavis, 2015, p. 126), a tradução aqui empreendida de *Scandalabra* pode ser entendida como T2 ou mesmo como uma primeira versão de T2 – classificado no esquema de Pavis como a “concretização dramaturgica” –, uma vez que não só “modeliza e constitui o texto”, mas também porque é produto direto da intervenção da tradutora-dramaturga; é, portanto, uma interpretação por parte da tradutora da realidade criada pela autora. Isso não implica, porém, a exclusão de T1,

⁵⁶⁸ If puns point to language’s imperfections, to words’ opacity, names – particularly names that “signify” – dramatize the impossibility yet necessity of translation. Names in fiction, particularly if satirical, self-commentative fiction, serve symbolic functions: A common noun is often hidden in a proper name. To translate the name destroys its unicity, yet if we don’t translate it we don’t understand it.

identificado por Pavis como uma primeira “concretização textual” e aqui entendido como um processo de tradução textual que não leva em conta nem a agentividade da tradutora e muito menos as especificidades da linguagem e do espaço cênico. Esse primeiro produto tradutório, ainda que descartado como concretização da tradução comentada, permeia as reflexões presentes nas notas e comentários propostos pela tradutora – e é, por isso mesmo, entendido como uma espécie de suporte; de passo necessário para que T2 pudesse ser alcançado.

A tradução aqui empreendida, portanto, é um esforço *entre* fronteiras diferentes: palco e página, oral e escrito, fluente e teatralmente específico, aclimatação e estranhamento; um esforço que tira proveito do espaço acadêmico dentro do qual está inserido para se apoiar nos comentários e anotações da tradutora, que por vezes acabam sendo mais extensas do que o pequeno diálogo ou trecho que os inspirou. Um esforço, também, que insere informações e curiosidades necessárias para que o público-alvo compreenda uma situação ou uma personagem (Pavis, 2015, p. 128) – mas que, em última instância, não quer conservar a necessidade de ser uma espécie de muleta ao leitor; e também uma tradução que alimenta, talvez ambiciosamente demais, o desejo de ser até “mais legível para o público-alvo do que foi o texto-fonte para o mesmo público na língua de origem” (Pavis, 2015, p. 128).

É acompanhada das análises e estratégias delineadas neste capítulo que a tradução comentada de *Scandalabra* se constrói. Por último, retomo também os olhares teóricos esmiuçados no início do terceiro capítulo, uma vez que esta tese – e esta tradução – são um exercício prolongado das estratégias de recuperação, comentários e textos paralelos de Massardier-Kenney (1997); uma tentativa própria de colocar-me não apenas como tradutora, mas também como “escritora, ator, dramaturga e membro da audiência de uma peça”⁵⁶⁹ (Fernandes, 2012, p. 84). Afinal, como Meese (1977) havia apontado ao recuperar as opiniões de Anette Kolodny já no auge do movimento essencialista que subvertia o silêncio de (algumas) mulheres em linguagem e ação, é necessário fazer mais do que simplesmente recontar a vida de uma autora ou artista:

Assim como Anette Kolodny sabiamente nos lembra, [...] não devemos, enquanto críticas feministas, nos contentar em recontar as vidas dessas mulheres e retrair a história de publicação de suas obras. A verdade é que toda essa pesquisa em

⁵⁶⁹ “a translator ought to position him/herself as a playwright, actor, dramaturg and audience member of the play”

diários e cartas será inútil se não for sustentada por um exercício de apreciação dos legados intelectuais e artísticos deixados por essas vidas. (Meese, 1977, p. 64)⁵⁷⁰

⁵⁷⁰ “As Anette Kolodny wisely cautions, (. . .) we, as feminist critics, cannot content ourselves with merely telling the life and recounting the publication story. In short, all the delving into diaries and letters will finally prove idle curiosity unless it is supported by an accompanying effort to appreciate the intellectual and artistic legacies those lives left behind.”

8

Valsas sobre areia

Officials got us things:
 tickets and permissions,
 maps and newly portentous
 identities.
 ZELDA FITZGERALD

No dia 13 de abril de 1929, saía no *Diário Nacional* um pequeno texto intitulado “*Flappers*: Typos aparecidos com o espírito do após-guerra”. Nele, o jornalista, que assina apenas sob o nome de Saulo, discute as *flappers* – moças que, segundo ele, haviam se cansado das “convenções sociaes, crenças, apreensões” da família e, por isso, passaram a “voar pela força de suas próprias azas”: “mais do que um typo isolado, ‘*flapper*’ é uma geração inteira, essa que apareceu quando cessou de correr o sangue nos campos de batalha, e do ouvido dos homens se apagou o éco surdo da metralha”. Antes de citar aquelas que, segundo ele, seriam as *flappers* mais famosas do cinema – Clara Bow, Constance Talmadge, Joan Crawford, Louise Brooks e outras –, o autor traça as origens desse termo por ele considerado insubstituível:

Essa palavra, com o sentido actual [...], foi pela primeira vez empregada pelo jovem F. Scott Fitzgerald, autor de um livro de grande sucesso: “*Gatsby, the Magnific*”. Não foi nessa obra, porém, que a nova expressão apareceu. Foi na “*The Side of Paradise*”, como adjetivo, insistentemente usado com relação a figura central do livro, uma jovem de nome Zelda. Depois que a gente repara bem neste nome da heroína, começa a pensar que talvez “*Flapper*” tenha nascido no intuito de evitar a repetição de “Zelda”, nome mais feio que o deputado e poeta Augusto de Lima. (Saulo, 1929a, p. 7)

Saulo – se nome ou pseudônimo, real ou fictício, é impossível precisar – era colunista recorrente no caderno de cinema do *Diário Nacional*, contribuindo regularmente durante todo o ano de 1929 com pequenos textos de opinião sobre o cinema brasileiro, o estado da arte em Hollywood e outras pequenas curiosidades que estariam, de uma maneira ou outra, atreladas aos filmes. É dentro desses pequenos textos, tão efêmeros, publicados ao lado de e entremeados por outros conteúdos igualmente efêmeros, como as sinopses e os horários de exibição dos filmes, que o jornalista elabora a curiosa combinação citada acima: um amálgama entre ficção e realidade, tradução e original. *The Great Gatsby* vem em uma retrotradução de seu título em francês, *Gatsby le magnifique*; *This Side of*

Paradise vem transmutado sem a especificidade do pronome demonstrativo. Scott Fitzgerald recebe o crédito por ter inventado a própria palavra *flapper*, e Zelda é enfim categorizada numa combinação entre Amory, o protagonista de *This Side of Paradise*, e Rosalind, seu primeiro amor.

É difícil determinar se a coluna de Saulo era propositalmente construída como sátira e vendida como humorística ou se era de fato uma coluna séria. Alguns textos são reproduções de cartas de leitores anônimos; outros são sinopses de filmes; e outros ainda tratam do desenvolvimento das tecnologias que viriam a decretar o fim do cinema mudo: em “O Vitaphone”, publicado no dia 3 de fevereiro de 1929, o jornalista alardeava seus leitores para o fato de que a inclusão do som contribuiria apenas para afastar o cinema de seu estado de arte pura – aproximando-o da indesejada qualidade de “filho mestiço do teatro e da photographia” (Saulo, 1929b, p. 7). Mas é a própria existência dos textos de Saulo enquanto produtos efêmeros de jornal – produzidos num espaço que discute o cinema e as celebridades da década de 1920 – que torna essa pequena coluna tão interessante. Nela, afinal, estão presentes os temas e imagens que iluminaram esta tese: a fabricação da persona de Zelda como musa e personagem da ficção de seu marido; a construção dos dois como casal de celebridades nos jornais da época; o poder da mídia em narrar, construir e consolidar histórias; o nascimento da cultura de celebridades e o imenso poder que Hollywood passou a exercer dentro do imaginário popular nas primeiras décadas do século XX.

Esses mesmos temas, não por acaso, também se constroem como centrais na obra de Zelda Sayre Fitzgerald. Mais que uma escrita autobiográfica ou produto de uma mulher doente, os contos, os artigos de jornal, o romance e a peça dramática por ela escritos durante as décadas de 1920 e 1930 retratam também um país mergulhado em modernidade; uma cultura que lidava rotineiramente com novas ansiedades coletivas e novas mudanças de paradigmas entre o velho e o novo; uma sociedade fragmentada entre sonhos de esperança e fortuna, ampliados por uma até então inédita mobilidade social, e núcleos puristas de tradição e elite; e o equilíbrio amargo entre a decadência e opulência dos anos 1920 e a aridez dos anos 1930. Na narrativa canonizada e amplamente divulgada sobre sua vida e obra, no entanto, esses temas são substituídos ou apagados para que se consolide (i) o destaque ao caráter autobiográfico de *Save Me the Waltz*; (ii) a atenção especial à confusão de autorias e créditos de criação que circundam os contos; e

(iii) o espaço central para os pormenores da vida e do casamento dos Fitzgerald enquanto *Scandalabra* ganhava vida no papel. Do mesmo modo, a itinerância do casal pelos Estados Unidos nos primeiros anos de 1920 e pela Europa nos anos seguintes é reduzida aos anos de opulência na Riviera Francesa dos Murphy e na Paris de Hemingway e Gertrude Stein – obscurecendo, assim, a relevância de Great Neck, Nova York e Hollywood enquanto espaços formadores para o desenvolvimento artístico do casal. Nosso apego à imagem de Zelda como uma “força da natureza, como aquele ‘furacão’ descrito por seu marido”⁵⁷¹ (Curnutt, 2020) nos impede de ir além da biografia; nossa vontade de enquadrá-la num “tipo genérico de ‘loucura’” que consome artistas talentosos tem como resultado não uma apreciação de seu trabalho como escritora e pintora, mas sim o inverso: “esse tipo de loucura faz de Zelda uma *savant* fragmentada, e não alguém que buscava intencionalmente uma técnica própria; alguém que era pura intuição, sem jamais queimar as pestanas”⁵⁷² (Curnutt, 2020).

O pouco interesse crítico em *Scandalabra* de fato parece uma expressão desse foco exacerbado na biografia e na concepção idealizada e por vezes problemática da *savant* fragmentada: ao relegar a identidade autoral de Zelda a escritas de si produzidas durante períodos de internação, consagra-se a narrativa de que a autora escrevia – como Caio Fernando Abreu afirmara em seu prefácio – para se salvar; de que escrevia movida apenas pela intuição, pelo instinto, pela ideia da literatura como bálsamo e cura. Embora inovador na década de 1970, esse posicionamento de Zelda como artista enlouquecida, escrevendo desenfreadamente quando internada, acaba por consolidar análises comparativas entre ela e o marido: enquanto ela escreve por intuição, e por isso mesmo sem controle ou refinamento, Scott Fitzgerald é o escritor profissional; o artista que cultivou minuciosamente suas habilidades e sua técnica. Em última instância, o que o discurso da “mulher e artista louca” faz é efetivamente impossibilitar uma avaliação crítica da obra deixada por Zelda, reduzindo seus escritos, suas pinturas e sua formação profissional no ballet a acontecimentos isolados: ela pintou como último recurso e/ou como divertimento doméstico; dançou porque via a atividade como válvula de escape; escreveu para competir com o marido ou então para se

⁵⁷¹ “force of nature, a ‘whirlwind’, as her husband described her”

⁵⁷² “generic, cool sort of ‘crazy’”; “this type of madness makes Zelda a fractured savant instead of a deliberate technician, all intuition and no elbow grease”

salvar e contar, repetidamente, sua própria história. Na tentativa de recontar a vida de uma mulher, perdemos de vista justamente aquilo que ela própria tentara por tanto tempo aperfeiçoar: sua técnica e seu desenvolvimento artístico.

8.1

Plateia de uma só: últimas reflexões sobre a tradução comentada

Logo no início de minha pesquisa, percebi que quase todos os caminhos bio/bibliográficos que tratavam da vida e da obra de Zelda nutriam um mesmo esqueleto: um relato (positivo ou negativo; favorável ou repleto de censuras) de sua vida e de seu casamento; uma descrição consideravelmente extensa do caso extraconjugal com um aviador francês; uma narrativa rápida sobre a formação no ballet – esta, quase sempre analisada como motivadora do ou última gota para o colapso nervoso; o diagnóstico de esquizofrenia; uma extensa discussão sobre *Save Me the Waltz* como relato autobiográfico, acompanhado de uma ainda mais extensa discussão sobre o embate entre *Save Me the Waltz* e *Tender Is the Night*. Depois desse último fato, localizado entre 1932 e 1933, às vezes havia uma ou outra menção à pintura, mas de repente chegávamos à morte de Fitzgerald em 1940 e, algumas páginas mais tarde, já era 1948 e Zelda morria no incêndio do Highland Hospital.

Preocupada em encontrar observações e análises de *Scandalabra*, eu buscava migalhas às vezes decepcionantes, como a já mencionada avaliação de Milford de que o texto era “calamitosamente ruim” (1970, p. 278), e as opiniões de Wagner-Martin e Brucoli, que veem na peça uma paródia distorcida de *The Beautiful and Damned*; com exceção do artigo de Wixson, não parecia existir nenhuma reflexão aprofundada sobre *Scandalabra*. A tradução comentada que eu me propusera a fazer, portanto, parecia cada vez mais um produto final da tese: uma conclusão dentro de uma pesquisa que partiria do campo dos Estudos da Tradução para pensar a tradução como uma forma de revisitar uma escritora pouco conhecida, articulando as teorias de tradução do texto dramático para pensar estratégias de tradução – e empregando o olhar dos estudos sociológicos da disciplina para pensar as dinâmicas de poder e capital presentes não apenas no par

de idiomas inglês-português, mas também no processo de publicação de *Save Me the Waltz* nesses dois idiomas.

O que acabou acontecendo, na verdade, foi o inverso: a tradução tornou-se não o ponto final, mas o início de uma pesquisa que eu não havia imaginado em 2017, ao ingressar na pesquisa de doutorado. Ao traduzir, me entreguei àquele risco de não parar nunca mais que fora identificado por Clarice Lispector na década de 1960 (2005, p. 115): o risco de não querer mais parar de mexer, remexer e ajustar diálogos e notas – mas, também, o risco de não (querer) parar de buscar o caminho que se abriu por entre a linguagem de Zelda. Na minha condição solitária de plateia de uma só⁵⁷³, revirei os ditos populares e referências por vezes inescrutáveis de *Scandalabra* para poder entender que tipo de manobras Zelda estava fazendo naqueles diálogos; dissequei personagens, dei-lhes novos nomes para que pudessem habitar o palco e a página em uma nova língua; aproximei-me da voz narrativa das rubricas para descobrir sua identidade – mas encontrei apenas um enigma de várias faces: uma rubrica ora dramaturga, ora personagem, ora “rubrica falada” e ora também “enunciadora didascálica” (Ramos, 1999, p. 26), sempre oculta e sempre presente, invisível e ainda assim necessária, e não meramente complementar. Enquanto eu traduzia linguagem e rubricas, equilibrando-me entre a “escritura didascálica”⁵⁷⁴ de Zelda e aquele mundo de escândalos artificiais e narrativas manipuladas e distorcidas, *Scandalabra* colocou-se diante de mim como o ponto de partida para investigar a fundo a obra literária da escritora – e também como porta de entrada para um universo de dramaturgas mulheres ativas durante as primeiras décadas do século XX.

Ao começar pelo fim – *Scandalabra*, afinal, foi a última obra escrita que Zelda concluiu, e seria também o fim desta tese –, percorri *Save Me the Waltz* e os contos com o objetivo de compreender melhor os recursos estilísticos, as imagens e os temas de celebridade, popularidade, fama e escândalo tão centrais para a ação dramática da peça. Foi nos contos que encontrei o início de maturação desses temas – e o primeiro exercício concreto de construção da voz narrativa não-nomeada das rubricas; e foi no romance que identifiquei o prelúdio à uma

⁵⁷³ Um empréstimo da “audience of one” que Joan Didion menciona em “On Self-respect” (2008, p. 143).

⁵⁷⁴ Ramos, 1999, p. 40. O autor comenta ainda que essa mesma escritura seria o veículo para a construção de “uma literatura dramática que não submete a cena, nem seja submetida por ela”.

sociedade pautada pela fofoca e pela frágil dualidade entre público e privado. Foi a tradução, portanto, que me possibilitou identificar um fio contínuo/condutor por esses escritos, que ainda hoje costumam ser analisados de maneira dispersa ou exclusivamente pelas lentes da biografia.

Enquanto eu tentava traduzir, definir e entender o que aquela voz narrativa representava dentro de *Scandalabra*, as obras de outras mulheres dramaturgas também se colocaram como um caminho necessário, mas pouco percorrido e de difícil acesso, já que muitos dos textos aqui citados existem apenas em arquivos datilografados ou em edições há décadas esgotadas. Mais do que textos escritos por mulheres contemporâneas a Zelda, essas peças revelam também as dinâmicas entre o teatro de vanguarda, como o de Glaspell, e o teatro comercial para a Broadway, como de Crothers e Akins; as nuances entre sátira refinada e comédia escrachada, como as peças de Treadwell e Luce; entre prosa ficcional e escrita dramática experimental, como indicam os escritos de Stein, Bonner, Barney e Spence. Foi a tradução comentada de um texto tido como menor e de pouco valor crítico que me levou a revisitar essas outras dramaturgias, também elas menores e esquecidas por leitores, palcos e editoras. A tradução, nesse sentido, foi o mecanismo que articulou uma pesquisa inicialmente impensada por arquivos de outras dramaturgas e escritoras.⁵⁷⁵

Como plateia de uma só, fui envolvida pelo desejo de possuir e controlar aquela linguagem que às vezes parecia indecifrável – compartilhando primeiro do dilema identificado por Kate Briggs em *This Little Art*, da tradução como uma atividade que complica, compartilha e desloca as posições entre autora e tradutora (2018, p. 33-34); e também do dilema explicitado por Tracy K. Smith, quando esta afirma que traduzir é também dançar ao redor da nossa própria relação com o conceito de autoridade.⁵⁷⁶ Também como plateia de uma só, apaixonei-me pela escrita de *Scandalabra*: por sua linguagem e por seus recursos tão singulares – e, ainda que seja impossível precisar se esse sentimento é mútuo (Briggs, 2018, p. 152), gosto de olhar a tradução comentada como uma continuação, uma

⁵⁷⁵ Outro estudo que parte dos Estudos da Tradução para “fill some of the gaps in the American literary tradition” por meio da “re-narration and translation” de um grupo específico de autoras é “Writing on Race and Sexuality in the Harlem Renaissance: Translation as Retelling and Rememory”, de Annarita Taronna (2014).

⁵⁷⁶ Fala proferida durante a mesa *The Elusive Art of Translation: Kate Briggs, Tracy K. Smith, Magdalena Edwards* no dia 22 de setembro de 2020 e organizada pelo *The Center for the Humanities at The Graduate Center, CUNY*.

ampliação, uma pluralização e mesmo um ato de admiração e investigação realizado com dedicação e afeto. Há algo de aconchegante, afinal, em pensar a tradução concebida

como uma forma de escrever o trabalho de outra pessoa com suas próprias mãos, no seu próprio lar, no seu próprio tempo e na sua própria língua com todo o cuidado, reflexão e pesquisa, com todas as tentativas e invenções que essa tarefa requer”⁵⁷⁷ (idem, p. 119).

8.2

Recortes de jornal e filmes de Hollywood

The stories are endless, infinitely familiar,
traded by the faithful like baseball cards,
fondled until they fray around the edges
and blur into the apocryphal.
JOAN DIDION

Se é verdade que Zelda foi primeiro celebrada pela opinião pública como a musa de seu marido para, à época de sua morte, ser vilificada como a culpada pela ruína de seu companheiro (Curnutt, 2020), foi preciso reconhecer e explorar as dinâmicas e nuances em jogo na construção de tais alcunhas e identidades para que fosse possível também entender a centralidade da imagem que ilustra a tensão entre ser duas pessoas ao mesmo tempo – imagem essa que é continuamente ampliada e exercitada por Zelda em sua escrita. Sim, há a dualidade mais imediata e também mais biográfica – a Zelda musa, esposa, mãe e personagem e a Zelda artista, pintora dançarina e escritora –, mas há também dualidades outras: em *Save Me the Waltz*, a construção de duas feminilidades distintas em Alabama e Gabrielle, onde esta performa o ideal de delicadeza, fragilidade e refinamento popularmente associado ao ballet, e aquela simboliza o grotesco, o muscular e o não-dito presentes no esforço de uma formação profissional. Ou então o abismo tão concreto entre os sonhos de estrelato de Gracie Axelrod e Eloise Everett Elkins, de “Our Own Movie Queen” e “Poor Working Girl”, e a fama vazia e artificial de Gay e Lou em “The Original Follies Girl” e “The Girl With Talent”. Ou mesmo a almejada escalada social de Caroline em “A Millionaire’s Girl” e a

⁵⁷⁷ “as a means of writing the other’s work out with your own hands, in your own setting, your own time and in your own language with all the attention, thinking and searching, the testing and the invention that the task requires.”

inquietação domada de Fedora em “Other Names For Roses”, trancafiada numa gaiola de privilégios; o refinamento cada vez mais isolado de Helena em “The Girl the Prince Liked” e o retraimento e artificial serenidade de Miss Ella. Ou o dilema de Flower, que em *Scandalabra* equilibra-se entre o passado moralmente dúbio e o presente pré-formulado que lhe é oferecido, e a liberdade limitada de Connie, protegida por seu dinheiro e mesmo assim envolvida e atingida por um escândalo social desejado e, depois, temido.

Em *Save Me the Waltz*, há uma dualidade constante entre ser mulher e artista; esposa e sujeito independente. Nos contos, há o traço primeiro da dualidade que se tornaria central em *Scandalabra*: a persona pública e o eu privado; o eu projetado, por outros moldado, e a narrativa pessoal e subjetiva que cada pessoa carrega dentro de si. O palco no qual essas tensões são explicitadas, claro, é a sociedade e a cultura dos Estados Unidos na década de 1920 – um palco repleto de nuances, novidades, revoluções e mudanças. O universo retratado na peça, afinal, é aquele construído pelos jornais, pela imprensa marrom, pelas *fan magazines* do cinema, por tabloides como a *Town Topics* e por medidores de aceitabilidade social como o *Social Register*. A sociedade à qual as protagonistas de *Scandalabra* pertencem e dentro da qual se movem é uma construída pelos escândalos da década de 1920 – o julgamento de Roscoe “Fatty” Arbuckle pelo assassinato de Virginia Rappe, em 1921; a morte misteriosa de William Desmond Taylor em 1922 (Galow, 2011); o duplo assassinato de Hall e Mills em 1922 (Churchwell, 2015a) e a execução de Ruth Snyder em 1928. Décadas mais tarde, o escândalo e o horror ainda eram marcadores da sociedade estadunidense: em *The Bell Jar*, Esther Greenwood lembra-se do fatídico verão de sua tentativa de suicídio como o verão em que os Rosenberg foram eletrocutados – e, mais tarde, percebe que não consegue ler nada a não ser os jornais baratos e sensacionalistas que retratavam os crimes e assassinatos da cidade (Plath, 2005).

Mas essa mesma sociedade também compartilha da opinião de que manchetes e histórias públicas servem como marcadores de status e notoriedade. Na vida real, os Fitzgerald salvaram, armazenaram, acompanharam e comentaram histórias sobre si mesmos em cinco álbuns de recortes – algo que era motivo de chacota aos olhos dos amigos (Churchwell, 2015b, p. 29); no *Gatsby*, Myrtle Wilson lê e coleciona edições da *Town Tattle* – uma ficcionalização da *Town Topics* – como um guia para o círculo social das elites. Em *Save Me the Waltz*,

Alabama e David encontram a validação de seu status de celebridades nos jornais: “Estão dizendo no jornal que nós somos famosos” (Fitzgerald, 2014, p. 62); em “Our Own Movie Queen”, Gracie lê as *fan magazines* e as revistas de fofoca sobre as estrelas de Hollywood, e em “The Original Follies Girl” a carreira de Gay cai no esquecimento porque ela deixa de ser alguém que gera notícias e histórias, de modo que sua morte é anunciada de maneira breve e apenas passageira nos jornais. Helena, de “The Girl the Prince Liked”, é apresentada como alguém que agraciara a *Town Topics* por sete anos, e a fama de Lou, em “The Girl With Talent”, depende da mídia e é alimentada pelas fofocas. Em “A Millionaire’s Girl”, os jornais primeiro contribuem para a briga irremediável entre Caroline e Barry, e depois alardeiam os escândalos que levam ao reencontro e consequente casamento das personagens.

A fofoca, o disse-me-disse, o escândalo e o exagero de acontecimentos privados, elementos centrais para *Scandalabra*, eram centrais também nos círculos sociais frequentados pelos Fitzgerald em Hollywood – onde, segundo Zelda, “tudo é superficial [...] não há nada aqui a não ser ornamentos”⁵⁷⁸ (apud Cline, 2002, p. 200). Quando aproximados, os universos de Hollywood e *Scandalabra* de fato parecem reflexos de uma mesma imagem – esta, a já mencionada triangulação entre celebridade, aristocracia e fofoca (Churchwell, 2015b, p. 35): há a fabricação de identidades e personalidades públicas, como o renascimento de Lucille Fay LeSueur em Joan Crawford e sua consequente recriação farsesca em *Mommy Dearest*, ou o renascimento de Harlean Carpenter como a Jean Harlow de cabelos cuidadosamente platinados, sorrindo eternamente com seus vinte e seis anos. Há também a ampliação descomedida e o descontrole dessa fabricação identitária, como no caso de Frances Farmer⁵⁷⁹ – onde uma persona turbulenta é transmutada, décadas mais tarde, em mártir do *punk rock* na música “Frances Farmer Will Have Her Revenge on Seattle”, do Nirvana; e onde acontecimentos trágicos reais são mastigados e reformulados em uma história confusa, recontada e refeita de infâmias, lobotomias e estupros. Hollywood também alardeia, de um lado, a promessa de sucesso e fortuna; mas, de outro, traz

⁵⁷⁸ “everything is on the surface(. . .) there was nothing here but decorations”

⁵⁷⁹ O episódio do podcast *You Must Remember This*, escrito e produzido pela crítica e historiadora de cinema Karina Longworth, explica a história em detalhes:

<http://www.youmustrememberthispodcast.com/episodes/youmustrememberthispodcastblog/you-must-remember-this-episode-4-the-printing>.

a submissão ao sistema dos estúdios e à opinião pública. Mais do que isso, há ainda semelhanças entre o uso de dispositivos cômicos e narrativos: as *screwball comedies* com seus diálogos acelerados, ditames invertidos e situações farsescas; a ampliação e consolidação de escândalos privados, iniciados por mal-entendidos e identidades trocadas em histórias sempre coroadas com um final feliz, como em *It* (1927).

No entanto, *Scandalabra* é, também, um reflexo da decadência daqueles que protagonizavam os escândalos da *Town Topics* – e da opulência dos novos ricos que ganharam fortuna rápida e nos anos 1920 viviam em mansões suntuosas de Great Neck. Das coristas e vedetes que povoavam as festas que os Fitzgerald, Ring Lardner e tantos outros desfrutavam (Churchwell, 2015a, p. 112) ao à primeira vista impenetrável círculo de privilégio das elites endinheiradas, a negociação de escândalos posiciona também o nascimento de um novo tipo de celebridade – um que fora almejado pelas protagonistas dos contos de Zelda e explorado em detalhes em *Scandalabra*: uma celebridade que não depende inteiramente das listas do *Social Register*, mas que se prolifera no cinema e nos palcos; uma celebridade que não precisa de talento, e tampouco de motivações – basta conseguir ocupar as manchetes de jornal, assim como em *It Should Happen to You* (1954) Gladys Glover aluga um *outdoor* para anunciar seu desconhecido nome e, dessa forma, conquistar fama.

Essa mudança na construção de celebridade e fama foi presenciada pelos próprios Fitzgerald – que, além de colecionarem recortes de jornal sobre si mesmos, também colecionavam fatos e acontecimentos efêmeros que delimitavam a posição que eles próprios ocupavam nessa sociedade em transição: a companhia de John Barrymore e Pola Negri como vizinhos em Hollywood (Cline, 2002, p. 200); um convite de Gloria Swanson para jantar no Ritz-Carlton (Churchwell, 2015b, p. 35); um recorte da *Town Topics* que anunciava, em março de 1921 e ao lado de outras notícias sobre os Astor, Morgan e Vanderbilt, o casamento de um “jovem escritor em ascensão na cidade de Nova York”,

“que se casara com uma juvenzinha tímida e pouco sofisticada vinda do Sul, e apresentou-a à mais alta nata da sociedade da Broadway”. Mas, “para aqueles que já conheciam a moça antes de seu casamento com esse jovem escritor, que recentemente adquiriu certa proeminência, esse “probleminha” de caráter não é de forma alguma reflexo da influência de seu noivo. Na verdade, é opinião comum que nem o noivo nem qualquer outra juvenzinha da Broadway seria capaz

de ensinar qualquer coisa que fosse para essa moça sulista com aparência de recatada.” (Churchwell, 2015b, p. 37-38)⁵⁸⁰

Nos Estados Unidos da Era do Jazz, a mídia impressa era o campo de batalha para alcançar, construir ou mesmo destruir a reputação e a fama de um indivíduo, de um casal e de uma família – e a forma como os Fitzgerald, os Messogony e os Inconsequential usaram os jornais e tabloides é um forte indicativo de como a própria Zelda entendia essa arena social.

8.3

Uma valsa dançada sobre areia

Her voice was like rose-fragrance waltzing in the wind.
She seemed a shadow, stained with shadow colors,
Swimming through waves of sunlight...
EPÍGRAFE AO PRÓLOGO DE *KORA IN HELL*
WILLIAM CARLOS WILLIAMS

Nos arquivos da Charles Scribner's Sons da Princeton University Library, há uma pasta que guarda a documentação, os telegramas e outras transações contratuais referentes à publicação do livro que em 1991 seria lançado como *The Collected Writings of Zelda Fitzgerald*. Ali estão os contratos e cartas que garantiriam o prefácio de Mary Gordon, os projetos de publicação e os esqueletos do livro – e, escondido entre parênteses, o título prévio e primeiro do volume, que se chamaria *Waltzing on Sand: The Writings of Zelda Fitzgerald*. Enigmático e inesperadamente ideal, esse título pouco convencional revela muito do que esta tese buscou abordar: o nome e a imagem da escritora em si; seus escritos; o equilíbrio entre a sutileza, convencionalidade e movimento, tão presente na valsa; e o inesperado como base de sustentação e análise.

A imagem ensaiada no título me parece acertada para a obra de Zelda, pois a areia é simultaneamente movediça e indistinta – é impossível diferenciar um

⁵⁸⁰ “‘rising young author in New York’”; “‘who had married a timid and unsophisticated little Southern girl and had introduced her to the gayest of the gay on Broadway’. But ‘to those who know the bride before she married the young writer, who has recently sprung into prominence, this “stunt” is by no means evidence of the groom’s teaching. In fact, it is generally thought that neither the groom nor any other young Broadwayite could teach this demure-looking Southern girl anything.’”

grão de outro; além disso, também é miúda, menor e, ainda assim, imensa. É suave e macia à distância ou em pequenos punhados, mas forte e indomável quando agitada. A valsa na areia me lembra também a imagem que ilustra a capa da edição de 2019 de *Save Me the Waltz*, publicada pela Handheld Press: uma bailarina que é levemente atingida pelo vento enquanto se equilibra na ponta das sapatilhas. Seu corpo cria uma forma, o vestido, outra, e há uma harmonia entre sua postura rígida, musculosa e ainda assim serena. De alguma forma, a postura elegante e ereta da bailarina nessa mesma imagem me remete ainda a outra: a descrição da cortina que apresentava as *Greenwich Village Follies* de 1922 – onde Zelda aparecia no centro, rodeada por Fitzgerald, Edmund Wilson, John dos Passos, John Peale Bishop e Gilbert Seldes. Nessa caricatura, Zelda “veste um maiô branco e aparece em perfeito equilíbrio, eternamente jovem e pronta para mergulhar”⁵⁸¹ na fonte da Washington Square (Churchwell, 2015a, p. 59).

Mas a valsa na areia me traz à mente, também, uma dança de Fred Astaire em *Top Hat* (1935): a *sandman dance*, na qual Astaire sapateia delicadamente pela areia armazenada em um item de decoração do hotel para que Ginger Rogers possa dormir no quarto logo abaixo do seu. A cena é uma canção de ninar inesperada, que mistura o folclore do *Sandman* ao sapateado; um delicado interlúdio em um filme produzido nos anos 1930, que olhava com nostalgia e carinho para a década passada (Croce, 1987, p. 56). Recheado de musicalidade e mágica, *Top Hat* é um retrato de uma vivência do passado, marcado por um luxo estereotipado e exagerado – cheio de personagens que

estão sempre vestindo trajes de gala [...] [e são] relíquias levemente exageradas dos anos 1920: elas se levantam de seus lençóis de cetim durante o crepúsculo, dançam a noite toda e só na manhã seguinte deixam, trôpegas e com suas cartolas e casacos de arminho, as *speakeasies* que frequentaram. Era uma imagem do passado, uma caricatura desbotada de uma época de antes do Crash, de antes da Proibição ser extinguida por Roosevelt, mas ainda assim era a única imagem de luxo que a grande maioria dos espectadores conhecia [...] *Top Hat* é um romance sobre os anos 1920 produzido nos anos 1930, que expurgou os pecados da década anterior com uma enchente de otimismo lírico. (Croce, 1987, p.56)⁵⁸²

⁵⁸¹ “white bathing suit, stood poised, forever young, forever ready to dive into the fountain”

⁵⁸² “spent their lives in evening dress (. . .) [they are] faintly preposterous holdovers from the Twenties, slipping from their satin beds at twilight, dancing the night away and then stumbling, top-hatted and ermine-tangled, out of speakeasies at dawn. It was a dead image, a faded cartoon of the pre-Crash, pre-Roosevelt Prohibition era, but it was the only image of luxury most people believed in. (. . .) *Top Hat* is a Thirties’ romance of the Twenties, the sins of the decade wiped clean by a flow of lyrical optimism.”

Scandalabra certamente não é uma declaração de amor e nostalgia à década de 1920 – mas faz uso desse mesmo ambiente de glamour, riqueza e celebração para desnudar uma sociedade dividida entre tensões, negociações e escândalos. Na peça, não há um apagamento dos pecados e nem uma substituição desse cenário por um otimismo lírico; mas há, sim, um retrato latente das disputas por notoriedade e celebridade.

No entanto, a imagem da areia também é significativa porque de alguma forma simboliza as demais escavações e recortes que podem ser feitos em outros estudos da obra de Zelda. Da areia que Astaire despeja no chão à areia que, eu imagino, está debaixo das sapatilhas da bailarina na imagem que ilustra a capa de *Save Me the Waltz*, estende-se um território imenso ainda por explorar: os manuscritos inacabados, os quadros, a carreira como pintora, as pistas deixadas de seu tempo no ballet. Dos muitos punhados de areia que se colocam diante de mim – dos muitos outros nomes, alcunhas e reescritas de Zelda – tento segurar nas mãos esse que me permitiu brincar um jogo de sombras e invisibilidades que durou quatro anos: eu, tradutora, escondida nos meus comentários; ela, dramaturga, escondida em sua voz narrativa.

Referências bibliográficas

AALTONEN, Sirkku. **Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society**. Bristol: Cromwell Press Ltd., 2000.

_____. Drama Translation. In: GAMBIER, Yves; DOORSLAER, Luc van (Eds.) **Handbook of Translation Studies: Volume 1**. New York/Amsterdam: John Benjamins, 2010.

ABREU, Caio Fernando. **A vida gritando nos cantos: crônicas inéditas em livro (1986 – 1996)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ABREU, Caio Fernando De. Prefácio. In: FITZGERALD, Zelda. **Esta valsa é minha**. Tradução de Rosaura Eichenberg e prefácio de Caio Fernando Abreu. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

AKINS, Zoë. **Déclassée; Daddy's Gone A-Hunting; and Greatness – A Comedy**. New York: Boni and Liverlight, 1923.

_____. **Mrs. January and Mr. Ex— (Plans for Tomorrow): A Comedy in Three Acts**. New York: Samuel French, 1948.

ANDERSEN, Hans Christian. **Fairy Tales**. London: Penguin, 1994.

ANDERSON, W. R. “Rivalry and Partnership: The Short Fiction of Zelda Sayre Fitzgerald”. In: **Fitzgerald/Hemingway Annual**, p. 19-42, 1977.

ARROJO, Rosemary. Feminist, “Orgasmic” Theories of Translation and their Contradictions. **TradTerm**, v.2, p 67-75, 1995.

BAKER, Carlos. **Hemingway: o escritor como artista**. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1974.

BARKS, Cathy W. Once Again, Biography as Agenda. **The F. Scott Fitzgerald Review**. Vol 2, p. 219-224, 2003.

BARNEY, Natalie Clifford. **Actes et entr’actes**. Paris: Bibliothèque Internationale d’Édition, 1910.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BASSNET, Susan. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. **TTR: traduction, terminologie, redaction**, 4(1). p. 99-111, 1979.

_____. Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In: HERMANS, Theo. **The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation**. London: Croom Helm, 1985, p. 87-102.

_____. **Reflections on Translation.** Bristol: Multilingual Matters, 2011.

BAY-CHENG, Sarah. **Mama Dada: Gertrude Stein's Avant-Garde Theatre.** New York and London: Routledge, 2004.

BECKETT, Samuel. **Beckett Short No. 2: Dramatic Works and Dialogues.** London: John Calder, 1999.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.** Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

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

BERG, A. Scott. **Max Perkins: Um editor de gênios.** Tradução de Regina Lyra. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

BOHDE, Cheryl D. Susan Keating Glaspell (1876-1948). In: CHAMPION, Laurie (Ed.). **American Woman Writers, 1900-1945: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook.** Westport: Greenwood Press, 2000.

BONNER, Marita. The Pot Maker. In: BURTON, Jennifer (Org.). **Zora Neale Hurston, Eulalie Spence, Marita Bonner, and Others: The Prize Plays and Other One-Acts Published in Periodicals.** New York: G. K. Hall & Co., 1996a.

_____. The Purple Flower: A Prize Play. In: BURTON, Jennifer (Org.). **Zora Neale Hurston, Eulalie Spence, Marita Bonner, and Others: The Prize Plays and Other One-Acts Published in Periodicals.** New York: G. K. Hall & Co., 1996b.

_____. Exit, an Illusion: A One-Act Play. In: BURTON, Jennifer (Org.). **Zora Neale Hurston, Eulalie Spence, Marita Bonner, and Others: The Prize Plays and Other One-Acts Published in Periodicals.** New York: G. K. Hall & Co., 1996c.

BÖLL, Heinrich. **A honra perdida de Katharina Blum:** de como surge a violência e para onde ela pode levar. Tradução de Sibebe Paulino. São Paulo: Editora Carambaia, 2019.

BOHUNOVSKY, Ruth. Traduções no teatro, feitas para publicar, encenar ou legendar: uma tipologia possível. **Urdimento**, v.25, n.35, ago/set 2019, p. 129-148.

BOWERS, Jane Palatini. The Play as Lang-scape: 1920 to 1933. In: BLOOM, Harold. (Ed.). **Modern American Drama.** Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005.

BROMLEY, Amy Nicole. **Virginia Woolf and the work of the literary sketch: scenes and characters, politics and printing in *Monday or Tuesday* (1921) –**

PhD thesis. University of Glasgow, 2018. <<https://theses.gla.ac.uk/8876/>> Acesso em: 03 nov 2020.

BRIGGS, Kate. **This Little Art**. London: Fitzcarraldo Editions, 2018.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2012.

BRODIE, Geraldine. **The Translator on Stage**. London: Bloomsbury, 2017.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. Tradução de Sodré Viana. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1943. 3ª edição.

BROWN, David S. **Paradise Lost: A Life of F. Scott Fitzgerald**. Cambridge/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2017.

BRUCCOLI, Matthew J. Preface. In: FITZGERALD, F. Scott; FITZGERALD, Zelda. **Bits of Paradise: 21 Uncollected Stories**. Selected by Matthew J. Bruccoli and Scottie Fitzgerald Smith. New York: Charles Scribner's Sons, 1973.

BRUCCOLI, Matthew J. **Some Sort of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald**. New York: Carrol & Graf, 1993.

BRUCCOLI, Matthew J.; SMITH, Scottie Fitzgerald; KERR, Joan P. (Eds). **The Romantic Egoists: A Pictorial Autobiography from the Scrapbooks and Albums of F. Scott and Zelda Fitzgerald**. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 2003.

BRYER, Jackson R.; BARKS, Cathy W. (Orgs.). **Dear Scott, Dearest Zelda: The Love Letters of F. Scott and Zelda Fitzgerald**. London: Bloomsbury, 2003.

_____. **Querido Scott, querida Zelda: as cartas de amor de Scott e Zelda Fitzgerald**. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Querido Scott, Querida Zelda: As cartas de amor de Scott e Zelda Fitzgerald**. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BURTON, Jennifer. Introduction. In: BURTON, Jennifer (Org.). **Zora Neale Hurston, Eulalie Spence, Marita Bonner, and Others: The Prize Plays and Other One-Acts Published in Periodicals**. New York: G. K. Hall & Co., 1996.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. Gender in Translation: Beyond Monolingualism. **philoSOPHIA**, vol 9, nº 1, p. 1-25, 2019.

CALIL, Beatriz. **Pequeno guia de incríveis artistas mulheres que sempre foram consideradas menos importantes que seus maridos**. São Paulo: Editora Urutau, 2018.

CANTERBURY, E. Ray; BIRCH, Thomas D. **Under the Influence**. St. Paul: Paragon House, 2006.

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Traduzido por Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____. Consecration and Accumulation of Literary Capital: Translation as Unequal Exchange. Translated by Siobhan Brownlie. In: BAKER, Mona (Ed.). **Critical Readings in Translation Studies**. London and New York: Routledge, 2010, p. 285-303.

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. A música e a dança no teatro de revista carioca. **Música Popular em Revista**, ano 1, v. 2, p. 86-103, 2013.

CASTILLO, Susan. (Im)Possible Lives: Zelda Fitzgerald's Save Me the Waltz as Surrealist Autobiography. In: **Writing Lives: American Biography and Autobiography**. VU University Press, 1998.

CASTRO, Olga. (Re)examinando horizontes nos estudos feministas de tradução: em direção a uma terceira onda? Tradução de Beatriz Regina Guimarães Barboza. **TradTerm**, v.29, p 216-250, julho de 2017.

CASTRO, Olga; SPOTURNO, María Laura. Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una traductología feminista transnacional. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana De Traducción*, 13(1), 11-44. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n1a02>, 2020.

CATES, Meryl. Zelda Fitzgerald's Ballet Years. **The New Yorker**, 9 July 2017. <<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/zelda-fitzgeralds-ballet-years>> Acesso em: 05 ago. 2018.

CATHER, Willa. **My Ántonia**. Introduction by Gordon Tapper. New York: Barnes & Noble, 2003.

CHARNEY, Maurice. **The Comic World of the Marx Brothers' Movies: "Anything Further Father?"** Madison: Farleigh Dickinson University Press, 2007.

CHASE, Mary. **Harvey: A Comedy in Three Acts**. United States: Snowball Publishing, 2014.

CHAMBERLAIN, Lori. Gender and the Metaphorics of Translation. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). **The Translation Studies Reader**. London/New York: Routledge, 2004, p. 306-321.

CHURCHWELL, Sarah. **The Many Lives of Marylin Monroe**. United States: Picador, 2004.

_____. A Willingness of the Heart: F. Scott Fitzgerald's Forgotten Fiction. In: CHURCHWELL, Sarah (Ed.). **Forgotten Fitzgerald: Echoes of a Lost America**. London: Abacus, 2014.

_____. **Careless People: Murder, Mayhem, and the Invention of *The Great Gatsby***. United States: Penguin Books, 2015a.

_____. "The Most Envied Couple in America in 1921': Making the Social Register in the Scrapbooks of F. Scott and Zelda Fitzgerald. In: COBB, Shelley; EWEN, Neil. **First Comes Love: Power Couples, Celebrity Kinship and Cultural Politics**. London: Bloomsbury, 2015b.

_____. "The Balzacs of America": F. Scott Fitzgerald, Burton Rascoe, and the Lost Review of *The Great Gatsby*. **The F. Scott Fitzgerald Review**, vol 14, nº 1, p. 6-30, 2016.

_____. **Behold, America: The Entangled History of "America First" and "The American Dream"**. New York: Basic Books, 2018.

CESAR, Ana Cristina. **Inéditos e dispersos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. **Crítica e tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CLINE, Sally. **Zelda Fitzgerald: Her Voice in Paradise**. New York: Arcade Publishing, 2002.

COSTA, Cristine. A valsa de uma grande dama: Tônia Carrero completa 40 anos de profissão e estreia uma nova peça. **Jornal do Brasil**, Caderno Roteiro da Semana, 20 de agosto de 1989, p. 32.

Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/030015_10/197703> Acesso em: 15 out. 2019.

COSTA, Jurandir Freire. O referente da identidade homossexual. In: PARKER, Richard & BARBOSA, Regina Maria (Orgs). **Sexualidades brasileiras**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, ABIA: IMS/UERJ, p. 63-90.

CROCE, Arlene. **The Fred Astaire & Ginger Rogers Book**. New York: E. P.; Dutton, 1987.

CROOK, Nora; FREISAT, Neil; REIMAN, Donald H. (Eds.) **The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley: Volume 2**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2004.

CROOK, Nora; FREISAT, Neil; REIMAN, Donald H. (Eds.) **The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley: Volume 3**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2012.

CROWLEY, John W. **The White Logic: Alcoholism and Gender in American Modernist Fiction**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994.

CROTHERS, Rachel. **Expressing Willie, Nice People, 39 East: Three Plays by Rachel Crothers**. New York: Brentano's Publishers, 1919.

CRUZ, Claudia Soares. Tradução teatral – entre teoria e prática. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 2, n. 35, p. 263-280, 2019. DOI: 10.5965/1414573102352019263. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102352019263> . Acesso em: 26 fev. 2021.

CUNNINGHAM, Michael. **The Hours: A Novel**. New York: Picador, 1998.
CURNUTT, Kirk. An introduction to Zelda. **Montgomery Museum of Fine Arts** 14 abr. 2020. Disponível em: <<https://mmfa.org/an-introduction-to-zelda-by-kirk-curnutt/>> Acesso em: 20 jun. 2020.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Editora Boi Tempo, 2016. 1ª edição.

DAVIS, Simone Weil. “The Burden of Reflecting”: Effort and Desire in Zelda Fitzgerald’s *Save Me the Waltz*. **Modern Language Quarterly**, vol 5 n° 3, p. 327-361, 1995.

DICKINSON, Emily. **The Complete Poems of Emily Dickinson**. Edited by Thomas H. Johnson. Boston and Toronto: Little, Brown and Company, 1976.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto e Museu de Arte do Rio, 2015. 1ª edição.

DIDION, Joan. **Slouching Towards Bethlehem**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1968 [2008].

_____. **Rastejando até Belém**. Tradução de Maria Cecília Brandi. São Paulo: Todavia, 2021.

DIERMET, Brian. The Death of The Author: F. Scott Fitzgerald and “The Last Tycoon”. **The Journal of Narrative Technique**, vol 28 n° 2, p. 134-160, 1998.

DIP, Paula. **Para sempre teu, Caio F. – cartas, memórias, conversas de Caio Fernando Abreu**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fontes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DONALDSON, Scott. **Hemingway vs. Fitzgerald: The Rise and Fall of a Literary Friendship**. London: John Murray Publishers, 2000.

_____. **Fitzgerald & Hemingway: Works and Days**. New York: Columbia University Press, 2009.

DOS PASSOS, John. **Os melhores tempos: uma biografia não oficial**. Tradução de Maria da Graça Cardoso. Portugal: Editorial Ibis, 1968.

ELLIOT, Bridget; WALLACE, Jo-Ann. *Fleurs du Mal or Second-Hand Roses? Natalie Barney, Romaine Brooks, and the 'Originality of the Avant-Garde'*. **Feminist Review**, nº 40, pp. 6-30, 1992.

ESPASA, Eva. Stage Translation. In: MILLÁN, Carmen; BARTRINA, Francesca (Eds.). **The Routledge Handbook of Translation Studies**. London/New York: Routledge, 2013, p. 317-331.

ESPASA, Eva. Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability? In: UPTON, Carole-Anne (Ed.) **Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation**. London/New York: Routledge, 2014, p. 49-61.

EURIPIDES. **The Cyclops of Euripides: A Satyric Drama**. Translated into English Verse by P. B. Shelley. Oxford, 1882.

FERNANDES, Aline Balduino Pires. Between Words and Silences: Translating for The Stage and the Enlargement of Paradigms. **Scientia Traductionis**, n. 7, 2010, p. 119-126.

_____. Travelling Plays, Travelling Audiences: From Carr's Irish Midlands to Somewhere Lost and Found in Brazil. **Quaders, Revista de Traducció**, 19, 2012, p. 77-85.

FITZGERALD, F. Scott. **Belos e malditos**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

_____. **Histoires de Pat Hobby et autres nouvelles**. Traduites par Marie-Pierre Castelnau et Bernard Willerval. Paris: Robert Laffont, 1965.

_____. **A derrocada e outros contos e textos autobiográficos**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. F. Scott. **This Side of Paradise**. New York: Premier Classics, 1991.

_____. **A Life in Letters**. Edited by Matthew J. Bruccoli, with the assistance of Judith S. Baughman. United States: Macmillan Publishing Company, 1994a.

_____. **The Great Gatsby**. New York: Penguin, 1994b.

_____. **Flappers and Philosophers**. United States: Vintage Books, 2009.

_____. **The Crack-Up**. Edited by Edmund Wilson. New York: New Directions, 2009.

_____. **The Beautiful and Damned**. New York: World Library Classics, 2010.

_____. **Tender Is the Night: A Romance**. London: Vintage Books, 2010.

_____. **The Vegetable or From President to Postman.** Whisky Priest, 2012.

_____. F. Scott. **Ledger**; F. Scott Fitzgerald Additional Papers, C0188, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

FITZGERALD, F. Scott; FITZGERALD, Zelda. **Bits of Paradise: 21 Uncollected Stories.** Selected by Matthew J. Bruccoli and Scottie Fitzgerald Smith. New York: Charles Scribner's Sons, 1973.

FITZGERALD, Zelda. **Save Me the Waltz.** Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1967.

_____. **Esta valsa é minha.** Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

_____. **The Collected Writings of Zelda Fitzgerald.** Edited by Matthew J. Bruccoli. Alabama: The University of Alabama Press, 1991.

_____. **Save Me the Waltz.** London: Vintage Books, 2001.

_____. **Esta valsa é minha.** Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 2ª edição.

_____. The Iceberg. In: **The New Yorker**, December 20, 2013. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-iceberg-a-story-by-zelda-fitzgerald>> Acesso em: 20 jul. 2017.

_____. **Save Me the Waltz**; Zelda Fitzgerald Papers, C0183, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. Boxes 1 and 2.

_____. **Scrapbook**; Zelda Fitzgerald Papers, C0183, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

_____. **[Scrapbook of reviews - preservation photocopies]**; Zelda Fitzgerald Papers, C0183, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

_____. **"Stenographic Report of Conversation Between Mr. & Mrs. F. Scott Fitzgerald and Dr. Thomas A. C. Rennie,"** LaPaix, Rodgers Forge, Towson, Maryland, TMs (carbon), May 28, 1933, 114 pp., with note by Thomas A. C. Rennie to Dr. Slocum; Craig House Medical Records on Zelda Fitzgerald, C0745, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

_____. **Subseries 1C: Short Stories, Articles and Miscellaneous Writings**; Zelda Fitzgerald Papers, C0183, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

_____. **Waltzing on Sand: The Collected Writings...** edited by **Matthew J. Bruccoli**. Archives of Charles Scribner's Sons, C0101, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. Box 1392 Folder 3.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2017a. 4ª edição.

_____. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz & Terra, 2017b. 5ª edição.

FOWLER, Therese Anne. **Z: A Novel of Zelda Fitzgerald**. New York: St. Martin's Griffin, 2013.

FREISAT, Neil; REIMAN, Donald H. (Eds.) **The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley: Volume 1**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2000.
GERSTENBERG, Alice. **A Little World: A Series of College Plays for Girls**. Chicago: The Dramatic Publishing Company, 1908.

GALOW, Timothy W. **Writing Celebrity: Stein, Fitzgerald, and the Modern(ist) Art of Self-Fashioning**. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

GASSNER, John. Pioneiros do movimento do novo teatro. In: DOWNER, Alan S. (Org.). **O teatro norte-americano de hoje**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. United States of America: Yale University, 2000.

GLASPELL, Susan. **The Verge: A Play in Three Acts**. Boston: Small, Maynard & Company Publishers, 1923.

_____. **O teatro de Susan Glaspell: cinco peças**. Organização e apresentação de Lucia V. Sander, e tradução de Lucia V. Sander, Susana Bornéo Funck e Danilo Lôbo. Publicado pela Seção de Imprensa, Educação e Cultura da Embaixada dos Estados Unidos da América. 2002.

_____. **Trifles and a Jury of Her Peers**. United States of America: Hannah Wilson, 2014.

_____. **Bernice: A Play in Three Acts**. United States of America: Theatre Arts Press, 2015.

GODAYOL, Pilar. Frontera Spaces: Translating as/like a Woman. In: SANTAEMILIA, José (Ed.). **Gender, Sex and Translation: The Manipulation of Identities**. Routledge: London/New York, 2015, p. 9-14.

_____. Gender and Translation. In: MILLÁN, Carmen; BARTRINA, Francesca (Eds.). **The Routledge Handbook of Translation Studies**. London/New York: Routledge, 2013, p. 173-185.

GODARD, Barbara. Theorizing Feminist Discourse/Translation. **Tessera**. Vol 6: La Traduction au Féminin / Translating Women, p. 42-53, 1989.

GORDON, Mary. Introduction. In: **The Collected Writings of Zelda Fitzgerald**. Edited by Matthew J. Bruccoli. Alabama: The University of Alabama Press, 1991.

GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. United States of America: Yale University, 2000.

GILMAN, Charlotte Perkins. **Herland and The Yellow Wallpaper**. Introduction by Lindy West. London: Penguin Publishing House, 2015.

GRAHAM, Sheilah; FRANK, Gerold. **Beloved Infidel: The Education of a Woman**. New York: Bantam Books, 1959.

GRAHAM, Sheilah **The Real F. Scott Fitzgerald: Thirty Years Later**. New York: Grosset & Dunlap, 1976.

GROGAN, Christine. Authorship and Artistry: Zelda Fitzgerald's "A Millionaire's Girl" and "Miss Ella". **The F. Scott Fitzgerald Review**, vol 13, p.110-129, 2015.

GUBART, Susan. "The Blank Page" and the Issues of Female Creativity. **Critical Inquiry**. Vol 8, n 2: Writing and Sexual Difference, p. 243-263, 1981.

HAYTOCK, Jennifer A. Lillian Hellman (1905-1984). In: CHAMPION, Laurie (Ed.). **American Woman Writers, 1900-1945: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook**. Westport: Greenwood Press, 2000.

HALLEY, Ned. Afterword. In: FITZGERALD, F. SCOTT. **Tales of the Jazz Age**. London: Collector's Library, 2012.

HEILBRON, Johan. Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World System. In: BAKER, Mona (Ed.) **Critical Readings in Translation Studies**. London/New York: Routledge, 2012, p. 304-316.

HEILBRON, Johan; SAPIRO, Gisèle. Outline for a Sociology of Translation. In: WOLF, Michaela; FUKARI, Alexandra (Eds.) **Constructing a Sociology of Translation**. New York/Amsterdam: John Benjamins, 2007, p. 93-105.

HELLMAN, Lillian. **Four Plays by Lillian Hellman**. New York: The Modern Library, 1942.

HEMINGWAY, Ernest. **Paris é uma festa**. Tradução de Ênio Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 4ª edição.

HOUCHIN, John. **Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century**. New York: Cambridge University Press, 2003.

HOWE, Irving. **William Faulkner: A Critical Study**. New York: Vintage Books, 1952.

HUME, Beverly A. Managing Madness in Gilman's "The Yellow Wallpaper." **Studies in American Fiction**, vol 30, nº 1, p. 3-20, 2002.

JOHNSON, Joan Marie. Job Market or Marriage Market? Life Choices for Southern Women Educated at Northern Colleges, 1875-1915. **History of Education Quarterly**, vol. 47, nº 2, p. 149-172, 2007. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20462159>> Acesso em: 17 jan. 2018.

JONES, Jennifer. In Defense of the Woman: Sophie Treadwell's *Machinal*. **Modern Drama**, vol 37, number 3, p. 458-496, 1994.

JUNIOR, Gonçalo (Org). **Belmonte: vida e obra de um dos maiores cartunistas brasileiros de todos os tempos**. São Paulo: Editora Três Estrelas, 2017.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KREIZENBECK, Alan. **Zoë Akins: Broadway Playwright**. Westport: Praeger, 2004.

KUSHNER, Tony. **Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes**. New York: Theatre Communications Group, 1995.

_____. **A Bright Room Called Day**. New York: Theatre Communications Group, 2015. eBook.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação**. Tradução de Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2016.

LAING, R. D. **The Divided Self**. New York: Penguin, 1990.

LARANJEIRA, Mário. "Reescritura e fidelidade em tradução poética". In: _____. **Poética da tradução**. São Paulo: EDUSP, 1993.

LAWSON, Ashley. The Muse and the Maker: Gender, Collaboration, and Appropriation in the Life and Work of F. Scott and Zelda Fitzgerald. **The F. Scott Fitzgerald Review**. vol 13, nº 1, p. 76-109, 2015. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.5325/fscotfitzrevi.13.1.0076>> Acesso em: 20 fev. 2018.

LEFEVERE, Andre. **Translation, Rewriting and the manipulation of literary fame**. London and New York: Routledge, 1992.

LEGLEITNER, Rickie-Ann. The Cult of Artistry in Zelda Fitzgerald's *Save Me the Waltz*. **The F. Scott Fitzgerald Review**. vol 12, nº 1, p. 124-142, 2014.

LESSING, Doris. **O quarto dezenove**. Tradução de Tati Moraes. Rio de Janeiro: Editora Record, 1957.

LISPECTOR, Clarice. Traduzir procurando não trair. In: _____. **Outros escritos**. Organização de Teresa Montero e Lícia Manzo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LITTAU, Karin. Pandora's Tongues. **TTR: traduction, terminologie, redaction**, 13(1), p. 21-35, 2000.

LO PORTO, Tiziana; MAROTTA, Daniele. **Superzelda: The Graphic Life of Zelda Fitzgerald**. New York: One Peace Books, 2013.

LUCE, Clare Boothe. **The Women**. New York: Dramatists Play Service Inc., 1995

LUCE, William. **The Last Flapper: A One-Woman Play**. United States: Samuel French, 1990.

LEVINE, Suzanne Jill. **The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction**. Illinois: Dalkey Archive, 2009.

LYONS, Siobhan. Into the Past: Romanticising the Dark Ghosts of Scott and Zelda Fitzgerald. In: ROSK, Nancy Von. (Ed.). **Looking Back at the Jazz Age: New Essays on the Literature and Legacy of an Iconic Decade**. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

MACAULAY, Rose. **What Not: A Prophetic Comedy**. Bath: Handheld Press, 2019.

MACLEISH, Archibald. **J.B.** Tradução de Lélia Coelho Frota. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1972.

MARQUES, Toni. Os estrangeiros já estão chegando. **Jornal do Brasil**, 18 de outubro de 1986. p. 8-9. Disponível em http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pagfis=126204> Acesso em: 09 abr. 2019.

MASSARDIER-KENNEY, Françoise. Towards a Redefinition of Feminist Translation Practice. **The Translator**, 3:1, p. 55-69, 1997.

MATEO, Marta. Successful Strategies in Drama Translation: Yasmina Reza's "Art". **Meta**, 51(1), p. 175-183, 2006.

MARTÍN, Rosario. Gender(ing) Theory: Rethinking the Targets of Translation Studies in Parallel with Recent Developments in Feminism. In: SANTAEMILIA,

José (Ed.). **Gender, Sex and Translation: The Manipulation of Identities**. Routledge: London/New York, 2015, p. 27 – 37.

MARTINS, Marcia (Org.) **Versões e identidades brasileiras de Shakespeare**. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004.

MAYFIELD, Sara. **Exiles from Paradise: Zelda and Scott Fitzgerald**. New York: Dell Publishing, 1974.

MCCREADIE, Marsha; JAEHNE, Karen. GREAT BELLES OF FIRE: Southern Women on Screen. **Cinéaste**, vol 17, nº 4 p. 20-21; 64, 1990. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41692591>> Acesso em: 05 jan. 2017.

MCDONALD, Kate. Handheld Press Publishes a New *Save Me the Waltz* edition in the UK. **The F. Scott Fitzgerald Society Newsletter**, volume 27, 2018, p. 25 - 27.

MEADE, Marion. **Bobbed Hair and Bathtub Gin: Writers Running Wild in The Twenties**. United States: Harcourt Books, 2004.

MEESE, Elizabeth, A. Telling it all: Literary Standards and Narratives by Southern Women. **Frontiers: A Journal of Women Studies**. Vol 2, nº 2, Women's Oral History, p. 63-67, 1977.

MILFORD, Nancy. The Golden Dreams of Zelda Fitzgerald. **Harper's Magazine**. New York, 1969.

_____. **Zelda: A Biography**. New York: Harper Perennial, 1970.

MILLER, Arthur. **After the Fall**. New York: Bantam Books, 1965.

MILTON, John; BANDIA, Paul. Introduction. In: _____. **Agents of Translation**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2008, p. 1–18.

MIZENER, Arthur. **The Far Side of Paradise: A Biography of F. Scott Fitzgerald**. London: Eyre & Spottiswoode, 1951.

MORICONI, Ítalo (Org). **Cartas de Caio Fernando Abreu**. Editora E-Galáxia, 2016. 2ª edição. E-book. ISBN: 9788584741441. Disponível em: <<http://www.e-galaxia.com.br/produto/cartas/>> Acesso em: 23 nov. 2017.

MOORE, Harry T. Preface. In: FITZGERALD, Zelda. **Save Me the Waltz**. London: Vintage Books, 2001.

MUGGIATI, Roberto. Esta valsa é de Zelda. **Revista Manchete**. Rio de Janeiro, nº 1813, ano 35. 1987, p. 78-79. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=004120&PagFis=242650&Pesq=zelda%20fitzgerald>> Acesso em: 09 abr. 2019.

NORTH, Michael. **Camera Works: Photography and The Twentieth Century Word**. New York: Oxford University Press, 2005.

NATHAN, George Jean. **A George Jean Nathan Reader**. Selected and Edited by A. L. Lazarus. London and Toronto: Associated University Presses, 1990.

NOTEA, Ya'ara. The Mad Flapper: Socialization in Fitzgerald's "Bernice Bobs Her Hair". **The F. Scott Fitzgerald Review**, vol 16, p. 19-37, 2018.

O'NEILL, Eugene. **Strange Interlude**. Disponível em: <<http://gutenberg.net.au/ebooks04/0400161h.html>> Acesso em: 05 mar. 2018.

OZIEBLO, Barbara; DICKY, Jerry. **Susan Glaspell and Sophie Treadwell**. New York: Routledge, 2008.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

PARKER, Dorothy. **The Collected Poetry of Dorothy Parker**. United States of America: The Modern Library, 1936.

PATTERSON, Martha H. **Beyond the Gibson Girl: Reimagining the American New Woman, 1895 – 1915**. Chicago: University of Illinois Press, 2005.

PAYNE, Michelle. 5' 4" x 2": Zelda Fitzgerald, Anorexia Nervosa, and *Save Me the Waltz*. **Bucknell Review**, nº 39, p. 39-56, 1995.

PETRY, Alice Hall. Women's Work: The Case of Zelda Fitzgerald. **Literature Interpretation Theory**. Vol 1, p. 69-83, 1989.

PIPER, Henry Dan. **F. Scott Fitzgerald: A Critical Portrait**. New York, Chicago and San Francisco: Holt, Reinehart and Wiston, 1965.

PIKE, Deborah. **The Subversive Art of Zelda Fitzgerald**. Columbia: University of Missouri Press, 2017a.

_____. "Masquerading as Herself": The Flapper and the Modern Girl in the Journalism and Short Fiction of Zelda Fitzgerald. **The F. Scott Fitzgerald Review**, vol 15, p. 130-148, 2017b.

PLATH, Sylvia. **The Bell Jar**. New York: Harper Perennial, 2005.

PORTWOOD, Jerry. Tony Kushner on 'Angels in America,' Stonewall, and Battling Trump's Stupidity. **Rolling Stone**, 19 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/culture/culture-features/tony-kushner-angels-in-america-stonewall-trump-reagan-849287/>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

POUND, Ezra. **Poesia**. Introdução, organização, tradução e notas de Augusto de Campos; textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: HUCITEC, 1983.

POWER, Chris. 'Enough heroin to kill the whole street': Does Anna Kavan's life overshadow her fiction?. **The Guardian** 13 fev. 2020. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2020/feb/13/heroin-anna-kavan-short-story-life-fiction>> Acesso em: 25 fev. 2020.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2017.

_____. **Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro, com a contribuição de Verônica Diaminelli Fernandes. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. **Um apartamento em Urano: crônicas da travessia**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.

PRIGOZY, Ruth. Introduction: Scott, Zelda, and the culture of celebrity. In: PRIGOZY, Ruth (Ed.) **The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald**. New York: Cambridge University Press, 2002, p. 1-27.

PRUNČ, Erich. Priests, princes and pariahs. Constructing the professional field of translation. In: WOLF, Michaela; FUKARI, Alexandra (Eds.) **Constructing a Sociology of Translation**. New York/Amsterdam: John Benjamins, 2007, p. 39-56.

PUCHNER, Martin. **Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2002.

RAMOS, Luiz Fernando. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena**. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

RAY, Chelsea. Translator's Essay. In: BARNEY, Natalie Clifford. **Women Lovers, Or The Third Woman**. Edited and translated by Chelsea Ray. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2016.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. Tradução de Susana Bornéo Funck. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Orgs.). **Traduções da Cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 64 – 84.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo. Vol 4: Tragédias Cariocas II**. Organização e introdução de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.

_____. **Teatro completo de Nelson Rodrigues – v. 2: peças míticas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. **A mulher sem pecado: drama em três atos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a.

_____. **Doroteia: drama em três atos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012b.

SAGERT, Kelly Boyer. **Flappers: A Guide to an American Subculture**. California: Greenwood Publishing Group, 2010.

SALVEY, Courtney. "A Backseat Driver about Life": Technology, Gender, and Subjectivity in Zelda Fitzgerald's *Save Me the Waltz*. **Lit: Literature Interpretation Theory**, vol 23 nº 4, p. 350-372, 2012.

SANDERSON, Rena. Women in Fitzgerald's Fiction. In: PRIGOZY, Ruth (Ed.) **The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald**. New York: Cambridge University Press, 2002, p. 143 – 163.

SANTARRITA, Marcos. Valsa triste. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 15/11/1986. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pagfis=126204
> Acesso em: 22 out 2019.

SAPIRO, Gisèle. Translation and the field of publishing. **Translation Studies**, 1:2, 2008, 154-166.

SARGENT, Allison Ijams. The Social Register: Just a Circle of Friends. **The New York Times**, December 21st, 1997. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1997/12/21/style/the-social-register-just-a-circle-of-friends.html> > Acesso em: 25 mar. 2019.

SAULO. Flappers: Typos aparecidos com o espírito do após-guerra. **Diário Nacional: A democracia em marcha**. São Paulo, 13/04/1929a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/213829/5817> >. Acesso em: 23 jul. 2020.

SAULO. O Vitaphone. **Diário Nacional: A democracia em marcha**. São Paulo, 03/02/1929b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/213829/5104> >. Acesso em: 23 jul. 2020.

SCRIBNER'S SONS, Charles. **Fitzgerald, Zelda., 1900-1948. 1 folder: 31 items**; Archives of Charles Scribner's Sons, C0101, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library. Box 75.

SCUTTS, Joanna. Team Scott vs Team Zelda. **Times Literary Supplement**, September 13 2019. Disponível em: <https://www.the-tls.co.uk/articles/team-scott-vs-team-zelda/> > Acesso em: 18 set. 2019.

SEIDEL, Kathryn Lee; WANG, Alexis; WANG, Alvin Y. Performing Art: Zelda Fitzgerald's Art and the Role of the Artist. **The F. Scott Fitzgerald Review**, vol 5, p. 133-163, 2006.

SHERIDAN, Richard Brinsley. **The School for Scandal**. New York: Dover Publications, 1991.

_____. **Escola de maledicência**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. Campinas: Papirus Editora, 1997.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. New York: Dover Thrift Editions, 1992.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet, Rei Lear, Macbeth**. Tradução de Barbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

SHAW, Bernard. **Complete Plays of Bernard Shaw**. London: Paul Hamlyn, 1965.

SHOWALTER, Elaine. Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism. In: Shakespeare, William. **Hamlet**. Wofford, Susanne L. (ed). Boston & New York: Bedford & St. Martin's, 1994, p. 220-40.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e. Introdução geral. In: EURÍPIDES. **Tragédias: Volume I**. Introdução, tradução do grego e notas de Carmen Leal Soares, Nuno Simões Rodrigues, Maria Helena da Rocha Pereira e Cláudia Raquel Cravo da Silva. Coimbra: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2009.

SIMON, David. "Auction Sells Papers from Scott Fitzgerald's Turbulent Baltimore Years." **Baltimore Sun**, May 12, 1985. Disponível em: <<https://www.newspapers.com/image/378232295/>> Acesso em: 20 ago. 2019.

SILVEIRA, Brenno. A era do Jazz e F. Scott Fitzgerald. In: FITZGERALD, F. Scott. **Seis contos da era do jazz e outras histórias**. Tradução e ensaio introdutório de Brenno Silveira. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1995, p. 7-39.

SIMON, Sherry. **Gender in Translation: Cultural Identity and the Politics of Transmission**. London and New York: Routledge, 1996.

SLIDE, Anthony. **Inside the Hollywood Magazine: A History of Star Makers, Fabricators, and Gossip Mongers**. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

SNELL-HORNBY, Mary. Theatre and Opera Translation. In: KUHIWCZAK, Piotr; LITTAU, Karin. **A Companion to Translation Studies**. United States/Canada: Multilingual Matters LTD, 2007, p 106-119.

SONTAG, Susan. **Against Interpretation and Other Essays**. New York: Picador, 1996.

_____. **I, etcetera**. New York: Picador, 2002.

SPENDER, Dale. **Women of Ideas and What Men Have Done to Them: From Aphra Behn to Adrienne Rich**. London: Ark Paperbacks, 1983.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Outside in the Teaching Machine**. New York: Routledge, 1993.

SPENCE, Eulalie. Episode: A Domestic Comedy. In: BURTON, Jennifer (Org.). **Zora Neale Hurston, Eulalie Spence, Marita Bonner, and Others: The Prize Plays and Other One-Acts Published in Periodicals**. New York: G. K. Hall & Co., 1996.

STEINBERG, Martha. **1001 provérbios em contraste: provérbios ingleses e brasileiros**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

STEVENSON, Robert J. **The Boiler Room and Other Telephone Sales Scams**. Chicago: University of Illinois Press, 1998.

STRESAU, Hermann. **Thornton Wilder**. Translated by Frieda Schutze. New York: Frederick Unger Publishing Co., 1971.

TARONNA, Annarita. Writing on Race and Sexuality in the Harlem Renaissance: Translation as Retelling and Rememory. In: LARKOSH, Christopher (Org.). **Re-Engendering Translation: Transcultural Practice, Gender/Sexuality and the Politics of Alterity**. New York: Routledge, 2014.

TAYLOR, Kendall. **Sometimes Madness is Wisdom: Zelda and Scott Fitzgerald, A Marriage**. London: Robson Books, 2002.

TAVERNIER-COURBIN, Jacqueline. Art as a Woman's Response and Search: Zelda Fitzgerald's "Save Me the Waltz". **The Southern Literary Journal**. vol 11, n° 2, pp. 22-42, 1979.

TERGIT, Gabrielle. **Käsebier Takes Berlin**. Translated by Sophie Duvernoy. New York: New York Review of Books, 2016.

TEMPLETON, Erin E. Introducing Zelda. **The F. Scott Fitzgerald Society Newsletter**, vol 27, 2019a, p. 27.

_____. Introduction. In: FITZGERALD, Zelda. **Save Me the Waltz**. Bath: Handheld Press, 2019b.

_____. *Save Me the Waltz* and Zelda Fitzgerald's 'visual music': An Interview With Erin E. Templeton. Entrevista concedida a Marcela Lanius. **Organon**, v. 34, n. 67, 2019c. Disponível via <https://seer.ufrgs.br/organon/article/view/95088/55692>

TOMKINS, Calvin. **Viver bem é a melhor vingança**. Tradução de Beatriz Horta. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018.

TÖRNQVIST, Egil. **Transposing Drama: Studies in Representation**. London: Macmillan, 1991.

TREADWELL, Sophie. **Intimations for Saxophone**, unpublished typescript, Billy Rose Theatre Collection at the New York Public Library for the Performing Arts, Lincoln Center.

_____. **Machinal**. London: Nick Hern Books, 2018.

_____. **Broadway's Bravest Woman: Selected Writings of Sophie Treadwell**. Edited by Jerry Dickey and Miriam López-Rodríguez. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2006.

TURNBULL, Andrew. **Scott Fitzgerald**. New York: Charles Scribner's Sons, 1962.

VAILL, Amanda. **Everybody Was so Young. Gerald and Sara Murphy: A Lost Generation Love Story**. New York: Houghton Mifflin Company, 1998.

VALLILLO, Stephen M. "Broadway Revues in the Teens and Twenties: Smut and Slime?". **The Drama Review: TDR**, vol 25 n 1, Sex and Performance Issue (March 1981), pp. 25-34

VARESI, Gilda; BYRNE, Dolly. **Enter, Madame: A Play in Three Acts**. New York and London: The Knickerbocker Press, 1921.

VISCARDI, Roberta Fabbri. **Narração e processo social em *O Grande Gatsby* e *Suave É a Noite* de F. Scott Fitzgerald**. 2018. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

VON FLOTOW, Luise. Gender and Translation. In: KUHIWCZAK, P.; LITTAU, K. (Eds.). **A Companion to Translation Studies**. Clevedon/Buffalo: Multilingual Matters, 2007, p. 92-105.

_____. **Translation and Gender: Translating in the 'Era of Feminism'**. United Kingdom: St. Jerome, 1997.

_____. Tracing the Context of Translation: The Example of Gender. In: SANTAEMILIA, José (Ed.). **Gender, Sex and Translation: The Manipulation of Identities**. Routledge: London/New York, 2015. p. 39-51.

WAGNER, Linda. "Save Me the Waltz": An Assessment in Craft. **The Journal of Narrative Technique**. vol. 12, n° 3, p. 201-209, 1982.

WAGNER-MARTIN, Linda. **Telling Women's Lives: The New Biography**. New Jersey: Rutgers University Press, 1994.

_____. **Zelda Sayre Fitzgerald: An American Woman's Life**. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

WAITES, Elizabeth A. The Princess in The Tower: Zelda Fitzgerald's Creative Impasse. **Journal of the American Psychoanalytic Association**. vol 34, n ° 3, p. 637-662, 1986.

WEISS, Andrea. **Paris Was a Woman: Portraits from the Left Bank**. London: HarperCollins, 1995.

WERNECK, Humberto. Tonia Carrero: uma artista iluminada. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 22 de abril de 1989. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pagfis=188257 Acesso em: 15 out. 2019.

WEST III, James L. **The Perfect Hour: The Romance of F. Scott Fitzgerald and Ginevra King, His First Love**. New York: Random House, 2006.

WILDE, Oscar. **The Complete Works of Oscar Wilde**. New York: Harper Collins, 2008. 1st edition.

WILDE, Oscar. **A importância de ser prudente e outras peças**. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Penguin / Companhia das Letras, 2013.

WILDER, Thornton. **Nossa cidade**. Tradução de Elsie Lessa. Coleção Teatro Vivo. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

WILLIAMS, Tennessee. **Mewborn interviews Tennessee Williams: Interview with Tennessee Williams, June 26, 1985 [sound recording]**. Brant Mewborn Collection of interviews. New York Public Library, Performing Arts Research Collections. <<https://catalog.nypl.org/record=b19542305~S61>>

_____. **Clothes for a Summer Hotel**. New York: New Directions, 1983.

_____. **A Streetcar Named Desire**. New York: New Directions, 2004.

_____. **Suddenly Last Summer and Other Plays**. London: Penguin Books, 2009.

_____. “Mending Sails by Candlelight”: A Preface to *Clothes for a Summer Hotel*. Edited with an Introduction by John S. Bak. **The F. Scott Fitzgerald Review**. vol 13, nº 1, p. 15-28, 2015.

WILSON, Edmund. **The Shores of Light: A Literary Chronicle of the 1920s and 1930s**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979 [1952].

_____. **Os anos vinte: extraído dos cadernos e diários**. Tradução de Paulo Henriques Britto. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1987.

WIXSON, Christopher. ‘A Very Carefully Orchestrated Life’: Dramatic Representations of and by Zelda Fitzgerald. **American Drama**, volume 11, nº 1, p. 32-57, 2002.

_____. Ragged Edges: The Curious Case of F. Scott Fitzgerald’s *The Vegetable*. **American Drama**, volume 15, nº 2, p. 48-60, 2006.

WOOD, Mary E. A Wizard Cultivator: Zelda Fitzgerald’s *Save Me the Waltz* as Asylum Autobiography. **Tulsa Studies in Women’s Literature**, vol 11 nº 2, p. 223+247-264, 1992.

WOLF, Michaela. Introduction: The emergence of a sociology of translation. In: WOLF, Michaela; FUKARI, Alexandra (Eds.) **Constructing a Sociology of Translation**. New York/Amsterdam: John Benjamins, 2007, p. 1-36.

_____. The Creation of a “Room of One’s Own”: Feminist Translators as Mediators Between Cultures and Genders. In: SANTAEMILIA, José (Ed.). **Gender, Sex and Translation: The Manipulation of Identities**. Routledge: London/New York, 2015, p. 15-25.

WOOLF, Virginia: **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Souza e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2015.

ZEITZ, Joshua. **Flapper: A Madcap Story of Sex, Style, Celebrity, and the Women Who Made America Modern**. New York: Crown Publishers, 2006.

ZHU, Farong. An Expression of the Inexpressible: A Story of Translating Zelda Into Chinese. **The F. Scott Fitzgerald Society Newsletter**, volume 26, 2018, p. 41.

ZUCKERMAN, George. **The Last Flapper**. United States: Little, Brown & Company: 1969.



Marcela Lanius

**“Outros nomes para uma rosa”:
Zelda Sayre Fitzgerald em tradução**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras/Estudos da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Marcia do Amaral Peixoto Martins

Rio de Janeiro

Abril de 2021

Scandalabra: uma farsa fantástica em um prólogo e três atos

SCANDALABRA

A Farse Fantasy in a Prologue and
Three Acts

PROLOGUE

It's a rather curious room but somebody thought it was beautiful, I suppose. It's so complicated that a lot of human thought must have gone into it for some reason. It's really hardly anything save pearly walls and devices, all of them metallic, gleaming and ultra-modern. Just arbitrarily, it's in New York. It could just as well have been in New Orleans or Detroit or the capital of Arizona—but New York makes it more cosmopolitan. We do love the centre of things—you feel the motion so much less. There's a man, one of the oldest men in the world, sitting with his feet in a steaming pail—at least it's a champagne bucket. He looks very feeble and unpleasant. He's our Uncle Andrew Messogony, Esquire, and he's so rich that he thinks a depression is something caused by heart trouble. The man at the phone is the butler. He's terribly chic even for a butler. He's one of the most elegant people you ever met in your life. Uncle

SCANDALABRA

Uma farsa fantástica em um prólogo e
três atosⁱ

PRÓLOGO

É um quarto um pouco estranho, mas suponho que alguém o considerasse deslumbrante. É um cômodo tão singular que certamente deve ter esgotado a criatividade de seu inventor. Na verdade, o quarto não tem quase nada a não ser paredes pintadas com uma cor perolada e alguns eletrodomésticos reluzentes, ultramodernos e metálicos. Escolhemos uma capital — mas de modo arbitrário, só porque capitais são mais cosmopolitas. É que simplesmente amamos estar no centro do mundo — dá mesmo uma sensação de estabilidade. Dentro do quarto, há um homem, um dos homens mais velhos do mundo, desfrutando de um belo escalda-pés — pelo menos é num balde paraⁱⁱ gelar garrafas de champanhe. O velho tem um ar franzino e antipático. Ele é o bom e velho Tio André Mezzogania,ⁱⁱⁱ ilustríssimo senhor advogado, um homem tão rico que acredita que só sofre de depressão

is speaking to him in a creaking, croaking voice. Uncle's voice croaks and Uncle is about to follow suit. But it's not a bit depressing. It's very gay and fashionable, the scene of Uncle's death. That's because he's so cranky that the significance of life has never been able to penetrate his crabby exterior.

BAFFLES (*Arranging Uncle in his chair*) There, Mr. Messogony, are you quite uncomfortable?

UNCLE As much do as could be expected. As a matter of fact, it feels rather wonderful to be nearing the end of life.

BAFFLES I should think so, sir. Is there any last thing I could do for you?

UNCLE For fifteen years, your job has been to keep me bored.

BAFFLES Yes, sir. There's nothing like a surfeit of life to keep a man from restlessness.

UNCLE I'm getting a little bit nervous about going to heaven. I never went in for excursions.

quem tem problemas cardíacos. O homem que está falando ao telefone é o mordomo. Tremendamente sofisticado, mesmo para os padrões dos mordomos. Talvez um dos homens mais elegantes que já passou por estas bandas. O Tio conversa aos rangidos e resmungos. Ele resmunga mais uma vez, e está prestes a bater as botas.^{iv} Mas a situação não é nem um pouco deprimente. É tudo muito alegre e de bom tom, essa morte do Tio. Pois ele é tão ranheta que a real importância da vida jamais conseguiu penetrar seu exterior rabugento.

MALDONADO^v (*Ajudando o Tio a se acomodar na cadeira*) Está devidamente desconfortável, Sr. Mezzogania?

TIO Tanto quanto me é possível. Francamente, chegar ao final da vida é um sentimento de fato maravilhoso.

MALDONADO Eu imagino, senhor. Algum último desejo?

TIO Durante quinze anos, a sua função foi me manter entediado.

MALDONADO Isso mesmo, senhor. Nada como uma vida de excessos pra evitar o bulício de um homem.

TIO Estou um pouco nervoso com essa história de ir pro céu. Eu nunca fui muito dado a excursões.

BAFFLES Shall I do the tricks to keep you quiet, sir? They're very sedative.

UNCLE We had the cards Friday. You're no good at it anymore—one of them came out right as I remember.

BAFFLES Then I'll just try the silk hat, sir. Which do you dislike the most, rabbit or baby chickens?

UNCLE I can't abide rabbits.

Baffles extracts from a cupboard in the cocktail bar a silk hat, a silk bandana, and begins the hocus-pocus.

BAFFLES Rabbits it is, sir, within my powers.

Waving his hands, Baffles taps emphatically on the top of the hat, lifts the handkerchief, and lo and behold! There is nothing!

UNCLE What is it, Baffles?

They stare dumbfounded.

BAFFLES I'm sure I believed it would be a rabbit.

UNCLE Well, what is it?

MALDONADO O senhor quer que eu faça algum daqueles truques de mágica? Eles sempre ajudam nessas horas.

TIO Tentamos o truque das cartas na sexta-feira e você acabou me mostrando a carta certa — está é perdendo a mão pro jogo.

MALDONADO Que tal, então, o truque da cartola. O que lhe parece mais abominável, coelhinhos branquinhos ou pintinhos amarelinhos?^{vi}

TIO Não suporto coelhos.

Maldonado retira uma cartola e um lenço de seda de um dos armários do bar e dá início à baboseira mágica.

MALDONADO Tentarei os coelhos, então, se me for possível.

Fazendo gestos de mágica com as mãos, Maldonado produz um estalo na aba da cartola, retira o lenço colorido de cima da mesma e... Ora essa! Nada, nem uma patinha de coelho!^{vii}

TIO O que foi?

Os dois encaram o vazio da cartola, confusos.

MALDONADO Eu estava certo de que teríamos um coelhinho.

TIO Mas o que foi que aconteceu, afinal?

BAFFLES It seems to be a leprechaun, sir.

UNCLE What do they do, Baffles. Leprechauns?

BAFFLES I don't know, sir—but they must be considered undesirable.

UNCLE Ask him.

BAFFLES He says, sir, he's used for causing troubles.

UNCLE What kind?

BAFFLES Trouble, sir, resultant on changing people from one thing into another. I suppose he means in this instance from a silk hat into—well, voices.

UNCLE I didn't hear anything. (*Suspiciously*) Can you speak leprechaun, Baffles?

BAFFLES Kitchen leprechaun. I never learned it when I was young and had to pick it up from the maids.

UNCLE What shall we do with him?

BAFFLES Shall I just phone the lawyer?

UNCLE That's an idea. Have him put in my will.

BAFFLES Along with the forty million dollars, sir?

UNCLE Of course. I can't leave all that money to a man without some guarantee that he'll have troubles enough to make him turn out all right.

MALDONADO Parece que a cartola produziu um duende, senhor.^{viii}

TIO E o que eles fazem?^{ix} Os duendes.

MALDONADO Não faço ideia, senhor – mas certamente devem ser inconvenientes.

TIO Pergunte a ele.

MALDONADO Ele disse, senhor, que é usado pra causar inconveniências.^x

TIO Inconveniências?

MALDONADO Inconveniências, senhor, dessas que costumam transformar uma pessoa em outra. No caso, acredito que seria de uma cartola em — bem, em uma voz.

TIO Eu não estou escutando nada. (*Desconfiado*) E desde quando você fala a língua dos duendes, Maldonado?

MALDONADO Sou pouquíssimo fluente, senhor. Tudo o que sei, aprendi em criança, com as empregadas.^{xi}

TIO E o que fazemos com a criatura?

MALDONADO O senhor prefere que eu ligue pro advogado?

TIO É uma boa ideia. Podemos incluir esse duende no testamento.

MALDONADO No mesmo testamento que trata dos quarenta milhões?

TIO Mas é claro. Não posso deixar esse dinheiro todo pra um homem sem nenhuma garantia de que ele antes vá passar por maus bocados.

BAFFLES (*Picking up the phone*)
Hello. Abyssinian three hundred nine times six. Hello. Is that you, sir? Well, Mr. Messogony's got round to his dying at last and—(*Respectfully to Uncle*) The lawyer would like to speak to you about your death, sir.

UNCLE Tell him I can't answer the phone. (*Looking at his watch*) My time came a long time ago.

BAFFLES (*In phone*) He says he's dying, sir. You don't believe it? Very good, sir. I'll tell him.

UNCLE How does he know whether I'm dying or not? I hoped that by now the world had dispensed with the sentimentality of keeping alive.

BAFFLES He's located your nephew, sir.

UNCLE Well, what sort of a person is he?

BAFFLES (*In phone*) About young Mr. Andrew, sir—have you investigated his character? (*Pause*) Oh, dear! Well, there must be *something* with which to redeem it.

Baffles hangs up the instrument distastefully and approaches Uncle.

The lawyer was very upset. It seems that young Mr. Andrew has turned up in the country. In short, a farmer.

UNCLE Then he's sure to be a nincompoop!

MALDONADO (*Ao telefone*) Alô. É ligação pra Abissínia, três zero zero zero nove seis. Alô, senhor? Bem, o Sr. Mezzogania está, finalmente, prestes a dar o seu último suspiro e... (*Se dirige com respeito ao Tio*) O advogado gostaria de discutir a questão da sua morte, senhor.

TIO Diga a ele que agora não posso. (*Consulta o relógio*)^{xii} Já estou atrasado pra morrer a minha morte.

MALDONADO (*Ao telefone*) Ele mandou dizer que está morrendo, senhor. O senhor não acredita? Está bem. Um momento.

TIO Como é que ele sabe se estou morrendo ou não? Era de se esperar que o mundo já tivesse abandonado esse sentimentalismo todo sobre a vida.

MALDONADO Ele disse que encontrou o seu sobrinho, senhor.

TIO É? E que tipo de pessoa é esse meu sobrinho?

MALDONADO (*Ao telefone*) Senhor, sobre o jovem Sr. André — o senhor saberia que tipo de pessoa ele é? (*Pausa*) Santo Deus! Ora, mas deve haver *algum jeito* de remediar essa situação.

Desgostoso com o que acabou de ouvir, Maldonado desliga o telefone e se volta para o Tio.

O advogado estava transtornado. Parece que o jovem Sr. André foi encontrado em uma pequena cidade do interior. Pra encurtar a história, ele é fazendeiro.

TIO Ora, mas então deve ser um papalvo!^{xiii}

BAFFLES The lawyer says he's a very good man at heart—weak, but good.

UNCLE That's enough to incapacitate him for living! If I could think of some way to develop him—but there's so little time left.

BALFFES The constructive possibilities of evil have been greatly neglected, sir.

UNCLE Experience is what he needs.

BAFFLES The young people don't seem to know how to misbehave anymore—*except* by accident.

UNCLE We must all have some possibilities for evil, if we can just look on the wrong side of things.

BAFFLES Don't you think, sir, that life will correct the good in Mr. Andrew?

UNCLE I'd like to have had him a strong character, able to stand on his own feet.

BAFFLES Well, sir, according to the will, he doesn't assume control of the money until he knows how not to use it. *That* ought to be an incentive.

UNCLE You'll have to see, Baffles, that my nephew gets all the disadvantages.

BAFFLES Yes, sir. There's more room for improvement in vice than anywhere else.

UNCLE Categorical sin at collector's prices would be the idea.

MALDONADO Segundo o advogado, ele é um bom homem – um fracote, mas um bom homem.

TIO Pois isso basta pra que ele seja incapaz de cuidar da própria vida! Se ao menos eu pudesse ajudar o jovem — mas já não tenho muito tempo.

MALDONADO É um caso, senhor, em que não se enxergou o potencial construtivo do mal.

TIO Ele precisa é de um pouco de traquejo pra vida.

MALDONADO Me parece que os jovens de hoje só encontram o mau caminho *por acaso*.

TIO Todos nós precisamos ter um talento pro mal, nem que seja só pra enxergar o lado torto das coisas.

MALDONADO O senhor não acha que a vida vai corrigir a pureza do Sr. André?

TIO Eu queria que ele se transformasse em um homem de personalidade, entende? Que conseguisse se virar sozinho.

MALDONADO Bom, senhor, o testamento diz que ele só poderá herdar tudo depois de aprender como não se gasta o dinheiro. *Esse* há de ser um belo dum incentivo.^{xiv}

TIO Você precisa garantir que ele tenha todas as desvantagens do mundo, Maldonado.

MALDONADO É claro, senhor. Afinal, é na libertinagem que se faz um homem.

TIO Acho que o ideal seria ele desfrutar de pecados capitais a preços estratosféricos.^{xv}

BAFFLES To the best of my impossibilities, sir.

UNCLE See that he keeps irregular hours.

BAFFLES I understand, sir—and no spinach.

UNCLE (*Sighs*) A farmer! I never thought such a thing would touch the family!

BAFFLES We'll smooth it over, sir. You've done so much to upset humanity already it may place you quite with the great uplifters.

UNCLE I hope there'll be a smooth crossing on the Styx.

BAFFLES Can't I put some more gin in your bucket before you leave?

UNCLE Please. Just a touch.

Baffles measures gin carefully into the pail.

Are you sure that's the good gin? I seem to be shriveling up.

BAFFLES The same as we always use. I made it purposely weak in view of your condition.

UNCLE It wouldn't look right to be dying with pickled feet.

BAFFLES No, sir. Shall I put the Cinzano in your hair?

MALDONADO Farei tudo o que me for impossível pra que isso aconteça, senhor.

TIO E também quero que ele tenha uma rotina irregular.

MALDONADO É claro, senhor — e uma dieta sem vegetais.

TIO (*Lamenta*) Um fazendeiro! Mas que desgraça pra família!

MALDONADO Daremos um jeito nisso, senhor. O senhor mesmo já fez tanto pra arruinar a humanidade que o seu lugar entre os grandes homens da História está garantido.

TIO Espero que a travessia do Rio Estige não me indisponha.

MALDONADO O senhor não aceita mais uma dose de gim nos pés?

TIO Só um pouquinho.

Maldonado despeja, com cuidado, uma dose de gim no balde.

Tem certeza de que é o melhor gim da casa? Sinto que estou ficando todo enrugado.

MALDONADO É o gim que sempre usamos, senhor. Mas diluído com água por conta da sua condição.

TIO Não seria de bom tom morrer com os pés enrugados feito os de uma galinha.^{xvi}

MALDONADO Eu entendo, senhor. Que tal uma borrifada^{xvii} de Cinzano no cabelo?

UNCLE I'm too far gone to discuss serious matters. Be flippant, Bounds.

BAFFLES This business of your death, sir—

UNCLE Ah! That's better.

BAFFLES Do you think I should have the mattress re-covered?

UNCLE What mattress?

BAFFLES The one on which they will accuse you of having lain.

UNCLE You are better able to misjudge that than I.

BALFFES Everything shall be as you wish. Are you sure you're all ready?

UNCLE As well as could be expected. But I don't seem to be able to die with the leprechaun thing in the room.

BAFFLES Just don't think about it, sir. Mind over matter, you know—makes a neurosis.

UNCLE All right. I'll try. Do you like me in this position?

Uncle assumes a Gibson Girl attitude.

BAFFLES The other way was better. With your hands on your ears, sir.

UNCLE Like this?

TIO Eu já estou mais pra lá do que pra cá, meu caro. Se quiser discutir assuntos sérios, seja mais petulante.

MALDONADO Sobre essa história da sua morte, senhor...

TIO Ah, agora sim!^{xviii}

MALDONADO O senhor acha que eu devo reformar o colchão?

TIO Mas que colchão?

MALDONADO Aquele onde, segundo as autoridades, o senhor terá falecido.

TIO Você é mais capaz de tomar uma decisão equivocada do que eu.

MALDONADO Farei tudo de acordo com os seus desejos, senhor. Pronto pra partir?

TIO Creio que nunca me senti tão pronto. Mas acho que não consigo morrer sabendo que há um duende na minha sala.

MALDONADO Não pense muito nisso, senhor, se não daqui a pouco vem a neurose. A cabeça que controla o corpo, lembra?

TIO Está bem. Vou tentar. O que você acha dessa pose?

O Tio imita a pose glamorosa das cantoras de rádio.^{xix}

MALDONADO Prefiro a outra pose, senhor. Aquela com as mãos tapando os ouvidos.

TIO Assim?

Uncle strikes an idiotic pose reminiscent of the Goldberg cartoons.

BAFFLES That's perfect. Just right, sir. Now all you have to do is go ahead.

UNCLE Well, Baffles, my man, it's been very nice to have made your acquaintance.

BAFFLES The same to you, sir.

UNCLE And if you are ever dropping around heaven, be sure to look me up.

BAFFLES I've got some good addresses from the cook. But I'm always glad to see an old employer.

UNCLE Well, don't forget. And be sure to spend all the wooden nickels you take.

BAFFLES *(Laughing affectedly)* I will, sir.

The two men shake hands in a business-like manner, Uncle standing elaborately in his tub and Baffles wringing his hand emphatically.

UNCLE I won't see you anymore.

BAFFLES No, sir.

UNCLE Well, that's all right.

BAFFLES S-u-r-e!

O Tio faz uma segunda pose, desta vez mais parecida com a do Juca Pato.^{xx}

MALDONADO Está perfeito. Assim mesmo, senhor. Agora é só o senhor seguir caminho.

TIO Maldonado, meu caro, foi um prazer.

MALDONADO Foi mesmo, senhor.

TIO Se um dia você estiver lá pelo céu, me procure.

MALDONADO A cozinheira já me passou alguns contatos de primeira. Mas é sempre um prazer visitar o antigo patrão.

TIO Mas é pra visitar mesmo. E não esqueça de levar o seu pé-de-meia pra gastar por lá.^{xxi}

MALDONADO *(Rindo de maneira afetada)* Pode deixar, senhor.

Os dois apertam as mãos como se estivessem em uma reunião de negócios. O Tio permanece com os pés dentro do balde, e Maldonado aperta efusivamente a mão do patrão, com bastante força.

TIO Nunca mais verei você.

MALDONADO É verdade, senhor.

TIO Bom, fazer o quê.

MALDONADO *(Num suspiro)^{xxii}* Vá em paz!

Uncle falls back in the tub abruptly and sits there staring blankly about like a wax dummy. Baffles bends over him, covers his head with the silk hat and the handkerchief, and taps. Nothing happens. He taps again.

UNCLE Quit it! I told you I was dead. Can't you take a fellow's word for it?

BAFFLES Excuse me, sir, fashions change so in things like that, I just wanted to be sure.

Leaving Uncle thus covered, he goes to the phone.

I want Preposterous two hundred and eighty thousand point six. *(Pause)* Hello, is this Mr. Messogony's lawyer? Well sir, he seems to have died, after all. I suppose it is one of the first consistent things he ever did, but you know, sir, he always was eccentric. May I come right over with a rather special package for his nephew? Thank you, sir. I will. . . No, it's not Scotch.

CURTAIN

De repente, o Tio cai sentado na cadeira^{xxiii} e fica olhando fixamente para o nada, como se fosse um manequim. Maldonado vai até ele, coloca o lenço de seda e a cartola sobre a cabeça do patrão e dá uma pequena batida em cima, assim como havia feito durante o truque de mágica. Nada. Ele bate mais uma vez.

TIO Pois pare com isso! Eu já disse que morri. É tão difícil assim acreditar na palavra de um homem como eu?

MALDONADO Queira me perdoar, senhor. Como os tempos estão mudando e esta é uma situação séria, eu quis me certificar.

Deixando o Tio sentado, ainda com o lenço e a cartola na cabeça, Maldonado vai até o telefone.

Ligação pra Prepósteros, dois oito zero zero seis. *(Espera)* Alô, é o advogado do Sr. Mezzogania? Bem, senhor, parece que no fim das contas ele morreu mesmo. Na minha opinião, é uma das coisas mais coerentes que ele já fez na vida, mas o senhor sabe que ele era um tanto excêntrico. Gostaria de saber se posso ir até aí e entregar uma encomenda especial que ele deixou pro sobrinho. Ótimo, senhor. Eu já... Não, não é uma garrafa de uísque.

CORTINA

ⁱ A existência de duas versões escritas da peça torna até mesmo o título uma questão de debate: enquanto a primeira edição, publicada em 1980, traz um fac-símile do *playbill* que recepcionou os espectadores da montagem de 1933, a versão de 1991 que compõe os *Collected Writings* exclui tal documento. O mesmo se dá com os paratextos que acompanham a peça: o texto de 1980 possui um *Editorial Note* que é agregado e desmembrado ao longo do prefácio existente na versão de 1991. A existência do *playbill*, no entanto, atesta para quatro pontos muito importantes:

- a. A inconsistência que circunda o texto original. *Scandalabra* foi anunciada e provavelmente montada como uma farsa fantástica em um prólogo e *dois* atos – mas o texto que chega até nós se apresenta textualmente como uma farsa fantástica em um prólogo e *três* atos;
- b. A forte presença dos elementos fantásticos e absurdos que marcam a peça – elementos estes que se fazem presentes já no paratexto linguístico. Prova concreta é a informação de que o Leprechaun será interpretado “por ele mesmo”;
- c. A participação criativa e autoral de Zelda, bem como o seu total envolvimento com um projeto que ela havia ferozmente tentado resguardar do marido: é ela, afinal, a responsável por pintar o cenário do prólogo, logo a cena que definirá o tom fantástico da peça;
- d. A confusão – e a relação simbiótica, mesmo – que em determinados momentos parece envolver os Fitzgerald e seus personagens. Baffles, o mordomo dos Messogony, está disfarçado no *playbill* sob o nome de Bounds – empregado que, curiosamente, havia aparecido uma década antes no segundo romance de Fitzgerald, *The Beautiful and Damned*: “The apartment was kept clean by an English servant with the singularly, almost theatrically, appropriate name of Bounds, whose technic was marred only by the fact that he wore a soft collar.” (Fitzgerald, 2010, p. 15)

ⁱⁱ As contrações “pra” e “pro” nas falas das personagens, bem como a utilização de “para” nas rubricas, pede um breve esclarecimento. Como explicitado ao longo da última seção do sétimo capítulo, meu desejo é o de que a tradução de *Scandalabra* sirva como um texto primeiro para uma possível encenação – no entanto, é necessário pensar também em um cenário no qual mesmo que a encenação não venha e se concretizar, o texto da tradução

possa circular como literatura, no formato de uma publicação em livro. Por esse motivo, acredito ser necessário marcar as contrações “pra” e “pro” nas falas – não só porque elas funcionam como um aceno para a ideia de que as frases que estão sendo lidas são falas, emulando a ideia das personagens em cima do palco, mas também porque me parece que o público leitor contemporâneo tem certas expectativas sobre o tipo de marcadores de oralidade que encontrará em traduções de diálogo. Desse modo, a utilização de “para” e “para o” nesses trechos do texto seria pouco usual e poderia causar, mesmo, um estranhamento.

Por outro lado, as rubricas conservam o uso de “para” pois, embora possam – e devam – ser lidas como uma personagem, suas ações estão confinadas ao formato textual e visual das rubricas dentro do texto; e a presença de contrações dentro das rubricas pode vir a causar um outro estranhamento para os leitores.

iii Um dos maiores desafios com os quais me deparei durante a tradução de *Scandalabra* foi a tradução dos nomes próprios das personagens. Movimento atualmente em desuso, sobretudo na tradução de ficção, para o texto dramático – e, especificamente, para o teatro dramático farsesco – essa atividade me parece algo necessário já que esses nomes, afinal, serão usados continuamente no palco: serão chamados, gritados, mencionados – e devem não só soar bem na boca dos atores e aos ouvidos dos espectadores como também, neste caso, conservar ou ao menos indicar os traços mais característicos dessas personagens.

Afinal, os nomes das personagens de *Scandalabra* funcionam como extensões de seus detentores – e, ao traduzi-los, usei estratégias diferentes para tentar recriar ou transmitir o que estava no original. O sobrenome Messogony, por exemplo, parece ser o resultado de um pequeno jogo de palavras entre *misogyny* e *misogamy* (Milford, 1970, p. 279). Como essas duas palavras possuem equivalentes sonoros e semânticos na língua portuguesa – “misoginia” e “misogamia”, respectivamente – era possível tentar combinar as duas palavras e, reproduzindo o que Zelda fez, criar um sobrenome, ou então formular um nome que efetivamente soasse – ou se assemelhasse – a um sobrenome. Como não encontrei nenhuma combinação que me parecesse satisfatória, optei por trabalhar apenas com “misogamia”, que não só parecia mais maleável como também cumpria o mesmo papel que seu equivalente em língua inglesa. O que fiz, portanto, foi tentar marcar na grafia do nome um pequeno desvio – um que me permitisse manter, na fala, algo que por um lado soasse como “misogamia” ou “misoginia” mas que ainda conservasse um ar de

sobrenome. Por isso, troquei o primeiro “i” por um “e” e o “s” por dois “z” – e o resultado me parece indicar um sobrenome que, a ouvidos brasileiros, soa vagamente estrangeiro.

^{iv} *Uncle is speaking to him in a creaking, croaking voice. Uncle’s voice croaks and Uncle is about to follow suit.*

Minha intenção primeira, ao me deparar com a frase acima, era manter a sonoridade dessa voz que está “creaking, croaking” – mas logo me lembrei que *to croak* também pode ser usada como uma expressão coloquial que significa “bater as botas”. Além disso, não fiquei satisfeita com a interpretação literal e dicionarizada de *follow suit* – pois, tal como está empregada no texto, indica que o Tio está prestes a morrer. O que me ocorreu, portanto, foi traduzir *croaking* como uma caracterização da voz – e antecipar a ideia da iminência da morte do tio, que é explicitada apenas na frase seguinte, para a expressão *follow suit*.

^v Como traduzir o nome desse mordomo, tão central para a peça e tão marcado pela ação que o nomeia? O dicionário Oxford indica que *to baffle* pode significar *to bewilder or perplex* – enquanto o dicionário Cambridge sinaliza esse mesmo verbo como *to cause someone to be unable to understand or explain something*.

Ao longo da peça, Baffles é sem dúvidas aquele que *baffles* as demais personagens, os leitores e espectadores: é ele quem confunde e surpreende Flora e André, os herdeiros do absurdo testamento do Tio; é ele que, ao final do primeiro ato, terá incentivado Flora a forjar um caso com outro homem e armado para que André se deixe levar pelas acusações dos executores. É Baffles também o dono de frases e ditados dos mais excêntricos, absurdos e paradoxais: é ele quem define o tom cômico e absurdo da peça, desde o seu início – e é ele que, a cada frase, *baffles a little bit more* esta tradutora. Foi ao me defrontar com Baffles que me deparei, também, com a pouca plasticidade da língua portuguesa no que tange à criação de nomes a partir de outras palavras já existentes: com o simples acréscimo de um “s”, afinal, Baffles ganhou vida e passou a perturbar a peça toda.

Quanto mais crescia meu carinho por essa personagem tão esdrúxula, crescia também minha preocupação em como traduzi-la. Nos primeiros rascunhos, fiz uma pesquisa que envolvia nomes masculinos começados em “B” – para tentar encontrar um nome que conservasse ao menos a mesma inicial do original e ainda assim representasse alguma das características de Baffles. Foi assim que me deparei com “Belisário”, que

simboliza uma pessoa que fala pouco – mas, quando fala, expressa comentários sóbrios e irônicos. Ainda que inicialmente satisfeita com Belisário, a convivência com tal nome me parecia sempre incerta: enquanto Flora e André haviam entrado naturalmente e já habitavam bem as falas das outras personagens, eu relutava em ler Baffles como Belisário – e tinha dificuldade em imaginar as demais personagens se habituando a essa tradução.

Foi então que decidi recomeçar minha pesquisa por um nome que conseguisse causar a mesma sensação de *bafflement* que Baffles me causava – e, depois de brincar com nomes como Sardônico, Ultrajano, Pasmarr e outras combinações excêntricas, encontrei “Maldonado”: nome com cara de nome, que soa bem quando é falado e que conta com um significado esplendorosamente apto: os maldonados eram embarcações marítimas espanholas do século XVIII que tinham como função principal atrair cidadãos para o mar e largá-los à mercê do oceano. Maldonado era, portanto, o barco que levava inocentes à morte. Como Baffles é também o personagem que encaminha Flora e André para o “mau caminho” tão sonhado pelo Tio, o nome me parece propício – ainda que precisemos renunciar à qualidade *baffling* da personagem, que agora ficará restrita às suas falas e não mais aparente em seu nome.

^{vi} A adição de “branquinhos” e “amarelinhos” serve para ilustrar o tom irônico de Maldonado, que eu nem sempre consegui reproduzir; além disso, funciona bem dentro do tom fantástico da peça e do diálogo que está sendo travado.

^{vii} A “patinha de coelho” me pareceu um bom acréscimo à comicidade do momento e à caracterização da voz narrativa da peça, que por vezes acaba estabelecendo um diálogo paralelo com o leitor-espectador.

Nesse sentido, aproximo minha tradução daquilo que Pavis (2015, p. 127) havia identificado como a qualidade dramatúrgica do trabalho do tradutor de um texto teatral: “Com efeito, o tradutor está na posição de um leitor e de um dramaturgo (no sentido técnico da palavra): ele faz a sua escolha nas virtualidades e nos percursos possíveis do texto a ser traduzido”.

^{viii} O leprechaun, antiga criatura do folclore irlandês, é um pequenino ser com aparência de homem feito. Reza a lenda que quem conseguir capturá-lo terá em mãos a localização de um grande tesouro escondido; no entanto, enquanto está em liberdade, o leprechaun anda por aí pregando peças maldosas em humanos desavisados. Como seria

extremamente complicado recorrer à palavra “leprechaun” no palco, usei um correspondente parcialmente equivalente: o duende. Curiosamente, o pooka Harvey – personagem central e igualmente invisível da peça homônima de Mary Chase discutida no sétimo capítulo da tese – também vem de origens celtas e compartilha dos mesmos traços de personalidade do leprechaun: “P-o-o-ka. ‘Pooka. From old Celtic mythology. A fairy spirit in animal form. Always very large. The pooka appears here and there, now and then, to this one and that one at his own caprice. A wise but mischievous creature. Very fond of rum-pots, crack-pots.’” (Chase, 2014, p. 33).

^{ix} Precisei, em diversos momentos da peça, eliminar os nomes dos personagens, pois não seria muito usual no português a repetição constante do nome dos nossos interlocutores em uma conversa. Da mesma forma, julguei necessário acrescentar alguns vocativos na fala de Maldonado, para substituir a neutralidade do “you” e marcar uma certa deferência da personagem.

^x Uma palavra à primeira vista tão simples, *trouble* me causou justamente um grande *trouble* durante a confecção da tradução. Como o dicionário Cambridge já havia me alertado de que os leprechauns são criaturas que causam *troubles* – definição esta que, curiosamente, é explicitada pela própria criatura e comentada por Baffles –, busquei uma tradução que pudesse se adequar melhor ao pequeno diálogo que é travado entre o Tio e o mordomo. Enquanto “problemas” me pareceu muito genérico para a situação, “inconveniências” soou ideal: não só é pouco específico, como *trouble*, mas também conserva o tom absurdo da peça: de fato, seria muito inconveniente para alguém (e especialmente para o Tio) ser transformado em outra coisa logo no momento da sua morte. As quatro ocorrências de “inconveniente”, quando comparadas com as duas ocorrências de “trouble”, também parecem contribuir para a excentricidade da situação.

^{xi} A ideia de aprender um idioma – ou ao menos as noções básicas dele – simplesmente ouvindo as conversas das empregadas é uma que encontra raízes fortes nos círculos mais abastados da sociedade estadunidense (e costuma ser retratada com certa frequência em filmes e séries situados no país), bem como a noção de que os serviços da casa costumavam ser, em sua maioria, imigrantes: em 1920, por exemplo, os Fitzgerald se mudaram para Westport, Connecticut, e contrataram os serviços de um mordomo japonês por meio de uma agência que anunciava mão-de-obra barata e estrangeira. Em *The*

Beautiful and Damned, há também o mordomo japonês de Gloria e Anthony Patch, que é problematicamente caracterizado por seu sotaque:

Anthony found his wife deep in the porch hammock voluptuously engaged with a lemonade and a tomato sandwich and carrying on an apparently cheery conversation with Tana upon one of Tana's complicated themes. "In my countree," Anthony recognized his invariable preface, "all time—peoples—eat rice—because haven't got. Cannot eat what no have got." Had his nationality not been desperately apparent one would have thought he had acquired his knowledge of his native land from American primary-school geographies. (Fitzgerald, 2010, p. 153)

Por mais que não tenhamos um equivalente específico na nossa cultura, em um primeiro momento me ocorreu que é possível aprender um idioma por imersão, nas ruas e no convívio popular; no entanto, a ideia de que Maldonado teria aprendido o idioma "nas ruas" não parecia necessariamente corresponder à ideia do original. Por isso mesmo, decidi manter a ideia de que ele aprendeu ouvindo as conversas dos outros criados – o que não só perpetua a riqueza da família Mezzogania como também transmite a noção de que Maldonado já está trabalhando para o Tio há bastante tempo.

^{xiii} Os primeiros rascunhos da tradução incluíam um acréscimo: o Tio consultava seu relógio *de bolso*. Esse acréscimo – e sua decorrente exclusão – pedem uma pequena nota. Como até a I Guerra Mundial ainda vigorava uma rígida dicotomia entre a moda para homens e a moda para mulheres, os relógios de pulso eram acessórios exclusivamente femininos – enquanto os relógios de bolso eram acessórios masculinos. Meu primeiro instinto, portanto, foi o de acreditar que essa divisão teria perdurado durante as décadas de 1920 e 1930; além disso, como o original *look at his watch* não especifica o tipo de relógio, achei que poderia ser interessante incluir esse pequeno marcador como mais um indicativo de que a peça está situada em um tempo que não o atual.

No entanto, enquanto pesquisava sobre a moda no período entreguerras, descobri que a popularização dos relógios de pulso entre os homens se deu durante a I Guerra Mundial e especialmente ao longo da década de 1920 – sobretudo entre a elite cosmopolita estadunidense. Tal popularização, inclusive, aconteceu pelas mãos do pai de Gerald Murphy, figura tão importante na vida dos Fitzgerald: Tomkins (2018, p. 28) conta que o velho Murphy "desenhou e colocou à venda o primeiro relógio de pulso, por sugestão de um oficial da infantaria britânica, que reclamou que o relógio de bolso era muito desajeitado para usar nas trincheiras". Da mesma forma, vale destacar que as duas adaptações cinematográficas mais recentes do *Gatsby* exploram a situação de maneiras

diferentes: na versão de 1974, dirigida por Jack Clayton, Gatsby, Wolfshiem e Tom Buchanan usam relógios de bolso. Já na adaptação de 2013, dirigida por Baz Luhrman, tanto Gatsby como Tom aparecem em cena com diferentes e extravagantes relógios de pulso – uma marca, talvez, de que são ricos, poderosos e a par das últimas tendências.

No entanto, ainda não estou certa de que o Tio deveria aparecer em cena com um relógio de pulso; afinal, por mais que ele faça parte desse círculo social dos ricos e poderosos, ele é também um homem mais velho – e é possível que os relógios de pulso tenham sido apenas um símbolo de modernidade para os mais jovens. Desse modo, decidi deixar a tradução tão ambígua quanto o texto original – transferindo, assim, essa decisão para uma possível montagem do texto.

^{xiii} *Nincompoop* foi traduzido como “papalvo” e não como outro sinônimo mais usual porque, como assinalado no sétimo capítulo da tese, a estratégia de tradução aqui adotada tentou apagar (sempre que possível) referências explícitas a um local ou uma época bem-definida, enquanto ao mesmo tempo tentava conservar um quê de um tempo mais antigo e de um português menos usual ao leitor-espectador de hoje. O mesmo foi feito com *nit-wit*, que aparece no primeiro ato.

^{xiv} Como nem sempre foi possível enfatizar a mesma palavra que havia sido grifada no original, escolhi aquela que, me parece, deveria ser enfatizada na fala das personagens.

^{xv} Essa pequena porção do diálogo entre o Tio e Maldonado, na qual eles discutem os futuros caminhos para o sobrinho-herdeiro, é característica de *Scandalabra* – e não só define o papel que o mordomo desempenhará ao longo do restante da peça como também estipula as cláusulas do testamento que deverão ser cumpridas para que André possa herdar a fortuna da família.

Uma vez que os desejos do Tio são totalmente contrários ao bom senso, optei por traduzir essa fala em especial de maneira um pouco mais exagerada para marcar justamente seu tom absurdo: para ser digno de receber a herança, ele precisa primeiro se mostrar indigno, gastando quantias astronômicas de dinheiro com situações ilícitas ou pecaminosas. Situação semelhante se encontra mais à frente no prólogo, quando o Tio comenta que espera não passar mal durante a travessia do Rio Estige: apesar de afirmar que está indo para o inferno, faz referências constantes ao fato de que repousará no céu. É importante notar que é também nesta troca – e, em especial, na última fala de

Maldonado – que se estabelece um traço bastante característico da linguagem da peça: as afirmações feitas pelas personagens são, muitas vezes, construídas a partir de uma perspectiva negativa: ele precisa aprender a gastar erroneamente o dinheiro para conseguir a fortuna.

^{xvi} *Pickled feet* pode significar tanto pés de porco como pés de galinha em conserva, e ambos são pratos que estão presentes na culinária sulista dos Estados Unidos. Como não fica claro se essa é uma referência ao prato ou apenas à aparência dos pés do Tio, que já estão em salmoura desde o início do prólogo e portanto devem estar com uma aparência toda enrugada, optei por conservar na tradução esse segundo sentido, mais visual.

^{xvii} Mais um caso de ambiguidade do original, que não explicita a ação que o ator deve realizar: dar um banho de Cinzano no Tio? Lavar os cabelos com a bebida? Usá-lo como uma espécie de perfume? Busquei uma tradução mais específica, que mantivesse o tom cômico e absurdo da peça e ainda assim deixasse explícita uma ação mais clara ao ator e ao leitor-espectador.

^{xviii} Terceira ocorrência seguida de ambiguidade no texto original: desta vez, não está claro se a exclamação do Tio se refere à dose extra de gim que Maldonado colocou na tina de salmoura ou à mudança do tópico da conversa que é ensejada pelo mordomo. Tentei manter a ambiguidade na tradução – pois, diferente da ocorrência acima, esta não explicita necessariamente uma ação que o ator precisará realizar no palco, mas sim uma interjeição de alívio ou, possivelmente, felicidade da personagem.

^{xix} A Gibson Girl é uma figura emblemática na cultura estadunidense do final do século XIX e início do século XX – mas, para entendê-la, é preciso primeiro contrastá-la com a New Woman. Enquanto esta simbolizava a mulher autônoma, que começava não só a questionar a rigidez dos papéis sociais desempenhados por homens e mulheres mas também a se envolver ativamente no movimento sufragista e a buscar uma formação universitária, a Gibson Girl surgia como uma versão domada dessa nova – e, por isso mesmo, aterrorizante – mulher.

Ainda que a New Woman tenha ocupado o “limiar entre a mulher vitoriana e a *flapper*” (Patterson, 2008, p. 27), ela ainda assim representava uma ameaça aos valores conservadores e tradicionais da sociedade vitoriana, que entendia a mulher como restrita

à esfera familiar e doméstica. Essa nova mulher, politicamente ativa e consciente, parecia atuar como o prenúncio para o fim de uma época moralista justo na virada do século – e é dentro desse contexto incerto e hostil que Charles Dana começa a ilustrar os jornais mais populares da época com aquela que ele imaginava ser a “verdadeira mulher americana”: a Gibson Girl. Branca, nascida em berços de privilégio e dona de um porte físico extremamente sensual, essa jovem ilustrada não era declaradamente política e muito menos feminista: no entanto, assim como a *flapper*, exercia ativamente o papel de jovem mulher sexualmente liberta, flertando abertamente com seus mais diversos admiradores; e, assim como a *flapper*, também esperava-se que a Gibson Girl encerrasse sua carreira de flertes ao se casar e gerar filhos. Fruto da mente masculina e filha do conservadorismo, a Gibson Girl ainda assim pode ser lida como uma versão diluída da New Woman; uma mulher que era, de certa forma, mais palatável para o senso comum.

O meu caminho, na tradução, foi o de tentar reproduzir – ou transmitir – justamente a imagem de uma mulher que, mesmo independente e transgressora (ainda que a passos mínimos), ainda estivesse acomodada e sujeita aos valores conservadores de sua sociedade e de seu tempo. Nesse sentido, uma tradução que buscasse apenas reproduzir a ideia de que o Tio faz uma pose elegante e tipicamente feminizada perderia tal nuance – que, é claro, só encontra espaço em um exercício de tradução comentada como este.

A opção escolhida, que transmutou a Gibson Girl nas cantoras de rádio brasileiras, é uma tentativa de conservar não só um momento histórico marcadamente ultrapassado como também a imagem conflitante de mulheres que eram, simultaneamente, divas de uma nova era e retratos de uma realidade opressora. Por último, é importante destacar que este é apenas um dos muitos momentos de *Scandalabra* nos quais as personagens se mostram excessivamente preocupadas com aquilo que Wixson (2002, p. 47) identifica como a “teatralidade” de ações cotidianas.

^{xx} Mais um comentário sobre um ponto que, assim como o anterior, se faz imediatamente visível aos leitores – mas não aos espectadores. Os *Goldberg cartoons* foram criados pelo cartunista Rube Goldberg; extremamente populares, retratavam um homem comum tentando realizar uma atividade cotidiana, como o escovar dos dentes, com a ajuda de máquinas e geringonças altamente complexas. O próprio Goldberg, aliás, esteve presente em ao menos uma das estrondosas festas dos Fitzgerald em Great Neck, como mostram os registros guardados no *scrapbook* de Zelda (Brucoli, Smith & Kerr, 2003, p. 103).

Durante minha pesquisa pelos quadrinhos e tirinhas brasileiras de jornal, me deparei com a figura de Juca Pato, personagem criado pelo caricaturista Belmonte em meados da década de 1920. “Onipresente” na São Paulo de então (Junior, 2017, p. 37), Pato parece dialogar bem com os homens desenhados por Goldberg: o paulistano, afinal, questionava justamente essa nova vida de modernização desenfreada – a mesma responsável por popularizar os quadrinhos estadunidenses. Além disso, Juca Pato aparece em diversos quadrinhos com uma expressão de espanto absoluto, fato que casa bem com a fala de Maldonado e também serve como bom contraponto para as poses dramáticas ou refinadas das cantoras de rádio: boas poses, afinal, para se encarar a morte.

^{xxi} Os *wooden nickels* presentes no original se referem a moedas de madeira que, no início do século XX, eram usadas como cupons para a troca de bebidas. No entanto, essas pequenas moedas também podem simbolizar moedas falsificadas ou mesmo algo sem valor, como na expressão *don't take (any) wooden nickels* – que se assemelha a um “não troque gato por lebre”.

Em outras palavras, um problema de tradução imediato: nós não só não compartilhamos dessa cultura de cupons de troca como também não contamos com algum material que seja imediatamente reconhecido pelo público leitor e pelos espectadores da peça como uma moeda ou dinheiro falso. A estratégia, portanto, foi a de tentar manter a ideia de que o mordomo só poderia gastar uma quantia pouco valiosa depois de morrer – e, por mais que “pé-de-meia” não tenha pouco valor, ele transmite a ideia de que Maldonado precisará economizar a vida inteira para ir ao céu (ou ao inferno).

^{xxii} O *Sure!* de Baffles pode ser lido como irônico ou apenas como uma interjeição qualquer de despedida usada para encerrar logo uma conversa: um “até logo”, “está bem” ou mesmo “pode deixar”. A tradução, que troca a pausa presente na própria palavra por uma rubrica, tenta transmitir a ideia de certo alívio e também uma pequena aflição por parte do mordomo, que assiste à morte de seu antigo patrão e agora precisará servir a um fazendeiro.

^{xxiii} Longe de ser uma tentativa de corrigir ou adulterar o original, *tub* está traduzido como *cadeira* simplesmente porque parece ilógico que o Tio esteja dentro de uma *banheira*, primeiro porque o prólogo não se passa em um banheiro; segundo, porque, ao longo de toda a cena, o Tio está com os pés dentro de um balde para gelar garrafas de champanhe;

e, por último, porque a primeira indicação cênica de Maldonado mostra que ele está ajudando o Tio a se acomodar em uma cadeira – e é nesta mesma cadeira, me parece, que o Tio fica até o final da cena.

ACT ONE

Uncle's living room. Flower and Andrew Messogony, Jr., are sitting quietly before an elaborate fire. She is knitting; he reading. The scene is as domestic as possible in such an environment. Flower's tall and boyish and tousled. She's both careless and deliberate at once and she does everything she does after the manner of a lady giving a plate of bones to a hungry police dog. She's fundamentally gay, but as fed up with life as a girl brought up in a convent. The chorus is wonderfully educative—that's where Flower grew and grew—to perfect babyhood. Andrew's apologetic approach to life has almost effaced his attractions—but they're there. He's a nice man, all brushed and washed and very, very likable, though you can see he will have to be taken care of.

PRIMEIRO ATO

Sala de estar da casa do Tio. Flora e André Mezzogania Jr. estão sentados em silêncio, desfrutando das chamas que vêm da lareira, por sinal tão elaborada. Ela tricota; ele lê. A cena é um primor de domesticidade, considerando a residência em que estamos.ⁱ Flora é uma mulher alta, meio molecota, com cabelos curtos e bagunçados. Ela é displicente e decidida ao mesmo tempo, e faz tudo com um ar de senhora caridosa que alimenta vira-latas na rua. É fundamentalmente alegre, mas está tão farta da vida cotidiana que mais parece uma jovem criada num convento. A vida nos palcosⁱⁱ é incrivelmente educativa – foi lá que Flora aprendeu tudo o que há para se aprender sobre... Bom, sobre tudo aquilo se aprende por lá. André vive seus dias como quem está sempre pedindo desculpas por existir, e isso quase que apaga toda sua beleza – mas ainda há ali um traço ou outro do que ele costumava ser. É um bom homem, todo arrumado e escovado e muito, mas muito simpático – o problema é que logo se vê que ele vai é precisar dos cuidados de alguém.

ANDREW You know, Flower, I'm crazy about you.

FLOWER Isn't it funny? So am I. We've been married a year, too.

ANDREW I always thought I'd be scared of a Follies girl.

FLOWER And innocent men gave me the horrors till I met you.

ANDREW Uncle's executors wouldn't like our being in love after marriage.

FLOWER No.

ANDREW I'm afraid they suspect. I haven't been to the club in two nights.

FLOWER They couldn't, Andrew. I'm nearly always in Harlem. I've done exactly what they wanted about the—the dissolution.

ANDREW They do, though. Baffles let on that we'd stayed home on Wednesday.

FLOWER Oh well, they won't be round before midnight even if they do come. I'd be so happy, Andrew, if we could have more hours like this.

ANDREW I suppose we'd never met if they'd known how domestic you were—

FLOWER I wasn't as bad as they made out—just enough to please the press agent.

ANDREW You were supposed to be gay and frivolous.

ANDRÉ Sabe, Flora, sou louquinho por você.

FLORA Eu também! Não é demais? E olha que casamos tem um ano.

ANDRÉ Sempre achei que fosse morrer de medo de uma corista.ⁱⁱⁱ

FLORA E eu sempre detestei homens certinhos até você aparecer.

ANDRÉ Os testamenteiros do meu tio não iriam gostar nem um pouco de saber de tanto amor depois do casamento.

FLORA Verdade.

ANDRÉ Acho até que eles andam suspeitando. Já faz duas noites que não dou as caras lá no clube inglês.^{iv}

FLORA Claro que não, André. Eu estou sempre nos inferninhos, seguindo à risca as ordens deles sobre o nosso... O nosso declínio moral.

ANDRÉ Mas eu tenho certeza. Maldonado andou fofocando que nem eu nem você saímos de casa na quarta-feira.

FLORA Fazer o quê? Mesmo que eles venham hoje, só devem chegar depois da meia-noite. Seria tão bom mais um tempinho assim, só nós dois juntinhos...

ANDRÉ Acho que eles nunca teriam escolhido você para o casamento se soubessem que você era mansa assim...

FLORA Eu não era tão ordinária como eles me pintaram — aquilo foi só pra agradar os tabloides.

ANDRÉ Você era pra ser uma moça alegre e fútil.

FLOWER I know—the most unsuitable companion available.

ANDREW Imagine their falling on a girl like you. (*He laughs contentedly*).

FLOWER A *good* girl.

ANDREW (*Alarmed*) You mustn't say that. The lawyers wouldn't like it.

FLOWER From the moment I saw you I knew I'd like to settle down like this.

ANDREW (*Nervously*) We oughtn't to be here this way, reading. It's sure to get us into trouble.

FLOWER It's awful to have to sneak what innocent quiet we get out of life. I'd rather give up the money.

ANDREW Flower! We couldn't. I'd have to go back to the farm.

FLOWER Hadn't you rather be there?

ANDREW But I want to hold on to you.

FLOWER I once milked a cow—

ANDREW It must have been pretty to see you.

FLOWER Of course, it was a painted cow. We all had big pink sunbonnets and—

ANDREW Sh—sh! You must never let the lawyers know.

FLORA Isso mesmo – a pior esposa do mundo.

ANDRÉ Imagine só que horror se eles descobrissem quem você realmente é. (*Ele ri, satisfeito*)

FLORA Uma *boa moça de família*.

ANDRÉ (*Alarmado*) Não diga uma coisa dessas. Os advogados não vão gostar nada, nada de ouvir isso.

FLORA Quando vi você pela primeira vez, fiquei louca pra casar e constituir família.

ANDRÉ (*Agitado*) Os dois aqui, lendo. Que ideia! É certo que vamos ficar num aperto.

FLORA Mas é tão chato ter que esconder essa nossa vidinha tranquila. Era mais fácil desistir daquela herança.

ANDRÉ Flora! Se fizermos isso, vou ter que voltar pra fazenda.

FLORA E vai dizer que você não queria estar lá agora mesmo?

ANDRÉ Não, porque eu prefiro ficar com você.

FLORA Ora, mas se eu até já ordenhei uma vaca...

ANDRÉ Deve ter sido um espetáculo e tanto.

FLORA Só que era uma vaca de papelão. Todas as meninas estavam com umas touquinhas de camponesa cor-de-rosa e...^v

ANDRÉ Shhhh! Os advogados não podem nem sonhar com uma coisa dessas.

FLOWER Oh, all right. As far as that goes, *you* ought to be at your club.

ANDREW I know. The executors will probably surprise us tonight, our first anniversary! Suppose they found out you'd spent it knitting?

FLOWER Andrew!

ANDREW You ought to be starting for Harlem, Flower.

FLOWER I *wish* you'd give it up. I'm sure we could have a lovely time on a farm. Farms are so quaint.

ANDREW We *have* to do what they want. They know so much more about going to pieces than we do.

FLOWER If you'd only put your foot down so we wouldn't have to sit around the nightclubs till I'm too old to care.

ANDREW Don't *you* begin arguing, too. I've got my hands full with my disintegration.

FLOWER Oh, well, as long as we've got each other I guess it's all right.

ANDREW Please hurry, Flower, or you'll be caught at home. I'll ask Baffles to get your coat.

FLOWER Yes. (*Flower rings*) I s'pose we couldn't go out together?

FLORA Ai, está bem. Mas então é melhor *you* ir logo praquela seu clube.

ANDRÉ Eu já vou. É quase certo que os testamenteiros apareçam por aqui ainda hoje, só porque é o nosso primeiro aniversário de casamento. Já imaginou se eles descobrem que você passou a noite em casa, tricotando?

FLORA Ai, André!

ANDRÉ É melhor você ir logo pra rua, meu bem.

FLORA Ai, como eu queria que você desistisse dessa ideia *besta*. Aposto que seria maravilhoso viver numa fazenda. Fazenda é tão pitoresco.^{vi}

ANDRÉ Mas a gente *tem* que seguir as regras. Esses advogados sabem muito mais sobre a perdição da espécie humana do que eu e você.

FLORA Se você ao menos batesse o pé pra fazer essa turnê incansável por bares e clubes acabar logo... Daqui a pouco já estou de cabelos brancos.

ANDRÉ Não me venha com reclamações. *Eu* já estou ocupado demais com essa história da minha decadência moral.

FLORA Bom, eu acho que enquanto estivermos juntos, tudo há de ficar bem.

ANDRÉ Vai logo, Flora. Antes que eles cheguem aqui e deem de cara com você. Vou pedir ao Maldonado pra pegar o seu casaco.

FLORA Tudo bem. (*Ela toca um sininho pra chamar Maldonado*) Será que pedir pra você ir comigo é pedir demais?

ANDREW Of course not.

Baffles appears with coat.

FLOWER Baffles, you needn't wait up for me. If I lose my latchkey again, I'll just wait till morning so as not to disturb you.

BAFFLES Thank you, Miss Flower. I'll see that your exemplary misconduct reaches the lawyers.

ANDREW Do you think they will be here tonight?

BAFFLES I couldn't say, sir. (*Reproachfully*) You know you've refused your caviar for over a week.

FLOWER There! Don't worry, Andrew, I'll try to think up enough trouble to pacify them.

BAFFLES That's right, Miss Flower. Sow's ears can't be made of silk purses for nothing.

FLOWER What would you suggest for tonight, Baffles?

BAFFLES 32 West Eighty-second, ask for Charles; 425 East Seventy-third, Mr. Bailey; 298 West Forty-seventh, mention Mr. Gray; 207 East Forty-fifth, by divine revelation; *and* the East River bottom, Miss Flower.

FLOWER Thanks, Baffles. That's quite a long list; I'll have to begin if I'm to fit them all in before morning.

ANDRÉ Você sabe que é.

Maldonado aparece, segurando o casaco de Flora.

FLORA Não precisa se preocupar comigo, Maldonado. Se eu por acaso perder a minha chave de novo, fico na rua até de manhã.

MALDONADO Muito agradecido, Madame^{vii}. Farei com que essa esplêndida má conduta chegue aos ouvidos dos advogados.

ANDRÉ Acha que eles passam aqui ainda hoje?

MALDONADO Difícil dizer, senhor. (*Em tom de ameaça*) Olha que já faz mais de uma semana que o senhor não come caviar.

FLORA Ora essa, André! Pode ficar em paz, porque hoje vou causar uns vexames bem ao gosto desses advogados.

MALDONADO É assim que se fala, Madame. Afinal, ninguém vai da lama ao luxo sem se sujar um pouquinho.^{viii}

FLORA O que recomenda na noite de hoje, meu caro?

MALDONADO O Afonso, da rua aqui ao lado; o Sr. Machado, da rua de cima; e também o Sr. Bonifácio, que se esconde numa mansão lá no outro lado da cidade. Recomendo também o deus-nos-acuda no número 207 e, *claro*, a sarjeta.^{ix}

FLORA Mas que lista mais longa, Maldonado. Melhor eu começar logo de uma vez se for pra visitar todos antes do sol raiar.

BAFFLES Good night, Miss Flower. I'll see that Mr. Andrew gets going as soon as I've administered the champagne.

FLOWER Life's hardly worth living. Nothing but orchids and a Rolls-Royce.

ANDREW Good night, Flower. (*Pleas*) You won't have a good time, will you?

FLOWER No, Andrew. I promise. Good night.

Baffles busies himself with preparing Andrew's wine, bustling solicitously about.

BAFFLES I don't want to criticize, Mr. Andrew, but don't you think Miss Flower's looking rather—well—*well* lately?

ANDREW I think she's just right.

BAFFLES We can only hope, sir, that the improvement will pass unnoticed.

ANDREW I like women with a little color in their cheeks.

BAFFLES Revolutionary tendencies have no place in the Uncle's program for you, Mr. Andrew.

ANDREW Baffles, I think I won't have any champagne tonight. I think I'll stay home and think of my wife's pink cheeks.

MALDONADO Tenha uma boa-noite, senhora. Farei com que o Sr. André faça o mesmo assim que ele ingerir a dose recomendada de champanhe.

FLORA A vida às vezes é um tédio... É só orquídea pra lá, Rolls-Royce pra cá.

ANDRÉ Divirta-se, Flora. (*Suplicante*) Mas me promete que não vai se divertir?

FLORA Prometo, meu bem.

Maldonado começa a preparar a bebida de André, indo e vindo numa presteza frenética.

MALDONADO Senhor André, longe de mim querer criticar o casamento do senhor, mas não parece que, ultimamente, madame Flora anda — bem — *esbanjando* saúde?^x

ANDRÉ Aos meus olhos, ela está é perfeita.

MALDONADO Pois eu só espero que essa melhora repentina passe despercebida.

ANDRÉ Gosto de mulher assim, com saúde pra dar e vender.

MALDONADO Essas tendências revolucionárias não são bem-vindas no testamento do seu tio, Sr. André.

ANDRÉ Acho que não quero mais beber aquela taça de champanhe, Maldonado. Vou ficar aqui, pensando nas bochechas rosadas da minha esposa.

BAFFLES Why, Mr. Andrew!
Come now, after the first quart you
won't mind it at all.

*Baffles measures the champagne for
Andrew in a spoon and forces it down
his mouth.*

ANDREW Do you think anybody
would guess if we had beer instead?
They look as if they belong in the
same family, don't you think?

BAFFLES No, sir—in this world we
have to consider the labels, Mr.
Andrew.

ANDREW You shouldn't let
spelling make such a difference,
Baffles.

BAFFLES Expensive tastes are best
appreciated when the bill comes in.
Try to swallow it, sit, there's only
about four-fifths of the bottle left.

ANDREW What else do we have to
do?

BAFFLES There's the canapés. I've
let you off for two nights already.

ANDREW I told you it's making me
bilious, anchovies.

BAFFLES Symptoms *always* go
with a lot of money.

ANDREW If I could only have just
eggs.

BAFFLES There, there—suppose
the lawyers heard you. It wouldn't
sound nice, you know.

MALDONADO Ah, não, senhor!
Depois da primeira garrafa o senhor
nem sente mais o gosto.

*Maldonado dosa a quantidade de
champanhe de André em uma colher e
lhe enfia a bebida goela abaixo.^{xi}*

ANDRÉ Será que não dava pra ser
cerveja? Você não concorda que dá
pra trocar uma pela outra?

MALDONADO De jeito nenhum,
senhor — vivemos num mundo onde
se deve respeitar os nomes.

ANDRÉ Um nome é só um nome,
Maldonado. Você não precisa dar
tanta importância a isso.

MALDONADO Gostos refinados só
são devidamente apreciados depois
que a conta chega. Senhor, tente beber
só mais um golinho, a garrafa ainda
está transbordando.

ANDRÉ O que mais temos pra hoje?

MALDONADO O senhor precisa
comer os canapés. Venho fazendo
vista grossa já tem duas noites.

ANDRÉ Mas eu disse a você que as
anchovas estão me deixando bilioso.

MALDONADO Sintomas médicos
sempre vão muito bem com pilhas de
dinheiro.

ANDRÉ Mas eu só queria comer um
ovo frito.^{xii}

MALDONADO Ora essa, senhor. Já
imaginou se os advogados escutam um
absurdo desses?

ANDREW I really deserve a night at home.

BAFFLES Here's your silk hat, sir, and the cane.

ANDREW Isn't there anything at all to prevent my going? I'd like to brood about my wife a little.

BAFFLES Who ever heard of a libertine in such a state over his wife, Mr. Andrew?

ANDREW I'm a nephew. A very quiet and respectable nephew. I'm not a libertine.

BAFFLES But you will be, sir.

ANDREW Why?

BAFFLES Because this is the provision life has made for you.

The bell rings. Enter Doctor and Lawyer. Lawyer examines watch.

LAWYER Midnight! And you're just going out now. Why the delay?

BAFFLES If the executors will excuse me, there was another difficulty about the wine. Look at what Mr. Andrew has left undrunk!

The two men help themselves.

LAWYER Something gone wrong again! Maybe you'd better just look him over, Doctor.

ANDRÉ É que eu queria ficar em casa.

MALDONADO Pegue logo a cartola e a bengala, senhor.

ANDRÉ Preciso mesmo sair? Eu queria tanto ficar aqui, matutando sobre a minha mulher.

MALDONADO E onde já se viu um libertino ficar desse jeito por causa da própria esposa, senhor?

ANDRÉ Eu não sou libertino, Maldonado. Sou um sobrinho – um sobrinho muito respeitável e sossegado, aliás.

MALDONADO Mas um dia ainda há de ser um bom libertino, senhor.

ANDRÉ Por quê?

MALDONADO Porque já foi decretado^{xiii} que esse será o seu destino.

A campainha toca e em seguida entram o Médico e o Advogado, este último consultando o relógio.

ADVOGADO Meia-noite! Isso lá são horas de sair de casa? Por que tanta demora?

MALDONADO Se os executores me permitem, gostaria de informar que tivemos outro contratempo com a bebida. Olhem só a garrafa, praticamente cheia!

Os executores bebem da garrafa.^{xiv}

ADVOGADO Mas cada hora é um problema diferente! Doutor, por que o senhor não dá uma olhadinha nele?

DOCTOR *(To Baffles)* Any other complaints, my man?

BAFFLES Refused caviar. Requests eggs instead.

DOCTOR Very irregular.

Jams funnel down Andrew's throat and peers inside.

I don't believe he has a future. Unless, of course, the lawyer could discover something illegal about him.

LAWYER Futures never turn up till the autopsy. *(To Baffles)* Any inclination to gambling?

Andrew shakes his head in negation.

Women?

BAFFLES I can hardly get him to the club nights, sir. *(Lugubriously)* He just seems to want to sit home.

DOCTOR Then it's probably physical after all. Will you kindly say "Boo" for me, Andrew?

ANDREW I don't want to play games.

DOCTOR Oh but you'll love it once you get started. Boo!

LAWYER Boo!

They laugh uproariously.

MÉDICO *(Para Maldonado)* Algum outro sintoma a relatar, meu caro?

MALDONADO Se recusa a comer caviar. Diz que prefere ovo frito.

MÉDICO Muito suspeito.

Ele empurra um funil pela goela de André, a fim de examinar mais de perto.

Eu não acho que essa história vai acabar bem. A menos, é claro, que o senhor advogado tenha descoberto algo de ilegal sobre o jovem.

ADVOGADO As esperanças só costumam dar as caras na autópsia. *(Volta-se para Maldonado)* O paciente tem alguma propensão pra jogatina?

André balança a cabeça negativamente.

E pra traição?

MALDONADO Mal consigo fazer com que ele vá até o clube inglês. *(Com tristeza)* Parece que tudo o que ele quer fazer é ficar em casa.

MÉDICO Então vai ver é só um resfriadinho. Pode abrir a boca e dizer "Adedanha", André?^{xv}

ANDRÉ Não gosto dessas palhaçadas.

MÉDICO Deixa disso! É só começar. A-de-da...

ADVOGADO Nha!

Os homens riem estrondosamente.^{xvi}

DOCTOR (*Replacing the funnel in Andrew's mouth*) I do wish I could persuade you to try our little trick.

LAWYER Try him on "Twinkle, Twinkle, Little Star," Doctor. I love that poem.

ANDREW There's nothing the matter with me.

DOCTOR My dear fellow, then why don't you drink your champagne?

BAFFLES It's his wife, sir, if you'll excuse me.

LAWYER But she's a nit-wit, frivolous—every qualification for disrupting a life. What's the matter with his wife?

ANDREW Nothing.

DOCTOR Then what's she done to upset you so?

ANDREW Nothing.

LAWYER Well, maybe we can manage without any facts.

BAFFLES I suspect Miss Flower of entertaining domestic proclivities, sir.

LAWYER Good Lord! When did this begin?

BAFFLES The very day of the wedding.

ANDREW I won't have anybody casting aspersions on my wife's—

Doctor shuts him up with a thermometer.

MÉDICO (*Colocando novamente o funil na boca de André*) Seria bom se o senhor entrasse nessa nossa brincadeirinha inocente.

ADVOGADO Por que não tentamos "Cai, cai, balão"? É um belíssimo poema.

ANDRÉ Não tem nada de errado comigo.

MÉDICO Então por que não bebe do champanhe, meu caro?

MALDONADO Se me permite, senhor... O problema é a esposa.

ADVOGADO Mas ela é toda pascacice; completamente volúvel — a mulher ideal pra destruir bons valores morais. O que é que ela tem?

ANDRÉ Nada.

MÉDICO Mas então que foi que ela fez pra você ficar desse jeito?

ANDRÉ Nada.

ADVOGADO Bom, não precisamos dos fatos pra descobrir a verdade.

MALDONADO Cá entre nós, suspeito que madame Flora tenha certas tendências domésticas.

ADVOGADO Deus do céu! Quando foi que isso começou?

MALDONADO Já no dia do casamento.

ANDRÉ Eu não vou permitir que vocês fiquem espalhando calúnias sobre a minha mulher...

Ele é silenciado pelo termômetro que o Médico lhe enfia na boca.

DOCTOR There. Go on.

BAFFLES Sometimes they sit here in the evenings and talk to each other.

LAWYER What about?

BAFFLES (*Despondently*) Politics.

LAWYER What do they say about politics?

ANDREW We say how wonderful they are. What's it to you?

LAWYER Rather less than forty million dollars is to you, my boy.

Andrew groans.

DOCTOR Haven't you tried to prevent these conversations? They might induce a state of coma.

BAFFLES Yes, sir. But my private belief is that Miss Flower has reformed herself.

LAWYER Do you think it likely with a closet full of Poiret underwear and a past like hers?

BAFFLES No, sir.

DOCTOR No, sir.

LAWYER No, sir.

ANDREW Don't say things like that!

MÉDICO Pronto. Pode continuar, meu caro.

MALDONADO Volta e meia eles passam as noites aqui na sala, conversando.

ADVOGADO Mas conversando sobre o quê?

MALDONADO (*Cabisbaixo*) Sobre política.

ADVOGADO E o que exatamente eles dizem?

ANDRÉ Que é uma coisa fenomenal, e daí?

ADVOGADO E daí que desse jeito você vai é perder os quarenta milhões, meu jovem.

André solta um grunhido.

MÉDICO O senhor não tentou evitar essas conversas? Elas podem induzir um estado de coma no paciente.

MALDONADO É claro que tentei, senhor. Mas eu, pessoalmente, ainda acho que madame Flora abandonou os antigos vícios.

ADVOGADO Acham mesmo que alguém com um passado daqueles e um armário cheio de *baby-dolls*^{xvii} consegue mudar tanto assim?

MALDONADO Acho difícil, senhor.

MÉDICO Também acho difícil, senhor.

ADVOGADO É impossível, meus senhores.

ANDRÉ Já chega!

DOCTOR Then will you drink your champagne?

LAWYER Come, be reasonable, or we may have to continue the investigation.

ANDREW Only a little bit then, Baffles.

BAFFLES Take the last drop, sir, just for me.

ANDREW I can't swallow the stuff, honestly. Maybe I ought to give up.

LAWYER Baffles, is Miss Flower out as much as she should be?

BAFFLES The house is conducted in strict accordance to the will, sir.

DOCTOR And how does she dress when she goes out?

ANDREW In pink mostly—you see, I like a nice healthy col—

BAFFLES Appropriately, sir. Like a boat that was sailing for foreign parts at midnight.

LAWYER Is she alone when she comes in?

BAFFLES I couldn't say, sir, she returns so late.

ANDREW Flower would've got home sooner but the taxis had stopped for the night when she started.

LAWYER There, just as I hoped! And you still think, Andrew, that she's behaving herself?

MÉDICO Então que tal um gole de champanhe?

ADVOGADO Seja razoável, meu caro, ou então vamos continuar essa nossa investigação.

ANDRÉ Quem sabe só um golinho, então.

MALDONADO Beba tudinho, senhor. Por mim.

ANDRÉ Como eu detesto o gosto desse negócio. Vai ver era melhor eu largar de mão essa história toda.

ADVOGADO Maldonado, a esposa está saindo tanto quanto deveria?

MALDONADO Tudo de acordo com as estipulações do testamento, senhor.

MÉDICO E que tipo de vestido ela usa quando sai?

ANDRÉ Quase sempre os cor-de-rosa – é que eu gosto de mulheres com...

MALDONADO Vestidos apropriados pra noite, senhor. Nem parece que é casada.^{xviii}

ADVOGADO E ela volta sozinha?

MALDONADO Não sei dizer, senhor. Ela sempre volta muito tarde.

ANDRÉ Mas é só porque ela nunca consegue encontrar um táxi de madrugada.

ADVOGADO Como eu suspeitava! E você ainda acredita que ela está se comportando, André?

ANDREW Stop it! You make me shake all over—sitting down, too.

DOCTOR That's f-i-n-e! My, how I love a collapse.

LAWYER It's not very promising, really. Rich, married, with full social irresponsibilities for over a year and he is just now beginning to fell upset.

DOCTOR Champagne, ideas! That's all he needs.

ANDREW If I could only have peace and my wife.

LAWYER Tut, tut. Isn't there some little disagreement between Mr. Andrew and his wife that you can remember, Baffles?

BAFFLES The incident of the hairbrush, sir. Miss Flower *says* it fell out of her hair on account of a shampoo the day before but it *could* be misconstrued to have been *thrown* into the rose bushes past Mr. Andrew's head.

LAWYER Cruelty!

ANDREW She's not cruel. Oh, I'm so tired of this nagging!

LAWYER Nagging with a hairbrush. That'll do very nicely for a divorce brief.

ANDREW You wouldn't dare do such a thing! Flower and I get along perfectly except for this nagging—

ANDRÉ Não me fale uma coisa dessas que fico até zozinho – e olha que nem estou de pé.

MÉDICO Não tem problema! Eu a-do-ro colapsos nervosos.

ADVOGADO Isso não é nem um pouco promissor. Um homem rico, casado e cheio de irresponsabilidades sociais há mais de um ano – e só agora que ele fica perturbado assim?

MÉDICO Ele só precisa de um pouco de champanhe e de algumas ideias na cabeça!

ANDRÉ Mas eu só queria passar a vida plantando umas flores com a Flora.^{xix}

ADVOGADO Tsc, tsc. Você não sabe de nenhuma briguinha entre o Sr. André e a esposa, Maldonado?

MALDONADO Houve o incidente da escova de cabelo jogada no canteiro das rosas, senhor. Madame *disse* que a escova tinha escorregado da sua mão por conta de uma lavagem especial dos cabelos, *mas* podemos deturpar a história e fazer parecer que ela estava era mirando na cabeça do senhor André.

ADVOGADO Mas que malvada!

ANDRÉ Ela não é malvada. Eu que não aguento mais tanta apoquentação!

ADVOGADO Apoquentando o marido com uma escova de cabelos na mão. Isso vai ficar muito bom nos papéis do divórcio.

ANDRÉ Você nem pense em fazer uma coisa dessas! Tirando essa apoquentação toda, eu e ela nos damos muito bem...

DOCTOR Of course, nagging *is* less stimulating than flagrante delicto.

ANDREW I couldn't live without my wife.

DOCTOR Then maybe you'll change your mind about the wine, Andrew—

LAWYER Just for us. And read your uncle's books. Have you learned them by heart?

ANDREW (*Picks up a volume and reads*) *How to Bring Life to an Unprofitable End. Treatise on Preserving the Disgraces of Life.* What good is that to me?

DOCTOR There're plenty of places to go with delirium places *once* you've got them.

LAWYER The books don't help you to forget your morals?

BAFFLES Morals, sir, are the result of experience.

DOCTOR Maybe it's character that's causing the trouble. Character is what people tell us about ourselves.

LAWYER Has anybody been telling Mr. Andrew that he's a good man?

BAFFLES I've taken every precaution to avoid it, sir.

DOCTOR Think of your poor uncle. How he did believe in devolution!

MÉDICO Mas o senhor há de convir que uma mera apoquentação não é *nada* comparado a um flagrante.

ANDRÉ Ela é tudo pra mim.

MÉDICO Então por que não toma mais um golinho de champanhe, meu rapaz...

ADVOGADO É pro bem de todos. Aliás, você já leu os livros do seu tio?

ANDRÉ (*Com um livro em mãos, lê*) “A criação de uma vida inútil: um tratado sobre a preservação das desgraças humanas”. E o que é que eu quero com isso?

MÉDICO O *delirium tremens* pode fazer *maravilhas* por uma pessoa – mas, antes, o senhor precisa beber.

ADVOGADO Os livros não ajudam o senhor a abandonar os princípios morais?

MALDONADO Princípios morais são o resultado de uma vida bem vivida, senhor.

MÉDICO Vai ver é a índole dele que está causando tantos problemas. A índole, afinal, é aquilo que os outros dizem de nós.

ADVOGADO Por acaso então alguém andou falando pro Sr. André que ele era um homem de família?

MALDONADO Fiz de tudo pra evitar que isso acontecesse, senhor.

MÉDICO Pense só na tristeza que isso causaria ao seu tio. Logo ele, que acreditava tanto na degeneração moral do homem!

ANDREW Didn't he have any word about my being natural part of the time, anyway?

DOCTOR Nature's place is in nature, Andrew.

LAWYER In the ash-can, sir, in this case. I can't have the Messogony disrepute going for nothing this way.

BAFFLES In spite of my persistent cautioning Mr. Andrew fell asleep in his chair last night. I simply can't get him to observe the improprieties.

LAWYER Dreadful! We'll have to correct that! Baffles, you must know something more derogatory about Mrs. Messogony that we could use to our advantage.

ANDREW I tell you, she's turned over a new leaf!

BAFFLES It's new leaves or none with the ladies, Mr. Andrew—in life as in everything else.

ANDREW Pretense! It's all pretending!

DOCTOR Late hours! French underwear! Nagging! Well, Andrew, I suppose if you put two and two together you'd know whether you got a four or a five?

LAWYER Especially if five was expected of you.

ANDRÉ Ele não disse nada sobre a possibilidade de eu agir naturalmente?

MÉDICO O lugar do natural é lá na natureza, meu rapaz.

ADVOGADO Ou, nesse caso, na lata de lixo. Desse jeito, vai ser impossível manter a má reputação dos Mezzogania.

MALDONADO Apesar dos meus avisos constantes, ontem o Sr. André acabou pegando no sono sentado na poltrona. Parece que ele simplesmente se esquece de levar as indecências a sério.

ADVOGADO Que horror! Precisamos remediar isso imediatamente! Maldonado, você certamente deve saber de alguma história mais sórdida sobre a Sra. Mezzogania pra ajudar a nossa causa.

ANDRÉ Mas eu já disse que ela deixou aquela vida no passado!

MALDONADO O presente de uma mulher não invalida o seu passado, senhor. É o mesmo com todo o resto.

ANDRÉ É tudo mentira! Ela só está fingindo!

MÉDICO Chegando tarde em casa? Usando camisolas caras? Apoquentando o marido?^{xx} Ora, André, é só juntar dois mais dois e ver se o resultado é quatro ou cinco.

ADVOGADO Ainda mais se todo o mundo estiver esperando pelo cinco.

BAFFLES (*Apologetically*) Mr. Andrew's a very poor mathematician, sir, and four is less of a burden to accumulate than five.

LAWYER (*Sighing*) You make it so hard for us, Andrew. It takes considerable ingenuity to stay outside the law, you know.

ANDREW I don't seem to catch on. If you don't know that to do why don't you call the police instead of dragging in Flower?

LAWYER Police! This is no time for spiritual advice!

BAFFLES The Borgias, sir, they would be the people to help us out!

DOCTOR Psychopathic—but decidedly above the average.

ANDREW What have they got to do with it?

DOCTOR Just say to yourself "All life is a play". I had a patient who believed that so nicely before they took him off to Bloomingdale.

BAFFLES Mr. Andrew *will* confuse life with reality, sir.

LAWYER If you want to keep your money *and* your wife we'll have to get down to the truth.

ANDREW I hate the truth when it's a lie! Flower's just out masking her virtue the best she could.

Commotion among the three men.

MALDONADO (*Como que pedindo desculpas*) O Sr. André não é muito bom na matemática, senhor, e convenhamos que quatro é um resultado bem mais simples do que cinco.

ADVOGADO (*Suspira*) O senhor dificulta tanto as coisas, meu jovem. Essa história de viver fora da lei requer uma engenhosidade imensa.

ANDRÉ Acho que não estou entendendo mais nada. Se vocês não sabem mais o que fazer, que tal chamar a polícia e deixar minha mulher de fora dessa história?

ADVOGADO Polícia?! Isto não é hora de pedir conselhos espirituais!

MALDONADO Acho que só os Bórgia poderiam ajudar, senhor!

MÉDICO Um bando de psicopatas – mas altamente qualificados.

ANDRÉ E o que é que eles têm a ver com isso?

MÉDICO É só dizer pra você mesmo que isso tudo é faz-de-conta. Um dos meus pacientes acreditava piamente nisso até o dia em que foi parar no hospício.^{xxi}

MALDONADO O problema é que o Sr. André *realmente* confunde a vida com a realidade, senhor.

ADVOGADO Pois se ele quiser ficar com a herança *e* com a esposa, vamos precisar é descobrir a verdade.

ANDRÉ Odeio a verdade quando ela não passa de uma mentira! Flora só está tentando esconder as virtudes do jeito que dá.

Rebuliço entre os outros três.

DOCTOR It's love, all right. No use looking at the larynx.

LAWYER Don't you remember what it says in the books? "The function of love is to occupy our years of maturity with the extricating ourselves from it!"

ANDREW I call it demoralizing.

LAWYER I'm afraid we'll have to be more scientific to convince our client.

DOCTOR Science! Our most ingenious defense of the unlikely! (*Pours some wine and drinks the toast*) Baffles, have you any idea where Mrs. Messogony might be—er—dislocated?

LAWYER We'll have the truth if it has to come out of our own heads.

BAFFLES Here's the list for tonight, sir. She *might* just be caught at something. At least she's out.

ANDREW It's awful! To have my wife trailed like a common—common—

LAWYER Now, Andrew, don't work our hopes up too high. It's all very theoretical.

DOCTOR Of course, we hope that things might be blacker than they look. There's so much time to lose, why don't we get under way?

MÉDICO É, isso aí só pode ser amor. Nem adianta examinar a laringe.

ADVOGADO Já se esqueceu do que aprendeu nos livros? "A função do amor é ocupar a idade madura com a tarefa de tentar se livrar de tão terrível amarra"!

ANDRÉ Pois eu acho isso desmoralizante.

ADVOGADO Acho que, pra convencer este nosso cliente, vamos ter que ser mais científicos.

MÉDICO A ciência! Nossa mais engenhosa defesa contra o improvável! (*Serve-se de mais uma taça e brinda em nome da ciência*). Maldonado, por acaso sabe onde podemos... Encurrular a Sra. Mezzogonia?

ADVOGADO Teremos a verdade, ainda que inventada.

MALDONADO Aqui está a lista com as sugestões de hoje, senhor. Quem sabe não damos sorte e pegamos um flagra? *Ela*, ao menos, se dá ao trabalho de sair de casa.

ANDRÉ Que horror! E pensar na minha mulher, sendo caçada por aí como uma va...^{xxii}

ADVOGADO Não vá fazendo promessas que não pode cumprir, meu caro. A situação toda ainda é pura especulação.

MÉDICO Obviamente, esperamos que as coisas estejam bem piores do que realmente estão. Já que temos tanto tempo a perder, por que não vamos de uma vez?

BAFFLES Yes, sir. It'll soon be morning. Even dark colors have a way of fading in the professional sanity of the morning sun.

LAWYER Are you coming, Andrew, to the exposé?

ANDREW I don't want to go. I'm sure Flower's *never* done anything wrong in her life no matter what she did before we were married.

DOCTOR Which would you rather have—your wife, or your love for your wife—without her?

LAWYER Think of your position! There's no man in America in more enviable disrepute than yourself. Clubs! Notoriety! Trouble!

BAFFLES There's no accounting for human distastes!

ANDREW Damn my uncle!

LAWYER You mustn't be Victorian about the situation—better even to be inhibited.

ANDREW I just sound that way because I never went to college. Nobody on the farm thought I was Victorian.

LAWYER Thinking we are incapable of our pasts is a necessity that gets a good many people into difficulties, my boy.

BAFFLES Good night, sirs. I hope Miss Flower will not have undermined your faith in bad women.

MALDONADO O senhor tem razão. Até as coisas mais obscuras perdem força com a sanidade profissional do sol da manhã.

ADVOGADO Por que não vem junto pra ver o flagra, André?

ANDRÉ Mas de jeito nenhum. Tenho certeza de que Flora *nunca* fez nada de errado, mesmo antes do nosso casamento.

MÉDICO O que o senhor prefere — ter a sua esposa, ou ter o amor que sente pela sua esposa... Sem ela nos braços?

ADVOGADO Pense na sua posição! Não há nenhum homem neste país com uma reputação tão invejavelmente ruim como a sua. Pense nos clubes! Nos escândalos! No pandemônio!

MALDONADO Fetiche não se discute: cada um tem o seu!^{xxiii}

ANDRÉ Aquele tio dos infernos!

ADVOGADO Também não precisa encarnar o puritano — a moda agora é ser inibido, é mais psicanalítico.^{xxiv}

ANDRÉ Você só diz isso porque eu não fiz faculdade. Lá na fazenda ninguém me chamava de puritano.

ADVOGADO A crença de que o presente desqualifica o passado é uma imposição que tira o sono de muita gente, meu rapaz.

MALDONADO Até mais, senhores. Faço votos de que madame Flora não tenha destruído a fé dos senhores nas mulheres da vida.

DOCTOR Don't worry. Everything will be all wrong. You see, there must be some bad in the bad of this world.

ANDREW Good night, Baffles. If Miss Flower gets home before I do will you tell her that I don't mind if she takes the side of the bed with the light—just for tonight—

Andrew, as the three men depart, stuffs a picture of Flower under his coat. They might well have been the handsome trio you met that night in New York. They've gone out into the exhausting fastnesses of human relaxation—and left Baffles alone in Uncle Andrew's stronghold of misdemeanor. Baffles looks lugubriously on a photograph of Uncle, dims the lights, confides to the audience:

BAFFLES It's far more comfortable to be an unwholesome sort of fellow like myself with at least a working knowledge of human foibles and furbelows.

He hasn't had time to settle himself when the doorbell rings—ting, ting—apologetically as a tram conductor ringing up one fare when he knows quite well he's collected two.

MÉDICO Imagine. No final, tudo vai ser um desastre. A verdade é que precisa existir algo de imprestável nessa gente que não presta.

ANDRÉ Até mais, Maldonado. Se Flora chegar antes de mim, diga a ela que não tem problema se ela dormir no meu lado da cama — mas só por hoje...

Acompanhado pelos outros dois homens, André se dirige para fora de cena e leva consigo uma foto de Flora em um dos bolsos do sobretudo.

Olhando assim, os três parecem um belo trio, desses que encontramos noite afora nos lugares mais bem-frequentados da cidade. Eles vão em direção às dissipações que existem em toda e qualquer diversão humana – e deixam Maldonado sozinho nesse bastião de más intenções que é a casa do Tio. O olhar triste do mordomo recai sobre um porta-retrato do Tio e, enquanto diminui as luzes, ele confidencia ao público:

MALDONADO É tão mais fácil ser um homem imoral como eu, que tem ao menos um conhecimento prático das fraquezas e superficialidades humanas.

Ele está prestes a se sentar em uma das poltronas quando a campainha começa a tocar – ding, dong – tão baixinho como a manha de uma criança que fez besteira e agora vem

It's nearly morning outside the windows. What a nocturnal family, the Messogonys—or maybe it's we who have no business snooping about after midnight. It's Flower at the door.

FLOWER What are you doing up at this hour, Baffles?

BAFFLES Entertaining the company, Miss Flower.

FLOWER The lawyer?

BAFFLES And the doctor.

FLOWER (*Uneasily*) Well, what were they doing?

BAFFLES Testing, Miss. Performing chemical experiences on Mr. Andrew.

FLOWER Oh! I hope they didn't make Mr. Andrew feel bad.

BAFFLES Mr. Andrew trembled, Miss Flower, until to look at him was as good as a trip to Luna Park.

Baffles smiles contentedly.

It was quite a success. It couldn't have been worse.

FLOWER Poor Andrew. Has he gone to bed?

BAFFLES I hope not. They've taken him away.

pedir desculpas.^{xxv} As janelas deixam entrar os primeiros raios de sol da manhã. Que família mais noturna, essa – mas também não é da nossa conta ficar bisbilhotando a casa dos outros depois da meia-noite. É Flora quem está à porta.

FLORA Ainda de pé, Maldonado?

MALDONADO Eu estava fazendo sala, Madame.

FLORA Pro advogado?

MALDONADO E pro médico também.

FLORA (*Preocupada*) O que eles queriam?

MALDONADO Fazer algumas perguntas, Madame. Também realizaram uns testes químicos na pessoa do senhor André.

FLORA Ai, só espero que não tenham machucado o pobrezinho.

MALDONADO Ele ficou tremelizando de um jeito que só de olhar já era quase como andar numa montanha russa.^{xxvi}

Ele ri, satisfeito.

Foi perfeito. Um desastre completo.

FLORA Coitadinho. Ele já está dormindo?

MALDONADO Espero que não. Ele saiu carregado pelos outros dois.

FLOWER Please tell me what's the matter! You can't be referring to the morgue!

BAFFLES *(Sleepily)* Ahem!

FLOWER Morgue, Baffles!

BAFFLES Were you *there*?

FLOWER Of course not. Where is my husband?

BAFFLES I gave them the same list I'd given you, Miss Flower, so as to facilitate their finding you.

FLOWER What did they want with me?

BAFFLES They said as how the *expedient* thing would be to unearth you in an inadequately compromising intrigue.

FLOWER Gracious! So they've taken to shadowing me! I can't believe that Andrew would allow it.

BAFFLES Well, Miss Flower, he did take your picture with him to the exposé.

FLOWER To the what?

BAFFLES You see, the gentlemen were hoping for flagrante delicto.

FLOWER Baffles, would you believe that I haven't so much as looked at a man since my marriage?

FLORA Mas me conte o que aconteceu! Ou está querendo dizer que ele foi pro necrotério?

Maldonado pigarreia, como quem tem algo a dizer.

FLORA Ele está mesmo no necrotério?!

MALDONADO *Madame* por acaso esteve lá?

FLORA É claro que não. Onde se meteu o meu marido?

MALDONADO Eles estavam atrás da Madame, então saíram daqui carregando a mesma lista de sugestões que eu lhe dei.

FLORA E o que eles queriam comigo?

MALDONADO Eles comentaram que o mais apropriado seria encontrar a senhora envolvida até o pescoço num caso de amor ilícito.

FLORA Que horror! Quer dizer então que esses senhores estão por aí, me seguindo! Não consigo acreditar que André concordou com uma coisa dessas.

MALDONADO Ele até levou uma foto da senhora pro flagra.

FLORA Pra onde?

MALDONADO Os dois senhores que estiveram aqui estão atrás dum flagrante, Madame.

FLORA Você acredita que desde o meu casamento eu sequer olhei pra outro homem que não André?

BAFFLES I'm afraid I'd believe it, Miss.

FLOWER (*Flies to mirror*) You needn't hurt my feelings. Why would you believe it?

BAFFLES Now, Miss Flower, I never was given to religious arguments.

FLOWER I don't think I've gone off as much as all that in a year. Do you?

BAFFLES No, Miss Flower.

FLOWER I just wanted to finish up that side of myself forever.

BAFFLES Oh dear, Miss Flower!

FLOWER Did Andrew just believe whatever they said?

BAFFLES The executors thought it best that the master be a little more jealous and suspicious.

FLOWER So they've determined to invent my misdemeanors for me—Andrew too!

BAFFLES I believe Miss Flower is familiar with the constrictions of the will.

FLOWER But Andrew ought to know better than to let them hang my past in my closet like an old suit of clothes too useful to get rid of!

MALDONADO O pior é que acredito.

FLORA (*Corre até o espelho*) Credo, também não precisa ser tão sincero. Acha que estou perdendo meu charme?

MALDONADO Madame, eu não estou aqui pra discutir o sexo dos anjos.

FLORA Acho que um ano só de casada não teria feito tanto estrago assim. Você acha?

MALDONADO Claro que não, Madame.

FLORA Tudo o que eu queria era enterrar de vez aquela fase da minha vida.

MALDONADO Ai, não, Madame!

FLORA André por acaso acreditou no que eles disseram?

MALDONADO Os executores são da opinião de que ele deveria ser um pouquinho mais ciumento e desconfiado.

FLORA E então saíram por aí inventando casos de amor pra mim – e André foi junto!

MALDONADO Madame está a par das cláusulas do testamento.

FLORA Mas André não deveria ter deixado que esses homens pendurassem o meu passado num cabide, como se fosse um conjuntinho precioso demais pra se jogar no lixo!

BAFFLES I've inherited more than one situation along with your uncle's old ties, Miss Flower, and my advice is to try to give satisfaction *any* way the case may be.

FLOWER You mean—to pretend that I'm whatever way they suspect me of being?

BAFFLES Life without pretensions leaves us facing the basic principles, which are usually a good deal worse and harder to unravel.

FLOWER But what of the consequences?

BAFFLES Pronunciation has made many an innocent word sound like a doctor's orders for a stomach pump, Miss Flower.

FLOWER We've got to call things what they are, Baffles. Suppose I was caught?

BAFFLES By their technical names, if Miss will excuse me.

FLOWER (*Dubiously*) And if a spade becomes a steam shovel, what do we do when it's time to spade the garden?

BAFFLES We spade with the steam shovel, Miss, in a case of necessity. But necessity is one of the rarest things in the world.

FLOWER Maybe you're right, Baffles. I don't know how to begin. I'm so settled down I don't know any men.

MALDONADO Se quiser o conselho de um homem que herdou bem mais do que aquelas velhas gravatas do Tio, sugiro que Madame tente fazer o seu melhor em qualquer tipo de situação que a vida lhe der.

FLORA Quer dizer, então — que eu devo fingir ser essa mulher que eles querem encontrar?

MALDONADO Uma vida sem fingimentos nos obriga a encarar os princípios elementares da existência, que costumam ser muito mais difíceis de decifrar.

FLORA Devo me preocupar com as consequências?

MALDONADO Madame, a pronúncia já transformou inúmeras palavras inocentes em ordens médicas pra uma lavagem gástrica.

FLORA Vamos colocar os pingos nesses ii, Maldonado. O que acontece se eles me encontrarem pulando a cerca?

MALDONADO Se Madame não se importar, por que não usamos os nomes técnicos?

FLORA (*Hesitante*) Se uma velha pá qualquer de repente se transformar numa escavadeira, que vamos fazer na hora de cavoucar o jardim?

MALDONADO Cavoucaremos com a escavadeira, se necessário. Mas a necessidade é uma das coisas mais raras desse mundo.

FLORA Acho que você está certo, Maldonado. Só que eu não sei nem por onde começar. Estou tão sossegada que não conheço mais nenhum homem.

BAFFLES As to the matter of setting, down or up, according to what is demanded of you, Miss, is always the most modern method.

FLOWER If I only knew some man to call on. I can't teach a lesson alone, Baffles.

Baffles respectfully hands Flower the telephone book.

BAFFLES In my day there used to be a good many names in there, Miss Flower.

FLOWER Are you suggesting that I—that I—

BAFFLES Of course not, Miss. Good night, Miss Flower.

FLOWER (*Hesitantly*) Good night, Baffles.

Baffles goes out and leaves Flower to the mercy of the dawn. You know what dawns are: an eerie, supernatural time exaggerating things and making the people awake feel very superior to the people asleep, and, from that lonely vantage point, turn the world into a very personal affair as if they had exclusive rights to everything under the unrisen sun. Flower sits down for just a minute in a quandary. It's all right. She can swim. Dive, too, but there isn't any tank. She thinks you should have gone to the Hippodrome if you wanted to see somebody diving. Then a look of surprise comes over

MALDONADO Sossegada ou não, acredito que Madame carrega dentro de si a vontade de fazer coisas erradas.

FLORA Se ao menos eu conhecesse algum outro homem. Não consigo pregar uma peça dessas sem a ajuda de alguém.

Maldonado oferece, respeitosamente, a lista telefônica.

MALDONADO Hoje em dia, até mesmo a elite mais depravada tem um número de telefone.^{xxvii}

FLORA Está querendo que eu...

MALDONADO Jamais, Madame. Tenha uma boa noite.

FLORA (*Titubeia*) Boa noite, Maldonado.

Maldonado se retira, deixando Flora prisioneira do amanhecer. Vocês estão familiarizados com o amanhecer: aquele momento estranho e sobrenatural que tem o costume de exaltar algumas coisas e fazer com que as pessoas que já estão acordadas se sintam superiores àquelas que ainda estão dormindo – e, lá do alto de seus solitários pedestais, acabem por transformar o mundo todo num acontecimento privado, como se detivessem direitos exclusivos sobre tudo o que é tocado pela luz de um sol que ainda não nasceu. Flora se senta momentaneamente, um dilema

her pretty face, as if she had just got an idea. Clutching the volume under her arm and whistling like a little boy who's just discovered a loose tooth she goes to the telephone. Flower makes a big circle in the air with her finger and lets it fall anyplace in the directory.

Canapé! I never could stand canapés.

She turns a page rapidly and tries again.

Cohen! I used to know a man named Cohen but he's the one who died, I think.

So she has to try again.

Consequential! That's a good name. Peter H., 1066 Park Avenue.

She picks up the phone and begins—

ambulante. Mas está tudo bem. Ela sabe nadar. Ela também sabe mergulhar, mas não tem nenhuma piscina por perto. Se querem mesmo saber, Flora é da opinião de que vocês vieram ao lugar errado se a ideia era ver alguém mergulhar em cima do palco.^{xxviii} De repente, seu belo rosto se ilumina todo, como se acabasse de ter uma ideia brilhante. Com a lista telefônica debaixo do braço e o assovio contente de uma criança que descobriu um dente de leite já meio molenga, ela caminha até o telefone. Usa o dedo para fazer alguns círculos no ar e deixa a mão cair aleatoriamente em um dos nomes da lista.

Pereira! Sempre odiei peras.

Ela abre em outra página.^{xxix}

Cardoso! Eu conhecia um homem com esse nome, mas acho que ele já morreu.

Por isso, ela tenta mais uma vez.

Constantino!^{xxx} Um nome e tanto. Pedro H., e ainda por cima mora na parte mais rica da cidade.

Ela tira o telefone do gancho e dispara—

I want Anathema zero zero. Hello, is this the *Morning Incubator*? Well, I want to report something. No—I *don't* think it would be classified ads. Yes, sports would be better—you see, it's a scandal. All right then, give me the political editor.

Flower goes on whistling as she waits. Not many of us can whistle like that; it's much better than a bird and nearly as good as a ventriloquist.

Hello! Well, I should say it is a scandal. Mrs. Andrew Messogony, Jr., and—

She reads the name under her finger carefully out of the phone book, address and all.

Mr. Peter H. Consequential of 1066 Park Avenue were routed together from a roadhouse by vice crusaders. The name of the roadhouse? The—the Martha Washington Tavern. Mr. Consequential was seen jumping through the window in a state of disarray as the arm of the law entered. The policemen were in formal dress attire. Mrs. Messogony, the last word in Paris chic in a black lace nightgown with a sweet little collar of pale blue charmeuse, received with retiring grace and dignity.

Alô, telefonista? Quero falar com Anátema, zero zero. Oi, é do *Flagrante Matutino*? É que eu tenho uma notícia. Não — não é *mesmo* pra seção de classificados. É, talvez a seção de esportes seja melhor — sabe, é um escândalo. Está bem, pode me passar pro editor de política.

Enquanto espera na linha, Flora retoma o assovio. Não é qualquer um que consegue assoviar como ela; é bem melhor do que um pássaro e quase tão bom quanto um ventríloquo.

Oi! Mas é *claro* que é um escândalo. A senhora esposa de André Mezzogania Jr. e...

Ela lê pausadamente o nome marcado com o dedo na lista telefônica, e lê tudinho, até o endereço.

o senhor Pedro H. Constantino, herdeiro único da fortuna dos Constantino, foram expulsos de uma espelunca após um confronto com algumas cidadãs de bem. O nome da espelunca? Era a “Taverna da Virgem Santa”. O senhor Constantino foi visto fugindo por uma das janelas quando a polícia chegou, e ainda por cima com as roupas todas vestidas pela metade. Já os policiais, eles estavam vestindo fardas de gala. A senhora Mezzogania, sempre seguindo as últimas modas de Paris, trajava uma camisola preta cheia de rendas, enfeitada com uma gola de cetim azul bebê que era uma teteia, e recebeu os policiais com sonolenta dignidade e graça.

Flower smiles contentedly. She's almost purring as she goes on deliriously.

A bunch of moss roses on the left shoulder greatly enhanced the ensemble. Mrs. Messogony, a striking blonde, who was Miss Flower Nectar of the Frantics' Beauty-line before her marriage, convinced participants that grace and delicacy are not exclusive with women brought down in social circles by her decorous reception of the detectives as they entered. Her hair was arranged in little ringlets—what? Of course I'm not joking! Of course it's real. This *is* Mrs. Messogony speaking. All right then, *send* the reporters. And could you just send one of those photograph lights out by your men? I look *so* awful in a flashlight picture. It's nearly as unbecoming as an X-ray. Thanks, that's awfully *sweet* of you. I hope the pictures will be nice. I've always liked your paper. Of course I mean it.

Flower is cut off. She clicks the receiver up and down and eventually gets somebody on the wire. In a voice like a covey of beaten-up partridges, she expostulates:

No. I don't know how many United Cigar coupons it takes to buy a coffin. Do *you* know the answer to this one?

She is laughing as the curtain goes down.

Flora sorri, satisfeita. Dá para sentir o deleite na sua voz enquanto ela continua, eufórica, a narração.

O modelito tinha ainda um punhado de lírios-do-vale no ombro esquerdo. A decorosa recepção dos policiais e detetives por parte da Sra. Mezzogonia, uma linda loura que antes do casamento já havia atuado nos palcos sob o pseudônimo de Flora Florida no espetáculo *Beleza Desvairada*, mostrou aos presentes que a graça e a delicadeza não são traços exclusivos das moças de elite. Seus cabelos louros estavam arrumados em pequenos cachinhos, e... Eu estou falando sério! É, não é piada não. Aqui quem fala *é* a própria. Muito bem então, pode mandar os repórteres. Ah, e se for possível mande só *uma* daquelas máquinas fotográficas com lâmpadas, porque eu não fotografo bem na luz artificial. Fico tão feia que mais parece uma radiografia. Obrigada, o senhor é um *docinho*. Espero que as fotos fiquem boas. Pois é, eu sempre adorei o jornal do senhor. Verdade!

A ligação é encerrada e Flora pressiona o gancho até conseguir uma linha disponível. Numa voz que mais parece uma ninhada de perdizes machucados, ela se queixa:

Agora só falta comprar os pregos do meu caixão e pronto. Alguém por acaso sabe *onde* posso comprar isso?^{xxxi}

Enquanto a cortina desce, Flora começa a rir.

CURTAIN

So was I, for the matter of that. I hope you were—a little.

CORTINA

*Aliás, agora até eu estou rindo.
Espero que vocês também estejam —
mesmo que bem baixinho.*

ⁱ A cena de domesticidade convencional que abre o primeiro ato remete à rubrica final do segundo ato de *Doroteia*, de Nelson Rodrigues – peça esta que, como já mencionado no sétimo capítulo, cultiva parte do tom absurdo, farsesco e fantástico de *Scandalabra*: “D. Flávia senta-se de frente para a plateia; abre sobre os joelhos um novelo de lã e inicia a mais casta das atividades: o tricô.” (2012b, p. 56).

Talvez ainda mais interessante, no entanto, é a semelhança que a cena descrita em *Scandalabra* carrega em relação a um relato de domesticidade vitoriana construído por Zelda em seu “Eulogy on the Flapper”, publicado na *Metropolitan Magazine* em junho de 1922:

“I came across an amazing editorial a short time ago. It fixed the blame for all divorces, crime waves, high prices, unjust taxes, violations of the Volstead Act and crimes in Hollywood upon the head of the Flapper. The paper wanted back the dear old fireside of long ago, wanted to resuscitate ‘Hearts and Flowers’ and have it instituted as the sole tune played at dances from now on and forever, wanted prayers before breakfast on Sunday morning—and to bring things back to this superb state it advocated restraining the Flapper.” (Fitzgerald, 1991, p. 392)

Nesse sentido, então, a cena construída em *Scandalabra* é uma tentativa cômica de reconstruir a moral tradicional e reproduzir os desejos de aceitabilidade vitoriana tendo, como plano de fundo, o seio de uma casa, de uma família e de uma sociedade viradas de cabeça para baixo.

ⁱⁱ *Chorus* foi traduzido, talvez genericamente demais, como “palco”; no entanto, é importante destacar a importância desse espaço, sobretudo para o momento histórico dos anos de 1920 – justamente o momento no qual Zelda entra em contato com esse tipo de espetáculo – e o que ele significava para as mulheres de então.

Ainda moralmente ambíguo, o *chorus line* era um espaço que prometia salários maiores do que os das fábricas e ainda vinha com certa fama e notoriedade, de forma que era uma boa alternativa para jovens de famílias modestas que tentavam desbravar o mundo das elites. No entanto, é importante também notar que esse mesmo local de

embrionário empoderamento artístico – que ainda assim colocava dançarinas e cantoras como objetos de um espetáculo voltado primordialmente para os homens – também conserva a fama de ser um espaço de corrupção moral. Aos olhos da época, portanto, as coristas se juntam às cantoras e atrizes como um grupo de mulheres moralmente corruptas (especialmente se solteiras); nesse sentido, o fato de que Flora aprendeu tudo o que sabe sobre a vida enquanto era uma corista só atesta para sua hipotética má reputação. Foi pensando nisso, também, que optei por alongar a tradução, de modo a deixar implícito que a aprendizagem de Flora durante os anos nos palcos talvez não esteja restrita a técnicas de canto e dança.

iii As Follies eram dançarinas e atrizes que atuavam nos *Ziegfield Follies*, espetáculos concebidos e dirigidos por Florenz Ziegfield, e podem ser entendidas como as descendentes diretas das Gibson Girls. Assim como suas antecessoras fictícias, as Follies se aposentavam de suas vidas burlescas por ocasião do casamento. Vê-se, portanto, que as principais representações de mulheres na cultura popular estadunidense – quando não eram ridicularizadas pelo senso comum, como as sufragistas – ainda perpetuam o mito de que uma mulher precisa, obrigatoriamente, se casar para poder ser feliz. Dessa forma, não importa o quão revolucionárias e libertas essas mulheres sejam, o real acontecimento de suas vidas não é nunca aquilo que elas exercem e conquistam por si mesmas em suas carreiras, mas sim o casamento e o marido que são capazes de assegurar.

O que é curioso, no entanto, é a fascinação oposta que as Follies exercem na vida de Zelda – pois representam não um caminho que encontra sua grande apoteose no casamento, mas sim a possibilidade de uma carreira profissional; uma fascinação que destaca, também, as noções de performatividade que foram discutidas ao longo do sétimo capítulo da tese. Já em 1923, anos antes de retornar ao ballet, ela havia explicitado numa entrevista conduzida pelo próprio marido os seus planos caso precisasse garantir o próprio sustento: “*Scott’s last question was to ask Zelda what she would do if she had to earn her own living. Her answer was prophetic: ‘I’ve studied ballet. I’d try to get a place in the Follies. Or the movies. If I wasn’t successful, I’d try to write.’*” (Milford, 1970, p. 101).

Como não me foi possível preservar essa imagem tão específica das Follies na tradução, recorri primeiro ao estudo de Cascaes (2013) sobre o teatro de revista no Brasil – e foi lá que encontrei o termo “coristas”, usado para descrever as moças que faziam parte dos espetáculos teatrais e musicais do início do século. A primeira opção elaborada,

“vedete”, precisou ser descartada devido ao fato de que as vedetes são as estrelas de um espetáculo – enquanto as coristas são as dançarinas de fundo.

^{iv} *Gentleman’s club*, em toda a sua especificidade, foi traduzido aqui como “clube inglês” – termo que não só designava espaços restritamente masculinos como também era amplamente utilizado em décadas passadas. Na tradução, era necessário conservar a ideia de que André precisa estar em um lugar que fica longe da opinião pública, no qual acordos ilícitos são feitos corriqueiramente – e onde, claramente, reinam o discurso e a presença de homens.

^v Cabe destacar que a imagem da camponesa – e, em especial, da ordenhadora ou da leiteira – é uma que parece ter sido amplamente utilizada nos espetáculos do tipo *revue* (ou teatro de revista). Em *What Not*, romance distópico escrito em 1918 por Rose Macaulay, Pansy Ponsoby – uma jovem que, tal como Flora, teve um passado brilhante nos palcos – é descrita pela personagem principal da seguinte forma ao entrar na casa: “[she] had just come in from the garden looking more than usually gay and lovely and fantastic in a pink sunbonnet and the kind of dress affected by milkmaids in a chorus” (Macaulay, 2019, p. 116). Em certa medida, a frequência com a qual a imagem da camponesa é invocada parece preservar alguma relação com a tensão entre interior e cidade, campo e metrópole, discutida no sétimo capítulo. Nesse sentido, a presença dessas imagens é não pitoresca ou nostálgica como querem Flora e André, mas sim motivo de riso e chacota.

^{vi} A ausência de uma pontuação mais enfática ou mais transparente que o ponto final dá espaço para duas interpretações distintas: por um lado, há espaço para imaginar que a Flora colocada em cima do palco teria maior liberdade para se comportar como uma jovem agitada, falante e alvoroçada que está prestes a virar uma amante nas manchetes de jornal; por outro – e sobretudo em falas como uma que aparece algumas páginas adiante, quando a personagem comenta “*Life’s hardly worth living. Nothing but orchids and a Rolls-Royce.*” – parece haver espaço também para uma atitude mais *blasé*, algo que certamente combina bem não apenas com o tom e a estética estabelecidas na peça, mas com muitas das demais personagens presentes na farsa.

vii Deste ponto em diante, Maldonado passará a se referir à Flora como “Madame” sempre que, no original, Baffles usar a construção “Miss Flower”. O motivo para tal mudança é primariamente sonoro, pois queria evitar a cacofonia de “*senhora Flora*”; no entanto, também serve para amenizar uma possível confusão presente na segunda cena do segundo ato, na qual o pronome “Miss” é amplamente utilizado para se referir a duas personagens distintas.

viii Baffles, fazendo jus ao seu nome, inverte e subverte o ditado “*You can’t make a silk purse of a sow’s ear*”, que significa algo como “é impossível criar uma coisa bela ou de grande valor a partir de um material de má qualidade”. Enquanto tentava formular algo similar, que se assemelhasse a um ditado ou provérbio facilmente identificável na língua portuguesa, pensei em opções como “antes mal acompanhada do que bem-casada” e “está aí uma emenda que saiu melhor do que o soneto” – esta última, me parece, mais condizente com que o está acontecendo na cena: Maldonado está elogiando o comportamento de Flora, que, diferentemente do marido, se dispôs não só a sair de casa como também a causar escândalos, coisas que os dois devem fazer para que possam receber a herança do Tio.

No entanto, durante uma releitura da tradução, acabei consultando o dicionário *1001 provérbios em contraste*, de Martha Steinberg (1985), que traz o seguinte correspondente para o provérbio em inglês: “Quem nasceu para vintém nunca chega a tostão” – que, apesar de excelente, não poderia ser facilmente invertido da mesma forma que Zelda havia feito no original. Por isso mesmo, acabei optando por criar uma tradução mais descolada do original – que ainda assim preservasse o sentido e o tom irônico de Baffles e funcionasse como uma frase “motivacional”. A escolha também deixa implícito o passado imoral de Flora como corista (a “lama”) e o futuro endinheirado que a espera (o “luxo”). A título de curiosidade, destaco a presença do ditado (em outra inversão) em *The Beautiful and Damned* – obra que não só já agraciou outros comentários da tradução como também é, segundo Wagner-Martin (2004, p. 162), uma com a qual *Scandalabra* estabelece um diálogo explícito. Ao recontar a vida de Richard Caramel, o narrador nos informa que “*He had been living in a down-town Y.M.C.A., but when he quit the task of making sow-ear purses out of sows’ ears, he moved up-town and went to work immediately as a reporter for The Sun*” (Fitzgerald, 2010, p. 58).

^{ix} O conselho de Maldonado deixa transparecer duas interpretações possíveis: a primeira e, me parece, mais imediata quase noventa anos após a escrita da peça, é a de que essa é uma lista de homens que Flora pode visitar com o intuito de potencializar a degradação moral que dela se espera. Por outro lado, há uma segunda leitura presente – esta, uma referência direta ao momento social no qual viviam os primeiros leitores e espectadores de *Scandalabra*: o da Proibição. Como Churchwell indica, a cultura das *speakeasies* tinha como regra principal um endereço e um nome (2015, p. 120-121); como exemplo, ela cita a sugestão do “knowledgeable butler” de *Scandalabra*.

^x *Don't you think Miss Flower's looking rather—well—well lately?*

Na tentativa de recuperar o pequeno *pun* do original, fiz uma pequena alteração na fala de André que vem logo abaixo: “*I like women with a little color in their cheeks*” para estabelecer a oposição entre a expressão “com saúde para dar e vender” e a ideia de “esbanjar saúde”.

^{xi} Pessoalmente, é tentador ler esta rubrica e não imaginar uma montagem na qual Maldonado faça um aviãozinho com a colher, infantilizando totalmente a cena e aumentando seu tom absurdo e cômico. A ideia de que o champanhe é encarado com um remédio para curar a carece de André também é algo que pode ser amplamente explorado em cena.

^{xii} Os ovos do original acabaram fritos na tradução porque, como André é esse jovem simplório, que viveu a vida inteira como um simples fazendeiro e que é completamente apaixonado por sua esposa a ponto de ser ridicularizado e enganado pelos executores – e um homem que, ao que tudo indica, é completamente incapaz de cumprir com as exigências do testamento do Tio –, me pareceu que se ele pedisse apenas “ovos” para Maldonado a cena toda acabaria perdendo a ideia de que ele realmente não pertence à realidade que herdou. Os ovos fritos, pelo contrário, transmitem a ideia de que André é um homem que não quer caviar, champanhe e canapés – mas sim um belo prato de arroz, feijão e ovo frito, com (quem sabe?) uma cerveja para acompanhar.

^{xiii} *Provision*, aqui, parece carregar dois sentidos um pouco diferentes, mas ainda assim complementares: por um lado, traz a ideia de uma *legal stipulation*, uma cláusula presente em um contrato (ou, nesse caso específico, presente no testamento do Tio); por outro, é

uma palavra que também conserva a ideia de um certo preparo – como se outras pessoas já tivessem tomado as medidas e precauções para que algo aconteça. Dessa forma, procurei formular uma tradução que deixasse clara a ideia de que não cabe a André decidir seu próprio destino – pois isso já foi decidido (legalmente) pelo Tio, por Maldonado e pelos executores.

^{xiv} Os dois homens da rubrica original se transformaram, especificamente, no Advogado e o Médico apenas para evitar uma possível confusão no texto, já que o último a falar havia sido Maldonado – e não é ele que participa da ação de beber da garrafa.

^{xv} Como a situação toda do exame médico que não passa de uma piada é totalmente absurda, busquei algo que transmitisse uma cantiga ou uma brincadeira infantil.

^{xvi} No original, não fica claro se Maldonado também entra na brincadeira e acaba rindo junto com os executores – e, por mais que seja possível imaginar uma montagem na qual ele faça isso, me aparece igualmente plausível uma outra montagem na qual ele apenas observa a situação toda de longe, com um leve sorriso no rosto. A tradução, portanto, também conserva essa incerteza.

^{xvii} Paul Poiret, conhecido na sua nativa França como *Le Magnifique*, atingiu fama máxima nos últimos anos da década de 1910, com seus modelos totalmente revolucionários se comparados aos pesados e restritos espartilhos que as mulheres haviam usado ao longo dos últimos séculos no mundo ocidental. Os vestidos do estilista tinham um traço esguio, e eram desenhados especificamente para mulheres que haviam abandonado a cintura fina tão em voga durante os séculos XVIII e XIX e agora buscavam uma silhueta mais reta (e começavam a adotar, também, o uso de sutiãs).

Por mais que seu grandioso ateliê tenha fechado as portas no ano de 1929, três anos antes da escrita de *Scandalabra*, Poiret firmou seu nome na história da moda como o homem que libertou as mulheres dos espartilhos com seus modelitos caros, chiques e mirabolantes. O fato de que Flora tem um armário cheio de roupas íntimas extremamente caras – e que, naquele momento específico, ainda eram consideradas um pouco escandalosas demais – contribui para que os executores tentem convencer André de que ela ainda é uma corista desvairada, que certamente o trai enquanto ele perde tempo em casa, sonhando acordado com sua beleza. De objeto do desejo masculino a alvo de

preconceitos (também masculinos), Flora é constantemente lida e entendida segundo o olhar dos homens da peça. Ainda sobre os espartilhos e a moda como marcador de tendências culturais e sociais, vale destacar o comentário feito pelas personagens de *Nice People* sobre Rena Maxwell, uma jovem que, diferente do séquito de Teddy Gloucester, segue a Proibição e usa roupas com espartilhos: “No man wants to dance with her if she will wear corsets” (Crothers, 1919, p. 90).

^{xviii} A observação de Baffles possivelmente é uma referência ao espetáculo musical *The Night Boat*, encenado na Broadway de 1920. O barco referido no título faz menção à viagem marítima noturna entre Nova York e Albany, notória por ser palco para romances clandestinos. *The Night Boat* seria, ainda, posteriormente mencionado por Zelda em “Auction—Model 1934”:

Lot 10. Another barrel full of tops of things [...]. There is the top of the delicate Tiffany urn from a chocolate set that was our first wedding present. The set remained on a dressing table at the Biltmore all during our honeymoon beside a fading Easter Lilly. On rainy afternoons we leaned into the brick area and listened to the music from *The Night Boat* swinging its complaints from one walled surface of the hotel to another. (Fitzgerald, 1991, p. 436)

^{xix} Me parece estranho ler “*peace and my wife*” sem imediatamente ouvir uma expressão sonoramente parecida: “*peace in my life*”. Para André, afinal, sua vida, sua consequente felicidade e seu incerto futuro estão atrelados à imagem de Flora; é ela sua única companheira em meio a uma realidade tão absurdamente irreal: a única que não o julga e não o condena pelo fato de que ele não consegue se adaptar ao molde de libertino. No entanto, vale ressaltar que é também Flora aquela que se mostra mais disposta a participar do processo de decadência moral imposto pelo testamento. Por isso mesmo, não me pareceu certo apagar essa correspondência e invisível aliteração entre *wife* e *life* – de modo que troquei uma primeira tradução mais ao pé da letra como “Mas eu só queria uma vida sossegada com a minha mulher” para algo que tornasse visível a aliteração e transmitisse, também, a ingenuidade e a paixão de André.

^{xx} Optei por transmutar os pontos de exclamação do original em pontos de interrogação na tradução para que se mantenha – e se intensifique – a ideia de que os executores estão tentando convencer André de que Flora é a mulher que eles pensam que ela é: uma jovem interesseira, descuidada e cheia de amantes.

^{xxi} O hospício Bloomingdale foi fundado pelo Hospital de Nova York em 1821 e permaneceu aberto até 1889, quando foi realocado para o subúrbio de White Plains.

^{xxii} A tradução mais literal (“uma mulher qualquer”) impossibilitaria a interrupção de fala tal como ela se dá no original. Para tornar a interrupção legível ao leitor-espectador, optei por tornar mais explícito aquilo que está sendo dito a meias-palavras. Além disso, ao utilizar algo mais generalizante como “va” – e não “prostit...”, cabe ao leitor-espectador completar a caracterização de Flora.

^{xxiii} Mais uma frase para compor a imensa lista de dizeres de Baffles. Agora já completamente levado pelo calor do momento – e tomado pela urgência de fazer com que André saia de casa ou ao menos beba o seu champanhe – ele modifica o ditado “*There’s no accounting for (someone’s) tastes*” para dizer que mesmo as vontades e os desejos mais imorais e pervertidos não serão julgados. A palavra *accounting* reforça também a ideia de que a situação de André é quase como um “vale tudo”: ele tem carta branca para fazer o que quiser – e não será condenado ou repreendido pelos pecados que cometer. Como me pareceu complicado transmitir esses dois sentidos na tradução, optei por me aproximar do equivalente português da expressão como um todo: “Gosto não se discute”. Para marcar a ideia de que os *distastes* são socialmente condenáveis e majoritariamente sexuais – já que uma das grandes bandeiras aqui levantadas é a traição –, escolhi “fetiche”. Mais uma vez, algumas das sutilezas da peça acabaram ganhando tons mais patentes.

^{xxiv} Parece que o que está em jogo nesta frase tão complicada e obscura é uma hierarquização dos comportamentos: ser vitoriano, por um lado, implica toda uma série de restrições e crenças fortemente conservadoras e antiquadas; ser inibido, por sua vez, não seria algo imposto pela sociedade mas sim um traço subjetivo da pessoa. É como se houvesse, portanto, uma cisão entre o século XIX e o século XX: o primeiro, fortemente marcado pelos costumes vitorianos; o segundo, guiado pela psicanálise. Optei por traduzir *victorian* como “puritano” pelo simples fato de que não é muito usual nos referirmos ao período vitoriano como um momento histórico específico – enquanto que a ideia do puritanismo soa familiar e também transmite a ideia de um comportamento mais conservador.

Sobre a constante menção aos valores vitorianos na peça, vale destacar que Zelda parece usá-los de forma invertida: não é a geração mais velha que se assombra com a

conduta desvairada de seus filhos e netos, mas sim o contrário: enquanto Maldonado, o Tio e os executores do testamento tentam fazer com que André e Flora exerçam comportamentos moralmente duvidosos, o casal prefere a vida acomodada e pacata proporcionada pelo casamento. Há, portanto, uma inversão da “dynamic in the 1920s when the older, Victorian-influenced generation was appalled at the immorality and irresponsibility of the young” (Wixson, 2002, p. 46).

^{xxv} A rubrica, um pouco enigmática, carrega dentro de si um jogo de duplos sentidos com a utilização da palavra *ring*, que pode significar o barulho da campainha ao tocar – ou também o ato de cobrar alguma coisa ou de contabilizar algo no caixa (presente na expressão *ringing up*). Além disso, a imagem construída causa certa confusão: pode indicar a atitude apologética de alguém que sabe que fez alguma coisa errada e agora volta, arrependido, pedindo desculpas; mas também de alguém que fez alguma coisa errada e, consciente disso, decide permanecer errado (especialmente quando lemos *when he knows quite well*).

Como é Flora quem está tocando a campainha – e é a partir desse ponto que, depois de ter embaralhado a cabeça de André, Maldonado colocará em ação suas artimanhas para convencer a jovem a forjar um caso extraconjugal – a imagem que prevalece é a de alguém que está arrependido do que fez, numa espécie de *foreshadowing* do que acontecerá de agora em diante em cima do palco. Além disso, como Flora havia saído mais cedo justamente para cumprir com as estipulações do testamento, há espaço para acreditar – ainda mais se o leitor-espectador tiver sido convencido pela arguição dos executores – que a jovem andou agindo da forma que os executores pensam que ela agiu.

A tradução, que se descolou por completo da imagem do cobrador do bondinho, tentou de alguma forma trazer a ideia do arrependimento e do erro com a imagem da criança, que, inocente e ainda assim consciente de sua influência, volta arrependida para o colo daquela que é sua maior figura de autoridade. E certamente não há autoridade maior que Maldonado quando se trata de comportamentos imorais.

^{xxvi} O Luna Park era um parque de diversões localizado em Coney Island. Inaugurado em 1903, era símbolo do que havia de mais atual em termos de diversão e foi um sucesso estrondoso entre os nova-iorquinos.

^{xxvii} Como nem sempre consegui manter a qualidade “*bafflesiana*” de Baffles, que aparece ora em seus provérbios e ditos invertidos, ora em seus comentários enganosos e até mesmo nas suas ações de caráter duvidoso, tentei recuperar algo desse tom mais sarcástico e explícito sempre que me foi possível.

^{xxviii} O Hippodrome foi um teatro nova-iorquino que operou entre 1905 e 1939 e faz uma singela aparição no conto “Head and Shoulders” de F. Scott Fitzgerald, quando Horace Tarbox anuncia para a esposa, Marcia, que “*Pulson thinks he can get me an opening at the Hippodrome, and that means an all-winter engagement. The Hippodrome, you know, is a big—*” (Fitzgerald, 2009, p. 98). Considerado um dos maiores teatros da época, ele era equipado com apetrechos dos mais modernos – incluindo um tanque suspenso que podia ser acrescentado ou removido do palco. Numa tradução que buscasse uma adaptação extrema, seria plausível substituir o Hippodrome pelo antigo Cine Ideal do Rio de Janeiro; mas, como estabeleci anteriormente nas estratégias de tradução, trabalhei com a ideia de suprimir algumas ocorrências e nomes muito locais e, no lugar, explicitar a ideia ou ação que está sendo transmitida – no caso, a ação de mergulhar em cima do palco.

^{xxix} No original, os três sobrenomes que Flora lê até encontrar Consequential começam com C. No entanto, a vontade de usar um sobrenome como “Pereira” – nome com cara de nome e que traz imediatamente a ideia de um alimento – parecia bastante produtiva, e me permiti a mudança.

^{xxx} A tradução do nome Consequential pede uma pequena nota, uma vez que assim como os demais nomes da peça, ele indica uma característica de seu detentor. Como fica claro no próximo ato, Pedro é um homem correto e mesmo careta, vivendo avesso às festas e ao modo de vida que o primeiro ato tenta incutir em Flora e em André. Na língua inglesa, *consequential* pode funcionar tanto como antônimo de *inconsequential* – ou seja, algo ilógico, irrelevante ou mesmo fora da ordem –, mas também pode indicar alguém presunçoso ou pretensioso – característica presente na esposa da personagem, Connie Consequential. Como seria impossível preservar esse duplo sentido, e como o nome completo de Connie (como veremos) já nos diz muito sobre ela, optei por traduzir o sobrenome preservando a ideia de alguém que é constante, ordenado, organizado e correto. Para manter a sonoridade de “Cons” que está no original, acabei escolhendo “Constantino”, que é também próximo de “constante”.

^{xxx} A imagem é obscura, e o contexto não deixa claro a situação que vemos no palco: Com quem será que ela está falando? Será que a pergunta é uma resposta a uma conversa paralela entre as telefonistas? Será que Flora está fazendo essa pergunta para Maldonado, que também estava em outro cômodo da casa ouvindo pelo telefone? É uma pergunta para o público? Para ela própria? A tradução, que precisou se descolar completamente do original, tentou brincar um pouco com a ideia dos pregos para o caixão – e carrega o sentido de que ela pode estar se dirigindo tanto a um interlocutor pelo telefone como também ao público.

Sobre os “United Cigar coupons”, vale destacar que, a cada cinco centavos em compras de produtos da American Tobacco Company, ganhava-se um cupom desses. Em *Constance Darrow*, peça de Sophie Treadwell discutida no sétimo capítulo da tese, a presença desses cupons é utilizada de forma semelhante à empregada em *Scandalabra*:

NAN. Why don't you have Ben save United Cigar coupons? Why Terry's gotten me all kinds of things, haven't you? Just by smoking and saving the coupons. I've got this percolator and this cake knife, and a little mirror. What are you going to get me next, Terry?

TERRY. I'm going to get myself a small coffin. Something neat but gaudy. (Treadwell, 2006, p. 101)

Famosa até a falência, em 1929, a United Cigar ganhou fama nacional com esses cupons, que podiam ser trocados por outros produtos da marca, eletrodomésticos, brinquedos e até mesmo armas de fogo. O caixão ao qual Flora se refere, portanto, à primeira vista pode ser uma exageração desses prêmios, tal como Terry o faz em *Constance Darrow* – e parece que há, também, o sentido de que ela está enterrando de vez sua identidade pública de respeitável mulher casada.

ACT TWO

Scene I

This is morning coming to Peter Consequential's bedroom. It's a love of a morning, all soft and pink and exactly like its father. Peter ought to have been up a long time ago, but he's not eccentric enough to let his misgivings about life drive him into nature worship. Peter's crinkly hair waves about his forehead like treetops in an etching. We picked Peter bodily out of a directors' conference and his hour of squash to put him there in the bed. He's really very handsome, and he'd rather you didn't know about his ineffectuality—three financiers in his family have stayed out of jail; it wouldn't be fair to tradition. Peter's got a lot of talent for ushering at weddings and bachelor dinners but he has had to neglect it to get on in the world. The telephone is ringing violently—and more violently. The maid will answer sooner or later.

SEGUNDO ATO

Cena I

A manhã vai entrando pelo quarto de Pedro Constantino. É um doce de manhã, bem meiga e cor-de-rosa e exatamente como aquele que a criou.ⁱ Pedro já deveria ter se levantado faz tempo, mas não é tão excêntrico a ponto de deixar que suas desconfianças sobre a vida provoquem uma adoração à natureza. O cabelo ondulado lhe enfeita a testa como as copas das árvores numa gravura.ⁱⁱ Nós o enfiamos na cama antes que ele pudesse chegar à partida diária de squash, que vem logo depois da reunião de diretores. Ele é mesmo muito bonito, e preferiria ocultar de vocês a própria ineficácia – três financistas da família, afinal, conseguiram se manter fora da prisão; e isso não faz jus à tradição familiar. Pedro tem um grande talento para recepcionar convidados em casamentos ou mesmo em despedidas de solteiro, mas precisou abandonar a vocação para que pudesse ser alguém na vida. O telefone toca – a cada toque mais violento. Mais cedo ou mais tarde a empregada irá atender.

MAID Hello. Mr. Peter Consequential's residence. No, M'am, he's *not* up. Very well, Madam, I'll wake him—Mr. Consequential!

Peter stirs at the maid's lively tapping.

Mr. Consequential! Telephone.

PETER You know how I hate to answer the 'phone in my sleep. Who is it?

MAID A lady, sir. A Miss Urgent, I think she said.

PETER (*In 'phone*) Good morning, Miss Urgent. Oh—well, good morning, Mrs. Messogony. But what could there be to explain—(*Pause*) Listen, lady—I can't play jokes like that before breakfast. Call me up this afternoon, why don't you?

Peter peremptorily bangs up the 'phone.

What are all those clothes on the floor?

MAID (*Inspecting something so very inconsequential that it hardly seems to belong in the same room with Peter*) I'm sure I don't know, sir. It must be something left over from the scene last night.

PETER There's a scene *every* night lately. I've got so I can hardly tell one from another.

EMPREGADA Pois não? Aqui é da residência do Sr. Pedro Constantino. Não, senhora, ele ainda *não* acordou. Está bem, senhora, pode deixar... Sr. Constantino!ⁱⁱⁱ

Pedro desperta com os cutucos enérgicos da empregada.

Sr. Constantino! Telefone.

PEDRO Você sabe que eu detesto ter que falar ao telefone antes de acordar. Quem é?

EMPREGADA Uma mulher, senhor. Sra. Prontem, parece que é o nome.

PEDRO (*Ao telefone*) Bom dia, Sra. Prontem. Ah — perdão, bom dia, Sra. Mezzogania. Mas o que é que eu tenho que explicar — (*Pausa*) Escuta aqui, minha senhora — Que piada é essa assim tão cedo? Pois faça o favor de me ligar só depois do almoço.^{iv}

Ele bate o telefone no gancho, categórico.

E o que são todas essas roupas pelo chão?

EMPREGADA (*Inspecionando algo tão inconstante que sequer parece pertencer ao mesmo cômodo que Pedro*) Não sei, senhor. Deve ser daquele escarcéu de ontem à noite.

PEDRO Pois ultimamente parece que *toda* noite tem um escarcéu. Eu já nem sei dizer quando um começa e o outro termina.

MAID Yes, sir. Isn't it fascinating? (*Boastfully*) Mrs. Consequential loses her head more often than any lady I have ever served.

PETER Otherwise you'd have left long ago, I suppose.

MAID What I say is, the lower orders, sir, can hardly be expected to put up with ennui—what with all the other things they have to bear.

PETER Really! Well, I'd like a wife like Queen Victoria—perhaps not the same shape, but a similar idea. Don't you think that'd be nice?

MAID I like excitement myself.

PETER When you've been on this house party as long as I have you'll change your mind. How long do you think it can last?

MAID It's been going on, sir, since I came as kitchen maid in nineteen fourteen.

PETER Where *is* everybody?

MAID They haven't come in yet. It's *only* eight in the morning, sir.

PETER I must have dozed off. And all those relations with my wife I had to think over!

MAID Yes, sir. You ought to take bromides. With that stuff inside you you *couldn't* fall asleep and you'd be able to keep up with the others.

EMPREGADA O senhor não acha fascinante? (*Com jactância*) Nunca vi uma patroa perder a compostura com tanta frequência como a Sra. Constantino.

PEDRO Suponho que, não fosse isso, você já teria ido embora há muito tempo.

EMPREGADA O que quis dizer, senhor, é que não dá pra esperar que além de suportar tudo o que já precisam suportar, o populacho tenha que aguentar também o tédio.

PEDRO Não me diga! Bom, eu gostaria de uma esposa meio como minha avó^v — bom, não *exatamente* como a minha avó, mas com um gênio parecido. Não é uma boa ideia?

EMPREGADA Eu já gosto mais é de aventura.

PEDRO Pois não pensaria assim se estivesse nesta festança^{vi} há tanto tempo quanto eu. Será que ainda dura muito?

EMPREGADA Senhor, a festa começou em 1914, quando eu ainda ajudava na cozinha.^{vii}

PEDRO E *onde* é que está todo o mundo?

EMPREGADA Ainda não chegaram, senhor. São *só* oito horas da manhã.

PEDRO Devo ter caído no sono. E minha esposa daquele jeito, que nem se aguenta!^{viii}

EMPREGADA Verdade, senhor. O senhor devia tomar aqueles comprimidos de brometo.^{ix} Não conheço *vivalma* que durma com aquilo no estômago, então quem sabe o senhor não conseguia acompanhar a festa.

PETER (*Hesitantly*) I was going to ask you something—very personal—

EMPREGADA (*Quickly protesting*) Oh, I *couldn't*, sir. The mistress wouldn't stand for it.

PETER I was just wondering what you thought of my wife.

MAID (*Sizing up the underwear*) Undernourished, sir.

PETER I mean, she's been treating me very badly—when she treats me any way at all.

MAID Marriage is such a sedentary life. Maybe she needs to get about more.

PETER That's her idea. It's been a great disappointment to her to find me a recluse after all she expected from my career at Yale.

MAID When there's nothing to worry about, sir, we women usually do take to worry.

PETER But I *have* to get up in the morning. You know, there's lots to do in an office, making mistakes for people.

MAID Oh, sir.

PETER Connie says that—

Peter begins shaving himself while the maid holds the mirror for him. He's in pajamas, but it's quite all right because they're such fine pajamas that they're quite impersonal.

PEDRO (*Hesitante*) Preciso perguntar uma coisa — muito pessoal...

EMPREGADA (*Num protesto imediato*) Senhor, *já* não. Minha patroa não permite.

PEDRO Eu só queria saber que ideia você faz de minha esposa.

EMPREGADA (*Analisando as roupas de baixo*) Penso que ela está subnutrida, senhor.

PEDRO É que ela não vem me olhando com bons olhos — isso é, quando ela ao menos me olha.

EMPREGADA Casamento é coisa pra lá de sedentária. Quem sabe ela não precisa circular um pouco pela sociedade.

PEDRO Ela é da mesma opinião. Ficou tão decepcionada quando viu que eu não passava de um ermitão depois daquela minha fama na universidade.

EMPREGADA As mulheres geralmente ficam mais preocupadas quando não há com o que se preocupar, senhor.

PEDRO É que eu *tenho* que acordar cedo. Dá muito trabalho cometer erros pelos outros.

EMPREGADA Credo,^x senhor.

PEDRO Ana^{xi} costuma dizer que...

Pedro começa a se barbear enquanto a empregada segura o espelhinho. Ele ainda está de pijama, mas a situação é perfeitamente respeitável, pois é um conjuntinho tão magnífico que chega a ser perfeitamente^{xii} impessoal.

I ought to go out more—ought to get my letter in society, so to speak. Now, I haven't thought much of things like that since college.

MAID Well, a man like you shouldn't allow himself to get suburban.

PETER She picks on me. Began just suddenly—

Offhand with a flourish of the razor.

immediately following the marriage ceremony.

MAID Perhaps you'd get along better if you could invent something for your wife to make the worst of. Just to simulate her interest in you. How would it be if you led her to expect that you'd been—well—being—

PETER I know. Biological terms are always embarrassing.

MAID (*Offended*) I was going to suggest “connubian”, sir, with somebody else.

PETER (*Distastefully*) It sounds so African. Anyway, I wouldn't have the slightest idea of how to go about it.

MAID They usually begin with a poem—that gives the impression of uneasiness.

All this time the maid has been moving the mirror up and down till Peter can't possibly see himself and the two of them

eu deveria sair mais — que eu precisava era ser mais como um Primo Basílio, compreende?^{xiii} O problema é que não dou pelota pra isso desde os tempos da universidade.

EMPREGADA Bom, um homem como o senhor não devia se permitir ficar tão mediano.

PEDRO Ela está sempre me criticando. Começou de repente...

Faz um floreio descuidado com a lâmina de barbear.

logo depois da cerimônia do casamento.

EMPREGADA Quem sabe vocês não fossem mais felizes se o senhor inventasse algo pra preocupar sua esposa. Uma coisinha à toa, só pra estimular^{xiv} o interesse da senhora. Que tal se o senhor inventar algo que — desse a impressão de que — o senhor — sabe como é...

PEDRO Eu sei, é sempre desconfortável falar em termos biológicos.

EMPREGADA (*Ofendida*) Pois eu ia dizer, senhor, algo que desse a impressão de que o senhor estivesse de “conubiação” com uma outra mulher.

PEDRO (*Com aversão*) Me parece exótico^{xv} demais. E também nem sei como fazer isso.

EMPREGADA Muita gente começa com um poema — pra dar uma sensação de desassossego.

A empregada está até agora segurando o espelho, movimentando-o sem parar, e Pedro não consegue mais nem encontrar

*alternately kneeling and on tiptoe,
bobbing about.*

PETER Would anything on the stock market do for the quotation?

MAID No, sir. But it ought to be something gloomy.

PETER (*Counting the strokes of his razor*) She loves me, she loves me not—but she’s very negligent of me even if it comes out *both*.

MAID There’s nothing better than negligee women to make a man take an interest in personal appearances.

PETER There *is* something better—only you must have bought the wrong postcards—they’re better in France. I’d bring you some only my wife won’t go away with me.

MAID How can you expect her to be contented with just a husband after all she’s been used to, Mr. Consequential?

PETER I can’t see what there is in strange men to make wives so frivolous.

MAID (*Contemptuously*) Cemeteries, sir, are the only things that have the same heart-interest the world over.

PETER I’ve never gone in for variety.

o próprio reflexo. Os dois pulam para cima e para baixo em momentos diferentes: quando um fica na ponta dos pés, o outro se ajoelha.

PEDRO Será que dá pra rimar “amor” com alguma palavra lá do mercado de ações?^{xvi}

EMPREGADA Não, senhor. Tem que ser alguma coisa mais tristonha.

PEDRO (*Contando os movimentos da lâmina*) Bem me quer, mal me quer... Bem ou mal, ela tem é me colocado pra baixo.

EMPREGADA Nada como as roupas de baixo de uma mulher pra fazer um homem manter as aparências.^{xvii}

PEDRO Pois tem *sim* coisa melhor — mas só se você tiver comprado os cartões postais certos. Os melhores são os franceses.^{xviii} Eu até traria alguns, se ela quisesse ao menos viajar comigo.

EMPREGADA Mas como é que a patroa pode se dar por satisfeita com um marido qualquer depois de ter se acostumado com todo esse rebuliço, Sr. Constantino?

PEDRO Não consigo entender o que há de tão especial nos homens desconhecidos, que deixam as esposas tão frívolas...

EMPREGADA (*Com desdém*) A única coisa que é igual em qualquer canto do mundo são os cemitérios, senhor.

PEDRO Nunca fui muito de variar meus interesses.

MAID Why don't you, sir? It might help with your wife.

PETER Oh, I'm always too busy thinking how busy I am.

MAID A man of the world should never know what's going on; the upsets only turn his head.

PETER Besides, I don't know anybody.

To the accompaniment of a final stroke with the razor.

Ah! Anyway, she loves me!

MAID (*Critically*) You've left a little patch up there.

PETER Where? There! You see she loves me not! I knew it from the minute she said she did—she's just the same as all devoted wives. (*Slams down mirror*)

MAID The great thing that love affairs *all* have in common, sir, is that they come out wrong.

PETER She hasn't said a loving word to me since—since—(*Mumbling*) '33, '32, '31—You know, Miss What's-your-name, I don't believe she has since she slapped my face for flirting with somebody else when we led the last prom together.

The door opens and in comes Connie Consequential. Connie is a very frivolous

EMPREGADA Por que não tenta, senhor? Pode ajudar na situação com a patroa.

PEDRO É que estou sempre ocupado demais pensando em como estou ocupado.

EMPREGADA Um homem bem-vivido como o senhor não precisa mesmo saber o que se passa; os desarranjos da vida só trazem é tontura.

PEDRO Além de quê, não conheço ninguém.^{xix}

Ao fazer um último movimento com a lâmina, declara:

Ah! Então ela me quer, afinal!

EMPREGADA (*Em tom de censura*) O senhor deixou passar um pedacinho ali no canto.

PEDRO Onde? Pois então! Mal me quer! Eu sabia já quando ela disse que me amava^{xx} — só mais uma esposa devotada. (*Empurra o espelho pra baixo, com força*)

EMPREGADA A melhor coisa dos casos de amor, senhor, é que *todos* dão errado.

PEDRO Ela não me faz uma jura de amor desde — desde — (*Resmungando*) 1933, 32, 31... Sabe de uma coisa, Dona Fulana, acho que ela não me faz uma jura de amor desde aquela vez que me estapeou porque me viu de namorico com outra na última festinha que fomos.

A porta se abre e por ela entra Ana Constantino, uma mulher muitíssimo

woman. When she makes sense it comes as much of a surprise to her as to everybody else. She's restless, pretty, and can't find any directions in the Social Register about what to do with these two important factors in her life. You know the type: meat for the traveling polo player. She's in a very exotic creation as inappropriate as possible to what she's doing—which is carrying Peter's breakfast tray. Luckily, there's an apron between the dress and the orange juice, so it won't be ruined and Connie can wear it again tomorrow night.

What on earth are you doing?

CONNIE I've brought you breakfast, (sweetly) darling.

She takes up the maid's job and hums contentedly as she begins that process so disturbing to men, known by women as "arranging things".

PETER (Suspiciously) What's the matter with you?

CONNIE There's some shaving cream on your year. Not everybody could look so nice in shaving cream.

frívola. Quando diz alguma coisa sensata, fica tão surpresa quanto os demais. Ela é inquieta, linda e simplesmente não sabe o que fazer com esses dois fatores tão importantes; e olha que até já procurou algumas dicas entre a nata da sociedade^{xxi}. Vocês conhecem o tipo: um troféu ambulante de carne e osso conquistado por um jogador de polo.^{xxii} Ana desfila um modelito bastante exótico, tão impróprio quanto possível para a atividade que está realizando — que, no caso, é carregar a bandeja do café da manhã de Pedro. Ainda bem que há um avental separando o vestido e o suco de laranja, pois assim não há risco de manchas e Ana pode usá-lo novamente amanhã à noite.^{xxiii}

Mas o que é que você está fazendo?

ANA Trouxe o seu café da manhã, (meiga) meu bem.

Ela se ocupa do trabalho da empregada, cantarolando com alegria enquanto dá início àquele processo tão temido pelos homens e conhecido pelas mulheres como "pôr as coisas em ordem."

PEDRO (Desconfiado) Que bicho te mordeu?

ANA Você tem um pouquinho de creme de barbear na orelha. E olha que não é qualquer um que fica bonito com creme de barbear.

PETER What have you been doing all night?

CONNIE Now, Peter, if I'd only known what a bad man you were, I'd have been here right by your side.

PETER Anaconda Consequential, has anybody been killed? Have you gone crazy?

CONNIE To think of my missing all the dreadful things you've been doing!

PETER You *have* treated me pretty casually.

CONNIE I'm sorry. I thought you were only working when you stayed at the office.

PETER You said yesterday I ought to play an extra at the wax museum. What's changed you so? (*Resentfully*) Have I been elected to something?

CONNIE Don't pretend you don't know. What a debt I owe to the morning paper! If it hadn't been for the *Crimes Plutocrat* I'd have worn myself out, trying to make up for your good behavior.

PETER What's in the papers?

CONNIE The last accounts do make me feel my bran muffins—to be married to such a “disreputable” and “unprincipled” man!

PETER Now, Connie, you know that—

CONNIE That's what the papers say. All my friends will envy me so.

PEDRO O que você andou aprontando agora à noite?

ANA Ah, meu bem, se eu soubesse que você era tão imprestável assim, eu tinha era ficado bem aqui do seu lado.

PEDRO Anaconda Constantino, não me diga que alguém morreu! Ou então que você ficou maluca?

ANA E pensar que eu perdi todas as coisas medonhas que você andou me aprontando!

PEDRO Bom, você tem mesmo andando meio distante.

ANA Me perdoa? Eu achei que quando você ficava até mais tarde no escritório era só pra trabalhar.

PEDRO Mas ontem mesmo você disse que eu devia era trabalhar de coadjuvante no museu de cera. O que foi que aconteceu pra você mudar assim, da água pro vinho? (*Injuriado*) Não vai me dizer que fui eleito^{xxiv} pra alguma coisa?

ANA Não precisa se fingir de tonto. Devo minha vida aos jornais da manhã! Não fosse o *Plutocrata Criminal* eu era capaz de passar os meus dias tentando compensar a sua imagem de bom samaritano.

PEDRO Mas o que foi que saiu no jornal?

ANA Essas últimas notícias colocaram meu café pra dançar com as borboletas aqui no estômago^{xxv} — quem diria, estar casada com um homem tão “desonroso” e “sem princípios”!

PEDRO Ana, você sabe que eu...

ANA Pois foi isso que saiu no jornal. Minhas amigas vão é morrer de inveja.

Connie solicitously places Peter's shoes before him and settles herself to sew while he reaches excitedly for the news.

PETER Will you give me that sheet?

CONNIE (*Unfolding the news*) I do hope the pictures do her justice.

Connie snuggles up close to Peter—not as close as she'd like to, but close enough to make it awkward for him to read.

Look, Peter—I'm knitting myself a hair shirt from the rope you gave me.

PETER Connie, are you actually in love with me again?

CONNIE We were awfully happy when I thought you were blind to women—now I know that you weren't.

PETER (*He hasn't got a chance to read yet*) The papers are all fiction, mostly—

CONNIE This one blamed your escapade on the spirit of the world. It was very clever of you to merit that, Peter.

PETER Bolchevism!

CONNIE When you come to that part about Mrs. Messogony's nightgown, tell me.

PETER When I come to *what*?

Solícita, Ana coloca os sapatos de Pedro perto de onde ele está e em seguida senta-se para costurar, enquanto o marido, afobado, pega o jornal.

PEDRO Pode me passar esse caderno?

ANA (*Desdobrando o jornal*) Espero mesmo que ela seja tão bonita como nessas fotos.

Ela se aninha perto de Pedro — não tão perto quanto gostaria, mas perto o suficiente para atrapalhar a leitura do marido.

Olha, querido — estou tricotando um cilício com essa corda que você me deu.

PEDRO Ana, então quer dizer que você agora me ama?

ANA Éramos tão felizes no tempo em que eu achava que você estava cego de amores por mim — e agora descubro que você sempre conseguiu enxergar.

PEDRO (*Ele ainda não conseguiu ler o jornal*) Você sabe que esses jornais sempre inventam coisas...

ANA Este aí disse que o verdadeiro culpado das suas puladas de cerca é o espírito do mundo. Eu achei que foi bem inteligente da sua parte reconhecer isso, meu bem.

PEDRO Comunistas!

ANA Avisa quando chegar na parte da camisola da Sra. Mezzogania.

PEDRO Quando eu chegar *onde*?

CONNIE Oh, it's nothing. I just thought it was in awful taste, that's all.

She reaches over Peter, begins to rummage and settles back in her place with a new piece of the paper at which she peers judiciously.

Is that a good likeness, Peter? If it is, her nose is too alkaline. I never did care for noses that do this.

Connie draws a preposterous figure in the air with her finger.

Of course nobody's nose ever did—except bloodhounds.

PETER (*Reading*) Good Lord!

CONNIE Well, I don't blame *you*, Peter. *You* couldn't help what she had on.

PETER *She's in bed. (Enthusiastically)* Say, she's good looking, isn't she? She's one of the best-looking girls I've ever seen, as a matter of fact.

CONNIE She's not so wonderful as all that!

PETER But we'll never be able to live that down. It's scandalous!

CONNIE (*Disappointed*) Peter, don't you *like* their calling you witty and debonair? Don't you *want* to be a Lothario, Peter?

PETER Think of our position.

CONNIE What better position do you want than in the rotogravures?

ANA Ah, não é nada demais. É só que eu achei de péssimo gosto.

Ela chega mais perto de Pedro, vasculha os cadernos e volta para o seu lugar com um novo pedaço do jornal, que inspeciona com atenção.

Ela é mesmo desse jeito? Porque se for, achei o nariz muito alcalino.^{xxvi} Nunca gostei de nariz assim.

Ana desenha, com os dedos, um nariz absurdo no ar.

Mas também, ninguém tem um nariz desse jeito — só aqueles cães de caça.

PEDRO (*Enquanto lê*) Jesus amado!

ANA Eu não estou culpando *você*, querido. A culpa não é *sua* se ela estava vestindo uma camisola dessas.

PEDRO Ela está na *cama*. (*Entusiasmado*) E não é que é bonita? E digo mais: é uma das mais bonitas que já vi.

ANA Ela não é tudo isso!

PEDRO Mas nunca que vamos superar isso. Um escândalo desses!

ANA (*Tristonha*) Mas, querido, você não *gosta* de ser chamado de malandro e charmoso? Não quer *mesmo* ser um Don Juan?^{xxvii}

PEDRO Mas pense na nossa posição.

ANA E quer posição melhor do que a manchete do jornal?

PETER No. Yes. That is, I hadn't thought of it, Connie. Do you suppose I'm really like that?

CONNIE Of course, dear—it says so in the papers.

PETER It doesn't seem possible, it's such a nice day.

CONNIE (*Querulously*) But Peter, you needn't pretend to me. I want you to be your own wicked self.

PETER And if you found out I wasn't?

CONNIE Don't be silly.

PETER You'd rather I'd be myself in the paper or just myself, Connie?

CONNIE I'd rather know the truth than to think you were truthful, any day.

PETER I s'pose a person had better not begin counting their eggs till they've laid them.

CONNIE How did you think of it, Peter?

PETER (*Emphatically*) It was entirely impromptu. On the spur of the moment!

CONNIE That's funny! It's such a lovely scandal!

PETER Do you think it was funny when the bottom dropped out of the steel market?

CONNIE No, frankly, I didn't. Was it? It seemed sort of flat to me but maybe I just didn't get much out of it.

PEDRO Claro que não. Quer dizer, claro que sim. Olha, Ana, isso jamais me passou pela cabeça. Você acha mesmo que eu sou assim?

ANA Mas é claro, querido – saiu até no jornal.^{xxviii}

PEDRO Mas não é possível, ainda mais hoje, num dia tão bonito.

ANA (*Queixosa*) Querido, você não precisa mentir pra mim. Eu quero que você seja quem você realmente é, com traição e tudo.

PEDRO Mas e se isso for mentira?

ANA Que tolice.

PEDRO Ana, você quer que eu seja eu mesmo ou esse homem aí dos jornais?

ANA Eu prefiro sempre saber a verdade a pensar que você está sendo verdadeiro.

PEDRO Vai ver é como dizem por aí, melhor vender o couro antes de matar a onça.^{xxix}

ANA Da onde você tirou isso, meu bem?

PEDRO (*Enfático*) Foi de supetão. Aconteceu no calor do momento!

ANA Olha só que gozado! E um escândalo tão simpático!

PEDRO Você por acaso achou gozado quando a indústria siderúrgica entrou em colapso?^{xxx}

ANA Pra ser sincera, não, nem um pouco. Era pra ser? Achei a coisa toda meio cinzenta demais, mas vai ver era só eu.

Connie flops on the bed disconsolately.

Ela se deixa cair em cima da cama, inconsolável.

PETER What is it, Connie?

PEDRO O que foi, meu anjo?

CONNIE Oh nothing—only her nose—
(*Pointing*) Don't you think so, Peter?

ANA Ai, não é nada — é só que o nariz dela — (*Aponta*) Você não acha?

Together with their arms folded about each other they inspect the intricacies of Flower Messogony's nose in her likeness in the paper.

Abraçados, os dois inspecionam as minúcias do nariz de Flora Mezzogania tal como está impresso no jornal.

That's sort of aquatic?

Que é meio aquático?

PETER I believe you're jealous! You know I never notice noses, dear—unless they're rising or falling or doing something brokerish.

PEDRO Mas ora, você está é com ciúmes! Você sabe que não ligo a mínima pra narizes — a não ser que eles estejam em alta, em queda ou sintam cheiro de dinheiro.

CONNIE But maybe you think it's a nice one, Peter.

ANA Mas, amor, vai ver você ficou encantado com nariz dela.

PETER There's not much in noses financially.

PEDRO Narizes não têm grande potencial econômico.

CONNIE And her hair!

ANA E esse penteado!

PETER Well, hair always shows up better on a blonde.

PEDRO Você sabe que as loiras sempre fotografam melhor.

CONNIE Peter, please try not to notice her hair, either.

ANA Meu bem, tente não reparar tanto assim no cabelo dessa messalina.

PETER I'm glad something's brought us together again. It's been ages since you've been like this. You wouldn't kiss me, would you, Connie?

PEDRO Que bom que aconteceu alguma coisa pra deixar nós dois assim, mais próximos. Faz tanto tempo que você não me trata desse jeito. Será que você não me dava um beijo, querida?

CONNIE Oh Peter! Would you *let* me? I mean, with all the other women that would be glad to—in view of the publicity?

ANA Meu amor! Mesmo com você podendo beijar tantas outras por conta da publicidade — posso *mesmo*?

Peter takes Connie in his arms right before the footlights and us all. Somebody ought to tell them this is a theatre but nobody does.

I want you to promise me just one thing. I know it's going to be hard for you.

PETER I'd do anything to keep you so interested in me that I didn't have to think of you, Connie.

CONNIE (*Purring*) Oh, Peter, it'll be dreadfully difficult.

PETER I promise.

CONNIE (*Falteringly*) I don't want you to ever speak to that Messogony woman again as long as you live. Could you promise even that, Peter?

PETER Even that, I promise.

CONNIE Well then, I suppose it's all right.

PETER (*Enigmatically over his paper*) The work people do before others are up never seems to count for anything. Now that you know my true character, maybe you'll be more considerate.

CONNIE I told you, Peter, I honestly will. How could I guess you were so pornographic?

PETER A man's got to have something from his wife besides her parents and her hangover.

Pedro toma a esposa em seus braços ali mesmo, aos pés da ribalta^{xxx} e na frente de todos nós. Alguém deveria avisar ao casal que isto aqui é um teatro, mas ninguém se pronuncia.

Só me promete uma coisa. Eu sei que vai ser difícil.

PEDRO Pois faço o que for pra deixar você tão interessada em mim que eu nem precise mais me preocupar.

ANA (*Num deleite*)^{xxxii} É uma coisa terrivelmente difícil.

PEDRO Eu prometo.

ANA (*Titubeia*) Não quero você nunca mais falando com essa tal de Mezzogania, mas nunca mais mesmo. Consegue me prometer até mesmo isso?

PEDRO Até isso eu prometo.

ANA Bom, então acho que tudo bem.

PEDRO (*Enigmático, enquanto lê o jornal*) Tenho a impressão de que as tramoias que acontecem na calada da noite nunca recebem a atenção que merecem. Agora que você descobriu o meu verdadeiro eu, quem sabe não se mostra mais atenciosa.

ANA Mas se já não disse que vou mudar. E como eu ia imaginar que você era pornográfico assim?

PEDRO Um homem não se casa com uma mulher apenas pra cuidar dos sogros e das ressacas dela.

CONNIE Wasn't it silly the way I behaved? Nothing but parties, and one thing leading to another cocktail.

PETER It was.

CONNIE Such a waste of time when there was all the wickedness I could have wanted right at home!

PETER Remember how I used to hold you in my arms like a sleepy kitten, Connie? You purred about me and stayed off back fences when I was busy.

CONNIE Rr—rr—rrr—

PETER I'd subscribe to *anything* to break you of fence-walking.

CONNIE Peter, if you give her up, I'll take that trip you've wanted for so long.

PETER We'll escape, Connie! We'll hide ourselves in a nice quiet place till the scandal blows over.

CONNIE I hope there'll be photographers and members of the press.

PETER We'll leave immediately so we can be ostracized in peace—We'll sail for Biarritz! (*Peter struts pompously*) Three times round a beach before lunch makes you wish you had never been born! We'll find a proper setting where we can let our bygones be the future.

CONNIE (*Petulantly*) Isn't a proper setting a place where everything passes unnoticed? I *would* like to make the Sunday edition!

ANA Não foi uma bobagem tudo aquilo que eu aprontei? Todo dia uma festa diferente, e sempre uma coisa levando a outro coquetel.

PEDRO Se foi!

ANA E que perda de tempo, pois se eu tinha um marido tão imoral bem debaixo do meu nariz!

PEDRO Você se lembra de quando eu te colocava assim, no meu colo, como se você fosse um gatinho com sono? Você ficava ronronando em volta de mim, e se eu estava ocupado você nem tentava subir com essas patinhas na cerca do jardim.

ANA Miau — mi — au...

PEDRO Eu fazia o que *fosse* pra você nunca mais pular a cerca.^{xxxiii}

ANA Se você largar essa mulher, vou naquela viagem que você sempre quis fazer.

PEDRO E se a gente fugir, Ana! A gente se esconde em um lugarzinho tranquilo e espera o escândalo passar.

ANA Tomara que tenha alguns fotógrafos e jornalistas por lá.

PEDRO Vamos agora mesmo, eu quero que o ostracismo venha num momento de calma — Vamos pra Biarritz!^{xxxiv} (*Empertiga-se, pomposo*). Nada como três voltas pela praia antes do almoço pra fazer um sujeito querer nunca ter nascido! É só o caso de achar um lugar decente pra fazer do nosso leite derramado um pudim bem gostoso.

ANA (*Petulante*) Mas um lugar decente não é só mais um cantinho onde tudo passa despercebido? Eu *queria* aparecer no caderno de domingo, sabe!

PETER (*Threateningly*) Connie, do you want to have me forced into the woman by accident? I wouldn't take a chance of walking on the streets with things the way they are.

CONNIE But you will make a parting statement, won't you? About how you will always prefer my profile?

PETER Leave what I will do to me. One has to conceal one's temperament for climaxes.

Before we have time to give Peter's remark the attention we hope it deserves, the scene is invaded, in fact, it is nearly demolished by a flock of very energetic gentlemen on the press.

1ST REPORTER Climaxes! I knew we had the right party.

Writing.

"Consequential insults reporters!"

CONNIE (*Dashing to the mirror to primp*) Why, he hasn't said a word!

2ND REPORTER (*Writing*) "Refuses to talk, claims vice is hereditary."

PETER You'll have to go away. We've got to pack. We're leaving.

1ST REPORTER "Consequential in hiding. Wife suspects suicide."

PETER That's terrible. You don't, do you, Connie?

PEDRO (*Ameaçador*) Meu amor, e por acaso você quer que eu caia nos braços dela assim, sem querer? Prefiro nem botar o pé na rua com as coisas nesse estado.

ANA Mas você vai fazer uma declaração formal de despedida, não vai? Dizendo que sempre preferiu moças com a minha silhueta?

PEDRO Deixe que eu mesmo cuido do que vou fazer. É sempre melhor esconder o nosso temperamento em momentos de clímax.

Antes que possamos avaliar a observação de Pedro com a devida calma que, esperamos, ela mereça, a cena é invadida — na verdade, é praticamente demolida — por uma manada de enérgicos cavalheiros da imprensa.

1º REPÓRTER Clímax! Sabia que estava na casa certa.

Ele começa a escrever.

"Constantino insulta os repórteres!"

ANA (*Correndo em direção ao espelho pra se empetecar*) Mas se ele não disse nem uma palavra!

2º REPÓRTER (*Escrevendo*) "Se recusou a falar; alega que a libertinagem corre na família."^{xxxv}

PEDRO Os senhores saiam daqui. Eu e minha mulher precisamos arrumar as malas. Estamos de partida.

1ª REPÓRTER "Constantino está desaparecido. Esposa acredita na possibilidade de suicídio."

PEDRO Que horror. Acredita mesmo, amor?

CONNIE Peter, please don't get between me and the camera.

2ND REPORTER Mrs. Consequential, would you move over a little? You're spoiling the profile—

CONNIE Won't you make it a family group?

1ST REPORTER If the lady insists.

The reporters busy themselves posing and adjusting Connie and Peter in a very domestic attitude. The phone begins to ring. There's general pandemonium as the maid tries to answer.

CONNIE Do you think this looks much like a going-away gown?

1ST REPORTER The very thing, madam, if you'll slip it off the shoulder a bit.

MAID *(Yelling)* He can't answer the phone, he's leaving. I can't help if it is Mrs. Messogony. If you want to speak to Mr. Consequential you'll have to go to Biarritz. Yes, Ma'am, Biarritz, France, he said.

The maid slams up the phone and edges herself into the family group as best as she can, coyly posing.

1ST REPORTER He's hardly my idea of a rake.

CONNIE We'll can't you touch it up a bit?

ANA Querido, por favor, desse jeito você estraga o meu retrato.

2º REPÓRTER Sra. Constantino, pode chegar um pouquinho mais pro lado? Queremos um retrato só dele pra matéria...

ANA Não dá pra ser uma foto de família?

1º REPÓRTER Se a senhora insiste.

Os repórteres se ocupam em colocar Ana e Pedro numa pose bem doméstica. O telefone começa a tocar. A cena é um pandemônio total, e no meio disso tudo a empregada^{xxxvi} tenta atender a ligação.

ANA O senhor diria que esta combinação aqui parece de noiva?^{xxxvii}

1º REPÓRTER Com toda a certeza, Madame, ainda mais se a senhora deixar a alça caída.

EMPREGADA *(Aos berros)* Ele não pode falar agora, está de partida. E o que eu posso fazer se quem fala é a Sra. Mezzogonia. Se a senhora quiser falar com o Sr. Constantino, que vá até Biarritz. Sim, senhora, Biarritz, na França, foi isso que ele disse.

A empregada desliga o telefone com força e se enfia no meio do retrato de família do jeito que dá, posando meio acanhada.

1ª REPÓRTER Esse aí não tem muita pinta de degenerado.

ANA Não dá pro senhor fazer um retoque?

PETER Wouldn't it be better if you used one of the President? Or *somebody* better known than I am?

CONNIE Peter! I've been longing for this for years. Don't cheat me of my happiness.

2ND REPORTER We'll entitle it "In a Love Nest."

1ST REPORTER Of course—but then we can use the wrong name.

The cameras click. Blop! Goes the flashlight, the reporters dash valiantly about. On the whole it's a good thing the CURTAIN came down when it did or we might have to witness a general smashup on the stage.

PEDRO Não era melhor usar um retrato de político? Ou de *qualquer outro* mais famoso do que eu?

ANA Ai, Pedro! Faz anos que sonho com isso. Não venha você acabar com a minha felicidade.

2º REPÓRTER A manchete vai ser "Na *garçonnière* da sedução."

1º REPÓRTER É claro — ou então podemos usar o nome errado.

Ouvimos o som das câmeras. O flash solta um Bop! e os repórteres se precipitam com pressa pelo local. Ainda bem que a CORTINA desceu quando desceu, se não teríamos que presenciar uma abalroação total em cima do palco.

ⁱ A presença explícita de um criador (homem) para a manhã que entra no quarto de Constantino não é uma ocorrência isolada na escrita de Zelda; de fato, elementos e menções de cunho religioso se fazem presentes ao longo de grande parte da escrita epistolar e literária produzida pela autora entre as décadas de 1930 e 1940 – e costumam ser interpretadas como manifestações de um dos sintomas mais graves de sua doença (Bryer & Barks, 2003, p. 217). O arquivo pessoal de Charles Oscar Kalman, doado ao Minnesota Historical Center, por exemplo, preserva uma longa troca epistolar de décadas entre o casal Fitzgerald e este antigo amigo de St. Paul – e nele podemos encontrar trechos de cartas como esta, de 1945, na qual Zelda escreve: "My raison-d'être is seeking the Grace of God". Há também um manuscrito datilografado sem data, no qual Zelda constrói uma pequena prece na sua linguagem altamente lírica e idiossincrática.

O fanatismo religioso que arrebatou Zelda durante suas internações também foi sardonicamente documentado por Scott, que em uma carta para os Murphy já no ano de 1936 alegava: "Zelda now claims to be in direct contact with Christ, William the Conqueror, Mary Stuart, Apollo and all the stock paraphernalia of insane-asylum jokes" (Milford, 1970, p. 308).

ii A descrição “waves about his forehead like treetops in an etching” me parece particularmente zeldiana, na medida em que faz uso de uma associação inesperada de imagens para descrever algo meramente banal: os cabelos de uma personagem. São justamente essas pequenas rupturas inesperadas que tornam sua escrita tão singular, como as luas cansadas que interrompem a descrição da cidade de Nova York em *Save Me the Waltz*: “Sunshine comes high to darn the thoroughfares with silver needles – a thread of glamor, a Rolls-Royce thread, a thread of O. Henry. Tired moons ask higher wages.” (Fitzgerald, 2019, p. 66). É também em *Save Me the Waltz* que se esconde uma descrição semelhante sobre os cabelos de uma das personagens da infância de Alabama: “Randolph’s hair is like nacre cornucopias pouring forth those globes of light that make his face” (idem, p. 6).

A construção altamente subjetiva de cabelos que se assemelham às copas de uma árvore também pode remeter às gravuras japonesas de Utagawa Yoshitoyo, Kawase Hasui e Tsuchiya Koitsu – cuja estética, de alguma forma, parece similar à forte associação entre cor e imagem que Zelda tece sobretudo em seus contos.

iii Apesar de sua breve aparição na peça, posto que participa apenas da primeira cena do segundo ato, a empregada dos Constantino desempenha um papel importante no enredo; um que é bastante similar ao de Maldonado, visto que é ela, afinal, que compartilhará ditados inesperados e tecerá conselhos duvidosos para Pedro – este, o cônjuge que, assim como Flora, se encontra sob o escrutínio da opinião pública e sofre com a necessidade de ser aquilo que dele se espera. O fato de que a empregada (anônima) acaba auxiliando Maldonado a arquitetar o escândalo, portanto, preserva a ideia de que são os dois empregados domésticos – *the help* – que, de maneira polida e com comentários indiretos, *ajudam* a selar o fadado declínio moral de seus patrões.

iv Como perdi a menção ao café da manhã, incluí uma nova refeição na fala: o almoço.

v O desejo de Peter por uma esposa que tenha os mesmos valores e ideais que a rainha Vitória – mas não o mesmo corpo e nem a mesma idade avançada – é no mínimo problemático ao olhar contemporâneo. De fato, algumas das falas da personagem ao longo desta cena trazem questões contundentes para a tradução, uma vez que incorporam e reproduzem ideias machistas e misóginas à época amplamente consideradas como elementos do “lugar comum”.

Como o esforço desta tese é trazer *Scandalabra* para a língua portuguesa e para a cultura brasileira e, claro, discutir criticamente o papel de Zelda como artista e como mulher, nenhum dos dois extremos tradutórios me pareceu correto: nem eliminar por completo a fala e nem, tampouco, reproduzir um referencial que simplesmente não se relacione ao contexto de chegada – a rainha Vitória, afinal, não ocupa presença de destaque tão imediata e sólida dentro do nosso imaginário popular. No entanto, a própria menção à monarca em uma peça escrita no ano de 1932 também remonta a algo que pertence a um passado recente; um emblema concreto dos valores e da moral conservadora. Em “Paint and Powder”, por exemplo, Zelda faria outra alusão, velada, à rainha e ao embate entre tradição e modernidade quando menciona os véus e roupas pretas da monarca:

If we like veils, better a rosy one than a black! Why not bright cheeks and varicolored clothes as a sign that the women are as vital and vivid as the billboards, the beach parasols, the one-hundred story buildings, the gasoline stations, and the prosperous skies. (Fitzgerald, 1991, p. 416)

A imagem da avó, então, me pareceu uma boa solução, pois se conforma aos dois elementos destacados: ela não só é uma figura do passado (familiar), mas muitas vezes é tida como tradicional, respeitável, decorosa, um pouco ultrapassada e mesmo carola – qualidades que Pedro parece buscar em sua esposa. Além disso, o desejo de casar-se com a avó recria o estranhamento e, mesmo, a absurdidade do querer se casar com a monarca inglesa.

^{vi} A “house party” não se refere a uma festa que acontece na casa de uma pessoa, mas sim a celebrações que ocorrem em casas de campo ou em residências luxuosas – e, como via de regra, duram mais de dois dias: retomando a peça *Nice People*, de Rachel Crothers, vale lembrar que Billy, uma das personagens centrais da peça, está vindo de uma “house party” quando pede abrigo no *cottage* de Teddy.

Além disso, “house party” é também um termo que parece ter sido recorrente na vida dos Fitzgerald, acostumados a participar ou então organizar festas dessa natureza quando viviam em Great Neck e em Ellerslie: um forte retrato de uma dessas *house parties*, afinal, encontra-se em registros como *A Weekend at Ellerslie*, de Edmund Wilson (1979, p. 373-383), nos relatos coletados por Amanda Vail na biografia dos Murphy, *Everybody was so Young* (1998) e especialmente no segundo e no terceiro capítulos de *Careless People* (2015a), que descrevem o contexto social que não só inspirou a

construção do *Gatsby* mas que também permeava a vida dos Fitzgerald durante os primeiros anos da década de 1920.

Embora “festaça” não dê conta da especificidade de “house party”, ela me parece comportar bem a ideia de um evento social de proporções gatsbianas: absurdamente extravagante, extremamente animado e inadvertidamente perigoso.

vii A fala da empregada suscita dois pontos relevantes. O primeiro é a menção a 1914, que funciona como o primeiro marcador temporal da peça; um outro virá nesta mesma cena, enquanto Pedro está se barbeando ao ritmo de “bem me quer, mal me quer”.

O segundo ponto, no entanto, se apresenta como um problema específico para a tradução: a posição da “kitchen maid” dentro da hierarquia doméstica – posição esta, aliás, que era uma das mais baixas e mal remuneradas. O que a empregada parece dizer, então, é que – tal como Maldonado na casa dos Mezzogonia – ela já trabalha para a família Constantino há tempo o suficiente para ter conquistado a posição de empregada particular do casal.

É interessante atentar também para o fato de que, durante a chamada Era Dourada dos Estados Unidos, a elite do país tentou importar a hierarquia doméstica britânica e o complexo sistema que distribuía dezenas de empregados em posições rígidas (entre elas, a da “kitchen maid”). No entanto, há fortes indícios de que o sistema doméstico britânico não sobreviveu em terras estadunidenses – o que não significa, é claro, que a questão do serviço doméstico tenha sido abolida da cultura do país. Na realidade, o que parece ter acontecido foi uma divisão que teve como fator determinante a classe social: enquanto famílias ricas – sobretudo as famílias do Norte – contrataram um número reduzido de empregados europeus, principalmente os imigrantes irlandeses, escandinavos e ingleses, as famílias de classe média passaram a explorar a mão-de-obra das mulheres negras, gerando um problema social e estrutural ainda hoje latente e pouco discutido, como alerta o poema *Women*, de Alice Walker.

O que é particularmente curioso para *Scandalabra* é, então, a possibilidade de que, tal como Bounds, o empregado de Anthony Patch em *The Beautiful and Damned* – que também já fez uma aparição no *playbill* da peça – e os personagens dos contos de Fitzgerald (como, por exemplo, o núcleo de “The Rich Boy”), a empregada dos Constantino também seja de origem europeia – possivelmente, irlandesa ou inglesa. A suspeita se faz mais latente pelo fato de que, mais adiante, a personagem empregará a expressão “lower orders” – que, segundo o Cambridge Dictionary, é de natureza coloquial

e datada, usada para se referir aos grupos menos abastados da sociedade; a mesma expressão, por exemplo, é utilizada por Algernon em *The Importance of Being Earnest* (Wilde, 2008, p. 322).

A tradução, portanto, perde a especificidade tão única de “kitchen maid”, mas tenta demarcar que a personagem está na casa da família há bastante tempo – além de tentar conservar a ideia de que a empregada começou sua carreira em uma posição bastante inferior àquela que hoje ocupa: antes, ela “ajudava” na cozinha; agora, é conselheira matrimonial do patrão.

^{viii} A queixa de Peter é, assim como outras falas das personagens da peça, um pouco enigmática – e dá margem para interpretações diversas. Uma leitura possível, por exemplo, é a de que ele está se referindo apenas ao seu casamento, que ao que tudo indica não passa por um bom momento; nesse sentido, uma tradução como “E com tanta coisa para pensar sobre o meu casamento!” funcionaria de maneira adequada. No entanto, o contexto maior da queixa é o de um marido frustrado com a esposa que tem; um marido que não consegue compreender o desejo da esposa e, por isso mesmo, é incapaz de acompanhar a rotina incansável que ela leva; um marido que reclama de uma esposa que, no subtexto da cena, é infiel – da mesma forma que é feito com Flora no ato I, ao longo de toda a conversa entre André, Maldonado e os executores do testamento. Neste contexto ampliado, então, as “relations” da esposa podem muito bem ser entendidas como suas relações extraconjugais.

Foi esta imediata ambiguidade que me pareceu o aspecto mais importante e, mesmo, relevante de ser preservado. Com a tradução escolhida, “que nem se aguenta”, preserva-se tanto a ideia de que ela não se aguenta de amores por outros homens como, talvez, a de que ela não se aguenta de amores pelo marido.

^{ix} O brometo, descrito pelo Cambridge Dictionary como uma “old-fashioned drug used to calm people who are very unhappy or worried”, já fez outras aparições nos escritos de Zelda, sobretudo em *Save Me the Waltz* – quando David confunde “baby” com “bromides” (2001, p. 46) – e também em *The Beautiful and Damned*: Anthony diz a Gloria que “perhaps I can muster a few bromides” durante o jantar que a jovem organiza no Cascades do Biltmore (2010, p. 74).

Tendo em vista a descrição dicionarizada do termo, uma tradução mais genérica como “calmante” apresentou-se quase que imediatamente como uma solução plausível;

no entanto, a sua utilização implicaria no apagamento de um elemento bastante significativo do tempo da autora; por isso mesmo, decidi mantê-lo como “brometo”.

^x “Oh” é uma das exclamações mais recorrentes de *Scandalabra*, contabilizando trinta e seis aparições ao longo de toda a extensão da peça – e, em mais de uma ocasião, parece indicar muito mais do que um mero “Ah”. Uma vez que, no primeiro ato, as interjeições de Flora foram convertidas em “Ai” ou simplesmente removidas por outras expressões mais adequadas, que pareciam casar bem com a personagem, decidi transformar o “Oh” das demais personagens em palavras ou comentários que pudessem contribuir para a ação da peça.

^{xi} À primeira vista inocente e mesmo fofo, “Connie” é na verdade o apelido de Anaconda Consequential, a esposa de Pedro e, segundo Milford, “Zelda at her zany best” (1970, p. 279). Diferente do que ocorreu com a tradução do nome de Baffles, traduzir o nome desta *flapper* se mostrou algo totalmente descomplicado, posto que o nome completo em inglês já continha uma possibilidade totalmente viável em português: Ana. Dessa forma, consegui não só manter a ideia de um apelido mais agradável aos ouvidos, como também preservei o nome completo de víbora.

^{xii} A repetição pouco elegante de “perfeitamente” reproduz a dupla ocorrência de “quite” presente no original – e reforça a comicidade de uma voz narrativa que brinca com a necessidade de respeitabilidade em uma peça cujo maior pilar é o escândalo social.

^{xiii} A referência explícita a uma “letter” me remete à *The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne – o que casa bem com o tema da peça e, claro, com a atitude que a esposa de Constantino parece ter sobre o casamento e sobre o próprio marido.

No entanto, preservar o original e traduzi-lo como “exibir o meu *a* de adúltero por aí” resultaria em uma frase vazia de sentido para a cultura brasileira; por isso, decidi recorrer às obras da literatura portuguesa que não só fossem contemporâneas ao romance mais aclamado de Hawthorne, mas que também conservassem grande popularidade e abordassem a questão da infidelidade – daí a presença de *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz. Ao transformar Pedro não mais no adúltero, mas sim no primo sedutor e cafajeste do romance português, consigo preservar um dos pontos centrais da cena: para a esposa de Pedro, um casamento feliz é um casamento não-monogâmico.

^{xiv} “Simulate” parece ser um erro de digitação que inexplicavelmente passou despercebido tanto na edição de 1980 como na reedição da peça publicada nos *Collected Writings* em 1991 – que, por sinal, afirma ter corrigido todos os erros tipográficos da primeira impressão (Fitzgerald, 1991, p. 200). Contudo, as duas versões datilografadas da peça armazenadas na Princeton University Library comprovam que a palavra utilizada originalmente também foi “simulate”. O problema, no entanto, é que “simulate” parece não funcionar no texto em inglês, já que a empregada não está sugerindo que Peter tente inventar uma história para *simular*, *fingir* ou mesmo *encenar* o interesse de sua esposa pelo casamento, mas sim algo que *estimule* o seu interesse: “stimulate”.

^{xv} Ainda mais problemático do que a queixa anterior de Pedro, na qual ele afirmava seu desejo de ter uma esposa como a rainha Vitória – ou que ao menos tivesse um temperamento como o da monarca –, este seu desgosto frente à sugestão de uma traição está centrado no fato de que o termo usado pela empregada – “connubian” – “sounds African”.

A questão da representatividade e das representações do negro na literatura da época, especialmente em obras de autores como Hemingway e Fitzgerald, é bastante negativa e, mesmo, racista; por isso, as possibilidades de tradução nesta peça devem ser discutidas com seriedade e cuidado. Enquanto pesquisadora e mulher feminista e antirracista, traduzir trechos como este e o da rainha Vitória é algo que carrega um incômodo doloroso; um processo que se torna ainda mais aflitivo pela minha própria admiração pela autora. Não foi tarefa agradável percorrer os limites entre o que seria considerado aceitável como tradução para o termo original e meu papel enquanto tradutora e muitas das minhas crenças e valores, que motivam grande parte desta tese. Da mesma forma, estou ciente do óbvio problema em demarcar uma palavra que, mesmo inventada, é “exótica” porque é imediatamente compreendida como não-ocidental; contudo, foi a solução que me pareceu mais adequada enquanto uma espécie de meio-termo entre o texto de Zelda e a minha tradução.

^{xvi} Há um duplo sentido na utilização de “quotation”, que aqui pode significar tanto uma citação como uma cotação financeira – esta última, claramente presente nas intenções de Pedro. Nesse sentido, é interessante notar que uma única palavra associa a ideia do amor ao mercado de ações; o mundo de trocas monetárias ao sentimento romântico.

Na tentativa de preservar esses dois mundos, pensei primeiro na possibilidade de “declaração”, que poderia ser tanto uma declaração de amor como uma declaração de bens – mas o resultado final não me parecia claro o suficiente; além disso, também não parecia funcionar bem dentro da cena. Decidi, por fim, criar uma fala mais descolada da estrutura e da ideia do original – uma que mostrasse a incompetência de Pedro para levar a cabo a sugestão da empregada e, ao mesmo tempo, destacasse a clara inaptidão da personagem ao tentar realizar aquilo que deseja: reconquistar a esposa.

^{xvii} A ideia de “personal appearances” é particularmente interessante para a temática de *Scandalabra*, uma vez que indica a identidade que alguém apresenta ao mundo: o modo como essa pessoa se veste, o registro que usa ao falar, os maneirismos, o círculo social ao qual pertence etc.; ao mesmo tempo, é esta mesma identidade a base segundo a qual essa pessoa será julgada, criticada e avaliada pelo olhar público.

Mais do que o tema do escândalo social, então, a ideia de uma aparência-identidade que é ao mesmo tempo pessoal, pois diz respeito ao sujeito, e pública, pois é construída para os outros, funciona como um dos pilares da peça: Flora é publicamente percebida como uma esposa fútil e infiel por conta de seu passado notório; André, por sua vez, é constantemente incentivado pelos executores e por Maldonado a comportar-se como seu Tio, um devasso extravagante. Pedro, por outro lado, é incentivado pela empregada a criar uma falsa aparência de malandro e romântico para que possa reconquistar a esposa; e Ana, por fim, é construída – pelo olhar público e pelas falas do marido e da empregada – como uma *flapper* inquieta e desleal, capaz de cometer traições como aquela arquitetada por Flora ao final do primeiro ato. Dentro do contexto específico da fala da empregada, está contida também uma segunda possibilidade de sentido: a de que, quando o casamento vai bem ou quando as esposas agem de acordo com as vontades dos maridos, os homens cuidam melhor de sua aparência.

No português, no entanto, a ideia de cuidar da aparência pessoal, que melhor descreveria o segundo caso, é distinta da primeira noção de “personal appearances” como algo que é publicamente percebido pela sociedade. A tradução escolhida, “manter as aparências”, não dá exatamente conta das nuances contidas no original, mas tenta preservar a ideia de que há uma identidade pública que deve ser preservada – seja ela qual for.

^{xviii} Os cartões franceses de cunho erótico fazem uma aparição também em “Show Mr. and Mrs. F to Number—”, onde, ao relembrar o ano de 1921, Zelda afirma: “At the St-James and Albany in Paris we smelled up the room with an uncured Armenian goatskin and put the unmalting ‘ice cream’ outside the window, and there were dirty postcards, but we were pregnant” (Fitzgerald, 1991, p. 420).

^{xix} Aqui, o diálogo entre a empregada e Pedro atinge seu ponto máximo de espelhamento da troca entre Flora e Maldonado – quando, ao final do primeiro ato, a ex-corista se queixa ao mordomo de que não conseguiria “pregar uma peça dessas sem a ajuda de alguém”. Agora, é a empregada que, tal como Maldonado, dará o empurrão final para o declínio moral do patrão.

^{xx} É interessante destacar que o “she did” do inglês também pode dar margem para uma outra interpretação – esta, ligada ao “I do” dos casamentos: como se ele desconfiasse desde o momento em que Connie disse que aceitava se casar com ele durante a cerimônia.

^{xxi} O *Social Register* é uma publicação estadunidense que data de 1880 e tem como único propósito listar as famílias da alta sociedade do país. Segundo Sargent (1997), ainda na década de 1990 registrava “addresses, phone numbers, club memberships and yacht names of its approximately 30,000 families” – mas já era visto como algo ultrapassado. No Brasil, sua contraparte imediata seria o livro *Sociedade Brasileira*, que servia para os mesmos propósitos e começou a ser editado apenas em 1950. Para manter a temporalidade da peça como anterior à década de 1950, optei por perder a especificidade de uma publicação para delimitar, de maneira mais ampla, o círculo social dos ricos e poderosos.

^{xxii} A descrição de Connie como “meat for the traveling polo player” é tão problemática quanto as duas falas de Pedro já discutidas nestes comentários. Por mais que me pareça particularmente forte e mesmo gráfica a descrição de alguém como um “pedaço de carne”, sinto que a tradução literal simplesmente não funcionaria no português – porque mais do que enfatizar os atributos físicos de uma mulher, a expressão se concentra na posição meramente decorativa da esposa dentro das esferas doméstica e social. Nesse sentido, Connie se assemelha muito mais à “trophy wife”, expressão que, de uns tempos para cá, vem sendo traduzida como “esposa troféu”. A tradução, portanto, tentou mesclar a ideia da esposa como troféu e como um “pedaço de carne”. Vale lembrar também que o

marcador de “jogador de polo” é particularmente relevante para a caracterização de uma personagem no final da década de 1920: o polo, afinal, era um esporte tradicionalmente praticado pelas famílias ricas – como os Buchanan em *O grande Gatsby*.

^{xxiii} Além de romper a divisão tradicional entre palco e plateia, ator e espectador, a voz narrativa da peça também instaura em suas falas uma sensação de racionalidade e praticidade que quebra e, paradoxalmente, exagera os contornos fantásticos da farsa: ao ressaltar o fato de que os atores precisam cuidar de seus figurinos e de suas aparências físicas, a voz nos lembra que, tal como as personagens que estão interpretando, essas pessoas são rotineiramente submetidas ao escrutínio e à opinião pública quando estão no palco (esfera pública) e também fora dele (esfera privada) – aproximando, então, a ficção da realidade. Ao romper os limites tradicionais do teatro, Zelda rompe também a ilusão que é criada pelos atores enquanto estes ainda se encontram no palco.

^{xxiv} O elo imediato entre política e escândalo social é ainda espantosamente preciso quase noventa anos após a elaboração da peça. Mais à frente, o resmungo “Bolchevism!” de Peter também se faz atual na boca de um pensamento ultraconservador.

^{xxv} Como a cena se passa pela manhã, é possível supor que os muffins aos quais Connie está se referindo fossem parte da refeição que ela fez enquanto lia os jornais da manhã – jornais estes que, como fica claro, trouxeram a notícia que ela tanto gostou de receber. Nesse sentido, a ideia de que os muffins lhe deram uma indigestão não funciona bem, pois ela não se sente indigesta com a notícia, mas sim feliz. Do mesmo modo, a ideia das tradicionais “borboletas no estômago”, atrelada à ideia do amor romântico, parece apropriada, já que é ao descobrir da “infidelidade” do marido que a personagem passa a amá-lo com mais intensidade.

^{xxvi} Na tradução, mantém-se o disparate entre “aquilino” e “alcalino” que também está presente no original.

^{xxvii} A fala de Ana, que na minha leitura parece conservar um certo tom de repreensão materna, traz uma referência explícita ao Lothario, personagem da peça *The Fair Penitent*, de Nicholas Rowe – que, por sua vez, é uma adaptação da tragédia *The Fatal*

Dowry, de Philip Massinger e Nathan Field. Na peça, que data de 1703, Lothario é um homem cujo principal objetivo é seduzir mulheres.

^{xxviii} A crença de Ana na identidade pública arquitetada para o marido não só enfatiza a presença dos tabloides na peça (Wixson, 2002, p. 49) como também destaca uma crença genuína naquilo que é público, consumível e facilmente anunciável nas manchetes em comparação ao privado e ao subjetivo. Como Alabama Beggs lembra em *Save Me the Waltz*, “We grew up founding our dreams on the infinite promise of American advertising. I still believe that one can learn to play the piano by mail and that mud will give you a perfect complexion” (Fitzgerald, 2019, p. 250); e, como as aventuras de Anthony Patch com o “Heart Talks” nos lembram em *The Beautiful and Damned*, a promessa de sucesso do *self-made man* era anunciada e comercializada nas colunas dos jornais do pós-guerra. A mesma mídia que anuncia promessas de aperfeiçoamento pessoal pelos correios e uma carreira autônoma de sucesso, então, é também aquela que molda a percepção pública do que deve ou não ser socialmente aceitável. Vale lembrar ainda que, em *Save Me the Waltz*, a fama dos Knight vem pelas manchetes de jornal: “it says in the paper we’re famous” (2019, p. 49).

^{xxix} A fala de Pedro vem do ditado “don’t count your chickens before they hatch”, traduzido por Martha Steinberg em *1001 provérbios em contraste* como “não conte com os ovos dentro da barriga da galinha” (1985, p. 31). A tradução, no entanto, não me pareceu uma boa opção para a cena. É exatamente nesta fala, afinal, que Pedro enfim cederá às pressões do escândalo social e aos conselhos da empregada; é este o exato momento em que ele decide mentir para a esposa, extasiada com o fato – tornado concreto e verdadeiro por conta dos tabloides – de ter um marido infiel. Mas é exatamente neste momento, também, que Pedro decidirá que ainda precisa se entregar de corpo e alma à mentira; ou seja, ainda precisa fazer com que a esposa veja uma mudança real em seu comportamento, que até então era o mesmo de sempre.

Na tentativa de encontrar um outro ditado que conservasse essa mesma ideia, retornei ao dicionário de Steinberg, onde encontrei a compilação de provérbios classificados pela própria autora como “semanticamente semelhantes” – que continha algumas opções para o ditado que deu origem à frase de Peter. A tradução, então, vem do provérbio “antes de matar a onça não se faz negócio com o couro”, que me pareceu interessante não só por ser semelhante ao ditado original, mas também porque, mais à

frente, a personagem fará uma associação entre sua esposa e um gato doméstico. Dessa forma, então, preserva-se a imagem de Ana enquanto “felina”.

^{xxx} A expressão “the bottom falls out of the market” é usada para indicar ocasiões ou momentos nos quais a venda de um determinado bem ou produto começa a despencar e é eventualmente interrompida, gerando um colapso comercial – tema especialmente relevante e delicado não só para a economia dos Estados Unidos do início da década de 1930, mas também para a indústria de aço do país e do Reino Unido daquela época.

Ao questionar se a esposa achou o escândalo financeiro tão engraçado quando o escândalo amoroso que amanheceu nos jornais, Pedro caminha – mais uma vez – por uma linha perigosa, pois ressalta a aparente alienação da esposa e, por extensão, da elite estadunidense à Depressão que ainda assolava o país. Além disso, a fala da personagem é especialmente relevante para uma análise crítica da peça, já que atesta para um possível e ainda assim inesperado paralelo entre *Scandalabra* e o teatro de cunho político que começava a ocupar os palcos da época. Como Wixson afirma, afinal, “this play about a corrupt culture on the brink of a total ethical bankruptcy and aware of its own irony in representing wealthy characters who lack meaningful work may actually be an unexpectedly political response to the Great Depression” (2002, p. 44-45). A resposta de Ana, contudo, retoma quase que instantaneamente a qualidade “Neo-Wildeana” (Brucoli, 1993, p. 407) da peça: é mordaz, sarcástica, absurda e cômica.

^{xxxi} Mais do que uma indicação cênica, a voz narrativa novamente evidencia seu caráter duplo de narradora e comentarista, pois ao mesmo tempo que narra o beijo das personagens também tece um comentário que a insere como uma leitora-espectadora; como alguém que, nas cadeiras do teatro, sussurra um comentário ao seu companheiro de poltrona.

^{xxxii} Optei pela tradução de “purring” como “deleite” para manter certa consistência com o deleite de Flora ao final do primeiro ato, que também era “purring” no original.

^{xxxiii} Ao comparar a esposa a um gatinho doméstico que não tentava sequer fugir de casa – e que mais tarde passou a explorar o mundo exterior, “pulando” a fatídica cerca –, Pedro constrói uma situação que funciona perfeitamente dentro do texto traduzido. Há, no entanto, outro significado particularmente interessante para “fence-walking”, proveniente

do mundo da equitação. Acontece que a expressão em questão também pode ser utilizada para descrever o comportamento de cavalos que, por estarem entediados ou separados das éguas, começam a percorrer, sempre colados à cerca, todo o espaço no qual estão confinados. Dessa forma, eles ficam sempre em contato – ainda que parcial – com o outro sexo, sem nunca sair de seu espaço restrito.

^{xxxiv} Embora grande parte das menções a locais, cidades e endereços tenha sido removida ou alterada na tradução, pareceu-me necessário preservar Biarritz por duas razões: a primeira é porque a praia será o local que acomodará não só a ação da peça até o seu fim, mas também porque é lá que acontecerá o encontro cômico e *nonsensical* entre as personagens e os dois gendarmes franceses, que alternam entre o francês e um inglês fortemente carregado quando se comunicam. Dessa forma, Biarritz – mais do que a Nova York mencionada no prólogo – se faz necessária para situar a ação da peça. O segundo motivo está relacionado a uma tentativa de conservar a possível alusão a *Private Lives*, de Noel Coward, delimitada por Wixson (2002, p. 55).

^{xxxv} A fala do repórter não só comprova o fato de que as personagens têm suas narrativas roubadas pela imprensa, mas também contribui para o tom absurdo da cena: ao mesmo tempo em que Pedro se recusa a falar, ele faz uma declaração – esta última, algo que nunca saiu de seus lábios.

^{xxxvi} A empregada estivera silenciosamente em cena durante todo esse tempo, e a falta de indicações sobre o que ela está fazendo (ou como está se comportando) se colocam como uma questão importante para os palcos. Na leitura do texto, afinal, a empregada pode ser ocultada com mais facilidade – ainda que o seu retorno cause certo estranhamento aos leitores.

^{xxxvii} O “going-away gown” fazia parte do enxoval de uma noiva e era, muitas vezes, a roupa que ela usaria no momento de sua partida para a viagem de lua-de-mel. Parece ter sido particularmente popular durante as décadas de 1920 e 1930, embora ainda seja mencionado como um item importante em casamentos tradicionais.

O interessante é que Ana considera a partida dos dois para Biarritz – uma partida que nada mais é do que uma fuga para longe dos tabloides e da opinião pública – como uma ocasião de núpcias; o começo de um conto de fadas com seu príncipe encantado-

infiel. Como não encontrei uma peça de roupa equivalente dentro do vocabulário da língua portuguesa, optei por substituí-la por uma peça que fazia parte do vestuário feminino de décadas passadas: a combinação.

ACT TWO

Scene 2

One of these plagues that go on making people feel that life is kinder and safer than it is. You can see what a nice hot afternoon it is by the way the artist has put so much white in the scenery—nothing but lethal blue and white. A promontory juts out like a theory of nebular physics trimming the blue stage with a bias fold such as blue sailor collars chew and left the rest an azure wash. The big umbrella is so inviting it seems a shame to leave it to the actors. Pretty soon you see something. It's two people on the obliterated horizon. That bright patch you thought was a vagrant planet is a head—a yellow tousled head. The two people are laden with bundles of newspaper, beach cushions, another folding umbrella and two very late-rising expressions. The girl is dressed in what appears to be something and what, on closer inspection, proves to be nearly nothing at all—a mere accessory to her superb nakedness. There's no front and no back to her costume and there are as many straps and trappings flying about as an arrangement for keeping the flies off a racehorse. The

SEGUNDO ATO

Cena 2

Uma dessas plagas que fazem as pessoas acreditarem que a vida é muito mais doce e segura do que realmente é. Dá para ver que é uma tarde agradável e quente só pela quantidade de branco que a artistaⁱ incluiu no cenário – nada além de um letal azul e branco. Um promontório desponta como uma teoria de física nebular, enfeitando o palco azul com um padrão enviesado tal como aquele que enfeita as golas dos marinheiros, mordiscando a areia aqui e ali, e o resto parece um céu de azul anilⁱⁱ. O enorme guarda-sol é tão tentador que parece um pecado ter que deixá-lo para os atores. Vocês logo, logo notam alguma coisa. São duas pessoas lá no horizonte desvanecido. Aquele quinhão cintilante que vocês pensaram ser um planeta errante é na verdade uma cabeça – uma cabeça com louros cabelos bagunçados. As duas pessoas estão soterradas por montes de jornal, almofadas de praia, um outro guarda-sol ainda fechado e duas caras medonhas de quem acordou muito tarde. A moça parece vestir alguma coisa, mas, quando olhamos de perto, vemos que não é coisa algumaⁱⁱⁱ – apenas um mero enfeite numa esplêndida nudez. O

man looks as if he had meant to put on more if something hadn't distracted him at the last minute. Yes, it's Andrew. He and Flower parade down the beach trailing Arab bathrobes, Persian beach jackets and Japanese kimonos behind them in the sand. Flower's equipped like a person who seems to be travelling from one place to another for the sake of transplanting her belongings. They are followed by Baffles in the grotesquerie of a striped bathing suit, a picnic basket and, at a distance, two gendarmes. They are about to settle down to the picnic when the gendarmes bristle up.

1ST GENDARME C'est défendu de pique-niquer dans cet endroit.

ANDREW (*Patiently*) Are you another reporter?

1ST GENDARME Défendu! Vous comprenez?

FLOWER What did he say, Baffles?

BAFFLES I couldn't say, Miss Flower.

2ND GENDARME My friend, he say, no—pic-nic—here.

traje não tem frente nem costas, e tantas alças e atavios que mais parece um arreio feito para cavalos de corrida. O homem tem um ar de quem teria vestido mais roupas, não fosse uma distração inesperada. Sim, este homem é André. Ele e Flora desfilam ao longo da praia, arrastando pela areia roupões árabes de banho, jaquetas persas de praia e quimonos japoneses. Flora está guarnecida como alguém que vai viajar de um lugar para outro só para poder transplantar seus pertences. Logo atrás do casal, vemos Maldonado com uma roupa de banho listrada que mais parece um espetáculo de horrores, uma cesta de piqueniques e, mais à distância, dois gendarmes. O casal está prestes a se sentar para começar o piquenique quando os oficiais os alcançam, enfurecidos.

1º GENDARME C'est défendu de pique-niquer dans cet endroit.^{iv}

ANDRÉ (*Sereno*) O senhor é repórter?

1º GENDARME Défendu! Vous comprenez?^v

FLORA O que foi que ele disse, Maldonado?

MALDONADO Não entendi, Madame.

2º GENDARME O colega dizerrr, não poderrr – *piqueniquer* – aqui.

ANDREW Why not? Isn't there someplace where people can do what they want?

BAFFLES To have you own way, Mr. Andrew, you must first be able to take life by the horns and guide it through the gin bottles.

1ST GENDARME C'est défendu. C'est la vie. C'est tout.

2ND GENDARME My friend, he say it is life. No pic-nic. That's all.

FLOWER But tell your friend we *must* stay here—we're all moved in.

ANDREW Maybe Baffles can get the authorities for us.

BAFFLES (*Indicating the Frenchmen*) They seem to be down in the boiler rooms, sir, working their ways through life.

GENDARMES Défense de pique-niquer.

FLOWER (*Brightly exhibiting the paper*) Here, look! That's me in the headlines. We're an asset to your beach. See?

The gendarmes pore interestedly over the photographs.

ANDREW Flower, I wish you wouldn't advertise how awful you've been to me.

FLOWER I wish you'd try to give up the irresponsibility of being the victim.

1ST GENDARME Je le constaterai. Après!—Ah, je verrais si c'est possible de l'arranger.

ANDRÉ Por que não? Então não existe nenhum lugar onde se pode fazer o que bem entender?

MALDONADO A vida, senhor, se pega pelos chifres e se leva pelas garrafas de gim. Só depois disso é que se pode fazer o que bem entender.^{vi}

1º GENDARME C'est défendu. C'est la vie. C'est tout.^{vii}

2º GENDARME O colega dizerrr, é a vida. Sem *pique-niquer*. É a vida.

FLORA Pois diga ao seu colega que nós *vamos* ficar aqui – já trouxemos tudo.

ANDRÉ Quem sabe Maldonado não consegue uma ajuda das autoridades.

MALDONADO (*Indicando os franceses*) Parece que estão ocupados trocando confidências com o senhor Ponzi, senhor.^{viii}

GENDARMES Défense de pique-niquer.^{ix}

FLORA (*Exibindo o jornal com entusiasmo*) Olha só aqui! Sou eu nas manchetes. Estamos valorizando a praia. Viu só?

Os gendarmes esquadrinham o jornal, interessados.

ANDRÉ Eu queria que você não saísse por aí anunciando pra todo mundo como se comportou mal.

FLORA Pois eu queria que você parasse com essa coisa de ser vítima, é tão irresponsável da sua parte.

1º GENDARME Je le constaterai. Après! – Ah, je verrai si c'est possible de l'arranger.^x

He begins a detailed examination of Flower's physical assets.

FLOWER What's he looking for?

2ND GENDARME My friend, he say he will see the government about getting you permission to stay.

FLOWER Oh.

2ND GENDARME (*Lasciviously*) He say he think it will be very well—when he considers the—er—notoriety.

1ST GENDARME Je n'ai rien dit. Je verrai les autorités. C'est tout ce que j'ai dit.

2ND GENDARME He say we see you later. Not to go 'way.

FLOWER Thanks. There, you see, Andrew. Even a scandal can turn out to be very useful.

BAFFLES We must hope that Mr. Andrew will soon begin to see the light of unreason, Miss Flower.

1ST GENDARME (*As they leave*) Qu'elle est jolie, le petit chou-chou!

2ND GENDARME A bientôt.

GENDARMES Au revoir. A tout à l'heure.

BAFFLES (*Politely*) Good day. I'll tell the mistress you called.

FLOWER What a wonderful place to get off your feet!

ANDREW It's all right.

FLOWER I'm sorry you don't like, Andrew!

Ele dá início a um exame detalhado dos atributos físicos de Flora.^{xi}

FLORA O que é que ele tanto olha?

2º GENDARME O colega, ele conversarr com o governo parrra conseguir permissão.

FLORA Ora, pois muito obrigada.

2º GENDARME (*Lascivo*) Diz que acha correr tudo bem – por haverrr a... a... notorriedade.

1º GENDARME J' n'ai rien dit. Je verrai les autorités. C'est tout ce que j'ai dit.^{xii}

2º GENDARME Ele dizerrr que voltamos. Não devem sairrr, os dois.

FLORA Agradecida. Pronto, viu só. Até mesmo um escândalo tem lá seus benefícios.

MALDONADO Agora é torcer pra que o Sr. André encontre logo a luz da incoerência, Madame.

1º GENDARME (*Enquanto ele e o colega se retiram*) Qu'elle est jolie, le petit chou-chou!^{xiii}

2º GENDARME A bientôt.^{xiv}

GENDARMES Au revoir. A tout à l'heure.^{xv}

MALDONADO (*Polido*) Tenham um bom dia. Eu darei o recado^{xvi} à madame.

FLORA Que belo lugar pra se apaixonar!

ANDRÉ Até que é bonitinho.

FLORA Ora, sinto muito se a praia não é do seu agrado!^{xvii}

ANDREW I said I think it's all right.

BAFFLES (*Sighing*) Perhaps Mr. Andrew's lonely. People *do* seem to be so far away that they're scarcely more than humanity from here.

FLOWER Wasn't it nice of me to have earned us a vacation?

Flower and Andrew begin rubbing each other vigorously with cocoa butter.

Uncle would have like it.

BAFFLES I'm sure everything's as demoralizing as could be expected, sir. The last paper mentioned "notorious—philandering."

FLOWER And the *Morning Expectorator* called me "vicious."

ANDREW I can't bear to think of it.

FLOWER (*I hope that's not us she's pointing at*) All right, Andrew. You can think of the nice fish. Look! You can see them from here!

ANDREW It makes me nervous. Tearing off like this so suddenly.

BAFFLES Don't mind, sir. The European crabs never bite anybody but poets since Shelley, Mr. Andrew.

FLOWER Why don't you open the picnic, Baffles?

ANDRÉ Eu disse que até que é bonitinho.

MALDONADO (*Num suspiro*) Quem sabe o Sr. André não está se sentindo solitário. As pessoas estão mesmo *tão* longe que, olhando daqui, só se vê a humanidade.

FLORA Não foi simpático da minha parte arranjar essas férias?

Flora e André começam a esfregar manteiga de cacau um no outro, com certo vigor.

O Tio teria gostado.

MALDONADO Tenho certeza de que está tudo correndo da pior maneira possível, senhor. O jornal mais recente usou as palavras "mulherengo – indecente".^{xviii}

FLORA E o *Expectorante das Manhãs* me chamou de "malévola".

ANDRÉ Não posso nem pensar numa coisa dessas.

FLORA (*Espero que ela não esteja apontando esse dedo na nossa direção*) Então está bem, querido. Pense nos peixinhos fofinhos. Olha só! Dá pra ver alguns bem daqui!

ANDRÉ Essa coisa de partir assim, tão de repente. Me deixa meio nervoso.

MALDONADO Não precisa se preocupar, senhor. Desde os tempos de Shelley que os caranguejos da Europa mordem apenas os poetas.^{xix}

FLORA Maldonado, que tal você começar a servir o piquenique?

Baffles busies himself with elaborately laying the cloth.

ANDREW Let's not spread the cloth, Flower. It's so like a winding-sheet.

BAFFLES Maybe Mr. Andrew *likes* a little sand in his sandwiches, Miss Flower.

ANDREW Gives 'em body.

FLOWER I should think you wouldn't be so grouchy, Andrew, now that everything's just as you suspected all along.

She polishes his back with a vindictive gouge.

ANDREW That Consequential's a nice-looking fellow.

FLOWER I hoped you'd approve of him.

ANDREW I thought you said you couldn't stand a man with curly hair.

BAFFLES Nobody's accountable for what happens in a flashlight, sir.

ANDREW (*As they begin picnic*) You know, Flower, there revelations don't seem to have changed you much.

BAFFLES (*Hastily*) Won't you try one of these, sir? I made them myself out of papier-mâché.

ANDREW Would you have liked me better if I'd got you into trouble as good as he did, Flower?

FLOWER Andrew, it's quite all right about the dilemma.

Com esmero, Maldonado começa a dispor a toalha no chão.

ANDRÉ Não precisamos estender esse tanto de toalha, Flora. Desse jeito, parece mais uma mortalha.

MALDONADO Vai ver o Sr. André *gosta* dos sanduíches com uma pitada de areia, Madame.

ANDRÉ Dá mais sustância.

FLORA Pois eu já achava que você não devia resmungar tanto assim, querido, justo agora que ficou tudo bem do jeito que você suspeitava.

Ela massageia as costas do marido com cotoveladas vingativas.

ANDRÉ Esse tal de Constantino até que é um sujeito bem-apegoado.

FLORA Eu bem achei que você gostaria dele.

ANDRÉ Pensei que você não suportasse homens com cabelo ondulado.

MALDONADO Ninguém é responsável pelo que acontece na hora do flash, senhor.

ANDRÉ (*Enquanto começam a comer*) Sabe, Flora, você ainda parece a mesma depois de todo esse escândalo.

MALDONADO (*Afobado*) Por que não experimenta um destes, senhor? Eu mesmo fiz. São de papel machê.

ANDRÉ Me amaria mais se eu tivesse colocado você em maus lençóis, como ele fez?

FLORA Não vejo motivo pra esse dilema, meu bem.

ANDREW But *I* couldn't jump out of windows. I'm too out of condition.

BAFFLES If you would only read the papers, sir. Mr. Consequential is described as "licentious". Now I'm sure you could manage that with a few week's training.

ANDREW He doesn't look very licentious.

BAFFLES Mr. Andrew, horse feathers have been known to make a bird of paradise out of many a Strasbourg goose.

ANDREW Maybe so.

FLOWER There! This is a good likeness, Andrew. Just the way I like to think of him.

ANDREW Don't, Flower—you shouldn't have done it.

BAFFLES Don't you think it's much better that what's in a person should be known, sir—by everyone except the person themselves, that is?

ANDREW I don't know. Say, Flower, what do you think of my stomach?

Andrew approaches Flower in what we may describe as his best collegiate manner. That is, he rotates his body to a closer proximity, with some suggestion of an unexpected intimacy for which he is taking no responsibility. What he does is an inverted attempt at exposition of the anatomy. To do it properly, you shrink in first one part and then another

ANDRÉ Só que *eu* não consigo pular de uma janela. Não tenho a força física.

MALDONADO Se ao menos o senhor lesse os jornais. O Sr. Constantino está sendo pintado como um "devasso". Tenho certeza de que, com algumas semanas de treino, o senhor também chega lá.

ANDRÉ Ele não tem muita cara de devasso.

MALDONADO Não se esqueça de que a roupa faz o homem, senhor. Com a gravata certa e umas boas asneiras, até mesmo um libertino vira um beato.^{xx}

ANDRÉ Quem sabe.

FLORA Ah, desse jeito mesmo, André! Assim você fica bem parecido com ele. Pelo menos com a imagem que faço dele na minha cabeça.

ANDRÉ Chega – você não devia ter feito uma coisa daquelas.

MALDONADO Mas o senhor não acha melhor que a verdadeira essência de uma pessoa seja descoberta, senhor – pelos outros, claro, e não por ela própria?

ANDRÉ Não sei. Flora, que ideia você faz do meu estômago?

André se aproxima de Flora de um jeito que só dá para descrever como seu melhor quê de colegial. Ou seja, ele gira o corpo para ficar mais próximo dela, deixando no ar uma sugestão de intimidade inesperada, pela qual ele simplesmente não se responsabiliza. O que André está realizando é uma tentativa inversa de exposição da anatomia. O jeito

till you have reduced yourself to a twisting, writhing suction. I believe it's very good for a gall bladder when done in the morning with six encyclopedias over the muscles of the abdomen.

BAFFLES Now, Mr. Andrew, you are very well preserved for such a young man.

ANDREW Has Peter Consequential got a stomach, Flower?

FLOWER It doesn't mention in the accounts.

ANDREW I thought if you'd help me we could fix mine up a bit. Did you say he *did* have a stomach, Flower?

FLOWER I didn't say.

BAFFLES Here's a full-length account, Mr. Andrew.

ANDREW (*Shudders*) I don't want to see it.

FLOWER Andrew, a person's got to read *something* besides de Zonite wrappers.

ANDREW You don't know how awful it is to feel jealous—You know how you feel when you've just got off a merry-go-round? Well, that's the way I feel.

FLOWER Oh, I think jealousy sometimes keeps a marriage from going bad.

correto de fazer essa manobra exige que a pessoa encolha primeiro uma parte do corpo e depois outra, até ser reduzida a uma sucção torcida e contorcida. Eu sou da opinião de que deve ser um exercício muito bom para a vesícula biliar se for realizado pelas manhãs, com seis enciclopédias empilhadas sobre os músculos do abdômen.

MALDONADO Ora, senhor, o senhor está muito bem preservado pra alguém tão jovem.

ANDRÉ Flora, me diga: Pedro Constantino por acaso tem um estômago como o meu?

FLORA Os jornais não falaram nada sobre isso.

ANDRÉ Acho que com a sua ajuda dá pra arrumar o meu. Você disse que ele *tinha* um estômago daqueles de tirar o fôlego?

FLORA Não disse nada.

MALDONADO Aqui está o relato completo, senhor.

ANDRÉ (*Estremece*) Não quero ler isso.

FLORA Querido, você precisa ler *outras* coisas que não a embalagem do meu Leite de Rosas.^{xxi}

ANDRÉ Você nem faz ideia de como é ruim sentir esse ciúme – sabe aquela tontura depois de sair de um carrossel? Então, é isso que eu sinto.

FLORA Ai, mas eu já sou da opinião de que o ciúme até ajuda um casamento a não estragar.

BAFFLES Acts as a sort of spiritual cellophane.

FLOWER Yes?

ANDREW I want you to promise me never to see Consequential again.

FLOWER Well, maybe just once more—just to say good-bye.

BAFFLES Promises, Mr. Andrew, are ordinarily to conceal one's temptation for doing something else.

ANDREW Please, Flower.

FLOWER Now, Andrew.

BAFFLES There, sir, it must be nearly time for your wine.

ANDREW Promise.

FLOWER (*Nervously*) Oh, all right. Isn't it peaceful here!

Flower sighs, expulsing some of the tranquility of the glorious beach from her lungs. It's just as well she got her breath out when she did because the beach umbrella has just collapsed on the stage. It's shockingly bad management, especially since a pair of legs are still inside it.

PETER Connie, do you know anything about how to get out of a beach umbrella?

CONNIE You might punch a hole in the top.

MALDONADO É quase como um celofane espiritual.

FLORA Não acha, querido?^{xxii}

ANDRÉ Quero que me prometa que nunca mais vai se encontrar com esse Constantino.

FLORA Quem sabe só mais uma vez – pra dizer adeus.

MALDONADO Promessas, senhor, costumam ser feitas apenas pra esconder a tentação de se fazer outra coisa.

ANDRÉ Eu lhe imploro, querida.

FLORA Mas, meu amor.

MALDONADO Senhor, já está quase na hora de tomar o seu vinho.

ANDRÉ Prometa.

FLORA (*Irritada*) Ai, está bem. Aqui é tão calmo que nem sei!

Flora solta um suspiro, expulsando de seus pulmões parte da tranquilidade dessa praia gloriosa. E bem na hora certa, porque o guarda-sol acabou de desmoronar em cima do palco. A coisa toda cheira a um péssimo trabalho de direção, até porque um par de pernas ainda estava ali dentro.

PEDRO Querida, você sabe alguma coisa sobre como sair de um guarda-sol?

ANA Quem sabe você não abre um buraco ali por cima.

PETER There must be some other way. Think back, Connie. If one man got shut up inside an umbrella in half an hour, how many beach umbrellas would it take what was left of him to get out in two hours and forty minutes?

CONNIE Don't be highbrow, Peter, just because you're a celebrity. Why don't you come out of the bottom?

PETER Well, show me where it is then. Give me your hand, Connie.

Connie rises, starts and advances a few steps, drawn by her curiosity toward Flower as it toward a magnet. She glowers impolitely. Flower is absorbed by the legs and the air of general catastrophe. The two women are far too pretty to appear in a scene together. We shouldn't have done it; something is sure to happen.

FLOWER How do you do?

PETER Oh, I'm all right now. I just couldn't remember what Houdini said.

ANDREW I know I've seen that fellow before.

CONNIE Peter, it ought to be somebody else!

PETER As a matter of fact, maybe it is.

BAFFLES Was Madam expecting us?

PEDRO Mas há de ter um jeito. Tente se lembrar, querida. Se um português^{xxiii} fica preso dentro de um guarda-sol por meia-hora, quantos guarda-sóis aquilo que restou dele vai ter que usar pra conseguir sair dali em até duas horas e quarenta e cinco minutos?

ANA Não precisa se fingir de intelectual só porque virou celebridade. Por que não sai por baixo, então?

PEDRO É só você me falar onde é a parte de baixo. Me dá a sua mão.

Ana se levanta e, curiosa, dá alguns passos na direção de Flora, como que atraída por um ímã. Tem um olhar feroz, bastante descortês. Flora, por sua vez, está fascinada pelas pernas, e o ar é de catástrofe geral. As duas mulheres são bonitas demais para aparecerem juntas em cena. Nós^{xxiv} tínhamos que ter evitado esse encontro; alguma coisa há de acontecer.

FLORA Como vai?

PEDRO Ah, agora vou bem. É que eu não me lembrava das palavras mágicas.

ANDRÉ Mas tenho certeza de que já vi esse aí antes.

ANA Ah, Pedro, não dava pra ser outra pessoa!

PEDRO Mas talvez seja outra pessoa.

MALDONADO A senhora esperava a nossa chegada?

ANDREW Of course not. Look at him, Baffles! I'd know that face anywhere.

FLOWER (*Elaborately*) How curious to run into you this way! Don't *you* think it's curious, Mr. Consequential?

PETER Just like the scandalous things you read in the papers.

ANDREW I don't see much to it. I believe you followed my wife here.

CONNIE Why, we left on a moment's notice. She must have followed my husband.

ANDREW Anyway, my wife's not to speak to him.

CONNIE Well, neither is he. He promised.

BAFFLES Will there be guests for the picnic, Miss Flower?

FLOWER Two extra, Baffles. And maybe you'd better lay the cloth, after all. It's rather special company.

BAFFLES Very good, Miss Flower.

ANDREW You don't mean they're going to *stay*?

FLOWER You've got to have supper *some* place, haven't you, Mr. Consequential?

PETER That is—yes. I've often wondered how much dinner my birthright would bring in.

ANDREW Hardly enough to carry you through the hot weather.

PETER I'd like you to meet my wife.

ANDRÉ É claro que não. Maldonado, olhe bem a cara dele! Impossível não reconhecer.

FLORA (*Cuidadosa*) Que coisa encontrar o *senhor* por aqui! Não é mesmo, Sr. Constantino?

PEDRO Parece até esses escândalos que a gente lê no jornal.

ANDRÉ Pois eu já acho que o senhor seguiu minha esposa até aqui.

ANA Nós viemos pra cá quase fugidos. Essa daí que deve ter seguido o meu marido.

ANDRÉ Que seja. Minha esposa não deve trocar um “a” com ele.

ANA Nem ele com ela. Ele me prometeu.

MALDONADO Teremos convidados pro piquenique, Madame?

FLORA Dois, Maldonado. E quem sabe você não estende a toalha. São convidados especiais.

MALDONADO É claro.

ANDRÉ Não está me dizendo que eles *ficam*?

FLORA Bom, as pessoas *precisam* comer, não é mesmo, Sr. Constantino?

PEDRO Mas é que... É. Eu sempre me perguntei quantas refeições meu direito de nascença havia me reservado.

ANDRÉ Não o suficiente pra aguentar o alto verão.

PEDRO Deixe apresentar a minha esposa.

CONNIE How do you do?

FLOWER How d'you do?

CONNIE France is nearly as close as New Jersey, isn't it?

FLOWER If you take out the tunnel, that is.

CONNIE We might as well stay, I suppose.

FLOWER Won't you just sit over there? I don't believe you've got a very comfortable dune.

CONNIE The sea nettle is very nice where I am, thank you.

PETER Well, old man, I see you read a great deal.

ANDREW They try to get me to read which is the vermouth and which is the rye but I don't seem to care for it.

PETER I see your point.

ANDREW (*Superiorly*) There's nothing in the papers except stuff nobody cares anything about.

PETER Politics, international debt—

ANDREW Things like that.

PETER A wife like yours does brighten things up.

CONNIE (*Haughtily*) You must give me the recipe for these sandwiches! Boric acid, aren't they?

ANA Como vai?

FLORA Como é que vai?

ANA Parece que agora qualquer um pode se hospedar aqui em Biarritz, não é mesmo?^{xxv}

FLORA É, mas no verão passado a praia me pareceu muito mais bem-frequentada.

ANA Bom, acho que não vejo mal em ficarmos por aqui.

FLORA Que tal você se sentar mais pra lá? Essa sua duna de areia não me parece muito confortável.

ANA Obrigada, mas daqui já posso sentir os tentáculos da água-viva.

PEDRO Vejo que você gosta de ler, meu caro.

ANDRÉ É coisa desse tipo de gente ali. Eles querem que eu saiba separar o veneno do remédio, mas sinceramente nem perco meu tempo.^{xxvi}

PEDRO Entendo totalmente.

ANDRÉ (*Com superioridade*) E também nem há nada no jornal, a não ser essas coisas que não interessam a ninguém.

PEDRO Política, a dívida internacional...

ANDRÉ É, coisas desse calibre.

PEDRO Se bem que uma esposa como a sua por certo melhora as coisas.

ANA (*Insolente*) Você precisa me passar a receita desses sanduíches! Leva ácido bórico, não leva?

PETER Connie, please don't be disagreeable. Remember how *nice* our little trouble has made you. (*To Flower*) You see, Connie has been much more pleasant since the scandal. It brought us together again.

FLOWER That makes me feel quite creative.

ANDREW Creative! I s'pose you mean, Flower, you'd like us to *believe* what *looks* like lies.

BAFFLES Whether you believe it or not, Mr. Andrew, makes the only difference between fiction and reality.

FLOWER (*To Peter*) Tell me, did appearances come between you?

PETER That's all there was. You see, Connie thinks monogamy is what the parlor chairs were made of in the Nineties.

BAFFLES About the sandwiches, Miss Flower, you take some old securities and a lot of champagne—

FLOWER And mix them all up—

ANDREW Till they make an awful mess.

FLOWER Andrew, *please* don't be rude.

ANDREW Why not? In this predicament.

FLOWER The predicament has helped Mr. Consequential. Aren't you glad to bring a man and his wife together again, Andrew?

PEDRO Coração, não seja desagradável. Lembra que *tudo* melhorou depois do nosso pequeno probleminha. (*Para Flora*) Você veja que Ana agora me trata bem melhor do que antes. Estamos mais próximos desde o escândalo.

FLORA Desse jeito me sinto tão criativa.

ANDRÉ Criativa! Então é mesmo pra *acreditar* nisso que *parece* uma grande mentira.

MALDONADO A única diferença entre a ficção e a realidade, senhor, está no acreditar ou não.

FLORA (*Para Pedro*) Me diz, as aparências foram um problema pra vocês?

PETER Baita problema. Sabe, minha esposa acha que a monogamia era o que se usava pra estofar as cadeiras da sala de jantar^{xxvii} do século passado.

MALDONADO Se quiser a receita dos sanduíches, Madame, diga à Sra. Constantino que é só pegar umas ações já meio caducas do mercado, bastante champanhe...

FLORA E misturar tudo...

ANDRÉ Até fazer uma lambança completa.

FLORA Amor, não seja grosseiro, *por favor*.

ANDRÉ Por que não? Num aperto desses.

FLORA Aperto que acabou ajudando o Sr. Constantino. Você não fica feliz de saber que ajudou marido e mulher a fazerem as pazes?

Andrew, who has been sizing up Peter, walks over and whispers something in Flower's ear while Connie and Peter are talking sub rosa.

CONNIE Go on and ask her.

PETER I don't *want* to ask her.

As the other two are speaking:

CONNIE You've spoken anyway, you might as well find out who does her hair.

PETER Maybe she bites it off with a set of false teeth.

FLOWER Andrew, it's too personal to ask him, really.

ANDEW Oh, go on and ask, Flower.

FLOWER But it must be exercise. There's no other way about stomachs.

CONNIE I don't see *why* it's so intimate after all you've been through together.

ANDREW I should think it'd be all right coming from a—a—

FLOWER (*To Peter*) I have a plan. They must go on believing. Make love to me quick.

PETER I love your nose, Mrs.—Mrs. Messogony.

FLOWER Call me Flower—just publicly.

PETER Flower—

André, que até agora estava esquadrinhando Pedro, vai até Flora e sussurra algo ao ouvido da esposa.

Enquanto isso acontece, Ana e Pedro segredam em voz baixa.

ANA Vai e pergunte a ela.

PEDRO Mas eu não *quero*.

Enquanto o outro casal conversa:

ANA Você já quebrou a sua promessa mesmo, pode pelo menos perguntar quem é que arranja o cabelo dela.

PEDRO Vai ver ela mordisca as pontas com um par de dentaduras.

FLORA André, acho que isso é uma coisa muito íntima de se perguntar.

ANDRÉ Ah, vai lá e pergunta, Flora.

FLORA Acho que só pode ser de fazer exercício. Estômago é fogo.

ANA Não sei por que isso seria uma coisa íntima de se perguntar, depois de tudo o que vocês dois já fizeram juntos.

ANDRÉ Não vai ter problema se você perguntar, você era a a — a^{xxviii}

FLORA (*Dirigindo-se a Pedro*) Já sei. Eles têm que continuar acreditando nessa história. Me faz umas juras de amor, rápido.

PEDRO Eu amo esse seu nariz, Sra. — Sra. Mezzogania.

FLORA Pode me chamar de Flora — na frente dos outros.

PEDRO Flora...

ANDREW Why, he doesn't even know your name!

FLOWER Andrew, you know a person's apt to forget things like names.

PETER Yes, indeed.

CONNIE I don't see how.

FLOWER You see, it's been a good while since we met, hasn't it—Peter?

PETER Oh my, yes. My latest papers are at least a week old.

FLOWER What a difference ten days can make in a lifetime!

BAFFLES If Miss Flower will excuse me, rather less than a lifetime can make in ten days.

ANDREW What does this mean?

CONNIE From the way they behave they might be perfect strangers.

ANNREW Just what *is* your position on this beach. Mr. Consequential?

BAFFLES Miss Flower, has Mr. Consequential seen the archipelago?

CONNIE I could wear my new Patou to court—if I *decided to sue*.

PETER Connie! You wouldn't want to lose faith in your husband forever, would you?

BAFFLES There's always the view, Miss Flower.

FLOWER The view, Mr. Consequential—I *must* explain the view.

ANDRÉ Ué, mas se ele nem sabe o seu nome!

FLORA Meu bem, você sabe que não é tão difícil assim esquecer o nome dos outros.

PEDRO De fato.

ANA *Eu* nunca vi disso.

FLORA É que já faz um bom tempo, não é – Pedro?

PEDRO Muito tempo. As manchetes mais recentes já têm quase uma semana.

FLORA Que diferença dez dias fazem numa vida inteira!

MALDONADO Se a senhora me perdoa, ainda é uma diferença bem menor do que uma vida inteira em só dez dias.

ANDRÉ E o que é que isso quer dizer?

ANA Desse jeito parece até que eles nem se conhecem.

ANDRÉ Qual exatamente é a sua *situação* nesta praia, Sr. Constantino?

MALDONADO Madame, será que o Sr. Constantino já viu o arquipélago?

ANA Olha que eu posso até usar meu *tailleur* Patou^{xxix} no tribunal – *se eu decidir processar alguém*.

PEDRO Paixão! Você não quer perder as esperanças com esse seu marido, quer?

MALDONADO A vista de lá é belíssima, Madame.

FLORA A vista, Sr. Constantino – eu *preciso* lhe explicar a vista.

PETER What made you pick on me? What if they find out? Or what if they never do?

FLOWER For the address. Ten sixty-six is the only date in history I could ever remember.

Flower envelops Peter in the brightness of the scene and maneuvers him off, chattering.

You've a very appealing press personality, Peter.

BAFFLES (*Sighing*) On a wet-enough pavement a person's sure to find himself footloose, sooner or later.

Andrew and Connie stare seriously at each other for a minute or two.

ANDREW What a powerful nerve your husband had.

CONNIE Oh but it's meant so much to your wife.

ANDREW Say, when did it occur to you that Mr. Consequential wasn't a real person?

CONNIE Just now. I don't believe they ever knew each other—out of print.

ANDREW Then I was right. You know, Miss—er—Connie, there's something very nice about women who'll always admit I'm right.

CONNIE *I don't care how they deceive us. There're just as good fish in the aquarium as ever came out of the sea.*

ANDREW Baffles, do you think I could have a little wine, after all?

PEDRO O que é que fez você escolher logo eu? E se eles descobrirem? E se eles nunca descobrirem?

FLORA Foi o seu endereço. 1066^{xxx} é a única data histórica que ainda sei de cabeça.

Flora envolve Pedro com a claridade da cena e, falante, manobra-o para fora do palco.

Você é uma celebridade *bem* charmosa, Pedro.

MALDONADO (*Suspira*) Em terra fértil, cada um planta o que quiser.^{xxxi}

André e Ana se encaram com seriedade durante alguns minutos.

ANDRÉ Esse seu marido tem uma coragem danada.

ANA Ai, mas era tão importante pra sua esposa.

ANDRÉ Me diz, quando você se deu conta de que o Sr. Constantino era pura invenção?

ANA Foi ainda agora. Sou da opinião de que eles nem se conheciam — só pelo jornal.^{xxxii}

ANDRÉ Então eu tinha razão. Sabe, dona — é... — dona Ana, acho bem simpática uma mulher que sempre me dá razão.

ANA *Eu* não me importo de que jeito eles mintam. Atrás de um ônibus, sempre vem um chofer de táxi.^{xxxiii}

ANDRÉ Maldonado, acho que quero um pouco de vinho. Que acha?

BAFFLES I think it would be very encouraging, Mr. Andrew.

ANDREW You know, Baffles—just a little bit too much.

CONNIE *Then* what we'll do? When we've had it?

ANDREW Look in the papers, Baffles, and see what it says people do next, under the circumstances.

Baffles peruses several paragraphs.

BAFFLES “Morally lax” it says, sir—in the papers.

ANDREW How do you s'pose that would go?

CONNIE It has an element of interest.

ANDREW Something like itching, I suppose.

CONNIE I haven't been so lost in the prim confines of sex since my days at Bryn Mawr.

BAFFLES Sex, Madam, and climate. Our only real basis of communication!

ANDREW Doesn't it say something else?

BAFFLES At the end of the page it mentions “orgies.”

CONNIE Even the word makes me feel like a butterfly. Flap! Flap!

ANDREW Butterflies don't make a noise.

MALDONADO Acho que seria muito estimulante, senhor.

ANDRÉ Você que sabe, meu caro – talvez um pouco até demais.^{xxxiv}

ANA Mas o que é que vamos *fazer*, afinal? Depois do vinho?^{xxxv}

ANDRÉ Maldonado, dê uma olhada aí nos jornais e veja se encontra algo sobre o que fazer, afinal, nessas circunstâncias.

Maldonado corre o olhar por vários parágrafos com bastante atenção.

MALDONADO “Moralmente frouxo”, senhor – é o que diz no jornal.

ANDRÉ E isso seria o quê, você acha?

ANA Tem um quê de interessante.

ANDRÉ Vai ver é feito comichão.

ANA Não me sinto tão perdida por entre as fronteiras pretensiosas do sexo desde os meus tempos na universidade.^{xxxvi}

MALDONADO O sexo e o clima, senhora. As únicas verdadeiras bases da comunicação humana!

ANDRÉ E no jornal não diz mais nada?

MALDONADO Ao pé da página consta a palavra “orgias”.

ANA Só de ouvir essa palavra já me sinto feito uma borboleta. Flap! Flap!^{xxxvii}

ANDRÉ Borboletas não fazem barulho.

CONNIE You've probably never seen a tight butterfly in all your life before.

Connie hops tentatively on one foot in a general indication of what a butterfly is like when tight.

Try it, Mr. Messogony, it's wonderful.

ANDREW My legs are too giggly but champagne certainly works up an interest in botany.

BAFFLES There's nothing quite like it for broadening the horizons, Mr. Andrew.

ANDREW There ought to be some way to drink faster, if we could only discover it.

CONNIE Faster and faster till we're back at the beginning.

ANDREW We'll learn our lesson.

CONNIE If we aren't a little more careful we'll be teaching one instead.

ANDREW I wonder why they did what they did?

BAFFLES If you're the kind of person the world expects a story from, Mr. Andrew, you'll be eventually cornered into giving one.

CONNIE For years Peter has been so settled down that nobody but a mining engineer could have dug this up.

ANDREW That's what I thought about Flower.

BAFFLES *(Pouring himself a glass)*
To our misunderstandings!

ANA Decerto você nunca viu uma borboleta meio zaranza.

Ela tenta saltitar em um pé só para ilustrar a ideia de uma borboleta zaranza.

Tenta o senhor também, é maravilhoso.

ANDRÉ Minhas pernas estão meio molengas, mas um champanhe deixa mesmo a botânica mais interessante.

MALDONADO É um dos melhores remédios para abrir os horizontes, senhor.

ANDRÉ Devia haver um jeito de beber mais rápido, seria uma descoberta e tanto.

ANA Tão rápido que voltaríamos até pro começo.

ANDRÉ Assim vamos aprender direitinho a lição.

ANA Se não abirmos o olho, daqui a pouco eu e você é que vamos ensinar outra lição.

ANDRÉ Me pergunto, por que será que eles fizeram aquilo tudo?

MALDONADO Se o mundo espera um escândalo de uma pessoa, ela logo se sentirá obrigada a criar um.

ANA Pedro está entocado dentro de casa já faz tanto tempo que só uma toupeira pra descobrir uma coisa dessas.

ANDRÉ Eu pensava a mesma coisa de Flora.

MALDONADO *(Servindo-se do vinho)*
Aos nossos equívocos!

Just as they are about to drink the toast, those two French policemen reappear amidst a positive explosion of very rapid French.

1ST GENDARME (*Preventing Baffles from swallowing his drink*) Je ne sais pas! Au moins on peut attendre la permission de la loi!

CONNIE What brought them back to life?

2ND GENDARME My friend, he say—but where is the other lady?

ANDREW You see, that's just what we aren't sure about ourselves.

1ST GENDARME Il faudrait voir la femme, (*lasciviously*) la femme qui était un peu plus jolie—

BAFFLES Perhaps they've stepped out for a little air—I'll just see.

CONNIE You can't interrupt us like this. Go on away.

She goes on pouring the wine.

ANDREW What right have they got to order us about? What right has anybody got? We'll put our feet down—

1ST GENDARME Non non non non non! Non non non! C'est défendu de pique-niquer.

ANDREW And defy the défendu!

CONNIE Don't pay any attention, Andrew. It's probably all a bluff.

Os três estão prestes a beber de seus copos quando aqueles dois policiais franceses de antes reaparecem no meio de uma imensa explosão de francês acelerado.

1º GENDARME (*Evitando que Maldonado consiga engolir sua bebida*) Je ne sais pas! Au moins on peut attendre la permission de la loi!^{xxxviii}

ANA Ressurgiram das cinzas?

2º GENDARME Meu colega, ele – onde está outrrra madame?

ANDRÉ Veja, nem nós aqui sabemos bem.

1º GENDARME Il faudrait voir la femme, (*lascivo*) la femme qui était un peu plus jolie...^{xxxix}

MALDONADO Acredito que eles tenham ido dar uma volta – deixem que eu cuido disso.^{xl}

ANA Vocês não podem ficar interrompendo os outros desse jeito. Podem ir tratando de ir embora.

Ela serve mais vinho nas taças.

ANDRÉ Que direito eles têm de ficar cuspindo ordens? Que direito as *peessoas* têm? Daqui não saímos –

1º GENDARME Non non non non non! Non non non! C'est défendu de pique-niquer.^{xli}

ANDRÉ Daqui ninguém vai nos tirar!

ANA Não dá pelota, André. Vai ver é tudo blefe.

Connie and Andrew settle themselves before the basket with their backs to the gendarmes.

ANDREW We'll pretend they aren't there.

CONNIE If we just keep on drinking maybe they'll go away.

2ND GENDARME (*Coming out of a huddle*) My friend say he *m-u-s-t* see the other lady—the lady in the papers.

CONNIE But he saw her, an hour ago. Tell him *we* have no further interest in the lady.

2ND GENDARME He say he have permission for the be-au-ti-ful lady, not you. Pardon!

CONNIE You horrible person! Just because she had her picture in the papers. (*Sniveling*) Andrew, I wish *we* could have got into trouble—

1ST GENDARME C'est comme ça. Rien à faire! Faut pas discuter! Je lui apprendrai à se moquer de la loi—Polissons!

2ND GENDARME He say you are arrest.

CONNIE What?

ANDREW What for?

2ND GENDARME For mocking the law!

1ST GENDARME Pinque-niquer sur la plage!

Ana e André sentam-se de frente para a cesta de piquenique e de costas para os gendarmes.

ANDRÉ É só fingir que eles não existem.

ANA Capaz de eles sumirem se continuarmos bebendo.

2º GENDARME (*Depois de uma conversa cochichada com o outro gendarme*) O colega dizer *p-r-r-r-e-c-i-s-a* verrr madame outrrra – a madame do jorrnal.

ANA Mas ele já viu a outra, não faz nem uma hora. Diz ao seu colega que *por aqui* não queremos mais saber da madame.

2º GENDARME Ele conseguirrr perrrmissão para madame bo-ni-ta, não parrra madame. Pardon!

ANA Mas que sujeitinho terrível que o senhor é! Só porque ela apareceu no jornal. (*Choramingando*) Ai, André, como eu queria que todo aquele escândalo fosse com *nós dois* e não com eles –

1º GENDARME Eh, bien! C'est comme ça. Rien à faire! Faut pas discuter! Je lui apprendrai à se moquer de la loi – Polissons!^{xlii}

2º GENDARME Ele dizerrr os dois, prrrresos.

ANA Como é?

ANDRÉ Mas a troco de quê?

2º GENDARME Rrrirrr da lei!

1º GENDARME Pique-niquer sur la plage!^{xliii}

2ND GENDARME The plage blong to the French Marine. You are outlaw. Under arrest.

CONNIE You're not take us to *jail*?

ANDREW I can't go to jail. The lawyers wouldn't like it.

CONNIE What'll my husband say? He never allows me to get arrested.

2ND GENDARME You *must* go.

They seize Connie and Andrew and begin marching off.

1ST GENDARME Ou peut voir les autorités!

2ND GENDARME You may see the commissariat. Quelle chance!

ANDREW Oh well, it won't take long. We'll be out by the time Flower gets back.

2ND GENDARME Certainly, Monsieur. The commissariat is away at this hour. But he will be back before morning maybe.

CONNIE What!

2ND GENDARME Surely, Madam, *sometime* before morning.

ANDREW (*Helplessly*) Baffles, *oh* Baffles—

The gendarmes drag them off the stage. Baffles appears.

BAFFLES They seem to have disappeared.

2º GENDARME A prrrraia perrrtencerrr à Marine. Os senhorres, forrra da lei. Prrrresos.

ANA Vamos pra *cadeia*?

ANDRÉ Não posso ir pra cadeia. Os advogados não vão gostar disso.

ANA O que meu marido vai pensar? Ele não gosta que eu seja presa.^{xliv}

2º GENDARME Os dois, *prrrresos*.

Os policiais agarram Ana e André e começam a tirar o casal dali.

1º GENDARME Ou peut voir les autorités!^{xlv}

2º GENDARME Senhorres poderrrão conversarr com intendente. Quelle chance!

ANDRÉ Bom, não deve demorar muito. Já vamos ter saído de lá quando Flora estiver de volta.

2º GENDARME Clarro, monsieur. O intendente estarr forrra. Só voltar talvez durrante a madrrugada.

ANA Como!

2º GENDARME Cerrrtamente, Madame, *antes* de amanhecerrr.

ANDRÉ (*Frágil*) Maldonado, *ah*, Maldonado —

Os gendarmes arrastam os dois para fora do palco. Maldonado reaparece.

MALDONADO Parece que eles não estão aqui.

He laughs in a Machiavellian way as he looks about, peeking under the corner of the cloth and peering down a bottle neck.

Brilliant futures that don't go off usually do get dug up by the reconstruction committee.

Baffles settles himself quietly to the picnic and the papers as the CURTAIN falls, obscuring the beautiful beach just as the last of the sunset is drowning itself in the glasses and bottles.

Ele ri de maneira maquiavélica enquanto vasculha a cena, procurando por debaixo de uma folga da toalha e dentro do gargalo de uma garrafa.

Futuros brilhantes que não explodem pelos ares *geralmente* são desenterrados pelo comitê de reconstrução.

Ele se senta calmamente entre o piquenique e os jornais enquanto a CORTINA cai e obscurece a belíssima praia, bem quando os últimos raios de sol se afogavam nos copos e nas garrafas.

ⁱ A neutralidade gramatical da língua inglesa faz com que “the artist” possa ser tanto *um* artista como *uma* artista – no entanto, a gramática da língua portuguesa exige uma especificação que se faça presente no artigo, no substantivo ou em ambos. Na tradução, portanto, optei por recriar *uma artista* – não só porque Zelda de fato pintou os cenários do prólogo, como indica o *playbill* da montagem de 1932, de modo que há motivos para acreditar, como indica Wixson, que ela também tenha trabalhado ativamente na produção e na montagem da peça (2002, p. 34), mas também porque a voz narrativa das rubricas parece estar se referindo à autora ou mesmo se colocando como própria autora da peça, num movimento semelhante à rubrica inicial do prólogo. Além disso, Wixson indica este momento específico da rubrica como um no qual Zelda usa a voz narrativa para afirmar-se enquanto artista (2002, p. 42).

ⁱⁱ As descrições construídas pela voz narrativa, em especial esta que abre a segunda cena do segundo ato, carregam fortes semelhanças com a linguagem que Zelda empregara não somente nos contos (Wixson, 2002, p. 41), mas sobretudo em *Save Me the Waltz*, com suas colagens de imagens, associações inesperadas e descrições altamente subjetivas. Dessa forma, é possível verificar que há de fato uma forte relação entre o romance e a peça (Wagner-Martin, 2004, p. 145) – e que, talvez mais importante, parece existir uma evolução entre uma obra e outra, num esforço consciente de levar a linguagem até seus limites.

iii Na tentativa de manter o jogo entre “something” e “nothing at all”, acabei encontrando uma alegre possibilidade em português: “alguma coisa” e “coisa alguma”.

iv “É proibido fazer piqueniques na praia.”

As falas do primeiro gendarme não foram traduzidas, uma vez que o segundo gendarme atua como intérprete – embora nem sempre fiel – de seu colega de profissão. A escolha de não traduzir essas falas se justifica ainda pelo fato de que é ao se perceber incorretamente traduzido que o gendarme acaba protagonizando situações cômicas no desenrolar da cena. Possíveis traduções serão indicadas nas notas de fim, como feito ao início deste comentário; além disso, as falas traduzidas do segundo gendarme também tentam conservar um certo sotaque artificial na sua forma escrita, exagerando os erres e empregando conjugações inexatas – e performando, de alguma forma, na escrita da tradução (Briggs, 2018, p. 28) a própria diferença cômica das falas.

v “É proibido! O senhor entendeu?”

vi O conselho de Baffles não só atua como uma espécie de *foreshadowing* do que acontecerá ao final da peça como, de praxe, modifica um ditado já consolidado da língua inglesa. O escolhido da vez foi “the bull must be taken by the horns” – “o touro se pega pelos chifres”, na tradução de Martha Steinberg (1985, p. 23). A imagem de uma vida com chifres é inesperada, mas o resultado final me parece satisfatório, uma vez que conserva o mesmo grau de absurdidade do original.

vii “É proibido. É a vida. É isso.”

viii A menção aos “boiler rooms” não passaria despercebida ao público leitor-espectador de 1933, uma vez que era o nome de um grande esquema fraudulento do mercado de ações. Como Harris (apud Stevenson, 1998, p. 224) comenta,

[t]he historical origin of the term *boiler room* lies in the fraudulent stock and commodities schemes common during the 1920s, that is, bucket shops where customers’ money was invested against price movements in the market in lieu of actually purchasing the agreed-upon shares. These brokers sold over the telephone and were located in the lowest-rent areas of business districts, physically close to the boiler rooms of the commercial buildings that housed them”.

Churchwell (2015, p. 133), por sua vez, indica que as “so-called bucket shops stretched back to the days after the Civil War”.

A fala de Baffles, portanto, não só denuncia uma possível atividade corrupta das autoridades da lei, que participam dos esquemas dos *boiler-rooms* como uma maneira de “work their ways through life”, como também retoma a popularidade de esquemas fraudulentos para ganhar dinheiro que pipocaram durante os anos da Proibição; esquemas à la Gatsby – ou, melhor, à la Arnold Rothstein, “America’s most notorious gangster, (. . .) widely believed to have fixed the 1919 World Series” (Churchwell, 2015a, p. 134). Na ficção de Fitzgerald, essa fama é transferida para Meyer Wolfshiem, parceiro comercial de Gatsby. Há ainda uma outra qualidade expressada por Baffles – esta, bastante próxima dos temas centrais da peça: a narrativa jornalística, que reportava com gosto (e com uma dose de sensacionalismo) os desvios da jovem nação.

Uma vez que não seria possível manter o termo em português com o mesmo sentido que carrega no original, optei por modificar a frase de forma a acomodar outro esquema particularmente notório durante os primeiros anos da década de 1920: o esquema de Charles Ponzi, preso no primeiro ano da Era do Jazz e igualmente famoso no Brasil. A edição de 12 e agosto de 1920 no *Jornal do Brasil*, por exemplo, noticiava a prisão do *financier* – a mesma profissão, aliás, que corre na família de Pedro Constantino – e o fechamento de uma das empresas que ele usava como base de operação, a New Hanover Trust Company.

ix “É proibido fazer piqueniques.”

x “Deixe avaliar a moça primeiro! – Bom, verei se pode ser arranjado.”

xi Se no primeiro ato eram a reputação e o caráter moral de Flora que estavam sob escrutínio do olhar masculino, agora é seu corpo que passará pelo mesmo processo: objetificada como uma manchete de jornal, Flora torna-se presa para o desejo dos gendarmes.

xii “Não disse nada disso. O que eu disse foi que consultaria as autoridades.”

xiii “Mas é tão linda, um chuchuzinho!”

xiv “Até breve.”

xv “Tchauzinho. Até mais ver.”

xvi A frase de Baffles causa certo estranhamento ao leitor (e à tradutora) justamente porque a *mistress* da casa – Flora – está presente na cena; logo, não haveria necessidade de repassar nenhum recado. Também é pouco provável que o mordomo esteja se referindo a *mistress* no sentido de amante, já que o cônjuge que, ao menos em teoria, tem um amante, é a própria Flora. Me parece, portanto, que a fala funciona como uma forma quase mecânica de despedida; uma frase que ele costuma dizer sempre que acompanha as visitas até a porta dos Mezzogania ou todas as vezes que desliga o telefone – e que, no palco, contribui para a sensação de absurdo causada pelo texto. Por isso mesmo, foi mantida na tradução.

xvii A exclamação de Flora pode ser lida como um pedido de desculpas sincero e inocente ou como uma reclamação recheada de ironia e, claro, certa exasperação. Optei pela segunda possibilidade porque o diálogo entre os dois parece ser um de confronto velado: por um lado, André está magoado porque acredita nos tabloides e não consegue compreender por que a esposa anunciaria sua recém-adquirida fama para os gendarmes; por outro, Flora encara a fuga para Biarritz como a realização máxima do que a sociedade espera que ela faça. Enquanto uma se contenta em finalmente adotar a identidade pública que dela se espera, o outro se amargura e se remói por acreditar na farsa midiática, distanciando-se cada vez mais da identidade pública dele esperada.

xviii A versão virtual do dicionário Cambridge indica que “philandering” e “philanderer” são palavras usadas, tradicionalmente, para sujeitos do sexo masculino. Nesse sentido, então, é possível perceber que o escândalo já assumiu proporções tão assombrosas que até mesmo André está sendo acusado de manter casos extraconjugais. Além disso, a construção “notorious—philandering” pode ser lida como duas palavras separadas ou como uma frase coesa, algo que foi preservado na tradução.

xix Para além da referência mais imediata na peça – a de que Shelley morreu afogado e teria, portanto, virado “comida para os caranguejos”, há que se destacar que a admiração de Zelda por Shelley gera dois momentos bastante distintos – mas igualmente inesperados

– em sua escrita. O primeiro está escondido em *Save Me the Waltz*, no curto diálogo que Alabama tenta estabelecer com o motorista de táxi logo após ter desembarcado em Nápoles. Recebida por uma cidade sensorialmente confusa, onde “armazéns vendiam cheiros picantes, cubos, triângulos e globos de vime exalando odor” (Fitzgerald, 2014, p. 227), Alabama pensa que será difícil se comunicar num idioma que ela não conhece – quando, subitamente, o motorista lhe diz: “*Signorina* vai gostar de Nápoles. A voz da cidade é suave como a da solidão” (idem, p. 228) – “The city’s voice itself, is soft like solitude’s”, diz o poema *Stanzas Written in Dejection, Near Naples*, de Shelley.

O obscuro comentário no qual Baffles cita Shelley, no entanto, parece conservar uma qualidade inesperada de curiosidade literária. Ainda que “crabs” seja o termo amplamente utilizado para indicar os chamados “chatos”, também conhecidos como “piolhos pubianos”, o mordomo de *Scandalabra* parece esconder em sua fala a pista para uma interessante escavação tradutória.

Uma pesquisa pelos três volumes da *The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley*, afinal, indica que não há nenhuma ocorrência da palavra em seus poemas. Mas, se nos voltarmos para as traduções realizadas pelo poeta, encontraremos uma solitária ocorrência na sua tradução altamente original do *Cíclope*. Ela está inserida em uma das falas do coro, que canta “Soon a crab the throat will seize / of him who feeds upon his guest, / Fire will burn his lamp-like eyes / In revenge of such a feast!”.

O *Cíclope* é a “única peça, dentro do drama satírico [grego], a ter chegado completa aos nossos dias” (Silva, 2009, p. i); foi escrita por Eurípides – que, junto com Sófocles e Ésquilo, compõe a poderosa tríade do teatro grego. É de Sófocles, aliás, a epígrafe que abre *Save Me the Waltz*; mais especificamente, da peça *Édipo Rei*; e o interesse de Zelda pela literatura e pela filosofia gregas, por sua vez, é um traço presente em várias de suas cartas, como uma citada por Mary Gordon na introdução aos *Collected Writings*, na qual ela discute com o marido a teoria estética de Aristóteles (Gordon, 1991, p. xxvi). Em 1932, ainda internada na clínica psiquiátrica Phipps, em Baltimore, ela diria a um de seus médicos que lia as obras de Ésquilo para tentar dormir (Milford, 1970, p. 213).

Na tradução, decidi deixar o caranguejo e também Shelley, dado o seu papel quase central nesta pequena escavação. Por último, trago apenas uma outra curiosidade extra-tradutória e anacrônica: a cena “Poetry Reading”, de Monty Python, traz um Shelley pronto para recitar “Ozymandias” – que uma senhora erroneamente julga se chamar “Ode To a Crab”.

^{xx} Baffles, como é de praxe, modifica o ditado original de maneira sutil, porém drástica. Neste caso específico, a fala é derivada do original “fine feathers make fine birds”, que, segundo Steinberg (1985, p. 115), equivale ao nosso “a roupa faz o homem” ou mesmo a ditados como “belas plumagens fazem belos pássaros” e “o pau se conhece pela casca” (p. 40). O curioso, no entanto, é a presença de “horse feathers” – que, como indica o site *The Phrase Finder*, é uma expressão cunhada durante a década de 1920 nos Estados Unidos que significava “bobagem”, “baboseira” ou algo “sem sentido”. A expressão, que também existia na forma “horsefeathers”, era tão comum que se transformou no título de um filme dos irmãos Marx, lançado em 1932. Este filme, curiosamente, faz amplo uso dos apartes teatrais como um mecanismo que extrapola os limites entre arte e público e amplia a comicidade dos momentos. Segundo Charney (2007, p. 40, grifos meus),

Groucho thought that he had invented **the movie aside, where he speaks directly to the audience as if it were a live vaudeville performance**. The most extensive asides are in *Animal Crackers*, where Groucho makes fun of the portentousness of Eugene O'Neill's play, *Strange Interlude* (1928). The asides to the audience continue through most of the Marx Brothers' movies. **Often the asides comment on jokes that are feeble or on aspects of the film that are not exactly entertaining**. For example, when Chico plays the piano and sings ‘Everyone Says I Love You’ in *Horse Feathers*, Groucho steps forward and commiserates with the audience: ‘I’ve got to stay here but there’s no reason why you folks shouldn’t go out into the lobby till this thing blows over’.”

Nesse sentido, o frágil elo entre *Scandalabra* e o filme dos irmãos Marx se solidifica – posto que os dois produtos entendem as rubricas e os apartes como recursos que fragilizam e desestabilizam os limites do realismo tradicional.

A tradução optou por adotar o ditado “a roupa faz o homem” e transportar a comparação entre o “Strasbourg goose” – ave que é forçadamente alimentada para a criação do foie gras – e o “bird of paradise”, ave com belas plumagens exuberantes e incrivelmente longas, para uma que fosse condizente com o ditado em português, que não fala mais em plumagens mas sim em trajes. O sentido de “horsefeathers” discutido acima, por sua vez, foi transportado para o acréscimo “asneiras”.

^{xxi} “Zonite wrappers” faz referência aos rótulos e embalagens da Zonite Products Company, empresa de cosméticos e remédios fundada no ano de 1922 em Nova York. A marca ficou conhecida pelos anúncios de página inteira publicados em revistas e jornais da época – e aqueles que sobrevivem, sobretudo os anúncios para duchas vaginais das décadas de 1940 e 1950, implicam que um homem poderia acabar abandonando o lar se a mulher não utilizasse o produto (que, hoje sabemos, pode trazer sérios problemas à

saúde das mulheres) para eliminar odores naturalmente produzidos pelo seu corpo. Implícito nos anúncios da Zonite, portanto – porém não exclusivo à marca – está a ideia de que o corpo da mulher precisa se moldar ao desejo dos homens, gerando ao mesmo tempo uma mulher sensual, esbelta e, segundo a Zonite, cheirosa: elementos essenciais para uma “recatada dona do lar”.

A fala de Flower, por sua vez, insinua que o marido não tem interesse pela leitura – e que só lê as embalagens de produtos que ficam espalhados pela casa ou, mais especificamente, pelo banheiro. Como a ideia era manter um produto de natureza cosmética voltado exclusivamente para o público feminino, decidi transmutar as embalagens de Zonite para as do Leite de Rosas, fundado em 1929 e, portanto, contemporâneo da marca estadunidense.

Uma curiosidade inesperada é a menção dos “Zonite wrappers” em uma carta que Zelda enviou a Perkins em outubro de 1932, na qual comunicava ao editor a conclusão de *Scandalabra*: “I am lost in the ‘War and Peace’ you gave Scott many years ago. It’s magnificent. There is also some wonderful fiction in the Cook Book, the Zonite wrappers and pastes on the bottom of my cold-cream jar. I have finished a play called ‘Scandalabra’ which I am sending to Ober. I’ve read every play ever written with the hope that some dramatic sense would seep into my conscience.” (Princeton University Library, Archives of Charles Scribner’s Sons, C0101, Box 75).

^{xxii} O “Yes?” de Flower me parece meio vago: não fica claro se ela está pedindo uma explicação para o aforismo de Baffles ou se ela está concordando com ele – neste caso, sua fala seria como que um pedido de confirmação para Andrew; um “don’t you think so?”. Dado o contexto maior da cena, acredito que o segundo caminho seja o mais coerente: Flower e Baffles, afinal, estão tentando convencer Andrew não só de que a infidelidade matrimonial não é problema algum (ainda mais quando anunciada pelos jornais), mas também de que ele foi traído pela esposa. Para delimitar esta leitura, optei por modificar a frase e explicitar o fato de que ela está se dirigindo ao marido.

^{xxiii} O “problema” de matemática colocado por Peter me remete, de imediato, às piadas decididamente maldosas como “de quantos portugueses você precisa para trocar uma lâmpada” ou “quantas loiras são necessárias para abrir um pote”. Uma vez que outras falas problemáticas e ultrapassadas são características dessa personagem, decidi adequar

o problema absurdo a uma piada de mau gosto, conservando de maneira mais explícita a mensagem do original.

^{xxiv} Além de agir simultaneamente como narradora e comentadora, a voz narrativa das rubricas – que, como comentado anteriormente, parece ser o canal por meio do qual a própria Zelda se manifesta enquanto autora e dramaturga – também começa a ganhar contornos cada vez mais pragmáticos com o passar dos atos, revelando-se um agente ativo da montagem da peça e confundindo, ainda mais, os limites tradicionais entre palco e público, ficção e realidade. Se antes ela havia comentado “espero que ela não esteja apontando esse dedo na *nossa* direção” em uma rubrica-comentário para o leitor-espectador, agora ela se inclui entre os profissionais que atuam por trás das luzes da ribalta: “nós tínhamos que ter evitado esse encontro; alguma coisa há de acontecer”.

^{xxv} A troca de faíscas entre as duas mulheres está baseada nas origens das duas e, principalmente, nos círculos sociais que frequentam. A alusão a Nova Jérsei, por exemplo, é indicativa do embate que começava a dominar não só a cidade de Nova York, mas também a região de Great Neck e Sands Point, em Long Island. Enquanto Jérsei pode ser vista como o lar de uma classe média tradicional e de indústrias que começavam a crescer no *boom* do pós-guerra, e Nova York se consolidava como palco principal da Era do Jazz, com as *speakeasies*, a classe artística e, claro, os imigrantes, Long Island gradualmente se transforma em um espaço que simboliza, geograficamente, o embate entre *old money* e *new money* retratado no *Gatsby*. Se por um lado Sands Point era o lar de famílias como os Buchanan, por outro Great Neck rapidamente começava a se transformar no lar dos novos ricos; no lar de Florenz Ziegfield, criador e idealizador das Ziegfield Follies (Churchwell, 2015a, p. 135) e de Gene Buck, compositor e produtor das Follies que, como conta Zelda em uma carta para os Kalman, se casara com uma *chorus girl* (idem, p. 171). Great Neck, era, sobretudo, o lar da classe artística e da crescente indústria cinematográfica – e, por isso mesmo, um espaço a ser censurado pela elite tradicional.

Tal como Daisy na festa de *Gatsby*, Ana está horrorizada por saber que alguém de uma esfera social tão baixa como Flora – que, vale mencionar, compartilha da ex-profissão de Helen Buck, esposa de Gene Buck – circule em um mundo tão próximo do seu, até então privilegiado e protegido; afinal, o *playbill* da produção original indica que a casa dos Constantino, onde se passa o Ato II da peça, é em Long Island. Para Ana, é como se Flora – assim como Helen Buck – pertencesse a um mundo outro que não Sands

Point e a esfera social da elite nova-iorquina; um lugar “so unlike [her home] that it must be marked by skeptical quotation marks, so appalled by a society that has liberated itself from any constraints of decorum” (Churchwell, 2015a, p. 208).

Por sua vez, o túnel ao qual Flower se refere no original pode indicar o Holland Tunnel, a primeira conexão direta entre Jersey City e a cidade de Nova York, cuja construção foi iniciada em 1922 (Churchwell, 2015a, p. 98), ou a George Washington Bridge, inaugurada em 1931. O terceiro canal de conexão, o Lincoln Tunnel, seria construído apenas em 1937.

Seguindo a estratégia utilizada no prólogo e no primeiro ato, busquei remover referências mais específicas de local – como esta, que traz uma questão não só geográfica, mas também social, uma vez que está absolutamente atrelada às concepções de identidade e classes sociais estadunidenses e, mais especificamente, nova-iorquinas. As possibilidades de adaptação, no entanto, são inúmeras – no caso do Rio de Janeiro, é possível pensar em algo como os “emergentes” da Zona Oeste e as famílias “tradicionais” da Zona Sul, ou mesmo num tom mais rodrigueano, como a oposição entre Aldeia Campista e Tijuca que é tão relevante para a trama de *A mulher sem pecado* (1941).

^{xxvi} A fala de Andrew é curiosa, pois tem um certo tom bafflesiano de um aforismo e até conserva algumas qualidades proverbiais, mas, ao que tudo indica, não faz referência a nenhuma expressão recorrente na língua inglesa. Contudo, o vermute e o *rye* – whisky produzido com centeio – são os ingredientes-base para o Manhattan, drink amplamente popular durante a época da Proibição. Como as duas bebidas possuem tonalidades semelhantes, uma vez que a receita tradicional do Manhattan pede vermute doce, é difícil saber o que é whisky e o que é vermute em um drink depois que as bebidas são misturadas; pior ainda, é difícil distinguir, apenas visualmente, um do outro se ambos estiverem fora de suas garrafas – e é justamente isso que está sendo colocado em cena.

Por outro lado, a fala também pode ser lida como uma insinuação ao fato de que, mesmo extremamente semelhantes, o vermute e o whisky não são usados em medidas iguais na confecção do Manhattan – o que dá margem para entendermos que o elemento crucial no aprendizado de Andrew seria não o de saber distinguir entre um e outro, mas sim saber dosar a quantidade de cada elemento; saber identificar, medir os acontecimentos de sua vida. A tradução, portanto, buscou retratar essas nuances ao opor “veneno” e “remédio”.

^{xxvii} A generalização de “parlor chair” para “cadeiras da sala de jantar” se justifica pelo fato de que o *parlor* das casas construídas algum tempo após a chegada dos primeiros colonos nos Estados Unidos era um símbolo de riqueza, por se tratar do espaço no qual as visitas da família eram recebidas. O site *Home Guides*, por exemplo, indica que durante o período vitoriano as casas das famílias mais abastadas possuíam *parlors* públicos – para entreter visitas – e *parlors* privados, que funcionavam como um quarto para os bebês e crianças da casa. Um par tradicional de *parlor chairs* da era vitoriana incluía uma poltrona tradicional para o homem e uma maior para a mulher – esta, com apenas um braço, para acomodar tanto as amplas saias dos vestidos como também os projetos de costura.

Com o passar do tempo, o *parlor* foi perdendo sua relevância como centro social de convivência da casa e deu lugar à sala de jantar – esta, a opção adotada na tradução, que tentou não só conservar a ideia de um cômodo mais formal da casa, mas também demarcar o status social de Ana como alguém que cresceu em casas com esse tipo de ambiente.

^{xxviii} Tal como no original, foi possível manter o “a” – que, na tradução, funciona tanto como artigo definido como uma sutil insinuação da palavra “amante”.

^{xxix} Apesar de ser conhecido por suas contribuições à moda atlética e pelas coleções de perfume que garantiram a vida da Maison Patou após 1929, Jean Patou ainda era um renomado estilista da alta-costura durante a Era do Jazz – e um que parece ter desempenhado um papel particularmente importante na vida de Zelda. A primeira roupa que ela comprou depois de casada, afinal – a primeira roupa que não era vinda do Sul e tampouco de seu enxoval, e que representava também sua passagem de *belle* e filha para *flapper* e esposa – foi um “Patou suit” (Milford, 1970, p. 65).

Além disso, o fato de que Connie indica a procedência de suas roupas é também um importante marcador na batalha travada entre ela e Flower: ainda que esta última vista lingerie criadas por Poiret, outro mestre da alta costura, é importante frisar que Poiret simbolizava também o novo e a vanguarda, enquanto Patou projetava uma ideia de classe, tradicionalismo e elegância.

Na tradução, decidi manter o nome do estilista, trocando “suit” pelo seu equivalente francês e presença constante nos jornais brasileiros da década de 1930: o *tailleur*. Outra opção para a tradução seria o *twin set* – mas a troca envolveria alterar também o nome do estilista, já que este último é tido como invenção de Coco Chanel; e

esta troca, por sua vez, significaria reavivar a disputa feroz entre os dois estilistas, que trocaram farpas e acusações ao longo de todas as suas carreiras. Além disso, é importante destacar que há uma diferença importante entre o *twin set* e o *tailleur*, uma vez que o primeiro é composto por um *cardigan* e uma blusa, enquanto o segundo é formado por um casaco de alfaiataria e uma saia.

^{xxx} Flower parece estar se referindo à Batalha de Hastings, conflito ocorrido em 1066 que marca não só a vitória normanda como também a morte do rei Eduardo, o Confessor. Na tradução, a data não foi adaptada e nem tampouco alterada para uma mais próxima do contexto brasileiro, como por exemplo 1500, porque parece conservar um quê de conteúdo escolar: uma data qualquer que a personagem aprendeu ainda criança e que, por uma aleatoriedade, ficou gravada em sua memória.

^{xxxii} A palavra “footloose” significa não ter laços, compromissos ou obrigações; ter liberdade para ir e vir, para fazer o que quiser. Nesse sentido, então, a fala de Baffles funciona também como clara demarcação de um novo momento da peça: os casais foram enfim separados e, enquanto Flower e Peter tentam fazer com que os cônjuges acreditem na farsa, estes enfim começam a desconfiar que a história dos tabloides está distante da verdade. A fala de Baffles, portanto, remete ao tema mais amplo da peça: o fato de que, confrontada com expectativas sociais sobre sua própria identidade pública, uma pessoa adotará para si própria a máscara que lhe foi imposta – recolhendo, no caminho, recompensas inesperadas e ainda assim lucrativas. Com as mentiras dos tabloides e o caso arquitetado pela esposa, Andrew pode enfim se tornar o herdeiro degenerado e conquistar toda a fortuna da família, da mesma forma que Flower pôde exagerar sua reputação de corista para garantir a reputação de esposa infiel e, por isso mesmo, milionária.

A tradução modificou o original de modo a preservar a ideia de que, dadas as condições propícias, é viável seguir qualquer caminho possível: Ana enfim consegue a reputação familiar que sempre desejou; Pedro, a admiração da esposa; e Flora, o comportamento que dela é esperado.

^{xxxii} O “out of print” foi traduzido como “só pelo jornal” para preservar a ideia do nosso “conhecer só de vista”.

^{xxxiii} Connie subverte o provérbio “There are as good fish in the sea as ever came out of it”, que Steinberg (1985, p. 119) identifica como correspondente ao nosso “Quando uma porta se fecha, muitas janelas se abrem” ou mesmo “Atrás de um ônibus vem outro” (idem, p. 91). Na peça, a personagem altera o provérbio de modo a criar dois espaços semelhantes, e ainda assim completamente diferentes: o mar e o aquário.

Essa caracterização parece aventar uma interessante possibilidade de leitura, que coloca o aquário como um espaço artificial e, paradoxalmente, talvez, privilegiado – tal como o círculo social dos Constantino, um que Ana tenta proteger de ex-coristas como Flora. A tradução, portanto, tentou buscar uma construção que pudesse explicitar certa diferença de classes ou realidades.

^{xxxiv} O pedido de André parece conter duas possibilidades de sentido. A primeira – e talvez mais evidente – é a de que ele está pedindo “um pouco até demais” do vinho; a segunda é a sugestão de que Maldonado sabe, “um pouco até demais”, de tudo o que acontece com as demais personagens, posto que neste momento da peça André e Ana já começaram a desconfiar das narrativas midiáticas.

^{xxxv} Assim como a fala anterior de Andrew, esta parece carregar dois sentidos possíveis no inglês, já que o “had it” pode funcionar como uma expressão fixa (“I’ve had it!”) ou então como uma referência ao vinho: “once we drink the wine (once we have it), what will we do?”.

A tradução optou por seguir o último sentido apontado, uma vez que entende o “it” como o vinho por acreditar que Ana se encontra cada vez mais sufocada pela narrativa que, embora sempre almejada, agora lhe escapa pelas mãos. Vale notar ainda que o primeiro questionamento da personagem – o seu “*Then what we’ll do?*” ecoa também a apreensão e o desespero de duas outras mulheres fitzgeraldianas: Alabama Beggs, que pergunta “O que vamos *fazer* conosco, David?” (Fitzgerald, 2014, p. 113) quando é recebida pelo marasmo do sul da França, e Daisy Buchanan, que indaga, “What’ll we do with ourselves this afternoon? And the day after that, and the next thirty years?” (Fitzgerald, 1994, p. 124). Enquanto Alabama recebe de David a notícia de que ela “tinha que deixar de ser criança, que não podia mais ficar esperando que os outros providenciassem coisas para ela fazer” (2014, p. 113), Jordan censura a amiga: “Don’t be morbid” (1994, p. 124). Alec McKaig, depois de uma visita aos Fitzgerald em 1922,

anotaria em seu diário: “Went to Fitzgeralds. Usual problem there. What shall Zelda do?” (Churchwell, 2015a, p. 77).

^{xxxvi} O fato de que Connie frequentou a universidade de Bryn Mawr não só delimita (mais uma) importante oposição entre as duas mulheres da peça – a saber, a possibilidade de educação superior, ainda que como uma etapa que antecederia o casamento, para a mulher branca e rica, e a vida nos palcos como promessa de riqueza e, claro, casamento, para a mulher branca e pobre – como também estabelece outros paralelos relevantes com o teatro estadunidense produzido por mulheres nas primeiras décadas do século XX, sobretudo com o volume *A Little World: A Series of College Plays for Girls*, publicado em 1908 por Alice Gerstenberg e com a peça *The Verge*, de Susan Glaspell (1921).

Das quatro peças que compõem o volume de Gerstenberg, destaco *Betty's Degree* – peça de dois atos que tem como ação central a ameaça de que Betty, a protagonista, não consiga o seu diploma universitário por conta das faltas acumuladas ao longo do ano letivo; faltas essas ocasionadas por seus encontros com três homens: Tom, Dick e Harry (curiosamente, os mesmos nomes de três importantes personagens masculinas em *The Verge* e, também, nomes que compõem a expressão comumente utilizada no inglês para se referir a pessoas comuns, não nomeadas). Embora o final tradicional de *Betty's Degree* mostre que os rapazes eram apenas amigos e que a jovem estava na verdade apaixonada por um de seus professores – com quem, o final dá a entender, ela se casará – os homens de *The Verge* simbolizam, cada um à sua maneira, diferentes pedaços de Claire, a protagonista: seu marido, seu amante e sua alma gêmea. Diferente de Betty, que parece caminhar dentro do mesmo molde de Connie, Claire sucumbe à loucura ao final da peça, fracassada a sua luta para descobrir-se mulher longe de suas três contrapartes masculinas e frustrada em seu esforço desesperado por criar a *Breath of Life* – “the flower [that] is outside what flowers have been” (Glaspell, 1923, p. 17), uma metáfora para sua própria identidade.

A tradução seguiu a estratégia adotada no início da peça e transformou uma menção específica em algo genérico, mais amplo.

^{xxxvii} Connie simboliza o bater das asas da borboleta com “flap”, verbo comumente usado na língua inglesa para indicar a ação do bater de asas. Esse mesmo verbo – que Connie parece usar como uma inconsistente onomatopeia – será compreendido por Peter como o

som feito pelo inseto, numa confusão de falas, expressões e sentidos característica da peça.

xxxviii “Os senhores podiam ao menos esperar pela permissão da lei!”

A presença de “Je ne sais pas!” parece um pouco fora de lugar no original, uma vez que a fala do gendarme anuncia sua reaparição (e de seu colega) em cena; do mesmo modo, a ação imediata que está sendo realizada é a de impedir que as três personagens possam beber de seus copos – nesse sentido, não há conexão aparente entre o “eu não sei” do gendarme e o que está sendo realizado no palco. Na sugestão de tradução acima, optei por removê-lo.

xxxix “Nós queremos ver a mulher. Aquela outra, que era um pouco mais bonita...”

^{xi} Maldonado sai de cena não por indicação da rubrica, mas sim por meio de sua própria fala – e esta ação demarca um movimento importante da peça, no qual as personagens assumem, cada vez mais, uma posição ativa para além dos seus papéis no palco, quebrando a quarta parede e, conseqüentemente, a divisão entre o mundo da peça e o mundo do espectador; entre o mundo fantástico que domina o palco e o mundo real, que cria, monta, dirige, lê e recebe a peça.

Se por um lado *Scandalabra* funciona como um espaço no qual as personagens são roubadas de suas próprias narrativas, perdendo o controle sobre a linguagem que as define, por outro é também uma progressão de eventos que culmina com a dramaturga perdendo o controle sobre suas personagens, que parecem ganhar vida própria e interagir com o público leitor-espectador, ao mesmo tempo em que a voz narrativa das rubricas se ausenta de seu posto – agindo cada vez mais como leitora-espectadora e comentarista.

^{xli} “Nananinanão! Não não e não! É proibido fazer piquenique aqui.”

^{xlii} “Bom! É a vida. Não posso fazer nada! E nem um ai! Vou ensinar os dois a não rirem da lei – Rebeldes!”

^{xliii} “Fazer piquenique na praia!”

^{xliv} Embora a fala de Ana tenha repetido o mesmo verbo utilizado na fala de André, vale destacar que ela foi construída de modo a preservar o discurso sexista presente em declarações do tipo “meu marido não gosta que eu use maquiagem”.

^{xlv} “Discutam isso com as autoridades!”

ACT THREE

It's absolutely black, and in the darkness there's some stentorian whispering going on and a lot of bumping into things. You know how some people raise their voices when they're talking to a foreigner? How some ladies shout when they're deafened by a hair-drying machine? Well, that's what the darkness has done to our two voices. For all we know it may be the censors come to take over the show, or a game of sardines-in-a-box.

WOMAN'S VOICE Are you frightened?

MAN It's too dark. I can't tell.

WOMAN I feel like a burglar.

MAN I don't feel so clever.

WOMAN Where do you suppose they are?

MAN Your husband might have left the lights.

WOMAN Oh, I'm so worried.

MAN Well, I'm worried, too. Do you think I like my wife being out all night with strangers?

TERCEIRO ATO

O palco está completamente apagado, e no meio de tamanha escuridão podemos ouvir alguns sussurros estentóreos e um bocado de esbarros. Sabe como algumas pessoas costumam falar mais alto quando estão conversando com alguém do estrangeiro? Ou como algumas senhoras costumam gritar quando estão debaixo dos secadores de cabelo no coiffeur? Bom, é esse o efeito que a escuridão parece causar nas duas vozes que estamos ouvindo. Até onde sabemos, essas vozes podem ser dos censores que vieram fechar o espetáculo,ⁱ ou vai ver é parte de um jogo de sardinha enlatada.ⁱⁱ

VOZ DE MULHER Está com medo?

HOMEM Tudo tão escuro. Difícil dizer.

MULHER Me sinto até meio gatuna.

HOMEM Pois *eu* não me sinto lá tão esperto.

MULHER Por onde será que eles andam?

HOMEM Seu marido podia era ter deixado uma luz acesa.

MULHER Fico tão preocupada.

HOMEM Mas eu também. Ou você acha que eu gosto de ver minha mulher passando a noite fora com desconhecidos?

WOMAN To think of my darling together with somebody else! Oh, I'm so miserable.

MAN Isn't this the hour when most people die—between now and morning?

WOMAN Sh! What's that?

MAN A bird.

WOMAN Do you suppose he suspects anything?

MAN Sure. Other birds.

WOMAN What can my husband possibly have to say for himself?

No answer.

I said—Are you asleep?

MAN Yes.

WOMAN Don't boast.

MAN I didn't boast. I said "Yes".

WOMAN "Yes" sounds so egotistic. Maybe they've had an accident!

MAN What made you bring up an accident?

WOMAN If I could only *see* what's going on.

MAN It's silly to have black scenes on a stage.

WOMAN Who do you suppose we are? There! I found the lights.

MULHER E pensar no meu benzinho com outra pessoa! Ai, que desgraça a minha.

HOMEM Não é esta a hora em que mais morre gente – entre agora e o nascer do sol?

MULHER Shh! O que foi isso?

HOMEM Um passarinho.

MULHER Será que ele desconfia?

HOMEM Só se for dos outros passarinhos.

MULHER Como é que meu marido vai se explicar?

Nenhuma resposta.

Eu perguntei – Mas você dormiu?

HOMEM Imagine só.

MULHER Não precisa se vangloriar.

HOMEM Não estou me vangloriando. Eu só disse "Imagine só".

MULHER "Imagine só" parece coisa de gente egoísta. Já imaginou se eles se acidentam!

HOMEM De onde você tirou um acidente?

MULHER Se ao menos desse pra *ver* as coisas por aqui.

HOMEM Que besteira fazer uma cena sem luz.

MULHER E você acha que nós somos o quê? Aqui! Achei o interruptor.

The lights flash and there are Connie and Andrew butting about in the salon of the Consequential's villa. Gee! What a lovely room it would be if it wasn't littered with papers, champagne bottles, cigarette butts and Baffles asleep on the sofa.

BAFFLES The gentlemen were shorter or the sofas were longer when I was a young man.

ANDREW Very graceful, Baffles. I see *you* don't need any advice about how to go to pieces.

BAFFLES There would have been singing in Mr. Messogony's day.

CONNIE What is *he* doing here?

MALDONADO I was just waiting to see if the master needed me, Madam—just in case Miss Flower should demand an explanation.

CONNIE I have never thought of *that*.

BAFFLES You see, when Miss Flower came back to the beach, you had quite disappeared.

CONNIE It doesn't seem right to have to furnish an explanation when you get into trouble.

BAFFLES Scratch a trouble, Madam, and you'll find a public monument.

ANDREW Maybe we'd have to explain an attack of measles.

CONNIE We were taken to the police—

Com as luzes acesas, vemos Ana e André, baratinados, na sala de estar da villa dos Constantino. E, nossa! Que sala linda que seria, não fossem as pilhas de jornal, as garrafas de champanhe, as guimbas de cigarro e Maldonado dormindo no sofá.

MALDONADO No meu tempo, ou os homens eram menores ou os sofás eram maiores.

ANDRÉ Mas que elegante da sua parte, Maldonado. Parece que *você* não precisa de nenhum conselho sobre como ser degenerado.

MALDONADO No tempo do seu tio, já teríamos uma cantoria a uma hora dessas.

ANA O que é que *ele* está fazendo aqui?

MALDONADO Eu estava esperando meu patrão pra saber se havia alguma ordem – caso Madame Flora queira uma explicação.

ANA Não tinha pensando *nisso*.

MALDONADO Veja, quando a Madame voltou até à praia, os senhores haviam desaparecido.

ANA Não me parece certo arranjar explicações depois de ter se metido em encrenca.

MALDONADO Até mesmo vinho de eucaristia pode embriagar, senhora.ⁱⁱⁱ

ANDRÉ Era mais fácil explicar um ataque de sarampo.

ANA Sabe, nós fomos parar na cadeia...

BAFFLES Is it probable, Mr. Andrew, that the police story will be believed?

ANDREW But *you* believe it, don't you, Baffles?

BAFFLES (*Beginning to straighten the room*) However, you can say it was the influence of Miss Flower and Mr. Consequential which is responsible for *whatever* may have happened.

CONNIE I thought influence was only good for getting you into clubs.

BAFFLES Influence, Madam, is when there's somebody fond enough of us to justify our blaming them for our mistakes.

ANDRÉ Where is Miss Flower, Baffles?

BAFFLES I couldn't say, sir.

CONNIE People oughtn't to stay out all night when their wives are in prison. (*Weeping*) It's broken my heart!

BAFFLES (*As he dusts*) There's a new heart substitute made from broken confidences, Madam. I believe it's almost as good as the real butter.

CONNIE It's all your fault, Andrew. If you'd kept your wife where she belonged this would never have happened.

ANDREW D-o-o-n't—

CONNIE I hate you! I hate you so, I could pinch you.

ANDREW What'll I do?

MALDONADO Há alguma chance de que a história da cadeia seja convincente, senhor?

ANDRÉ Você acredita nela, não?

MALDONADO (*Começa a arrumar a sala*) Mas também, sempre podemos dizer que foi o caso entre Madame e o Sr. Constantino o culpado^{iv} por *sabe-se lá o que foi que aconteceu*.

ANA Eu sempre achei que culpa era o que fazia alguém parar de beber.

MALDONADO No meu tempo, senhora, ninguém sofria desse mal.

ANDRÉ Maldonado, onde é que está a minha esposa?

MALDONADO Difícil saber, senhor.

ANA Mas que tipo de marido passa a noite fora enquanto a esposa fica na cadeia? (*Em lágrimas*) Não consigo acreditar nisso! Ai, meu coração!

MALDONADO (*Tirando o pó*) Já existe um substituto pro coração, senhora. Ele é feito de promessas quebradas e dizem que é quase tão bom quanto o de verdade.

ANA A culpa disso é toda sua, André. É isso que acontece quando alguém como a sua esposa se mete na história.^v

ANDRÉ Você n-ã-o me venha com...

ANA Odeio você! Odeio tanto que sou capaz até de beliscar.

ANDRÉ Mas o que eu posso fazer?

BAFFLES Just try to be a little more upset, sir. Then you won't mind so much.

ANDREW And to have that bird singing as if everything were all right.

CONNIE There's no sense of decency left!

BAFFLES The trouble with birds is that they imitate the vaudeville acts, and the vaudeville acts imitate the birds till we can't tell a real deception from a misconception any longer.

ANDREW I think it's nonsense, birds.

CONNIE Why did you have to come into my life? I'm going to tell my husband that you *forced* me to go away with those policemen.

ANDREW If your husband ever shows up, you can say whatever you like.

CONNIE You don't think my Peter's run off, do you?

BAFFLES He *may* have stopped by the library for a look at the Sibylline books. One can't say for sure, but he *may* have.

CONNIE This has taught me something.

BAFFLES Experience, Madam, gets you so in a rut.

CONNIE I want to get in a rut and stay there. (*Sobs*) I would be there already if it wasn't for *him*.

MALDONADO Tente ficar um pouco mais aborrecido, senhor. Quem sabe aí o senhor deixa de se incomodar tanto.

ANDRÉ E esse passarinho, cantando como se estivesse tudo às mil maravilhas.

ANA Hoje em dia não se respeita mais nada!^{vi}

MALDONADO O problema é que os passarinhos imitam os shows do *vaudeville*, e os shows do *vaudeville* imitam os passarinhos, e já não se sabe mais o que é trapaça verdadeira e o que é falácia.

ANDRÉ Eu acho uma baboseira. Passarinhos, onde já se viu.

ANA Por que é que você tinha que aparecer na minha vida? Vou dizer pro meu marido que você me *obrigou* a ir com os policiais.

ANDRÉ Se o seu marido um dia der as caras por aqui, você pode fazer o que bem entender.

ANA Você não acha que o meu amorzinho fugiu, acha?

MALDONADO Existe a *possibilidade* de que ele tenha ido até a biblioteca consultar os Livros Sibilinos.^{vii} Não há como ter certeza, mas *é* uma possibilidade.

ANA Essa história toda me ensinou uma lição.

MALDONADO A experiência, senhora, pode virar uma rotina.

ANA Pois eu quero é me enfiar numa rotina pra nunca mais sair! (*Aos soluços*) E se não fosse *este aí*, eu já estava lá.

ANDREW Experience teaches you how to do things you never want to again. Oh—oh—oh—I was so *happy* before I began to be educated.

BAFFLES Generally speaking, sir, if you want life to begin in a quandary and end in a federal prison, you start by comparing the advantages of yesterday with the advantages of tomorrow. When you find you have more of them in retrospect, that's a good start.

CONNIE What could we be doing when they come?

BAFFLES Madam *should* have had some orchids.

CONNIE I certainly don't want to look as if I had *anything* to do with this situation at all.

ANDREW Don't worry. Flower can't possibly have a word to say for herself.

BAFFLES People *have* said, sir, that they've been looking for Easter eggs—in case you need an excuse.

CONNIE That's very appropriate. I always had a kind of Easter intellect.

ANDREW But it isn't Easter, is it?

BAFFLES Surely it is someplace in the world, sir.

CONNIE He makes me shiver. There's something so positive in all he says.

ANDREW One *has* to be positive to be mistaken.

BAFFLES The lawyers, sir—

ANDRÉ A experiência ensina a fazer coisas que você nunca mais vai querer fazer. Ai – ai – ai –^{viii} eu era *tão* feliz antes de tudo isso.

MALDONADO Sabe, senhor, se o senhor quiser começar a vida com um dilema e terminar numa prisão, a melhor coisa a fazer é comparar as vantagens do passado com as vantagens do futuro. Se o senhor achar que possui mais vantagens do passado, então está num bom caminho.

ANA Podemos fingir alguma coisa quando eles chegarem, mas o quê?

MALDONADO Ah, mas a senhora *devia* ter arranjado algumas orquídeas.^{ix}

ANA Pois não quero fazer como se eu *tivesse* alguma coisa a ver com essa situação toda.

ANDRÉ Não precisa se preocupar. Duvido que Flora tenha como se defender depois de tudo o que fez.

MALDONADO Pro caso de o senhor precisar de uma desculpa – já ouvi falar de pessoas que disseram estar procurando ovos de Páscoa, senhor.

ANA Achei de bom tom. Eu sempre tive um intelecto mais da Páscoa.

ANDRÉ Mas já é época?

MALDONADO Deve ser em algum lugar do mundo, senhor.

ANA Esse homem me dá calafrios. Tudo que ele diz tem um ar tão absoluto.

ANDRÉ Um sujeito precisa ter muita certeza sobre alguma coisa pra poder estar errado.

MALDONADO Senhor, os advogados...

ANDREW All right. Go on and cable. Telephone, why don't you? I'm through.

BAFFLES Pardon, sir?

ANDREW The lawyers don't know anymore about life than I do. From now on I'm going my own way.

BAFFLES You can't mean, sir, that you would renounce—when things are getting along as badly as possible?

ANDREW I do. All I want is to know where I actually stand with Flower. Then I'm leaving.

BAFFLES I see, sir. Red-handed, innocent or guilty, is the policy.

CONNIE I don't know what to call this horrible experience.

BAFFLES Why don't you call it Andrew Messogony, Madam, after Mr. Andrew's uncle?

ANDREW Where can I hide to trap them?

CONNIE You wouldn't have me to face matters alone, would you?

BAFFLES Why don't you both hide, sir, together on the balcony? Then you can hear what goes on when Miss Flower returns.

CONNIE I'm so afraid they will think it was we who were awful—

ANDRÉ Está bem. Pode telegrafar. Ou melhor, pode telefonar. Pra mim, já chega.

MALDONADO Senhor?

ANDRÉ Esses advogados sabem tão pouco sobre a vida quanto eu. De agora em diante, sigo meu próprio rumo.

MALDONADO O senhor não quer dizer que pretende abrir mão do dinheiro – justo agora que as coisas estão indo de mal a pior?

ANDRÉ Mas é claro que sim. Só preciso, antes, saber em que pé está meu casamento. Depois disso, vou-me embora.

MALDONADO Pois bem, senhor. A regra é clara: pegos no ato, sejam eles inocentes ou culpados.

ANA Não sei nem do que chamar essa experiência medonha.

MALDONADO Que tal André Mezzogonia, senhora, em homenagem ao tio do Sr. André?

ANDRÉ Onde será que me escondo pra apanhar aqueles dois numa arapuca?

ANA Você por acaso quer que eu lide com eles sozinha?

MALDONADO Por que os senhores não vão se esconder na varanda? Assim conseguem escutar os outros dois quando eles chegarem.

ANA Que medo só de imaginar os dois, pensando que eu e você fizemos algo de errado...

BAFFLES Air, sir, is the very best thing when the world rocks—You'd better step outside and watch the rise of another cocktail hour.

CONNIE I feel so guilty now that we're going to discover something—

ANDREW That's because the world's asleep.

BAFFLES No, sir, You're taking it out for its morning airing.

ANDREW I'm going to be free again as soon as I've got at the truth—

BAFFLES Mr. Andrew, you really should take less interest in life.

ANDREW I've taken less and less till now I'm down to fundamentals.

MALDONADO Very good, sir.

ANDREW Free from lawyers and money! Tomorrow I'll be myself again.

BAFFLES Tomorrows, Mr. Andrew, *will* be todays.

Connie and Andrew tiptoe out of the beautiful gilt door into the great pink lighting effect. Baffles continues reconstructing the scene as Flower and Peter enter.

MALDONADO Nada melhor do que um pouquinho de ar fresco quando o mundo recebe um sacode — é melhor os dois irem lá pra fora e assistir ao nascer de uma nova *soirée*.^x

ANA Me sinto tão culpada agora que vamos descobrir alguma coisa de verdade...

ANDRÉ É porque o mundo inteiro ainda está dormindo.

MALDONADO Nada disso, senhor. O senhor está apenas levando o seu mundinho pra tomar o ar fresco da manhã.

ANDRÉ Basta eu descobrir a verdade e estarei livre mais uma vez...

MALDONADO O senhor realmente deveria cultivar um interesse menor pela vida.^{xi}

ANDRÉ Tenho tido um interesse cada vez menor, tanto que agora cheguei ao que é absolutamente essencial.

MALDONADO Faça como quiser, senhor.

ANDRÉ Livre dos advogados e desse dinheiro! Amanhã hei de ser eu mesmo mais uma vez.

MALDONADO O dia de amanhã, senhor, *há de ser* o dia de hoje.

Ana e André atravessam, na ponta dos pés, a linda porta dourada que se abre para um belíssimo efeito de raios rosados. Maldonado ainda está reconstruindo a cena quando Flora e Pedro finalmente chegam.

FLOWER Why are you here, Baffles?

BAFFLES There was the milkweed to milk while I waited, Miss Flower—and there's dust on the parlor sky.

FLOWER Do you think you should be arranging the heavens in a strange house?

BAFFLES (*Sadly*) Mr. Andrew, Miss—

FLOWER Yes, Mr. Andrew. They're not here.

PETER Did you look under the table?

FLOWER There's no use. I'm beginning to think our scheme was too much of a success.

PETER Maybe they've been somewhere crying all night.

FLOWER But there's no place besides the casino where they could go to suffer.

PETER We'll never set this thing to rights.

FLOWER Not till it's sold to the moving pictures.

PETER If I'd known we were hurting them so much, I wouldn't have done it.

FLOWER Peter! And Andrew gets so little pleasure out of life.

PETER He chased after Connie till she gave in—

FLOWER He did not. She must have lured him away.

FLORA Por que é que você está aqui, Maldonado?

MALDONADO As serralhas precisavam ser serradas,^{xii} senhora — e o sótão está meio empoeirado.

FLORA E por acaso é direito você estar limpando os ares de uma casa que não é sua?

MALDONADO (*Tristonho*) É que o Sr. André, senhora...

FLORA Claro, o Sr. André. Ele e aquela outra não estão aqui.

PEDRO Já olhou debaixo da mesa?

FLORA Não adianta. Já começo a achar que o nosso esquema deu certo até demais.

PEDRO Quem sabe eles não passaram a noite inteira chorando as pitangas.

FLORA Mas se era pra sofrer, o único lugar digno de se fazer isso era no cassino.

PEDRO Não vamos ajeitar isso é nunca.

FLORA Só se ajeita quando vira *film* de cinema.^{xiii}

PEDRO Se eu soubesse que eles ficariam desse jeito, jamais teria aceitado esse esquema.

FLORA Ora! E André, que se diverte tão pouco nesta vida.

PEDRO Mas se ele perseguiu Ana até ela dizer que sim...

FLORA Ele não fez nada disso. Ela que deve ter armado pra cima dele.

PETER She did not. Connie's always run after men—that's just the way Connie is.

FLOWER Well—Andrew never could keep from giving in.

PETER While you and I were dancing, Connie was somewhere—dancing—or being miserable.

FLOWER It certainly brings my carrier pigeons home to roost.

PETER I only hope she isn't living up to my reputation.

BAFFLES (*From behind the sofa*) I don't suppose any of us could get into the Foreign Legion on our reputations, sir.

PETER Maybe I *was* too quiet. Maybe other people's ideas of us are truer than our own.

BAFFLES Other people's ideas of us are dependent largely on what they've hoped for.

FLOWER How could we explain our position, Baffles?

BAFFLES Miss Flower, I've taught you all I know. I believe it's customary to bring in the world "inevitable", but it's only a technical trick.

PETER You know—

FLOWER Uh huh!

PETER You may have lost me my wife forever. How do I know what she's doing?

BAFFLES The only real faith, sir, is in what you don't know.

PEDRO Nunca. Ela sempre correu atrás de outros homens — é o jeito dela.

FLORA Bom — André também nunca foi muito de resistir.

PEDRO Eu e você dançando, e ela por aí — dançando — ou chorando.

FLORA Pois se não é verdade que praga de urubu recai em quem rogou.^{xiv}

PEDRO Só espero que ela não esteja fazendo jus a essa minha reputação.

MALDONADO (*De trás do sofá*) Com as nossas reputações, senhor, não entramos sequer na Legião Estrangeira.^{xv}

PEDRO Vai ver eu me comportei mesmo bem *demais*. Vai ver a ideia que os outros fazem da gente é mais sincera do que a nossa.^{xvi}

MALDONADO As ideias que os outros fazem da gente dependem muito das esperanças que essas pessoas nutrem, senhor.

FLORA Maldonado, e como explicar a nossa situação agora?

MALDONADO Eu lhe ensinei tudo o que sei, Madame. É de costume usar a palavra "inevitável", mas isso é mero detalhe técnico.

PEDRO Então você sabe...

FLORA Tudinho!

PEDRO Isso pode ter me custado uma esposa. Como é que posso saber o que ela anda fazendo a uma hora dessas?

MALDONADO A verdadeira fé, senhor, está é naquilo que não sabemos.

FLOWER Was it my fault they ran off like that?

PETER It must have been your husband's idea.

FLOWER I never thought Andrew would behave that way. It's given me a new respect for him.

PETER You've got no right to upset my home this way.

FLOWER Oh, shut up. If I'd only known my poor Andrew had such a strong character!

PETER You've got to confess our innocence.

FLOWER All right. But where are our angry loving spouses?

Andrew and Connie appear from the balcony.

ANDREW Here I am, Flower. (*Glares at Consequential*) We're going back to the farm.

PETER Where have you been with my wife?

ANDREW We've been in jail, if you want to know. And being there has taught me to how to respect my wife's innocence.

FLOWER You mean, *suspect*?

ANDREW No, Flower. You and I are going to move back out of doors. Everything seems more innocent in the open air.

FLOWER Andrew, darling.

FLORA E a culpa acaso foi minha dos dois terem fugido daquele jeito?

PEDRO Só pode ter sido ideia do seu marido.

FLORA Pois jamais pensei que ele fosse capaz de uma coisa dessas. Agora até tenho mais respeito por ele.

PEDRO Você não tem o direito de bagunçar tudo desse jeito.^{xvii}

FLORA Ai, fecha essa matraca. Se ao menos eu soubesse que meu André era um homem de personalidade!^{xviii}

PEDRO Você há de confessar a nossa inocência.

FLORA Que seja. Mas onde será que estão o meu querido e raivoso marido e a sua querida e raivosa esposa?

André e Ana reaparecem ao pé da varanda.

ANDRÉ Bem aqui, Flora. (*Com um relance raivoso pra Constantino*) Eu e você vamos voltar pra fazenda.

PEDRO Por onde você se meteu com a minha esposa?

ANDRÉ Já que você quer tanto saber, nós dois fomos parar na cadeia. E lá eu aprendi a respeitar a inocência da minha mulher.

FLORA Não quer dizer *suspeitar*?

ANDRÉ Não, meu bem. Eu e você vamos pra bem longe dessa vida da cidade grande. Tudo parece mais inocente ao ar livre.

FLORA Ai, querido!

CONNIE Peter, can't we go to the country, too?

PETER *What?* I've been urging you for ages.

CONNIE I was so frightened when I'd thought I lost you. I'm going to give up *everything* for you, Peter.

PETER What are you going to give up?

CONNIE Oh—I'm not going to send Aunt Mary a Christmas present, and running around in general.

PETER Connie, Darling.

BAFFLES Mr. Andrew, are you quite determined on this step?

ANDREW Yes, I am. A man's got to choose sometimes between other people's ideas of himself and his own.

BAFFLES Allow me to remind you, Miss Flower, that home brew from wild oats makes a volatile mixture.

FLOWER We can make a go of it, I'm sure.

BAFFLES Then if Miss Flower and Mr. Andrew are absolutely certain that they've finished with the debauch, I may as well disclose that that was the result your uncle had in mind at the beginning.

ANDREW What are you talking about?

FLOWER Don't mind, Andrew. We can do without the money.

ANA Pedro, será que não podemos ir também?

PEDRO *O quê?* Mas se eu já lhe peço isso há anos.

ANA Fiquei com tanto medo quando achei que tinha perdido você. Vou largar *tudo* de mão por você, querido.

PEDRO E o quê, exatamente, é esse tudo?

ANA Ah, você sabe – não vou mais mandar nenhum presente de Natal pra Titia e também não vou mais pintar o caneco.

PEDRO Ô, meu amor.

MALDONADO Sr. André, o senhor tem certeza disso?

ANDRÉ Absoluta. Vez ou outra um homem precisa escolher entre o juízo que os outros fazem dele e o seu próprio.

MALDONADO Se me permite, Madame, as estroinices de uma juventude transviada não combinam bem com o chá da tarde.^{xix}

FLORA Pois deve haver um bolo gostoso pra harmonizar as coisas.

MALDONADO Já que os senhores estão absolutamente certos de que está na hora de acabar com a vida de achaques, posso enfim confidenciar que este era o plano do senhor seu tio desde o início.

ANDRÉ Como é que é?

FLORA Não dá pelota, André. Bem podemos viver sem aquele dinheiro todo.

BAFFLES The will was drawn up as it was, sir, to ensure you the experiences of life before allowing you the full responsibilities. Now that you've profited so wisely—

FLOWER We keep the money after all?

BAFFLES It passes unprovisionally to Mr. Andrew from the moment of his putting down against its evil influences.

ANDREW What if I'd fallen for all this—hooey and high life?

BAFFLES Then, sir, the lawyers would have transferred it to the Associated Free Cabarets for Beggars-of-the-World.

FLOWER Baffles, you make me feel like the boy at the dikes.

PETER Who pulled out his finger because he liked the sound of running water.

CONNIE Leave her alone, Peter. I never could be near a falls myself without wishing I had a barrel.

PETER *I'm* not criticizing. Why, I hardly know her.

ANDREW Then how did this scandal blow up?

PETER Well, you might as well give up when you get your name in the phone book these days.

CONNIE I've always wanted to meet the man who wrote it.

MALDONADO O testamento foi feito desse jeito pra que o senhor pudesse desfrutar de todas as experiências da vida antes de precisar cuidar de todas as responsabilidades. Agora que o senhor aprendeu tão bem a lição...

FLORA O dinheiro é todo nosso?

MALDONADO A fortuna fica, pra todo o sempre, nas mãos do Sr. André assim que ele decidir bater o pé e enfrentar as influências malignas.^{xx}

ANDRÉ Mas e se eu tivesse gostado dessa vida — dessa bobagem toda e da alta sociedade?

MALDONADO Nesse caso, senhor, os advogados teriam que transferir o dinheiro pra *Associação de Cabarés Gratuitos para os Maltrapilhos dos Quatro Cantos do Mundo*.

FLORA Maldonado, com você eu sempre me sinto como aquela agulha de cerzir.^{xxi}

PEDRO Que se achava uma agulha de costura e confundiu um caco de vidro com diamante.

ANA Deixe ela em paz. Eu mesma não sei dizer uma agulha de cerzir de uma agulha de costura.

PEDRO Mas eu não estou nem criticando. Sequer conheço essa senhora.

ANDRÉ Então como é que esse escândalo se deu?

PEDRO Hoje em dia, só escapa quem não está na lista telefônica.

ANA Sabe que sempre quis conhecer o senhor que escreveu essa lista.

PETER Wait! I'll ask for an autographed copy.

Peter hands the book and a pen to Flower. Now, Flower, who hasn't a very stern grip on such ponderous actualities, drops the book with a resounding crash.

FLOWER I really couldn't live without my inhibitions.

BAFFLES (*Excitedly rushing to the footlights at the noise*) There it is! It's escaped!

Together agitatedly.

ANDREW What?

FLOWER What's the matter?

CONNIE Is my dress unfastened?

PETER He must have seen something?

BAFFLES It looks to me as it it's there—See, under the fat man?

Excitedly.

ANDREW What is it, Baffles?

FLOWER What could it be?

CONNIE He must have lost something.

PETER I don't see anything at all.

BAFFLES (*To Flower as he pushes her back*) It's Mr. Andrew's leprechaun, Miss. The noise must have startled it up.

PEDRO Já sei! Que tal uma cópia autografada pra guardar de recordação?

Ele passa a lista telefônica e uma caneta pra Flora. O problema é que a moça não tem muita destreza em ocorrências tão momentosas e acaba por derrubar a lista, causando um estrondo terrível.

FLORA Acho que não dá mesmo pra viver sem as minhas inibições.

MALDONADO (*Alvorocado, correndo até a ribalta imediatamente após ouvir o barulho*) Mas não pode ser! Fugiu!

Todos os outros, num bulício.

ANDRÉ Que foi?

FLORA O que foi que aconteceu?

ANA Foi o fecho do meu vestido que abriu?

PEDRO Mas então ele deve ter espiado!^{xxii}

MALDONADO Me parece que ele está lá, vejam — embaixo do senhor balofo?

Alvorcados.

ANDRÉ Mas o que é, Maldonado?

FLORA O que será que pode ser?

ANA Vai ver ele perdeu alguma coisa.

PEDRO Eu não vejo é nada.

MALDONADO (*Falando com Flora, enquanto puxa-a para longe da confusão*) É o duende do Sr. André. Deve ter acordado com essa algazarra toda.

Baffles leans far out into the audience.

Of course, sir, ungrounded suspicions have brought about the formation of many a strong character.

To the audience as he points:

But are you sure that uncomfortable feeling is just an attack of the hives? Because if you went home with our leprechaun we couldn't give the show tomorrow night.

FLOWER Oh, *there* it is!

CONNIE (*Jumps on sofa*) Oh! Oh! Oh!

PETER Don't be afraid! It's in the audience.

ANDREW I hope it doesn't go up my pants leg.

BAFFLES (*To audience*) There's practically no danger of that, Madam. But then, you never know *what* will turn out all right in the end.

CURTAIN

So let's not say they were silly because what you would have done depends also on what the people watching you expected of you, doesn't it? And if nobody was looking at the time, well, life is a little like a rose without whiskers at times. So don't go home and tell your uncle what a preposterous play it was. If he didn't agree, he'd think it was you. We all do think there's something exclusive

Maldonado se debruça na direção da plateia.^{xxiii}

Gostaria apenas de lembrar, senhor, que suspeitas infundadas já ajudaram a formar o caráter de muita gente.

Falando na direção da plateia, enquanto aponta o dedo:

Mas o senhor tem certeza de que essa sensação esquisita é só um ataque de urticária? É que se o senhor levar o duende pra casa, não temos como fazer o espetáculo amanhã.

FLORA Ali, olha!

ANA (*Pulando no sofá*) Ai! Ai! Quase!

PEDRO Sem pânico! Foi lá pra plateia.

ANDRÉ Espero que não suba pelas minhas calças.

MALDONADO (*Para a plateia*) Não há perigo algum, senhora. Mas também, não há como saber *o quê* vai dar certo no fim das contas.

CORTINA

E que não digam por aí que nossas personagens foram tolas, porque o que você faria depende também do que os outros estavam esperando de você, não é verdade? E se por acaso ninguém estivesse prestando atenção, bem, a vida às vezes é um pouco como uma rosa sem suíças. Então não vá embora dizendo para o seu tio como esta peça é despropositada, pois se ele não

about our own tastes and morals—and, even more misleading, about ourselves.

concordar, vai achar que é você o despropositado. Todos nós, afinal, gostamos de acreditar que há algo de singular nas nossas predileções e nas nossas morais – e, o que é ainda mais enganoso, em nós mesmos.

ⁱ A menção a possíveis censores com poderes para fechar uma encenação ou mesmo a temporada inteira de uma peça suscita uma leitura interessante de *Scandalabra* – e pode mesmo nos dar algumas pistas sobre como a própria Zelda entendia sua criação dramática. Como John Houchin aponta em *Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century* (2003), o movimento de censura no teatro estadunidense tem suas origens num conservadorismo predominantemente rural e protestante que atinge proporções significativas na virada do século XX; um que buscava uma “maintenance of middle-class morality” (p. 40) e, por isso mesmo, estava disposto a combater as novas dinâmicas sociais e sexuais que começavam a ditar a vida nas grandes cidades.

Conforme as metrópoles passavam não só a compactuar com a dissolução de valores tidos como essencialmente estadunidenses e a própria população do país começava a se tornar cada vez mais estrangeira, pois composta por um número crescente de imigrantes, e diversa – já que predominantemente trabalhadora e feminina, dado o alto número de mulheres que começavam a exercer funções no mercado de trabalho –, também o teatro, meio de entretenimento mais popular, começa a desafiar “middle-class notions of propriety” (Houchin, 2003, p. 40) e, claro, os valores que regiam a moralidade vitoriana, protestante, branca e rural.

Na mesma década que viu a aprovação da 18ª e 19ª Emendas à Constituição, a instauração da Proibição e do sufrágio e a chocante juventude da Era do Jazz, então, o teatro se torna o espaço central de disputa entre o velho e o novo; entre valores tradicionais e transgressões sociais e morais. O teatro – e sobretudo os palcos de Nova York da década de 1920, aqueles que sem dúvida mais influenciaram Zelda – torna-se não só o centro da dramaturgia no país (Houchin, 2003, p. 72) como também um espaço plural e múltiplo, aberto a experimentações. Dentro dessa realidade, logo estabeleceram-se as modalidades dramáticas que eram *moralmente* aceitas ou, ainda que *moralmente* inadequadas, *socialmente* aceitas – e aquelas que teriam o potencial de corromper os jovens do país.

Com tal divisão, portanto, estabelece-se um curioso paradoxo, que daria início à perseguição de dramaturgos e teatros: espetáculos como o imensamente popular Ziegfield Follies e outros que se encaixam na categoria “teatro de revista”, como os *Scandals*, exibiam mulheres em trajes provocantes ou mesmo seminuas, mas não eram tidos como imorais, impróprios e tampouco eram condenados aos olhos dos censores – pois, como Houchin aponta, o teatro de revista não só era socialmente aceito mas também retratava as mulheres como “harmless objects of sexual desire, affirmed male heterosexual hegemony, and reiterated that America was a land where fantasies became reality” (p. 76). Mais do que isso, vale lembrar que as leis de Nova York permitiam tal exibição, posto que “nudity on the stage was legal if the performer did not move” (Vallillo, 1981, p. 25). Outras peças, no entanto – sobretudo aquelas que “featured fully developed characters who defined themselves by their sexual behavior” (p. 76) – eram rapidamente condenadas pela crítica e pelo público.

Tal distinção é especialmente relevante para *Scandalabra*, uma farsa que tem como premissa uma sociedade moralmente corrupta, como ação principal os desdobramentos de um caso extraconjugal e como personagens principais duas mulheres sexualmente libertas. Ao delimitar a existência de censores para própria peça, a voz narrativa de Zelda posiciona o texto não como uma farsa do teatro de revista, construído exclusivamente para o entretenimento do público, mas sim como uma sátira dessa própria sociedade hipócrita – e define suas personagens femininas como protagonistas centrais e não mais como objetos decorativos.

ii A sardinha enlatada é uma variante do esconde-esconde – só que, nesta modalidade, o objetivo não é encontrar a pessoa escondida mas sim fazer com que os participantes encontrem uns aos outros e se escondam todos no mesmo lugar. O resultado, então, é uma pequena lata de sardinhas, já que todos ficam apertados em um único espaço. O jogo, aliás, faz uma breve aparição no quinto capítulo de *The Great Gatsby*, quando Nick Carraway nos conta que “[a]t first I thought it was another party, a wild rout that had resolved itself into ‘hide-and-go-seek’ or ‘sardines-in-the-box’ with all the house thrown open to the game” (Fitzgerald, 1994, p. 88).

iii A fala de Baffles é caracteristicamente obscura – mas sua qualidade aforística nos ajuda a reconhecer o seu original: “Scratch a dog and you’ll find a permanent job”, comumente atribuída a Franklin P. Jones.

A subversão característica de *Zelda* e de sua personagem-mordomo, no entanto, altera a frase de modo a transmitir a ideia de que qualquer pessoa, até mesmo as grandes personalidades da história – aquelas imortalizadas em monumentos públicos, por exemplo – carregam em suas vidas alguma lama e alguma lasca em suas reputações. Ao considerar possíveis traduções, cogitei trabalhar com alguma variação de “ter teto de vidro” ou “quem procura, acha” – mas optei por marcar, de forma mais explícita, a ideia de que mesmo aquilo que consideramos inerentemente imaculado ou puro pode trazer consigo uma pontinha de perversão ou decepção. Como diz Dorothy Parker em *Ballade of a Great Weariness*: “Scratch a lover, and find a foe” (1936, p. 48).

^{iv} As três ocorrências seguidas de “influence” fazem um jogo com os dois sentidos mais comuns da palavra em inglês: o de influenciar uma pessoa ou um acontecimento e o de estar embriagado (“under the influence”). Como seria complicado manter a mesma construção em português, já que a nossa palavra “influência” não carrega o mesmo sentido imediato de “embriaguez”, optei por modificar as frases com as palavras “culpado” e “culpa” – e reforçar, na última fala de Maldonado, a oposição geracional que fica explicitada no prólogo e no primeiro ato da peça.

^v Ainda que à primeira vista o comentário de Connie possa ser lido como um que insinua não só uma visão machista do casamento, no qual estaria implícito o controle da mulher por parte do homem e determina o “lugar” da mulher como o lar, parece-me que a personagem está fazendo uma acusação de outra natureza: uma que alude à classe social à qual Flower, ex-corista, pertence – algo que já foi destacado em outros momentos da peça. A tradução, portanto, tentou preservar e priorizar este último sentido.

^{vi} A personagem de Ana parece passar por uma interessante jornada moral no decorrer da peça. Se na primeira cena do Ato II ela havia sido retratada como uma *flapper* fútil, preocupada exclusivamente com a manutenção de uma identidade pública que a declarava imoral e, como fica dito nas entrelinhas da conversa entre Pedro e a empregada, infiel, é logo ao fim daquela mesma cena que ela percebe que sua narrativa tão sonhada começa a fugir de seu controle. Ofuscada pela traição do marido e ofendida pela presença de Flora na história, ela começa uma curiosa transformação: de libertina a conservadora, de promíscua a respeitável.

^{vii} Compilados pelas sibilas, os Livros Sibilinos compunham uma coletânea de frases, ditos e ensinamentos dos oráculos e foram adquiridos pelo último rei de Roma: Tarquínio, o Soberbo. Diferente dos Oráculos Sibilinos, profecias de origem judaico-cristã sobre o futuro do planeta e da civilização, os Livros Sibilinos deveriam ser consultados pelo monarca reinante em momentos de crise política ou social. No caso de *Scandalabra*, a crise é de origem matrimonial e moral.

^{viii} Não fica claro se a personagem está gargalhando, como se estivesse desesperada ao se encontrar em uma situação tão absurda, ou exclamando, como se estivesse vivenciando um lamento pela simplicidade perdida. Como as duas possibilidades me parecem viáveis em cena, optei por traduzir a passagem com um genérico “Ai”.

^{ix} As orquídeas, embora inesperadas, demarcam uma nuance importante na fala de Maldonado e na situação presente no palco – afinal, são flores ornamentais e exóticas, com simbolismos que variam de acordo com as suas cores, embora quase todas estejam ligadas a uma ideia de sexualidade, amor e desejo. A orquídea negra, por exemplo, simboliza a luxúria e a opulência, enquanto a orquídea vermelha representa o desejo sexual. O comentário de Maldonado, portanto, pode ser entendido como uma sugestão de cessar-fogo; e a presença das orquídeas pode simbolizar um paradoxal pedido de paz ou, mesmo de perdão – ironicamente, por parte dos traídos.

^x A “cocktail hour” se refere ao ritual de beber um ou mais drinks antes do jantar – ritual que pode realizado em casa, em um bar, num restaurante, sozinho ou acompanhado. Embora não exista nenhuma regra social regendo esse costume, ele parece um elemento bem-estabelecido da cultura estadunidense – e, como indica a fala de Baffles, um costume quase que diário para as classes mais abastadas. Vale lembrar ainda que, em “My Lost City”, Scott Fitzgerald creditaria a Era do Jazz como a responsável pela criação da “cocktail party” (Churchwell, 2015a, p. 251).

Não me pareceu muito proveitoso traduzir a expressão literalmente, criando algo como “hora dos coquetéis”, tampouco adotar expressões fora de sincronia com o momento da peça, como “happy hour”. Por isso mesmo, optei por transformar a fala em algo mais genérico, que fosse marcadamente datado, mas que ainda assim conservasse certo ar de glamour e exclusividade.

^{xi} Mais adiante, Flower comentará com Peter que o marido “gets so little pleasure out of life”; quanto maior é o interesse de alguém pela vida, parece, menos divertida esta é.

^{xii} A serralha e o ato de serrar substituem o *milkweed* e o verbo “to milk” numa tradução que me pareceu proveitosa, ainda que a serralha não solte uma seiva similar ao leite nem tampouco tenha a qualidade tóxica do *milkweed*; na verdade, a serralha tem propriedades benéficas à saúde.

^{xiii} A escolha por “film” e não “filme” foi feita depois de uma ampla consulta aos jornais e revistas sobre cinema que circulavam no Brasil durante as décadas de 1920 e 1930, como as cariocas *A Scena Muda: Eu sei tudo* e *Cinearte*, e a revista paulistana de variedades *A Cigarra*. Tal como aconteceu no sexto capítulo da tese, tal pesquisa foi possibilitada graças aos acervos da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

^{xiv} O comentário de Flower é uma referência ao ditado “chickens coming home to roost” – que, segundo o site *World Wide Words*, existia primeiro em outra forma (“curses are like chickens; they always come home to roost”) e já foi usado em obras literárias variadas, como *The Parson’s Tale*, de Chaucer, e *Gone With the Wind*, de Margaret Mitchell. O dito carrega o significado de que, mais cedo ou mais tarde, ações ofensivas ou maldosas acabam por atingir aqueles que as rogaram. A tradução adotou uma das opções fornecidas por Steinberg (1985, p. 28): “praga de urubu recai em quem rogou”.

^{xv} A Legião Estrangeira francesa foi criada como um grupo militar em 1831 e atualmente opera como uma tropa de elite, que tem como traço característico o fato de que aceita soldados provenientes de outros países. Além disso, diz-se que qualquer um pode participar do grupo militar – na verdade, qualquer homem, posto que até hoje apenas uma mulher foi aceita na Legião: Susan Travers, que serviu durante a guerra do Vietnã –, já que não são feitas distinções de classe, idade e etnia. A fala de Baffles, portanto, insinua que mesmo num espaço como a Legião as reputações dos personagens seriam um impedimento grave. A tradução manteve o nome do grupo militar, já que é um elemento amplamente discutido e representado em filmes, séries e livros.

^{xvi} A indagação de Pedro é central para o próprio tema da peça, uma vez que indica como a manipulação de uma identidade pública pode alterar a percepção da identidade

individual e subjetiva. Ao permitir que o escândalo arquitetado por Flora ganhe força – e, o que é mais importante, permitir que a mídia narre a sua história, apropriando-se da narrativa pública sobre si próprio, Pedro torna-se vítima da linguagem dos tabloides e começa a questionar seu comportamento de “ermitão”. A constatação presente no enredo de *O beijo no asfalto* (1989), portanto, se perpetua em *Scandalabra*: se a distorção dos fatos saciar a fome do público, ela se fará cada vez mais exagerada e autoritária.

^{xvii} Por mais que Pedro esteja conversando com Flora neste momento da peça, uma outra interpretação – mais ampla – também me parece plausível, pois, se por um lado Flora está bagunçando a vida de Pedro (*o seu lar metafórico*) por conta do inventado caso conjugal, Maldonado está, literalmente, bagunçando a casa, a residência, *o lar concreto* de Pedro com sua imprópria arrumação. Nesse sentido, julguei necessário não só criar uma tradução que pudesse funcionar como uma reclamação que se dirigisse tanto à Flora como à Maldonado, mas também demarcar, aqui no comentário, a possibilidade de que, neste momento específico da cena, Maldonado pode interromper sua (des)organização da casa com um aspecto de ofendido.

^{xviii} A admiração de Flora ao perceber que o marido é, na verdade, um “homem de personalidade”, ecoa o desejo do Tio lá no prólogo, quando ele diz: “Eu queria que ele se transformasse em um homem de personalidade, entende? Que conseguisse se virar sozinho”.

^{xix} A harmonização culinária identificada por Baffles traz no seu cerne as indiscrições que cometemos quando jovens – a acepção dicionarizada para “wild oats”. É interessante notar que uma música aparentemente popular durante a década de 1920 era o picante jazz “Let’s sow a wild oat”, interpretada pela Jimmie Noone’s Apex Club Orchestra. Um dos refrões da música comenta: “We’ll go slowly on our way / and find some place where we can play”. Curiosamente, a música também faz referência a um outro encontro casual da mesma natureza: “We’ll step out just you and me / We’ll go some place where we can see / the night boat leave for sailor’s sea” – algo que Baffles também insinua lá no primeiro ato, quando diz que Flower se veste “like a boat that was sailing for foreign parts at midnight”.

^{xx} Ao explicitar alguns possíveis paralelos entre *Scandalabra* e o teatro que começava a ser produzido nos Estados Unidos da década de 1930, Wixson sinaliza para o fato de que o final da peça marca também o momento no qual “Andrew’s working class sensibility is validated over the corrupting influence of money” (2002, p. 51).

^{xxi} A veloz interação entre Flower, Peter e Connie está centrada em um personagem do imaginário popular estadunidense da época: o menino holandês que salva sua cidade ao impedir, com o dedo, que o fluxo da água rompa uma represa. Criada por Mary Mapes Dodge, a história faz parte do livro *Hans Brinker, or The Silver Skates*, publicado em 1865.

Ainda que originalmente seja uma história de resiliência e valentia, a presença do menino holandês na fala de Flower traz, parece, uma outra interpretação: a de que a personagem se sente, de certa forma, impotente e solitária – pois, por mais que o menino tenha tapado o furo da represa, é impossível reparar, para sempre, uma estrutura tão imensa com apenas um dedo. Foi Flower, afinal, que – instruída por Baffles – decidiu lutar para que a má-reputação dos Messogony se mantivesse intacta, sem rupturas; foi ela que arquitetou o caso que sustenta a peça, como se colocasse o dedo para estancar a catástrofe iminente; e é ela que, agora, percebe ter sido apenas uma marionete no curso de um plano maior, arquitetado pelo patriarca da família.

Uma vez que não encontrei uma lenda folclórica com contornos similares, optei por procurar uma fábula ou um conto popular que pudesse exprimir uma situação semelhante – e, por mais que “The Darning Needle”, de Hans Christian Andersen, não lide com os temas de heroísmo e bravura que mascaram o sentimento de impotência e desamparo, é uma fábula que comenta os perigos de se viver atrás de uma identidade falsa e mentirosa; o perigo de ser quem não se é de verdade – um tema central para a peça e um ponto já amplamente discutido ao longo da tradução.

^{xxii} Grande parte dos diálogos de *Scandalabra* – especialmente aqueles nos quais o tópico principal é a mulher e o corpo feminino, ou mesmo aqueles que envolvem mulheres como participantes da conversa – está fundamentada não só num jogo de acusação e culpa, onde Flora acusa Ana, Pedro acusa André, Ana acusa Flora, André acusa Pedro, incessantemente, mas também numa retórica patriarcal, que coloca a mulher como uma sedutora com segundas intenções e o homem não como predador, mas sim como alguém que se aproveita de uma oportunidade tida como “normal” e originada pela mulher: “ele

perseguiu Ana até ela dizer que sim”, incrimina Pedro; “ela que deve ter armado para cima dele”, é a resposta de Ana.

Da mesma forma, a já observada construção de exclamações como a de Ana ao final da cena II do ato II (“O que meu marido vai pensar? Ele não gosta que eu seja presa”) e esta, que desnuda o corpo da mulher – este, imediatamente consumido pelo olhar masculino dos homens e mesmo do duende – contribuem para um retrato das políticas e comportamentos hoje problemáticos e combatidos, mas nas primeiras décadas do século XX ainda considerados parte do “socialmente aceitável”.

^{xxiii} Os diálogos finais de *Scandalabra* marcam o momento no qual todas as personagens imitam o movimento da voz narrativa e rompem a quarta parede, numa interação direta com a plateia e o leitor. No entanto, a confusão e o pandemônio que se instauram quando as personagens saem em busca do duende e enquanto Maldonado tenta acalmar a plateia são elementos que, parece, seriam apenas viáveis para o espectador, e não para o leitor – complicando, ainda mais, a experiência limítrofe gerada pelo texto da peça. É curioso notar também que, se por um lado a ação da peça está totalmente baseada num descontrole da linguagem – em personagens emudecidas pela mídia e pelas opiniões públicas –, seu desfecho traz também uma nova confusão, construída mais uma vez pela linguagem das personagens.