

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARIA ANTÔNIA ALVES MEYER

TRADUÇÃO CRÍTICA DOS *DISTRESSING DIALOGUES* DE NANCY BOYD/EDNA ST.
VINCENT MILLAY: O ALVO DO HUMOR NA REPRESENTAÇÃO DO
HIPERFEMININO

CURITIBA
2025

MARIA ANTÔNIA ALVES MEYER

TRADUÇÃO CRÍTICA DOS *DISTRESSING DIALOGUES* DE NANCY BOYD/EDNA ST.
VINCENT MILLAY: O ALVO DO HUMOR NA REPRESENTAÇÃO DO
HIPERFEMININO

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários: Alteridade, Mobilidade e Tradução, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo

CURITIBA
2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Meyer, Maria Antônia Alves

Tradução crítica dos *Distressing Dialogues* de Nancy Boyd/Edna St. Vicent Millay : o alvo do humor na representação do hiperfeminino. / Maria Antônia Alves Meyer. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo.

1. Millay, Edna St. Vicent, 1892-1950 - Personagens - Mulheres.
2. Poesia americana. 3. Tradução e interpretação. 4. Mulheres na Literatura. I. Galindo, Caetano Waldrigues, 1973-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras.
III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **MARIA ANTÔNIA ALVES MEYER** intitulada: **TRADUÇÃO CRÍTICA DE DISTRESSING DIALOGUES DE NANCY BOYD (EDNA ST.**

VINCENT MILLAY): O ALVO DO HUMOR NA REPRESENTAÇÃO DO HIPERFEMININO, sob orientação do Prof. Dr. CAETANO WALDRIGUES GALINDO, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 18 de Fevereiro de 2025.

Assinatura Eletrônica

19/02/2025 08:30:17.0

CAETANO WALDRIGUES GALINDO

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

19/02/2025 08:29:25.0

MILENA RIBEIRO MARTINS

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

19/02/2025 10:26:52.0

CAROLINA GEAQUINTO PAGANINE

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE)

RESUMO

Distressing Dialogues é o título de um livro de 1924 compilando os textos de ficção breve publicados por Edna St. Vincent Millay na revista *Vanity Fair* sob o pseudônimo de Nancy Boyd. No presente trabalho, o termo foi aplicado de maneira a abranger também as demais histórias publicadas por Millay nessa mesma revista. São textos de humor protagonizados em sua maioria por estereótipos da sociedade boêmia nova-iorquina dos anos 20 e muitos têm por foco a dinâmica entre homens e mulheres. O objetivo desta pesquisa é traduzir os *Distressing Dialogues* de maneira crítica quanto ao alvo do humor na representação de personagens hiperfemininas. Para isso, buscou-se definir hiperfeminilidade no contexto da obra em estudo, identificar o alvo do humor gerado por essas representações, analisar os valores sociais defendidos por esse humor e realizar a tradução em conformidade. As etapas de contextualização e conceituação se valeram de revisão bibliográfica de pesquisas sobre Millay (Michailidou (2004, 2006), Milford (2002), Newcomb (1995)), os *Distressing Dialogues* (Brantley (1991), Keyser (2007a), Woodard (1995)), gênero e hiperfeminilidade (Butler (1988, 1993b), Cucinella (2010), Goldstein (2024)) e humor (Bergson (2002), Bunkers (1985), Walker (1985, 1988)). Elas serviram de base para a análise literária que se seguiu. Reconhecendo-se que gênero são atos performativos, que o alvo do humor é selecionado dentre grupos considerados risíveis pela sociedade, que a mulher é um alvo frequente do humor, que estereótipos podem ser usados para reforçar ou subverter crenças sociais acerca de um grupo, a análise literária desenvolvida identificou uma acentuada teatralidade nos *Distressing Dialogues* que os afasta de uma naturalização da heteronormatividade. A pesquisa identificou os seguintes elementos recorrentes na prosa de Millay como de particular interesse: o arquétipo da *flapper* que se faz de sonsa, rituais de beleza, a mulher etérea suprafeminina, mulheres que “não são como as outras”, a Mulher Verdadeira vs. a Nova Mulher, a mulher antifeminina e o homem irracional. Com base no conceito de “automatismo” de Henri Bergson, concluiu-se que o alvo das representações do hiperfeminino não é a feminilidade em si, mas a própria sociedade que ao mesmo tempo demanda a performance de gênero e dela escarnece. A tradução dos textos foi realizada tendo consciência desse alvo e o presente trabalho, na condição de paratexto, promove a reflexão e discussão acerca das temáticas de gênero presentes nos *Distressing Dialogues*.

Palavras-chave: *Distressing Dialogues*. Edna St. Vincent Millay. Hiperfeminilidade. Nancy Boyd. Tradução.

ABSTRACT

Distressing Dialogues is the title of a 1924 book compiling the short fiction published by Edna St. Vincent Millay in the *Vanity Fair* magazine under the pseudonym Nancy Boyd. In this study, the term is used more broadly to encompass other stories published by Millay in the same magazine as well. They are humorous texts largely featuring stereotypes of New York's bohemian society of the 1920s, with many focusing on the dynamics between men and women. This research aims to translate the *Distressing Dialogues* with a critical approach to the target of humor in the representation of hyperfeminine characters. To achieve this, we define hyperfemininity within the context of said texts, identify the target of the humor generated by these representations, analyze the social values endorsed by this humor, and carry out the translation accordingly. The contextualization and conceptualization relied on a bibliographic review of studies on Millay (Michailidou (2004, 2006), Milford (2002), Newcomb (1995)), the *Distressing Dialogues* (Brantley (1991), Keyser (2007a), Woodard (1995)), gender and hyperfemininity (Butler (1988, 1993b), Cucinella (2010), Goldstein (2024)), and humor (Bergson (2002), Bunkers (1985), Walker (1985, 1988)), and the subsequent literary analysis was based on said research stage. We found that gender is a series of performative acts, that the target of humor is selected from groups deemed laughable by society, that women are frequent targets of humor, and that stereotypes can either reinforce or subvert social beliefs about a group. Our literary analysis identified a pronounced theatricality in the *Distressing Dialogues* that distances them from a naturalization of heteronormativity. We identified the following recurring elements in Millay's prose as particularly significant: the archetype of the flapper who plays dumb, beauty rituals, the ethereal and suprafeminine woman, women who are "not like other women", the True Woman vs. the New Woman, the antifeminine woman, and the irrational man. Based on Henri Bergson's concept of "automatism", we concluded that the target of the representations of hyperfemininity is not femininity itself but a society that simultaneously demands gender performance and mocks it. The translation of the texts was carried out with this target in mind, and this study, as a paratext, aims to promote reflection and discussion on the themes of gender present in the *Distressing Dialogues*.

Key-words: *Distressing Dialogues*. Edna St. Vincent Millay. Hiperfemininity. Nancy Boyd. Translation.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	6
2. CONTEXTUALIZAÇÃO.....	9
2.1 EDNA ST. VINCENT MILLAY: VIDA E OBRA.....	9
2.2 RECEPÇÃO CRÍTICA.....	14
2.3 NANCY BOYD E OS <i>DISTRESSING DIALOGUES</i>	27
2.4 <i>VANITY FAIR</i> , <i>SMART MAGAZINES</i> E A FIGURA DA <i>NEW WOMAN</i>	32
3. QUESTÕES TEÓRICAS.....	38
3.1 PERFORMANCE DE GÊNERO.....	38
3.2 O HUMOR E SEU ALVO.....	46
3.3 AS MULHERES E O HUMOR.....	52
3.4 HIPERFEMINILIDADE.....	61
4. ANÁLISE DOS <i>DISTRESSING DIALOGUES</i>.....	71
4.1 FAZENDO-SE DE SONSA.....	72
4.2 RITUAIS DE BELEZA.....	84
4.3 A MULHER ETÉREA.....	91
4.4 <i>NOT LIKE OTHER GIRLS™</i>	97
4.5 A MULHER NÃO FEMININA.....	101
4.6 NOVA MULHER VS. MULHER VERDADEIRA.....	104
4.7 O HOMEM IRRACIONAL.....	112
5. TRADUÇÃO DOS <i>DISTRESSING DIALOGUES</i>.....	124
PREFÁCIO.....	127
EU GOSTO DOS AMERICANOS.....	128
PALAVRA DE HONRA.....	133
NOSSO ALMANAQUE DA AMÉRICA E MENSAGEIRO PROFÉTICO.....	138
A IMPLACÁVEL AFRODITE.....	142
O MESMO BARCO.....	148
TÃO PEQUENA QUANTO A MÃO DE UM HOMEM.....	155
A DANÇA GREGA.....	160
ARTE E COMO FINGI-LA.....	164
PÓ, ROUGE E BATOM.....	169
FORA DO ALCANCE DO BEBÊ.....	175
ME PROCURE.....	179
NO INVERNO E NO VERÃO.....	183

“MADAME A TORT!”	189
“DUAS ALMAS, UM PENSAMENTO”	195
BATA NA MADEIRA	199
CHÁ PARA A MUSA	204
PÃEZINHOS E SAL	210
COMO SER FELIZ, APESAR DE BOM	216
LÁ VEM A NOIVA	221
CAFÉ NA CAMA	228
DE NAVIOS... LACRES...	234
CORDIALMENTE,	238
DIÁRIO DE UMA ESTUDANTE AMERICANA DE ARTE EM PARIS	243
O BARRIL	251
A CHAVE	258
TEATRO PARA SURDOS	263
A MULHER QUE FICAVA MUDANDO AS CAMAS DE LUGAR	271
O PRATO	276
“DIGA CHIBOLETE”	281
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	285
REFERÊNCIAS.....	288

1. INTRODUÇÃO

Cem anos atrás nos Estados Unidos seria difícil encontrar alguma figura no meio literário que gozasse de maior prestígio e fama do que Edna St. Vincent Millay, embora o relativo desconhecimento de seu nome hoje em dia passe uma impressão oposta. Essa poeta, dramaturga, atriz e celebridade que viveu entre 1892 e 1950 obteve grande reconhecimento sobretudo por seus versos líricos. Mas se mesmo eles são pouco estudados e ainda menos traduzidos, o que dizer de sua prosa humorística, um gênero historicamente menos prestigiado? De 1921 a 1923, Millay publicou obras de ficção breve na revista *Vanity Fair*, a maioria sob o pseudônimo Nancy Boyd, e boa parte desses textos foram depois lançados em livro com o título *Distressing Dialogues* (1924). Os vinte e dois contos incluídos nessa coletânea, bem como os sete veiculados apenas na *Vanity Fair* são o objeto de estudo da presente dissertação.

Os *Dialogues* são povoados por personagens que estereotipam a alta sociedade e o meio artístico nova-iorquino e por meio do humor possibilitam reflexões acerca das ações, pessoas e instituições que retratam. Muitos deles se centram na dinâmica entre homens e mulheres, que nos anos 20, com a presença feminina crescente nas esferas da política, mercado trabalho, mídia e sociedade de consumo, passava por intensas alterações. Entre as figuras recorrentes na prosa de Millay, podem ser encontradas personagens hiperfemininas, isto é, mulheres que desempenham, de maneira enfatizada, comportamentos tradicionalmente associados à feminilidade. A questão que se apresenta é: ao retratar mulheres hiperfemininas de maneira cômica, qual o alvo desse humor? De que ou de quem se ri?

Esta pesquisa tem por objetivo traduzir os *Distressing Dialogues* de maneira crítica, problematizando o alvo do humor nas representações do hiperfeminino. Para tanto, faz-se uma fundamentação teórica a partir de estudos de gênero e de humor a fim de definir performatividade hiperfeminina no contexto da obra em estudo, identificar o alvo do humor produzido e analisar os valores sociais defendidos por esse humor, de modo que a tradução seja feita com consciência acerca de suas implicações de recepção.

Os estudos de Robert Johnson (2000), Carel Kort (2007) e principalmente Nancy Milford (2002) foram indispensáveis para a primeira parte do capítulo “Contextualização”, em que se apresentam a vida e a obra de Edna St. Vincent Millay, enfatizando-se o período durante o qual foram produzidos os *Distressing Dialogues*. Sobre sua recepção crítica e os motivos por trás de seus períodos de valorização ou de esquecimento, destacam-se também a contribuição de Artemis Michailidou (2004, 2006) e John Newcomb (1995). Uma terceira

parte é dedicada com mais atenção ao pseudônimo Nancy Boyd e à prosa de Millay, recorrendo-se a Will Brantley (1991), Catherine Keyser (2007a) e Deborah Woodard (1995), cujos estudos se concentram nos *Dialogues*. Para completar o capítulo de contextualização, são apresentados os conceitos de *smart magazines* (revistas de sofisticação) e de *New Woman* (Nova Mulher) para entender o contexto mediático de publicação das sátiras em estudo. Destacam-se aqui os trabalhos de Nina Miller (1992, 1999), Einav Rabinovitch-Fox (2017) e Angela Weaver (2010).

Quanto às Questões Teóricas, o conceito de gênero como performance foi empregado com base nos pensamentos de Judith Butler (1988, 1993b). São em seguida apresentadas as principais linhas teóricas dos estudos de humor, destacando-se o papel do “alvo” em cada uma delas. As reflexões de Henri Bergson (2002) e Freud (2017) acerca do riso foram essenciais para a análise desenvolvida mais adiante. Atenção especial foi dedicada à relação entre mulheres e humor, baseando-se em Suzanne Bunkers (1985) e Nancy Walker (1985, 1988). O entendimento de hiperfeminilidade no contexto dos *Dialogues* foi derivado de múltiplos conceitos sobre o tema, dentre os quais se destacam “hiperfeminilidade” (Cucinella, 2010), “personificação feminina do feminino” (Gilbert e Gubar, 1988), “*girly girl*” (Francis *et al.*, 2017) e o arquétipo mais contemporâneo da “Bimbo” (Goldstein, 2024).

Uma vez estabelecidas as bases teóricas para a análise a ser desenvolvida, tem início uma discussão sobre as personagens criadas por Boyd/Millay e as diferentes maneiras como elas performam gênero dentro do espectro de feminilidade. Os temas destacados foram: a *flapper* hiperfeminina “sonsa”, os rituais de beleza femininos, a mulher etérea suprafeminina, as mulheres que “não são como as outras”, antifeminilidade ou feminilidade transgressiva, a Mulher Verdadeira em contraposição à Nova Mulher e, por fim, o homem irracional. Concluída a etapa de discussão, faz-se uma breve apresentação e comentário do processo tradutório para então se oferecerem os textos na íntegra em língua portuguesa: primeiro estão as histórias incluídas no volume *Distressing Dialogues* propriamente dito, na ordem em que aparecem no livro, seguidas de “Diary of an American Art Student in Paris”, o único texto assinado por Boyd e não incluído na coletânea, e por fim as seis histórias creditadas à própria Millay, em ordem cronológica de publicação.

Algumas decisões foram tomadas em prol da concisão, clareza e para deixar o texto menos repetitivo. Em primeiro lugar, no decorrer do trabalho, são usados sempre os títulos originais em inglês dos contos, para evitar confusão ao dialogar com outras pesquisas sobre os *Dialogues*. Todas as citações diretas que contam com o original em língua estrangeira na nota de rodapé são de tradução nossa. Citações aos *Distressing Dialogues* são referentes à edição

de 1924 publicada pela Harper & Brothers, com exceção dos sete textos omitidos nessa antologia – estes são devidamente referenciados ao final. Importante ainda salientar que reconhecemos haver diferença entre gênero e sexo e que ambas categorias não são puramente binárias. Para fins de concisão, porém, já que a presente pesquisa tem por objeto especificamente as dinâmicas heteronormativas e heterossexuais, são empregadas expressões como “os dois sexos” ou outras formulações binárias. Com essas construções não pretendemos de nenhum modo apagar ou desconsiderar a existência de outras identidades, apenas facilitar o processo de redação.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

O primeiro capítulo desta dissertação tem como objetivo contextualizar a vida e obra de Edna St. Vincent Millay, destacando sua trajetória literária e a recepção crítica nos Estados Unidos e no Brasil. Com mais detalhes, exploram-se os *Distressing Dialogues* e o pseudônimo Nancy Boyd, explicando sua origem e função. Por fim, apresentam-se dois conceitos importantes para a análise a ser desenvolvida: os meios de publicação *smart magazines* e a figura mediática da *New Woman*.

2.1 EDNA ST. VINCENT MILLAY: VIDA E OBRA

Edna St. Vincent Millay nasceu em 22 de fevereiro de 1892 em Rockland, Maine, nos Estados Unidos. Cresceu perto dali, em Camdem, com a mãe e as duas irmãs mais novas, sem a presença paterna, pois seus pais se separaram quando tinha oito anos de idade. Desde cedo, contou com o incentivo familiar para suas empreitadas artísticas, fosse na música, teatro ou literatura, compondo seus primeiros versos aos cinco anos de idade e publicando na adolescência uma série de poemas na revista infantil *St. Nicholas*, pelos quais recebeu prêmios e menções honrosas (Kort, 2007, p. 198; Johnson, 2000, p. 231; Milford, 2002, p. 7-9). Em 1912, Vincent – como preferia ser chamada – submeteu “Renaissance” a um concurso nacional de poesia. Embora não tenha ficado entre os três primeiros colocados, o poema foi incluído no livro *The Lyric Year* (1912) e teve enorme repercussão pública, mais até que os vencedores da competição (Boland, 2012, n.p.; Milford, 2002, p. 62-76).

Aos vinte e um, após um semestre de preparação na Faculdade de Barnard e graças à ajuda, inclusive financeira, de Caroline B. Dow, filantropa que se admirara com os versos e, principalmente, com a performance de Millay ao declamá-los, Edna St. Vincent Millay ingressou na Faculdade de Vassar para estudar arte e desenvolver sua poesia (Adams, 2001, p. 37; Milford, 2002, p. 69, 88). Durante sua formação acadêmica, Millay se destacou pela produção artística e por seu temperamento. Participou da Oficina de Teatro de Vassar, escrevendo e dirigindo três obras, entre as quais *The Princess Marries the Page*, que ela própria estrelou; compôs canções para serem executadas em eventos da faculdade e participou de diferentes cursos, clubes, grupos de teatro e revistas estudantis, nas quais publicou artigos e contos (Adams, 2001, p. 95; Anderson, 2008, p. 46; Boland, 2012, n.p., Kort, 2007, p. 198; MacArthur, 2013, p. 42-3; Milford, 2002, p. 137).

Em contrapartida a seu reconhecimento artístico no campus, Millay acumulava diversas infrações às regras da faculdade. A gota d'água foi passar uma noite fora do campus sem permissão, Millay foi suspensa e não poderia se graduar naquele ano. Colegas intervieram através de um abaixo-assinado com mais de cem assinaturas, a punição foi gradualmente atenuada e, por fim, Millay participou da formatura com os demais (Boland, 2012, n.p.; Kort, 2007, p. 198; Milford, 2002, p. 137-141). Nesse mesmo ano de 1917, mudou-se para Nova York e logo publicou seu primeiro livro, *Renascence and other poems*, de ótima recepção crítica e pelo público. Ingressou na companhia de teatro Provincetown Players como atriz e dramaturga; a trupe representou três peças escritas por Millay, *The Princess Marries the Page*, *Two Slatterns and a King* (ambas de seus tempos de faculdade) e *Aria da Capo*. Esta, uma peça alegórica antiguerra, foi a de maior sucesso, encenada pela primeira vez em 1919, publicada em 1920 e montada por grupos de todo o país (Fahy, 2011, p. 8; Kort, 2007, p. 198, MacArthur, 2013, p. 47). Millay transitava, assim, pelo Greenwich Village, bairro boêmio em que se concentrava a comunidade artística da cidade, e construía sua reputação como poeta e ícone cultural, não deixando também de se envolver em questões políticas: apoiava grupos e publicações socialistas, como as revistas *The Masses* e *The Liberator*, e se associava a ativistas feministas (Michailidou, 2004, p. 68).

No decorrer dos anos 20, Millay obteve status de celebridade: concentrava em si a imagem de garota moderna e de poetisa sentimental (Keyser, 2007a, p. 65). Em 1920, publicou um novo volume de poesia, *A Few Figs from Thistles*. Ele foi percebido como representativo da Era do Jazz, apresentando uma voz feminina que rejeita os papéis tradicionais e reivindica para si completa emancipação, inclusive amorosa, com um eu lírico tido por alguns como promíscuo e frequentemente confundido com a própria autora (Boland, 2012, n.p.; Ghani, 2009, p. 4; Johnson, 2000, p. 233). Essa obra foi responsável por consolidar a fama de Millay, que era então uma das vozes poéticas mais conhecidas dos Estados Unidos. Sua imagem circulava em jornais, publicações sobre literatura e revistas como a *Vanity Fair*, fazendo dela uma celebridade mediática (Parker, 2016, p. 380). Interessante observar os termos utilizados para descrevê-la: a edição de novembro de 1920 da *Vanity Fair* inclui oito poemas seus, acompanhados de um retrato, anunciando Edna St. Vincent Millay como a “poeta americana mais ilustre da geração mais jovem”¹ (Poems, 1920, p. 49); em outra edição, “[...] talvez a mais citada e imitada dentre os poetas americanos”² (Mr. Gatti, 1927, p. 47); também foi elencada entre as “musas do Greenwich Village”, como

1 “[...] the Most Distinguished American Poet of the Younger Generation”

2 “[...] perhaps the most quoted and imitated of American poets”

uma poeta, dramaturga e satirista de grande talento (The Apotheosis, 1921, p. 37). A revista a anuncia como uma das vozes poéticas de maior qualidade e importância da época, sem restringi-la à categoria “poetisa”, embora o componente sentimental de sua lírica seja enfatizado em algumas descrições; por outro lado, não deixa de colocá-la na posição de musa, tornando sua produção literária indissociável da condição feminina de objeto de desejo.

Em *Edna St. Vincent Millay and Her Times* (1936), biografia publicada ainda durante a vida da poeta, Elizabeth Atkins destaca o alcance que *A Few Figs from Thistles* teve entre o público geral:

Dizer que [*A Few Figs from Thistles*] se tornou popular transmite apenas uma vaga ideia da verdade. Edna St. Vincent Millay se tornou, na verdade, a incomparável encarnação de *sex appeal*, a *it-girl* do momento, a Miss América de 1920. Parecia não haver uma única pessoa jovem letrada em todo o mundo anglófono que não estivesse logo repetindo [seus versos].³ (Atkins, 1936, p. 70)

Os versos de Millay foram considerados como dando voz à Nova Mulher que emergia na virada do século. Em um contexto de conquista de direitos políticos e liberdades sociais (acesso a universidades e ao mercado de trabalho, possibilidade de divórcio, contraceptivos e maior liberdade sexual e de consumo), esses poemas se afastavam de valores tradicionais femininos como o cuidado do lar e dos filhos e de ideais de amor romântico fiel, sendo, em vez disso, marcados por novas noções de classe, gênero, sexualidade e liberdade (Davis, 2014, p. 68). De acordo com Miller (1999, p. 30-31), Millay servia como exemplo da Nova Mulher na medida em que sua poesia expressava uma sexualidade feminina, pública e pouco convencional, ao mesmo tempo em que o lirismo da forma rejeitava a fetichização da modernidade; todavia, como símbolo do “amor livre”, precisava lidar com valores convencionais de feminilidade, seu próprio *status* de mulher desejada, sua popularidade literária e, conseqüentemente, sua vulnerabilidade a críticas, por ser uma mulher expressando tudo isso.

Desde 1918, Millay vinha publicando contos na revista literária *Ainslee's*, sob o pseudônimo de Nancy Boyd; em 1921 migrou suas atividades para a *Vanity Fair*, que a contratou como correspondente internacional: viajaria à Europa encarregada de enviar dois textos por mês para publicação na revista, um como Nancy e outro com seu nome verdadeiro, sem que nenhum deles precisasse ser sobre a viagem propriamente dita (Brantley, 1991, p. 136; Milford, 2002, p. 200). Durante a viagem pela Europa, foi publicado nos EUA seu novo livro de poemas, *Second April* (1921), considerado pela crítica como mais maduro que as

³ “To say it became popular conveys but a faint idea of the truth. Edna St. Vincent Millay became, in effect, the unrivaled embodiment of sex appeal, the It-girl of the hour, the Miss America of 1920. It seemed there was hardly a literate young person in all the English-speaking world who was not soon repeating [her verses].”

publicações anteriores (Kort, 2007, p. 199; Johnson, 2000, p. 232-3). A ideia de um “amadurecimento” ou de uma evolução do espírito impulsivo para um modo contemplativo e filosófico é desconstruída por Geoffrey Davis (2014), quem, investigando o processo de publicação dos primeiros volumes de poesia de Millay, notou que a ordem de publicação não corresponde à de escrita e edição. É, pois, um erro reduzir a voz poética de Vincent a uma evolução linear de uma suposta fase ingênua para uma maturidade. Seu projeto estético deve ser, em vez disso, percebido como dotado de nuances, continuidades e mudanças que vão além de um “ganho” de seriedade. Nesse mesmo período, Millay escreveu o manuscrito de uma obra de ficção mais longa, alegórica, chamada *Hardigut*, mas nunca o concluiu (Anderson, 2008, p. 18).

Vincent retornou aos Estados Unidos com sua carreira no auge: seus livros eram sucesso de vendas, esgotando edições, e suas sessões de declamação ao redor do país eram sempre lotadas. Em 1923, ela recebeu o Prêmio Pulitzer de poesia, em reconhecimento por *A Few Figs from Thistles*, oito sonetos publicados em *American Poetry, 1922, a Miscelany* e, principalmente, por *The Ballad of the Harp-Weaver* (Kort, 2007, p. 199; Johnson, 2000, p. 232; Milford, 2002, p. 251). Nesse mesmo ano, casou-se com Eugen Jan Boissevain, um empresário holandês, e o casal se mudou para Austerlitz, no estado de Nova York, em uma casa de campo apelidada de Steepletop (Kort, 2007, p. 199).

Em abril de 1927, Millay foi detida por sua participação em protestos contra a execução de Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti, imigrantes italianos anarquistas condenados por assassinato em um julgamento considerado parcial, com poucas provas e politicamente tendencioso. A poeta tentou usar de sua influência para convencer o governador a conceder perdão para Sacco e Vanzetti, sem sucesso. Após a execução, ela publicou o poema “Justice Denied in Massachussetts”, denunciando a injustiça ocorrida, o qual é considerado por parte da crítica um marco de transição para uma poesia mais abertamente engajada e, portanto, como será explorado em mais detalhes adiante, o início do seu declínio (Ghani, 2009, p. 16; Milford, 2002, p. 297; Newcomb, 1995, p. 263-4).

Também em 1927, Millay escreveu o livreto para a ópera *The King's Henchmen*, cujos ingressos, bem como quatro edições do livro com o texto, se esgotaram (Milford, 2002, p. 292-293). No ano seguinte, publicou *The Buck in the Snow*, em que suas opiniões políticas e o tema da morte se fazem mais presentes, e em 1934, *Wine from these Grapes* (Diotte, 2014, p. 28; Johnson, 2000, p. 234). Entre seus textos mais formalmente inovadores, está *Conversation at Midnight* (1937), um drama em versos, mas não necessariamente concebido para encenação no palco, no qual seis homens (um corretor da bolsa de valores, um

publicitário, um clérigo, um talentoso pintor fracassado, um poeta comunista e um membro da elite econômica e cultural) passam a noite discutindo questões de política e sociedade (Newcomb, 1995, p. 269). Em *Huntsman, What Quarry* (1939) estão reunidos poemas compostos ao longo de duas décadas, incluindo alguns de caráter político, por exemplo, sobre a Guerra Civil Espanhola (Johnson, 2000, p. 234-235). Durante a Segunda Guerra Mundial, Vincent escreveu versos antifascistas e estimulando os Estados Unidos a abandonarem sua postura isolacionista e ingressarem no conflito contra a Alemanha nazista. A própria autora os considerou “mais panfletos do que poemas”, mas viu-se disposta a sacrificar qualidade poética em prol de uma causa que considerava mais urgente. Alguns desses poemas foram publicados em jornais pelo país e lidos em transmissões de rádio, com o objetivo de terem o maior alcance e influência possível e foram reunidos em *Make Bright the Arrows* (1940) (Newcomb, 1995, p.39-40).

Em mais um exemplo de que não é possível organizar a obra de Millay em fases temáticas ou estilísticas rígidas, nem tudo que escreveu durante a segunda metade de sua vida era de caráter político: *Fatal Interview* (1931) é um livro de 52 sonetos que, coletivamente, compõem uma narrativa sobre um caso entre dois amantes. Conforme analisado por Natasha Distiller (2008), a obra subverte um gênero poético tradicionalmente associado a uma voz masculina ao empregar um eu lírico feminino apaixonado por um rapaz. Johnson (2000, p. 234) considera *Fatal Interview* como uma das contribuições mais poderosas de Millay à poesia estadunidense.

As décadas de 30 e 40 acumularam uma série de dificuldades para Vincent. Ao contexto de crise econômica e guerra, somaram-se a diminuição de sua popularidade, sobretudo entre a crítica literária, morte de amigos próximos e um acidente de carro que deixou marcas permanentes em sua saúde e cujas complicações a levaram à dependência de remédios e álcool. Com a saúde fragilizada por esses diversos fatores físicos e psicológicos, Millay sofreu um colapso nervoso em 1944 (Kort, 2007, p. 199; McClatchy, 2003, p. 46). Em 1949, seu marido faleceu e em 19 de outubro de 1950 Edna St. Vincent Millay foi encontrada morta na escadaria de casa (Kort, 2007, p. 199; Johnson, 2000, p. 232).

No decorrer de sua vida, publicou vinte e dois livros, incluindo poesia, teatro e narrativas breves, bem como uma tradução de *As Flores do Mal* de Baudelaire (Anderson, 2008, p. 7). Dois livros de poesia foram publicados postumamente graças a sua irmã, Norma Millay: *Mine the Harvest* (1954) e *Collected Poems* (1956) (Kort, 2007, p. 199; Johnson, 2000, p. 235; Milford, 2002, p. xi). Hoje Steepletop abriga a Edna St. Vincent Millay Society,

que preserva a propriedade como museu e se ocupa da preservação e divulgação do legado literário de Millay (The Work, 2025).

2.2 RECEPÇÃO CRÍTICA

A recepção crítica da obra de Edna St. Vincent Millay abrange a década de 20, tida como seu auge; os anos 30 e 40, durante os quais ainda publicava, mas teve uma recepção mais dividida; a rejeição pela Nova Crítica entre as décadas de 50 e 70; seu resgate a partir do final do século XX, sobretudo por vertentes de estudos feministas; e o século XXI, com pesquisas mais diversificadas e penetração na academia e mercado editorial brasileiros.

Como apontado por seu contemporâneo, Edd Winfield Parks (1930, p. 45), não era comum nos Estados Unidos que poetas gozassem de grande aceitação pela crítica literária e concomitante popularidade entre leitores a ponto de esgotar edições (com frequência e rapidez) como conseguiu a autora aqui em questão. Seu sucesso também se traduziu financeiramente, pois sua renda provinha exclusivamente da literatura (Michailidou, 2004, p. 68). Em 1925, a poeta Genevieve Taggard descreveu Millay como a primeira mulher poeta a se levar a sério como artista (Distiller, 2008, p. 153). Entre diversas comparações, Edna St. Vincent Millay foi considerada a “versão feminina de Scott Fitzgerald” (Hamilton, 2002, n.p.), sucessora de Byron como personificação e performadora de sua própria poesia (Milford, 2002, p. xiv), a “maior poetisa desde Safo” (Walker, 1996, p. 173) e uma sonetista comparável a Shakespeare e Donne (Hamilton, 1994, p. 356). Maggie Doherty (2022, p. 3) resume o desenvolvimento da imagem e memória de Millay, atreladas à sua poesia, bem como à sua persona pública:

Essa feiticeira é a Millay que muitos vieram a conhecer. Ela era uma sereia, uma sedutora, uma vela queimando como uma “luz encantadora” antes de ser apagada sem cerimônia. (Millay faleceu aos cinquenta e oito anos, de ataque cardíaco, após cair na escadaria de casa.) Seu apelo era lendário, bem como sua voz, que o poeta Louis Untermeyer descreveu como “o som do machado na madeira fresca”. Em sua juventude, ela amou ampla e descaradamente e foi adorada por uma geração de jovens mulheres pelos versos que escrevia sobre seus casos transitórios. Hoje, ela é muitas vezes lembrada como a “menina-poeta” dos Loucos Anos Vinte, perambulando de cama em cama pelo centro de Manhattan, quando é sequer lembrada.⁴

4 “This enchantress is the Millay whom many came to know. She was a siren, a seductress, a candle burning with a “lovely light” before being unceremoniously snuffed out. (Millay died at fifty-eight, of a heart attack, after falling down the stairs in her home.) Her appeal was legendary, as was her voice, which the poet Louis Untermeyer described as “the sound of the ax on fresh wood.” In her youth, she loved widely and shamelessly, and she was adored by a generation of young women for the verses she wrote about her transient attachments. Today, she is often remembered as the “poet-girl” of the Roaring Twenties, traipsing from bed to bed in downtown Manhattan, if she is remembered at all.”

Mesmo estando entre os escritores mais lidos e conhecidos do início do século XX, Millay acabou marginalizada pela crítica por duas principais acusações, por vezes apresentadas de maneira contraditória: ser demasiada e femininamente sentimental e escrever sobre temas políticos demais. De acordo com Newcomb (1995, p. 261), em meados do século passado a crítica de poesia passou a valorizar uma estética construída como “modernista”, a qual se distanciava do comentário social e da acessibilidade popular, em direção a uma poesia vista como complexa, original e impessoal.

Devastadas por essa mudança canônica foram as reputações críticas de dois grupos de escritores bem conhecidos: por um lado, poetas explicitamente populistas como Vachel Lindsay, Carl Sandburg, Archibald MacLeish e Stephen Vincent Benet; e, por outro, lyricistas mulheres como Amy Lowell, Sara Teasdale, Elinor Wylie, Grace Hazard Conkling e muitas outras. Millay é uma das poucas poetisas nessas duas categorias.⁵

Os dois estilos pelos quais Millay se destacava, consoante Johnson (2000, p. 233), eram os poemas breves e os sonetos – ou seja, incondizentes com a linguagem propositalmente complexa, simbólica e experimental que a Nova Crítica pregava. Os versos de Vincent eram, de acordo com esses parâmetros, diretos demais ou presos a uma forma dita ultrapassada (Brichto, 2010, p. 1; Johnson, 2000, p. 236; Lewis, 2015, p. 16). Estudos mais recentes, porém, vêm relativizando essa classificação da sua poesia. Kathryn Smorul (2015, p. 96), por exemplo, defende que o formalismo normalmente associado a Millay não é um indício de rejeição da estética modernista e aponta como diferentes pesquisadores perceberam em seus versos técnicas e experimentações modernas, mesmo sem subscrever especificamente à “posição modernista clássica” de um mundo em crise e fragmentado ou à concepção estreita de modernismo como a defendida por T.S. Eliot no ensaio *Tradition and the Individual Talent* (1919).

Uma enquete nacional realizada em 1931 elencou Millay entre as dez pessoas mais famosas dos EUA. Seus livros, peças de teatro e leituras públicas eram sempre esgotados e isso era o que Vincent desejava (Kort, 2007, p. 199; Johnson, 2000, p. 234). Em uma carta de 1917, por exemplo, a poeta se preocupa com os detalhes de publicação e distribuição de seu primeiro livro: “[...] eu quero que ele seja lido – é mais isso que o dinheiro nojento – o sujo dinheiro necessário”⁶ (Milford, 2002, p. 148). Todavia, essa mesma popularidade foi usada contra ela: a estética modernista era ativamente antipopular, buscava se distanciar do público geral e das expectativas tradicionais em relação à poesia (Boland, 2012, n.p; Parker, 2019, p.

5 “Devastated by this canonical shift were the critical reputations of two groups of well-known writers: on the one hand, explicitly populist poets such as Vachel Lindsay, Carl Sandburg, Archibald MacLeish, and Stephen Vincent Benet; and on the other, female lyricists such as Amy Lowell, Sara Teasdale, Elinor Wylie, Grace Hazard Conkling, and numerous others. Millay is one of the few poets in both of these categories.”

6 “[...] I want it to be read – it’s that more than the disgusting money – the dirty necessary money.”

1-2). Millay era mais do que popular, era uma celebridade; portanto, parte de uma cultura vista como inferior pela crítica. Todavia, Faye Hammill (2007, p. 15) aponta como, embora normalmente se tente separar modernismo e cultura de massa, havia convergência entre uma suposta elite cultural, em que os autores buscavam se distinguir por sua originalidade, e o fenômeno contemporâneo das celebridades. Logo, as categorizações de artistas em um ou outro desses grupos é feita conforme critérios mais subjetivos do que uma percepção *a posteriori* leva a crer.

Will Brantley (1991, p. 132) identifica na obra de Millay uma tensão entre temáticas modernas, como a autonomia feminina, e estruturas formais mais “restritivas”, como o soneto, a balada e o epigrama. Sarah Parker (2019, p. 1) também verifica essa dicotomia entre formas da “retaguarda” e um conteúdo mais ousado, que por um lado se afasta da imagem feminina tradicional, mas que por outro tampouco se enquadra nos ideais modernistas de impessoalidade, com versos emotivos e muitas vezes parecendo beirar o autobiográfico. A rigidez formal de alguns de seus poemas, porém, não deve ser entendida como um empecilho para a sua criação, James Gray (1967 *apud* Brantley, 1991, p. 133) destaca a naturalidade com que a poeta trabalhava com essas estruturas. Pesquisadores apontam ainda que Millay estava ciente que destoava das tendências que começavam a vigorar na época. Mesmo assim, mantinha-se firme na associação entre o pessoal e o poético (Ghani, 2009, p. 7), “Millay estava disposta a ser uma pária se isso significasse confiar em suas próprias convicções. Ela respondia ao mesmo mundo fragmentado que Eliot explorava, mas, como notou em um soneto tardio, contentava-se em ‘confinar o Caos a catorze linhas’ [...]”⁷ (Brantley, 1991, p. 146).

No decorrer de sua vida, Millay escreveu quase duzentos sonetos (Jones, 1983, p. 45). Tal proficiência rendeu-lhe a atenção de vários pesquisadores como Natasha Distiller (2008), Debra Fried (1986), Hana Ghani (2009), Phyllis Jones (1983), Artemis Michailidou (2003, 2004, 2006) e Elissa Zellinger (2012) que abordaram a preferência da poeta por essa forma e a inovação que ela trouxe para o gênero. Assim, o soneto é entendido não como um recurso retrógrado, mas como parte da literatura modernista em desenvolvimento. Por exemplo, Zellinger estuda Vincent a partir de uma tradição de poetisas norte-americanas, desenvolvida ao longo do século XIX, cuja poesia explicita o íntimo e o privado femininos. O soneto entra como uma forma facilmente reconhecível e mais acessível aos leitores da época, associada a uma temática sentimental em que o privado torna-se público: “Millay tomou a

⁷ “Millay was willing to be a pariah if that meant trusting her own convictions. She responded to the same fragmented world that Eliot explored, but as she noted in a late sonnet, she was content to ‘put Chaos into fourteen lines’ [...]”

preocupação modernista com o superficial e o profundo, o real e o artificial, e elaborou seus conflitos e conexões através de uma poesia de poetisa, uma prática que questionava também forma e liberdade, disponibilidade do público e do privado, artificialidade e autenticidade” (Zellinger, 2012, p. 258)⁸. Fried (1986, p. 12, 14 e 17) e Ghani (2009, p. 4-5) apontam a consciência de Millay acerca do soneto tradicional em que a voz poética, masculina, sentia e expressava seu desejo por uma amada muitas vezes indiferente. Fazendo uso de rica intertextualidade, da estrutura, convenções e dos mitos do soneto tradicional, Vincent subvertia esses papéis. McClatchy (2003, p. 50) estende essa percepção à poesia de Millay em geral, identificando um emprego de linguagens já conhecidas e consagradas, ou mesmo familiares, para tratar de temáticas menos convencionais, fazendo uso também, com frequência, de recursos como a ironia. Parker (2019, p. 2) sintetiza da seguinte forma suas próprias percepções e as de Gilbert e Gubar sobre o sarcasmo de Millay:

Ela sugere que as formas convencionais nem sempre representam uma política conservadora, constrição e restrição e podem ser usadas de maneira irônica por mulheres poetas para criticar conscientemente tais ideias. Gilbert e Gubar concordam que o uso da forma do soneto por Millay é muitas vezes sarcástica: “uma espécie de fantasia arcaica com que a poeta rebelde se vestia às vezes de forma séria, às vezes paródica para chamar atenção ao traje antigo da feminilidade”. Veem o uso irônico de Millay da forma do mesmo modo que sua autoestilização hiperfeminina ou ‘personificação feminina do feminino’.⁹

Michailidou (2004, p. 80) partilha dessa percepção de um comentário irônico na poesia de Millay sobre as noções socialmente construídas do feminino, principalmente em contextos de domesticidade ou românticos. Ela conclui que a opção pela forma rígida do soneto para tratar do confinamento feminino ao espaço doméstico (como na sequência “Sonnets from an Ungrafted Tree”) permite usufruir do prestígio da tradição ao mesmo tempo em que a questiona e reinventa.

Se os ditos modernistas rejeitavam o estilo de Millay, a recíproca era verdadeira. Perto do final de sua vida, Millay planejava um volume de poesia que chamaria *The Cult of the Occult* e que seria uma sátira da obra de T.S. Eliot e de seu projeto estético, conforme carta citada em Milford (2002, p. 493) de Vincent ao amigo e editor Cass Canfield:

Nessa coletânea de poemas, que serão cerca de vinte, a serem numerados com numerais romanos como “The Waste Land” de Eliot, não há nada de grosseiro,

8 “Millay took modernism’s concern with surfaces and depth, the real and the artificial, and elaborated their conflicts and connections through poetess poetry, a practice that similarly questioned form and freedom, public and private availability, artificiality and authenticity.”

9 “She suggests that conventional forms do not always represent conservative politics, constriction and restraint, and can be used ironically by women poets to knowingly critique such ideas. Gilbert and Gubar concur that Millay’s use of the sonnet form is often tongue-in-cheek: ‘a kind of archaic costume in which the rebellious poet sometimes seriously, sometimes parodically attired herself to call attention to the antique garb of femininity’. They view Millay’s ironic use of form in line with her hyper-feminine self-fashioning or “female-female impersonation.”

obsceno, como às vezes há na obra de Auden e de Pound e nada tão bobo como a baderna infantil de Eliot, de quando ele está tentando ser engraçado. Ele não tem senso de humor e, logo, ele ainda não é um verdadeiro inglês: li alguns dos versos na [revista] *Punch*. Não há, acredito eu, nesses meus poemas contra Eliot nada que seria considerado abusivo: eles são meramente mortíferos.¹⁰

A resposta de Canfield, tendo lido alguns desses poemas encaminhados com a carta, foi de que os versos eram uma sátira brilhante, destacando com precisão o tom pretensioso de Eliot e dos escritores que o imitavam (Milford, 2002, p. 494). O consenso a que se costuma chegar, aponta Jo Kaiser (1995, p. 27-28) é que Millay foi uma poeta da época do modernismo sem ser modernista, o que na época lhe rendeu elogios de alguns, por verem em seu projeto estético uma rejeição da lógica niilista, e críticas de outros, que a acreditavam incapaz de elaborar uma estética moderna. É com certo pesar, afirma Kaiser, que pesquisadores mais recentes tendem a concordar com essa separação entre Millay e o modernismo.

Uma resenha contemporânea, por Edward Davison (1927), explicita todos os clichês sobre a poesia de Millay. Para ele, a poeta tem duas faces: uma é responsável por seus versos ditos “inferiores”, supostamente populares apenas devido ao sensacionalismo associado à Millay-celebridade, sem nenhum mérito poético; neles, com um tom considerado por Davison histriônico e sentimental, “[...] ela aparece como uma mulher moderna desiludida, independente, um pouco como se suspeitasse de si mesma, cínica, mas não sem um distinto entusiasmo pela vida. Ela com frequência escreve de maneira irreverente, diminuindo atitudes românticas em meio a seu cinismo”¹¹ (p. 676). A outra face, que ele prefere, seria responsável pelo melhor de sua arte, marcada sobretudo por um espírito objetivo (apesar, diz, do uso dos pronomes em primeira pessoa). Na opinião de Davison, Millay é culpada de ser emotiva demais, famosa demais, mulher demais.

Para elogiar o que percebe como um amadurecimento de Millay, uma melhora em sua poesia por se afastar da feminilidade que até então teria marcado seus versos, Edd Parks (1930, p. 42) declara:

De acordo com a nossa convenção, uma mulher sente em vez de pensar e é governada pela emoção em vez de pelo intelecto. Até ela alcançar a idade de trinta e cinco anos, Edna St. Vincent Millay parecia um exemplo quase perfeito dessa

10 “In this collection of poems, of which I think there will be about twenty, to be numbered in roman numerals as was Eliot’s ‘The Waste Land,’ there is nothing coarse, obscene, as there sometimes is in the work of Auden and of Pound, and nothing so silly as the childish horsing around of Eliot, when he is trying to be funny. He has no sense of humour, and so he is not yet a true Englishman: read some of the verse in *Punch*. There is, I think, in these poems of mine against Eliot nothing which could be considered abusive: they are merely murderous.”

11 “[...] she appears as a disillusioned modern woman, independent, a little self-suspicious, cynical, yet not without a distinct zest for life. She often writes flippantly, striking romantic attitudes in the midst of her cynism”

crença: sua poesia era íntima em vez de convencional, emocional em vez de intelectual, realista em vez de filosófica e inconstante ao extremo. Em poucas palavras, feminina.¹²

Talvez a crítica mais notória à obra de Millay seja “The Poet as Woman” de John Crowe Ransom, de 1936. Nela, o crítico condena a incapacidade feminina de tratar de assuntos mais profundos do que a mera sentimentalidade subjetiva, ao mesmo tempo em que se nega a levar em consideração a poesia política de Millay, por não considerar o engajamento uma temática válida para sua obra (Newcomb, 1995, p. 270-275). A postura de Ransom, em seu exagero, serve para ilustrar claramente a ideologia modernista de então, que valorizava a ciência e a tecnologia, a razão acima do corpo e das emoções, conseqüentemente, valores estéticos que prezavam pela concisão linguística, o verso livre, a densidade metafórica, abstração e impessoalidade; exemplifica igualmente o esforço deliberado para estabelecer um cânone literário e crítico homogêneo, no qual prevaleceriam os autores que correspondessem a essa visão de mundo (Davis, Jenkins, 2007, p. 33 e 77-78; Newcomb, 1995).

Justamente a poesia engajada de Millay teria afastado muitos de seus leitores, ao se distanciar da lírica leve que caracterizou seus primeiros anos para tratar mais abertamente de questões sociais e buscar conscientizar o público sobre os horrores cometidos pelos nazistas no fronte europeu, com objetivos concretos de angariar fundos para o esforço de guerra e tentar convencer os EUA a ingressarem no combate contra os fascistas (Johnson, 2000, p. 236). Cheryl Walker (1996, p. 174) chega a dizer que as transmissões de rádio dos poemas propagandistas “Murder of Lidice” e “Make Bright the Arrows” foram os pregos no caixão da reputação crítica de Millay. A ponto de esses poemas não terem sido incluídos nem mesmo em coletâneas de poesia modernista sobre a Segunda Guerra Mundial (Brichto, 2010, p. 1-2). No entanto, Newcomb (2005, p. 270) defende que essa percepção de um declínio na popularidade de Millay é tardia, disseminada por um ambiente acadêmico que buscava diminuir sua importância e não corresponde à realidade dos anos 40. Pelo contrário, o público de então apreciou o esforço de Vincent por se inserir na cena política da arte americana e, com isso, ampliar o acesso feminino a esse ambiente, bem como por usar sua influência em prol de uma causa política.

A edição de abril de 1932 da *Vanity Fair* evidencia como Millay desfrutava de sucesso crítico e comercial, sem deixar de ser associada a questões políticas: o autor do artigo a considera a maior poetisa da nação, elogia *Fatal Interview*, “que levou resenhistas a

12 “According to our convention, a woman feels rather than thinks, and is governed by emotion rather than intellect. Until she reached the age of thirty-five, Edna St. Vincent Millay seemed an almost perfect example of this belief: her poetry was intimate rather than conventional, emotional rather than intellectual, realistic rather than philosophical, and inconstant to an extreme. In brief, feminine.”

compará-la a Petrarca, Shakespeare e Wordsworth – continua a provar que mesmo nesta era material e maquinista, sonetos podem ser *best-sellers*”¹³, diz que qualquer pessoa com o mínimo de conhecimento sobre poesia americana estaria familiarizada com o poema “Renascence” e faz questão de mencionar o interesse político que a poeta costuma demonstrar:

A senhorita Millay nasceu no Maine, no dia de aniversário de Washington, o que pode ser – mas provavelmente não é – a razão para seu interesse acentuado por questões nacionais. Suas filiações queimam como chama alto e claro e ela ergue suas bandeiras sempre no lado da justiça. Apesar de sua timidez intrínseca, se suficientemente provocada, ela recorre até ao palanque e ao panfleto, com zelo apaixonado e incisivo, para auxiliar nas suas causas escolhidas (NEW, 1932, n.p.).¹⁴

Fica evidenciado que, embora o ativismo de Millay tenha se intensificado no período da guerra, não foram esses seus primeiros envolvimento em questões sociais. Alguns dos textos estudados na presente dissertação, por exemplo, têm caráter abertamente político, como “Our All-American Almanac and Prophetic Messenger” e “Say Shibboleth”, este publicado na *Vanity Fair* sob o nome verdadeiro de Millay. Michailidou (2004, p. 68) evidencia o interesse demonstrado por Vincent por temáticas políticas e o apoio dedicado por ela a pessoas, grupos e publicações progressistas, de esquerda ou feministas radicais de então. Discorre também sobre como o envolvimento político da poeta costuma ser retratado como simples reação a eventos históricos que aconteciam à sua volta, quando, na verdade, era parte essencial dos seus princípios éticos e estéticos. A partir de reflexões semelhantes, Sarah Parker (2019, p. 12) problematiza como a exclusão da poesia política de Millay (e de outros poetas) do cânone a partir dos critérios da Nova Crítica é uma evidência menos de sua falta de qualidade poética do que das limitações dos padrões críticos estabelecidos.

Para além de sua poesia política, foram levantadas outras hipóteses para a suposta decadência de Millay durante a segunda metade de sua vida. Abordagens psicanalíticas, como a de Walter S. Minot (1975) e de Leonard Shengold (2004), tomam por objeto não os textos, mas a própria autora, extrapolando sua psiquê a partir de informações biográficas e produção literária – estratégias de análise que carecem de respaldo científico, acadêmico e ético. Shengold entende que Millay dependia psicologicamente demais de sua mãe, cujo falecimento em 1931 teria causado a queda de qualidade em seus versos; e Minot, que a ausência de uma figura paterna, acompanhada de uma mãe demasiado forte teria levado

13 “[...] which caused reviewers to liken her to Petrarch, Shakespeare and Wordsworth—continues to prove that even in this material and machinistic age, sonnets can be best sellers.”

14 “Miss Millay was born in Maine, on Washington's Birthday, which may— hut probably doesn't—account for the sharp interest she takes in national affairs. Her sympathies flame high and bright, and she flies her banners always on the side of justice. Despite her intrinsic shyness, she will even, if sufficiently aroused, take to the soapbox and the pamphlet, with passionate and biting zeal, to aid her chosen causes.”

Millay a não confiar nos homens e afetado sua sexualidade, vida amorosa e “[...] pode tê-la aleijado como pessoa e pode ter sido a causa para seu fracasso em atingir a grandeza poética que muitos predisseram para ela”¹⁵ (Minot, 1975, p. 265). Contraste-se a esses “diagnósticos” o artigo de Artemis Michailidou (2004, p. 88), segundo o qual Millay constrói em seus sonetos uma argumentação de que uma domesticidade forçada e a imposição de certos padrões de gênero estariam entre as razões para a instabilidade psicológica de muitas mulheres. Ou o trabalho de Cheryl Walker (1995, p. 97), que aponta como o envelhecimento de Millay, figura pública em uma sociedade que objetifica a imagem feminina, levou à sua desvalorização, à medida que deixava de corresponder a ideais de juventude, beleza e provocação sexual.

Há ainda o fator de que a crítica literária, ao pretender-se neutra em relação a questões sociais e de gênero, supostamente avaliando a arte apenas pela sua qualidade inerente, tendia, na prática, a prestigiar um ponto de vista masculino e priorizar a relevância de eventos como a Guerra Mundial e o suposto fim do neocolonialismo, a urbanização e inovação tecnológica do século XX, em detrimento, por exemplo, de mudanças sociais como a inserção da mulher nos diferentes níveis do mercado editorial. Com isso, a proeminência masculina foi tomada como pressuposto e muitas escritoras mulheres foram excluídas do cânone: qualquer indício de sentimentalidade em um poema era visto como evidência de incapacidade intelectual, a clássica sujeição da mulher às suas paixões e biologia (Davis, Jenkins, 2007, p. 69; Gargaillo, 2021, p. 2). Ao colocar-se como representante de um “modernismo verdadeiro”, supostamente baseado na razão e distante de qualquer sentimentalidade, a Nova Crítica determinou os critérios para sua própria legitimação, ao mesmo tempo em que contribuiu significativamente para a marginalização de toda uma categoria de produção literária: “Para alto-modernistas como [Amy] Lowell e, mais tarde, a Nova Crítica, ou um poeta era ‘modernista’ ou era, bem, nada”¹⁶ (Girard, 2012, p. 21). Essa elitização do saber estendeu-se também ao campo da crítica, na medida em que só a crítica literária acadêmica era vista como válida, rejeitando-se outros meios de publicação mais populares (Girard, 2012, p. 21).

O resgate de Millay no âmbito acadêmico tem início nos anos 60 e começa a ganhar força na década de 70, embora limitado a certos nichos. Cheryl Walker (1996, p. 175) menciona a escassez de pesquisas acerca da poeta entre os anos 50 e 70, com apenas algumas publicações concentradas na revista *Collry Library Quaterly*, focada em escritores do Maine.

15 “[...] may have crippled her as a person, and could be the cause of her failure to achieve the poetic greatness that many predicted for her”

16 “To high modernists like Lowell and, later, the New Critics, a poet was either ‘modernist’ or, well, nothing.”

No entanto, uma vez que mais mulheres passaram a ter acesso à universidade como parte do corpo docente, abriu-se espaço na academia para uma crítica feminista e, com isso, maior atenção passou a ser dedicada dentro dos cursos de literatura a escritoras mulheres até então negligenciadas (Walker, 1996, p. 176).

A valorização de Millay se deu, acima de tudo, por ser uma voz feminina talentosa que, em seus escritos, tratava frequentemente da posição da mulher na sociedade e da perspectiva feminina sobre a vida (Kort, 2007, p. 199; Johnson, 2000, p. 235). Sua imagem pode ser sintetizada da seguinte forma: “Millay não apenas criou uma *persona* feminina original, mas também renegociou noções como sexualidade feminina, desejo físico, docilidade ou submissão ‘feminina’ de uma maneira que sinalizava a emergência de uma nova consciência feminista”¹⁷ (Michailidou, 2006, p. 48). Assim, Millay sempre teve sua identidade e obra atreladas à condição de “mulher poeta” (em todos os seus sentidos, negativos e positivos); cada manifestação sua era vista como parte integral de uma coletividade feminina e sua obra como inseparável de uma perspectiva de gênero (Newcomb, 1995, p. 262).

Isso não significa, porém, que Millay seja unanimidade entre a crítica feminista. Ao mesmo tempo em que alguns a percebem como feminista radical, outros a consideram insuficiente nesse quesito, não tendo contribuído o suficiente e talvez até prejudicando os avanços pelos direitos das mulheres no século XX (Distiller, 2008, p. 154). Como explora Michailidou (2004, p. 67), comportamentos e estéticas tidos como transgressivos no início do século, nos anos 70 já eram vistos como ultrapassados; as temáticas de domesticidade, sexualidade e estereótipos de gênero presentes na poesia de Millay não eram mais consideradas interessantes o suficiente para uma análise literária, “já que Millay parecia ser uma poeta em grande parte tradicional e um modelo feminista ‘politicamente incorreto’, feministas da segunda onda preferiam dar enfoque a outras figuras, classificadas como mais modernas e mais abertamente subversivas”¹⁸ (Michailidou, 2004, p. 67). Mesmo assim, a linha crítica feminista foi (e ainda é) uma das maiores contribuidoras para a valorização tardia de Edna St. Vincent Millay e de outras escritoras cujo reconhecimento foi negado por tantos anos. No entanto, outras abordagens são igualmente válidas e necessárias para o estudo de sua obra.

Deve-se notar que certos estudiosos problematizam pesquisas de cunho feminista que tendem a hiperinterpretar alguns elementos da obra de Millay. Por exemplo, Natasha Distiller

17 “Millay not only created an original female persona, but also renegotiated notions such as female sexuality, physical desire, ‘feminine’ docility or submission in a manner that signalled the emergence of a new feminist consciousness”.

18 “Since Millay seemed to be a largely traditional poet and a ‘politically incorrect’ feminist model, second-wave feminists preferred to focus on other figures, classified as more modern and more overtly subversive.”

(2008, p. 154) aponta como “desde os anos 1970, Millay é lida ou como radicalmente feminista ou como problematicamente não alcançando a posição feminista que ela supostamente almejava”¹⁹; a pesquisadora critica, por exemplo, estudos que se restringem a uma análise feminista, sem levar em consideração elementos literários como a tradição poética petrarquiana que claramente influenciou os sonetos de Millay; também desaprova teóricos que recriminam a obra de Vincent por não ser “realmente subversiva”, nem tão feminista quanto se gostaria. Similarmente, Stacy Hubbard (1995, p. 102) sugere que, em vez de lamentar a submissão de Millay às noções tradicionais de feminilidade e poesia, é mais produtivo considerar como seus enredos, lirismos e gestos podem ser interpretados à luz da teoria de gênero de Judith Butler, questionando no nível da teoria conceitos como “sexo”, “poesia” e “originalidade”. Já Suzanne Clark, pelo viés de teorias literárias francesas, desacredita percepções de Millay como feminista, vendo o feminismo em sua poesia como uma consequência da intertextualidade de seus versos, em vez de um posicionamento deliberado (Walker, 1996, p. 181).

Mesmo em dias mais atuais, Millay não é incluída no cânone da literatura estadunidense. Por exemplo, Ian Hamilton, em *The Oxford Companion to Twentieth-Century Poetry* (1994) e novamente em *Against Oblivion: Some Lives of the Twentieth-Century Poets* (2002) considera sua poesia superestimada. Para ele, a fama de Millay se deve mais ao seu estilo de vida e reputação como *femme fatale* do que a um mérito artístico:

Para os *villagers* de Greenwich da época de Millay, o soneto estava pronto para ser mandado pro asilo. Millay, no entanto, mostrava pouco interesse em experimentação técnica. Escandalosa e desdenhosamente progressista na condução da vida cotidiana, ela era firmemente conservadora em sua abordagem de questões de forma poética. Sua dicção, também, um coloquial quase desatualizado. E ainda, de algum modo, ela parecia não menos inovadora do que muitos dos ditos ‘modernos’. Mas também Millay era uma ‘nova mulher livre’ e isso, parece, era novidade o suficiente.²⁰ (Hamilton, 2002, n.p.)

Para esse crítico, os tais poemas sobre guerra eram ainda piores. Em comparação com os escritos iniciais de Millay, teriam menor qualidade técnica, demasiadamente artificiais. Quanto à crescente aceitação de Vincent por estudiosos, ele os minimiza como um séquito fiel de mulheres capazes de perdoar a poeta pelo que “John Crowe Ransom

19 “Since the 1970s Millay has been read as either radically feminist or problematically failing to achieve the feminist position to which she putatively aspired.”

20 “For Greenwich Villagers of Millay’s epoch, the sonnet was ready to be pensioned off. Millay, though, showed little interest in technical experimentation. Outrageously and scornfully progressive in the conduct of her daily life, she was staunchly conservative in her approach to matters of poetic form. Her diction, too, was scarcely up-to-date colloquial. And yet somehow she appeared no less innovative than many of the so-called ‘moderns’. But then Millay was a woman, a ‘new freewoman’, and this, it seems, was novelty enough.”

rigidamente identificava como uma indiferença típica de mulher à intelectualidade, uma emoção desinibida e um dom para um *pathos* de doer o coração”²¹ (1994, p. 356).

O interesse dedicado mais ao estilo de vida que à poesia de Millay foi um dos empecilhos para a consolidação de seu legado. Seja para, como Hamilton, desmerecê-la, seja por legítima curiosidade. Kort (2007, p. 199) destaca a quantidade de materiais biográficos que enfatizam elementos como a dita promiscuidade de Vincent, ou sua dependência química. Considerem-se, por exemplo, os títulos de algumas de suas biografias: *Savage Beauty* (Milford, 2002), *What Lips My Lips Have Kissed: The Loves and Love Poems of Edna St. Vincent Millay* (Epstein, 2001), ou como um artigo de 2001 da *Vanity Fair* promovendo a biografia escrita por Milford oferece o seguinte gancho a partir do título “A Bela da Boêmia”:

O que Byron foi para a Inglaterra do século XIX Edna St. Vincent Millay foi para a América do século XX: a personificação do romance e da paixão. A poeta mais famosa de sua época e a primeira mulher a vencer o Prêmio Pulitzer de poesia, ela foi também, para os homens que a amaram, perigo. Em um excerto de sua nova biografia, *Savage Beauty*, que explora cartas e cadernos nunca antes publicados, NANCY MILFORD lembra o avassalar de Millay entre o Greenwich Village e Paris nos anos 1920, conta sobre seu triângulo amoroso com os editores da *Vanity Fair* Edmund Wilson e John Peale Bishop e explora por que ela quase se casou com um misterioso francês (The Belle, 2001, p. 160)²²

Embora o trabalho de Milford esteja entre os mais completos sobre a poeta, contando com extensa pesquisa e ricas fontes primárias, o livro é promovido com base em romances e escândalos do século XX, mais do que por seu valor acadêmico ou pela valorização de uma poeta cuja qualidade, oitenta anos antes, era defendida e promovida nessa mesma revista.

Buil (2015, p. 173) aponta que não há traduções da poesia de Millay para o espanhol, mas pelo menos uma de suas biografias foi traduzida. Cucinella problematiza como frequentemente se confundem o eu lírico, a personagem histórica e a persona pública de Millay:

Historicamente, quando o espaço entre a mulher poeta e sua poesia diminui ou desaparece, a ‘literariedade’ de seu trabalho frequentemente se torna questionável [...] No entanto, conforme os estudos feministas revelaram, a produção cultural das mulheres frequentemente sofre marginalização porque sua produção parece comorificada demais. Assim as obras que parecem femininas demais também parecem aderir perto demais ao corpo (feminino), o que as atola em sentimento, sensibilidade ou tolice.²³ (Cucinella, 2010, p. 27-28)

21 “John Crowe Ransom stiffly identified as a woman's typical indifference to intellectuality, as uninhibited emotion and a gift for heart-wringing pathos.”

22 “What Byron was to 19th-century England, Edna St. Vincent Millay was to 20th-century America: the embodiment of romance and passion. The most famous poet of her day and the first woman to win the Pulitzer Prize for verse, she was also, to the men who loved her, danger. In an excerpt from her new biography, *Savage Beauty*, which draws on never-before-published letters and notebooks, NANCY MILFORD recalls the swath Millay cut through Greenwich Village and Paris in the 1920s, tells of her triangular liaison with *Vanity Fair* editors Edmund Wilson and John Peale Bishop, and explores why she almost married a mysterious Frenchman.”

A pesquisa de Cucinella explora a maneira como Vincent performava em suas aparições públicas uma hiperfeminilidade consciente, ao mesmo tempo em que desafiava estereótipos de gênero e sexualidade; sem deixar de considerar que, como figura mediática, Millay não era a única responsável pela criação de sua persona: público, crítica e veículos de mídia contribuíram igualmente para a construção dessa personagem. Semelhantemente, Parker (2016) demonstra a forma deliberada como Millay projetava sua imagem ao se deixar ser fotografada para jornais, revistas e materiais de divulgação de seus livros, bem como em suas sessões de declamação de poesia. Para tanto, empregava vestes, penteados, linguagem corporal e uma dicção adequados à personagem de poetisa a que se associava: “esperava-se que uma poetisa fosse delicada, encantadora e, acima de tudo, feminina, continuando a tradição das mulheres poetas populares no século XIX [...] que eram associadas a domesticidade, sentimentalidade e efusão”²⁴ (Parker, 2016, p. 389). Porém, não era uma persona monolítica: “de *ingénue* etérea a *flapper* boêmia a improvisatriz inspirada e então a mulher de negócios-poeta andrógina dos anos 30. Nos anos 40, Millay se torna a grande dama sábia, refletindo seu status confirmado entre os poetas mais bem-sucedidos de sua época”²⁵ (Parker, 2016, p. 398).

O trabalho de Ana Mata Buil (2015) merece particular atenção quanto à recepção de Millay. A pesquisadora investiga em seu artigo a presença de T.S. Eliot, Marianne Moore e Edna St. Vincent Millay nos mercados editoriais de língua inglesa e espanhola, chegando a interessantes conclusões sobre a discrepância entre o prestígio de Millay no início do século e sua recepção até os dias atuais. Buil categoriza a poesia de Millay como periférica ao movimento modernista, sendo mais sentimental e popular (logo, inferior, aos olhos das elites literárias) em relação aos versos “intelectuais” de Eliot e Moore. Quanto à análise diacrônica, por um lado há os anos de glória de Millay entre as décadas de 1920 e 1930 e seu ressurgimento a partir de 1990 – picos de popularidade correspondentes à sua conquista do Prêmio Pulitzer e ao centenário de seu nascimento, respectivamente. No meio tempo, porém, foi uma “poeta menor”, “[...] se nos ativermos à definição de ‘poesia menor’ proposta por

23 “Historically, when the gap between the woman poet and her poetry narrows or disappears, the ‘literariness’ of the work often becomes questionable [...] However, as feminist scholarship has revealed, the cultural production of women often suffers marginalization because this production seems too embodied. Thus works that seem too womanly also seem to adhere too closely to the (female) body, which mires them in sentiment, sensibility, or silliness.”

24 “[...] a ‘poetess’ was expected to be delicate, enchanting and above all, feminine, continuing the tradition of popular nineteenth-century women poets [...] who were associated with domesticity, sentimentality, and effusion”.

25 “[...] from ethereal *ingénue* to Bohemian *flapper* to inspired improvisatrice, and then to the androgynous poetbusinesswoman of the 1930s. In the 1940s, Millay becomes the sage-like grand dame, reflecting her confirmed status as one of the most successful poets of the age”.

Eliot em *On Poetry and Poets* (1957), para quem os poetas menores seriam aqueles que só lemos em antologias”²⁶ (Buil, 2015, p. 145). Buil observa uma tendência geral de publicar Millay em edições voltadas a grande difusão, visando um público geral e diversificado com edições econômicas e de grande tiragem – a ponto de ser a única dentre os três autores analisados a ter uma publicação em “letra grande” para pessoas com deficiência visual.

Efetivamente, a maioria dos estudos acadêmicos acerca de Millay emerge a partir dos anos 90, sendo o congresso e subsequentemente publicação *Millay at 100: A Critical Reappraisal* (Freedman (ed.), 1995) um marco importante. Como sinalizam Walker (1996, p. 171 e 177) e Parker (2016, p. 380), novas perspectivas e abordagens teóricas começam então a emergir, analisando a obra de Millay por uma variedade de pontos de vista, como a Nova História, psicanálise, formalismo, feminismo e estudos culturais, desenvolvendo relações com questões históricas, políticas, sociais, de cultura de massa, de revista e de celebridade, gênero, recepção, entre outros.

No Brasil, o interesse por Millay é ainda mais recente. Alguns poemas seus foram traduzidos no decorrer dos anos, publicados em sites ou antologias²⁷, mas o primeiro livro propriamente dito é *Poemas, Solilóquios e Sonetos* (2022), uma antologia poética de Millay traduzida e organizada por Bruna Beber. Em termos de pesquisa, foram localizados através da plataforma Lattes: os capítulos de livro “O Discurso Feminista em Florbela Espanca e Edna St. Vincent Millay” (Hazin, 1995) e “Witch-Wife: a collective reading of Millay” (Cavalcanti, 2016); as comunicações “Edna St. Vincent Millay e a luta por um ideal na Segunda Grande Guerra” (Corrêa, Jordão, 2023) e “Duas metades d’um doce figo: possível tradução de ‘First Fig’ (1920), de Edna St. Vincent Millay” (Teixeira, 2024); os artigos “Suco ralo de uns minguidos figos de urtigas - Cem anos de 'A Few Figs From Thistles', de Edna St Vincent Millay” (Agustini, 2023), “Três Autoras Modernistas Norte-Americanas - Traduções de Edna St. Vincent Millay, Sara Teasdale e Hilda Doolittle” (Agustini, 2023) e “Tradução comentada de poemas de Gertrude Stein e Edna St Vincent Millay” (Silva, 2024); o trabalho de conclusão de curso de especialização “Uma lembrança de Edna St. Vincent Millay: ‘Recuerdo’ e alguns desafios em tradução de poesia sob o prisma dos estudos feministas” (Oliveira, 2023) e a dissertação de mestrado “Aria da capo: tradução anotada de uma peça de Edna St. Vincent Millay” (Oliveira, 2024); além do meu próprio trabalho de conclusão de curso de graduação em Letras Português/Latim, “O modo pastoral na peça *Aria da Capo* de

26 “[...] si nos atenemos a la definición de « poesía menor » propuesta por Eliot en *On Poetry and Poets* (1957), para quien los poetas menores serían aquellos que solo leemos en antologías.”

27 Oliveira (2024, p. 63-64) compilou em formato de tabela uma lista dos poemas de Millay traduzidos no Brasil.

Edna St. Vincent Millay” (Meyer, 2020). Quase todos esses trabalhos são desta década, a maioria posterior à tradução realizada por Beber, o que serve como indício da relevância de esforços tradutórios para que poetas sejam conhecidos e estudados.

Conclui-se que os motivos que levaram à exclusão de Millay do cânone poético são, em grande parte, externos à literatura: seu gênero, as percepções construídas sobre sua identidade e até mesmo sua popularidade foram fatores para o julgamento negativo da crítica. Outrossim, suas escolhas formais e temáticas, sentimentais ou políticas, destoavam do modernismo definido pela Nova Crítica.

O presente trabalho visa a contribuir com os estudos acerca da obra de Edna St. Vincent Millay, ainda incipientes, a partir de uma abordagem feminista sobre performance de gênero, mas sem pressupor um feminismo inerente aos *Distressing Dialogues* antes de analisá-los. Ocupando-se de textos de menor prestígio da autora e valendo-se de uma intersecção entre estudos de gênero, humor e tradução, acreditamos contribuir para o conhecimento acadêmico sobre a autora, bem como para a disseminação de sua obra em língua portuguesa.

2.3 NANCY BOYD E OS *DISTRESSING DIALOGUES*

Nancy Boyd foi uma personagem de vida curta, entre 1918 e 1924. É possível dizer que seus “pais” foram Edna St. Vincent Millay e W. Adolph Roberts, editor da revista literária *Ainslee's* que estimulou Millay a criar um pseudônimo para publicar textos em prosa pelos quais seria mais bem remunerada pela revista do que seria possível apenas com seus poemas (Woodard, 1995, p. 147). Millay publicou seus contos na *Ainslee's* até 1921, quando transferiu suas atividades para a *Vanity Fair*. Entre 1922 e 1923, conforme anteriormente mencionado, Millay viajou pela Europa com o título de correspondente, mas sem precisar reportar sobre a viagem (Brantley, 1991, p. 136).

Não há registros sobre a escolha do nome “Nancy Boyd”, o que deixa espaço para especulações. Boyd era o sobrenome de solteira da avó materna de Vincent e nisso Keyser (2007a, p. 72) percebe uma herança matrilinear na voz satírica que marca os *Dialogues*. Essa pesquisadora e também Sandra Gilbert (1995, p. 180) notam a proximidade do nome à expressão “*nancy boy*”, uma gíria para “homem afeminado”, bem como a semelhança entre “Boyd” e “*body*” (corpo), elementos que adicionariam mais uma camada de consciência e performatividade de gênero a essa identidade alternativa criada por Millay.

Os sete contos e uma noveleta publicados na *Ainslee's* (e um na *The Metropolitan Magazine*) são, em geral, considerados de qualidade inferior, chamados de “juvenalia” por Anderson (2008, p. 18) e de “*potboilers*” – isto é, obras de valor puramente comercial, produzidas para gerar dinheiro em detrimento de qualidade artística – por Woodard (1995, p. 147). Brittin (1969, p. 31) resume as temáticas centrais desses textos: relações amorosas entre um homem e uma mulher, o conflito entre amor e carreira, os comportamentos da boemia do Village e o amor como sentimento avassalador. Woodard (1995, p. 147) os descreve da seguinte forma:

Seus enredos se desenvolvem mais ou menos assim: uma jovem mulher boêmia e ostensivamente ousada se apaixona por um jovem homem sensível, abnegado e igualmente artístico que, percebendo a fragilidade essencial dela, é dado a propostas de casamento e exclamações de “Ah, minha pobre criança!”. Boyd consegue, assim, começar com o vagamente picante e concluir com o extremamente sentimental.²⁸

Talvez essas sejam suas produções mais esquecidas e provavelmente merecem uma análise mais cuidadosa antes de serem tão prontamente desmerecidas. Sinais disso estão presentes nos poucos artigos localizados sobre o tema. A única publicação concentrada exclusivamente sobre esses contos é um artigo de Norman Brittin de 1969, que analisa brevemente os textos de Boyd na *Ainslee's* a fim de inferir a partir deles as “atitudes e complexidades psicológicas da Millay poeta” (p. 36) – esse texto foi depois reformulado e incorporado ao capítulo 3 do livro *Edna St. Vincent Millay* (Brittin, 1982). Brittin percebe nos contos e em sua autora uma tendência feminista e um desejo por amor romântico pouco convencional, em que o homem apaixonado é como um escravo da amada, que se mantém sempre em posição de dominância na relação. Brantley (1991) examina contos de Boyd na *Vanity Fair* e comenta também os da *Ainslee's*. Reconhece na trama romântica aparentemente clichê certos elementos satíricos e lamenta a dificuldade de acessar os textos. Atualmente tal empecilho já não existe, pois as edições da *Ainslee's* estão digitalizadas e disponibilizadas gratuitamente no site Internet Archive. Por sua vez, Woodard (1995) trata da representação das heroínas na escrita de Boyd como um todo e identifica na representação das personagens femininas uma performatividade exagerada em resposta à forma como Millay costumava ser percebida publicamente (“me chame de poeta-enquanto-mulher que te mostro ‘mulher’ com toda a força”²⁹, p. 151).

28 “Their plot runs something as follows: an ostensibly bold and Bohemian young woman falls in love with a sensitive, self-sacrificing, and likewise artistic young man who, discerning her essential fragility, is given to proposals of marriage and exclamations of ‘Oh, my poor child!’ Boyd thus manages to start with the vaguely risqué and conclude with the overwhelmingly sentimental.”

29 “[...] call me the poet-as-woman, and I'll give you 'woman' with a vengeance.”

A maioria dos pesquisadores atribui o uso do pseudônimo a Millay não querer contaminar sua reputação artística com essa prosa mais banal – fossem as narrativas românticas da *Ainslee's* ou as sátiras da *Vanity Fair*. Segundo um de seus editores, Frank Crowninshield, o uso do nome verdadeiro traria mais prestígio aos textos e com isso eles alcançariam uma audiência maior, mesmo assim o uso do pseudônimo prevaleceu (Keyser, 2007a, p. 72). Will Brantley (1991, p. 138) especula um certo prazer por parte da autora em conseguir, por meio dessa dupla identidade, lucrar com sua escrita e gozar de maior liberdade para explorar diferentes formas e estilos.

É necessário questionar até que ponto o pseudônimo é um indicativo de que Millay não queria ser associada a esses textos ditos menores. Afinal, a verdadeira identidade de Nancy Boyd era um segredo público, por vezes explorado para provocar humor. Por exemplo, uma coluna editorial da edição de outubro de 1921 “elogia” o altruísmo de Millay em relação a Boyd.

Nancy Boyd insiste que ela deve muito do seu sucesso ao encorajamento que recebeu de sua amiga e colega de classe de Vassar, Edna St. Vincent Millay. Muitos jovens artistas egocêntricos fariam bem em se espelhar no exemplo da Senhorita Millay em ajudar altruisticamente uma colega escritora, pois realmente há espaço no mundo para todos e o egoísmo não compensa afinal. (OUR, 1921, n.p.)³⁰

De maneira semelhante, o prefácio ao livro *Distressing Dialogues* (em tradução livre, *Diálogos Perturbantes*), cuja autoria é atribuída a Nancy Boyd, é assinado por Edna St. Vincent Millay “[...] a primeira admiradora da autora [...] por cujo trabalho tenho infalível interesse e deleite”³¹ e na contracapa consta que a Millay cabem os direitos autorais. Na edição de maio de 1922 da *Vanity Fair* (p. 118), em que primeiro se publicou “How to Be Happy Though Good”, ao final da história assinada por Boyd há uma errata do editor referente a um poema de Millay que aparecera na edição de março sem o devido crédito à *Ainslee's*, onde fora publicado antes. Mesmo na *Ainslee's*, com frequência um conto de Boyd vinha acompanhado na mesma página de um poema de Millay (Milford, 2002, p. 173) e conforme se verá no capítulo de análise dos *Distressing Dialogues*, mais adiante, vários dos contos de Boyd fazem alusões ou menções a Millay em tom de autoironia.

Muitos parecem esquecer também que houve seis contos publicados na *Vanity Fair* assinados pelo ortônimo da autora e, como ficará evidente no decorrer deste trabalho, eles não diferem grandemente daqueles atribuídos a Nancy Boyd. Para não dizer do zelo dedicado por

30 “*Nancy Boyd* insists that she owes much of her success to the encouragement which she received from her friend and Vassar classmate, Edna St. Vincent Millay. Many young self-centered artists would do well to profit by the example of Miss Millay's unselfish assistance of a fellow writer, for truly there is room in this world for all, and selfishness does not pay in the end.”

31 “[...] its author's earliest admirer [...] in whose work I have a never-failing interest and delight.”

Millay aos seus *dialogues*. Longe de considerá-los um mero ganha-pão, valorizava a qualidade de sua escrita. Em uma carta a Arthur Ficke, ela comenta sobre seus contos a serem publicados pela *Ainslee's*: “Não, não estou ficando rica – mas poderia, se tivesse a mínima noção de negócios. – Algumas das minhas histórias são boas, algumas são ruins – quase invariavelmente elas são belamente escritas, de uma maneira irreverente”³² (Macdougall (ed.), 1952, p. 91); em várias de suas correspondências com a família, destaca como está satisfeita com o sucesso de sua prosa e como ela mesma a acha divertida. Brantley (1991, p. 134) cita uma entrevista de 1931 em que Vincent comenta que, embora seus textos como Nancy Boyd pareçam simples, ela dedicava muito tempo e energia a eles. Em cartas de 1922, ela manifesta sua irritação pelos editores da *Vanity Fair* terem alterado parte do texto de “The Barrel”, alertando que não devem modificar nada que seja publicado com seu nome, porém os assinados por Nancy Boyd poderiam ser editados. Em outro momento, um editor havia lhe perguntado se caso quisessem publicar mais de uma história de Boyd em um mesmo mês poderiam atribuir a autoria a outra pessoa; Vincent havia concordado, mas volta enfaticamente atrás, não estando disposta a abrir mão do crédito a Nancy (Macdougall (ed.), 1952, p. 159-160).

Diz-se que as publicações de Boyd da *Vanity Fair* eram um gênero à parte, que atendia à demanda do público por textos breves, controversos e sofisticados, os “*distressing dialogues*”, classificação que se tornou título quando foram compilados em forma de livro em 1924 (Walker, 1995, p. 85). O volume publicado pela editora Harper & Brothers inclui um total de vinte e dois textos, dos quais nove são breves diálogos dramáticos – como brevíssimas peças de teatro, contando com indicações de palco e figurino, mas que nunca foram encenadas de fato, e com certas descrições narrativas difíceis de se traduzir para o palco; mesmo assim, a própria Boyd chega a chamar “For Winter, For Summer” de “pequena peça” ao se referir a ela em “Two Souls With but a Single Thought”. Essa subcategoria dos textos é particularmente marcada pelas dinâmicas entre casais ou por reuniões sociais caóticas da elite (Anderson, 2008, p. 62-63). Além destes, há dois textos simulando cartas, um imitando um almanaque do século XVIII e os demais sendo narrativas propriamente ditas. Por essa diversidade, os textos são difíceis de classificar. John Patton (1972) se debruçou sobre a questão, concluindo que os *Dialogues* não seriam contos propriamente ditos, mas “ficção curta satírica”, por seus protagonistas manifestarem essencialmente uma disposição à sátira e a narrativa transmitir ao leitor uma mensagem mais profunda do que se leva a crer em um

32 “No, I am not getting rich, - but I could, if I had the slightest iota of business sense. - Some of my stories are good, some are bad, - almost invariably they are beautifully written, after a flippant fashion.”

primeiro momento. O pesquisador também levanta a possibilidade de boa parte desses textos serem lidos como alegorias.

Elizabeth Anderson (2008, p. 61-63) caracteriza os *Dialogues* como povoados por personagens estereotipando a alta sociedade e o meio artístico de 1920 – que, segundo Brantley (1991, p. 140) são figuras em grande parte entediadas e inquietas, com tempo e dinheiro à disposição em demasia e, por isso, encontram entretenimento, por exemplo, no patrocínio das artes –, com diálogos velozes e estilo direto, cínico e humorístico. Chama particular atenção aos diálogos entre casais ricos que trocam farpas entre si:

Eles [os diálogos] partilham de uma linguagem em comum – efervescente com retratos grotescos de mulheres que são consideravelmente burras e dos homens almofadinhas devotados a elas. Quase todas as pequenas peças apresentam um casal recém-casado que, ao longo do enredo, se torna cada vez mais sufocado por suas neuroses conflitantes.³³ (Anderson, 2008, p. 62-63)

Para essa pesquisadora, o mais interessante dessas narrativas é a forma como as dinâmicas sociais e políticas são retratadas, em adição às sugestões e paralelos autobiográficos permitidos pela análise delas. Keyser (2007a, p. 65) relaciona o estilo empregado nesses textos à cultura de revistas da época – em que a *Vanity Fair* ocupava um posto central – que buscava retratar (e vender) um estilo de vida sofisticado, do qual o humor era parte essencial e, entre os temas favoritos, estavam as tensões de gênero da sociedade nova-iorquina dos anos 20. Ela aponta também como questões acerca do humor, autoironia e crítica cultural continuaram a fascinar Millay e a se manifestar em sua obra mesmo depois de abandonar os *dialogues* (Keyser, 2007a, p. 90-91).

Se mesmo a poesia de Millay, que lhe rendeu maior reconhecimento, foi relegada por críticos e estudiosos, o que dizer de sua prosa humorística, um gênero tradicionalmente menos prestigiado? Brantley (1991, p. 132) ressalta a pouca atenção dedicada às sátiras, mesmo pela crítica contemporânea ao seu lançamento; Patton (1972, p. 73) diz que os *Distressing Dialogues* foram de maneira geral negligenciados; e Anderson (2008, pp. 81, 87) destaca uma resenha pelo escritor Henry B. Fuller que considerava a coletânea, na melhor das hipóteses, um desperdício de talento e na pior, de uma terrível vulgaridade, uma empreitada desnecessária. Em contrapartida, Keyser (2007a, p. 90) fundamenta a relevância desses escritos, que influenciaram diretamente, por pelo menos duas décadas, a prosa satírica e o verso cômico publicado por autoras mulheres de Nova York, como Dorothy Parker, consagrada no gênero.

³³ “They share a common language—effervescent with grotesque portraits of women who are considerably dumb and the foppish men who are devoted to them. Nearly all of the playlets feature a newlywed couple, who over the course of the plot become increasingly suffocated by their clashing neuroses.”

Embora o livro *Distressing Dialogues* seja composto por vinte e duas histórias, optou-se por incluir no presente trabalho também os outros textos publicados na *Vanity Fair* com o nome verdadeiro de Millay e “Diary of an American Art Student in Paris”, o único de Boyd excluído da coletânea. Desse modo, a tradução e análise abrangem o recorte mais completo possível dessa ficção curta satírica de Edna St. Vincent Millay.

2.4 VANITY FAIR, SMART MAGAZINES E A FIGURA DA NEW WOMAN

Como último componente deste capítulo de contextualização, cabe tratar do veículo específico em que os *Distressing Dialogues* primeiro foram publicados (a *Vanity Fair*, uma das principais “*smart magazines*” da época), bem como da imagem mediática feminina que então se condensava no arquétipo da “*New Woman*”, pois esses elementos influenciarão a análise a ser desenvolvida nesta pesquisa.

Na virada do século XIX para o XX, a importância das revistas aumentou exponencialmente nos Estados Unidos: se em 1865 havia cerca de 700 títulos em circulação, em 1905 o número passara a 6000, com um total de 64 milhões de edições, estimando-se uma média de quatro revistas por família. Esses periódicos abrangiam diferentes assuntos e públicos-alvo e, na condição de veículos de comunicação de massa, exerciam grande influência sobre a sociedade, suas opiniões, consumo e hábitos (Weaver, 2010, p. 27 e 32).

Dentro desse mercado, é de interesse para o presente trabalho a categoria das “*smart magazines*” (em tradução livre, “revistas de sofisticação”). Esse grupo incluía certas revistas literárias com uma circulação menor e voltadas a um público mais seletivo, dito intelectual, que faziam parte de uma cultura “*middlebrow*”, isto é, localizada entre o erudito e o popular. Uma revista dessas tinha como missão autoproclamada identificar e ensinar a “alta cultura” às massas (Tracy, 2010, p. 40). O boom da imprensa de revistas facilitava o acesso a essa cultura e os anos 20 e 30, com a ascensão de movimentos artísticos de vanguarda, demandavam um mediador para os valores estéticos emergentes. Essas revistas também se colocavam como formadoras de opinião e, de maneira menos declarada, mas muito evidente pela quantidade de páginas dedicadas a anúncios de produtos e serviços, como influenciadoras do mercado (Tracy, 2010, p. 45).

Ademais, o início do século XX trazia consigo não só mudanças radicais no meio artístico, mas também na sociedade e seus modos de vida e, com isso, emergiam debates dos quais as revistas – com seus editoriais e curadoria – participavam ativamente. Entre as temáticas de destaque, estavam valores literários e os novos papéis de gênero.

O meio de publicação original dos *Distressing Dialogues*, a revista *Vanity Fair* era uma das principais publicações *middlebrow*, uma revista de sofisticação. Para além de literatura, ela oferecia conteúdo sobre moda, entretenimento e sociedade, posicionando-se como um manual nova-iorquino de sofisticação (Keyser, 2007a, p. 69) que buscava abranger todos os aspectos da vida moderna, “o conteúdo da revista se concentrava em arte e sociedade, reproduzindo obras de Picasso, Gauguin e Matisse e publicando Eliot, Cummings e Stein ao lado de artigos sobre modernismo, primitivismo, cubismo, dança, vorticism, viagens, exposições de cães e mercado imobiliário”³⁴ (Weaver, 2010, p. 33). Contribuía ainda para a cultura de celebridade que então surgia e se expandia, por exemplo, ao publicar retratos de artistas e anunciar regularmente um “salão da fama”, nomeando figuras consideradas pelos editores como particularmente dignas de nota (Hammill, 2007, p. 12). Edna St. Vincent Millay estava com frequência entre essas celebridades promovidas.

Enquanto algumas revistas eram dirigidas especificamente a homens ou a mulheres, a *Vanity Fair* visava a um público misto em termos de gênero. Sua identidade era mais vinculada à cidade de Nova York, em uma dinâmica complexa, pois a revista simultaneamente retratava, moldava e parodiava os costumes de seu meio artístico e da elite cultural (Brantley, 1991, p. 136; Hammill, 2007, p. 33-34). Com uma origem que remonta a pequenos periódicos de humor já existentes no século XIX, essas revistas faziam uso de sagacidades, charges, ironia, paródias e sátiras para construir sua imagem de sofisticação e propagar suas ideias (Hammill, 2007, p. 33-34; Sloane, 2014, p. 470-471; Tracy, 2010, p. 47). Vários dos *Distressing Dialogues*, como “The Greek Dance”, “Art and How to Fake It” e “Tea for the Muse”, retratam de maneira humorística justamente essa sociedade nova-iorquina que queria ser percebida como pertencente aos novos movimentos culturais – o objetivo sendo *parecer* mais do que *ser* artístico. Keyser (2007a, p. 66) identifica nos *Dialogues* também comentários sobre as próprias revistas de sofisticação, Millay usava suas personagens para problematizar de maneira indireta o modo como esses periódicos retratavam as mulheres, a saber, como inferiores em intelecto e humor.

Angela Weaver (2010, p. 33) estuda a relação entre os textos satíricos de Dorothy Parker, humorista e poeta contemporânea de Millay, e o seu meio de publicação. Por um lado, afirma, Parker tecia comentários sobre o lugar da mulher na sociedade e questionava, entre outras coisas, padrões de beleza e comportamento; por outro, quase metade do conteúdo do veículo em que publicava, a *Vanity Fair*, era publicitário, voltado a explorar inseguranças e

³⁴ “The magazine’s content focused on art and society, reproducing works by Picasso, Gauguin and Matisse and publishing Eliot, Cummings, and Stein alongside articles on modernism, primitivism, cubism, dancing, vorticism, travel, dog shows, and real estate.”

estimular o consumo. As revistas com circulação em massa eram um novo meio que permitia a mulheres escritoras ganharem espaço no meio literário, pois eram de publicação periódica, com conteúdo diversificado e mais acessíveis do que o mercado editorial de livros. Para transitarem nesse meio editorial com sucesso, as autoras precisavam encontrar um equilíbrio entre diferentes expectativas acerca de seu gênero, entre a crítica e o reforço a normas sociais e a padrões de feminilidade a serem atendidos. Afinal, até pouco tempo viver de literatura era um privilégio masculino (Weaver, 2010, p. 26).

Sobre as questões de gênero tão em voga na época – com a primeira onda feminista, o recém-conquistado sufrágio feminino e demais mudanças – a *Vanity Fair* e revistas semelhantes buscavam se mostrar cosmopolitanas e modernas em suas opiniões, rejeitando modelos tradicionais de feminilidade, mas ainda deixando transparecer certos valores tradicionais. Por exemplo, enquanto os editoriais prometiam se abster de assuntos “chatos” como “a guerra dos sexos”, as mulheres tendiam a ser retratadas como consumistas, obcecadas por moda e fixadas em dinheiro e certos textos literários debochavam das mudanças nos papéis de gênero. (Weaver, 2010, p. 27, 30 e 33). Na prática, “[...] essa revista estilosa representava a heterossocialidade moderna através de seu público leitor designado, que era expressamente identificado como tanto masculino quanto feminino”³⁵ (Miller, 1992, p. 765).

A imagem feminina que imperara durante o século XIX fora da “*True Woman*” (“Mulher Verdadeira”), definida por valores que enfatizavam o papel da mulher como guardiã do lar, da família e da moralidade cristã: pureza, domesticidade, submissão e religiosidade. Esse arquétipo continuou (e continua) a existir, mas no início do século XX uma outra imagem começou a ocupar a posição central na sociedade, a “*New Woman*” (“Nova Mulher”) (Rabinovitch-Fox, 2017, p. 1-2; Weaver, 2010, p. 31).

No início do século as mudanças sociais estavam ocorrendo em ritmo acelerado, mulheres conquistavam a participação direta na democracia e outros direitos constitucionais, o divórcio se tornava mais frequente, medidas contraceptivas se tornavam mais acessíveis e o sexo extraconjugal era uma prática mais comum, mulheres gradualmente ocupavam o mercado editorial e exerciam sua arte como profissão. É nesse contexto que Millay publicou seus primeiros volumes de poesia e sua reputação como “Nova Mulher” por excelência se estabelecia (Michailidou, 2004, p. 68). Patterson (2008, p. 25) insere a ideia de Nova Mulher em uma modernidade que enfatizava seu próprio caráter revolucionário e inovador:

35 [...] “this glossy magazine embodied modern heterosociality through its designated readership, which was expressly identified as both male and female.”

As histórias entrelaçadas da Nova Mulher, Nova Mulher Negra, Novo Negro, “nova imigração”, Novo Sul, Nova Psicologia, Nova Moral e Novo Império sugerem como o tropo da Nova Mulher funcionou para definir a identidade americana durante um período de dramática mudança tecnológica e social. A Nova Mulher em todas as suas encarnações – elite degenerada, tipo evoluído, líder racial ou traidora da raça, sufragista intimidante, fazendeira, proibicionista, lésbica masculina, universitária, eugenista, profissional habilidosa, encalhada infértil, festeira, vendedora, inquieta, ciclista, anarquista ou compradora insaciável – era um ícone em evolução e fortemente contestado.³⁶

Conforme se evidencia, à categoria geral de Nova Mulher pertenciam múltiplos estereótipos femininos. Além dos acima mencionados, havia ainda a Garota Gibson, a sufragista, a feminista boêmia, a *flapper* e a mulher fatal de Hollywood. Nova Mulher era um termo aplicado tanto a uma ideia abstrata quanto a mulheres reais. Einav Rabinovitch-Fox, (2017, p. 1) define a Nova Mulher como a geração de mulheres que atingiram a maioria entre os anos 1890 e 1920, cujo novo papel social incluía sua presença em esferas até então reservadas aos homens, como o mercado de trabalho, ensino superior, política e entretenimento; são associadas a um contexto de luta pelo sufrágio feminino, bem como a um período de maiores liberdades sexuais e uma ascensão do consumismo e da cultura de massas. Embora variasse de acordo com regionalismos, fatores de classe, raça e idade, de maneira geral a Nova Mulher personificava jovialidade, mobilidade, liberdade e modernidade. Angela Weaver (2010, p. 31) se encarrega, porém, de explicitar a imagem mais dominante da Nova Mulher: branca, culta, muitas vezes solteira, politicamente progressista, presente na esfera pública.

No contexto mediático, a subcategoria *flapper* é a mais associada aos anos 20 em específico e detinha uma identidade muito bem definida no imaginário:

Identificada sobretudo como uma garota jovem adolescente ou nos seus vinte anos que vivia uma vida libertina e móvel, a jovialidade da *flapper* era entrelaçada à modernidade. Sua imagem, conforme retratado em anúncios e na mídia popular, era associada a uma gama de produtos de consumo que denotavam a vida moderna: carros, cosméticos, roupas e aparelhos eletrônicos. Na verdade, juventude passou a ser menos um marcador de idade e mais um estado de espírito que valorizava novidade e inovação. Como a *Vanity Fair* afirmou em 1921: “*Flapper* é um termo ilimitado, amplamente abrangente, a tal ponto que homens sérios observaram... que todas as mulheres entre as idades de quatorze e cinquenta anos – sessenta, se quiser – podem ser chamadas de ‘meninas’.”³⁷ (Rabinovitch-Fox, 2017, p. 20)

36 “The intertwined histories of the New Woman, New Negro Woman, New Negro, ‘new immigration’, New South, New Psychology, New Morality, and New Empire suggest how the trope of the New Woman worked to define American identity during a period of dramatic technological and social change. The New Woman in all of her incarnations – degenerate highbrow, evolved type, race leader or race traitor, brow-beating suffragette, farmer, prohibitionist, mannish lesbian, college girl, eugenicist, savvy professional woman, barren spinster, clubwoman, saleswoman, restless woman, bicyclist, anarchist, or insatiable shopper – was an evolving, fiercely contested icon.”

37 “Identified mainly as a young girl in her teens or twenties who lived a libertine and mobile life, the flapper’s youthfulness was intertwined with modernity. Her image, as depicted in advertisements and popular media, was associated with a range of consumer products that denoted modern living: cars, cosmetics, clothing, and electrical appliances. Indeed, youth became less a marker of age and more a state of mind that valued novelty

Sobre essa figura, Liz Conor (2002, 43-57) destaca seu aspecto espetacularizado. A *flapper* era uma mulher retratada como narcisista, exibicionista e preocupada com a própria aparência, ao mesmo tempo gozava da liberdade concedida à mulher moderna de frequentar espaços públicos e adquirir bens de consumo. A soma desses fatores a tornava um espetáculo para o olhar masculino, mas o prazer derivado por ela nesse processo provocava uma tensão nas dinâmicas heterossexuais, pois a feminilidade se torna autorreferencial, autoconsciente e predatória. A visualidade da *flapper* evidencia como a performance suplanta um ser natural e o indivíduo pode ser sujeito, objeto e meio da criação discursiva de uma identidade.

Em seu artigo *Making Love Modern* (1992) e no livro subsequente de mesmo título (1999), Nina Miller discorre sobre como os novos padrões de gênero se refletiam também nos ideais e dinâmicas sexuais, especificamente em representações mediáticas nova-iorquinas, entre as quais destaca a *Vanity Fair* como um dos veículos na vanguarda da definição dos padrões daquilo que a autora chama de “amor moderno” (1992, p. 763-764). Enquanto no período anterior, do romantismo, o amor era retratado com base na singularidade do amante e do amado, na modernidade as personagens dessas relações eram tipos sociais habitando um mundo comum (1992, p. 764 e 768). Além disso, as relações de gênero eram intrinsecamente imperfeitas e o amor uma mera consequência. Apelando à imagem de sofisticação com que as revistas buscavam associar a si e aos seus leitores, o amor moderno era abordado com um desapego cínico (1992, p. 764).

Ainda mais expostas aos olhos públicos, mulheres celebridade e poetisas modernas cuja obra com frequência tratava de temáticas amorosas enfrentavam uma expectativa de corresponder aos novos ideais de feminilidade. Ao mesmo tempo, novas liberdades femininas que caracterizavam a Nova Mulher geravam certas ansiedades sociais, o arquétipo era um símbolo tanto dos perigos quanto das promessas da era moderna. A associação da Nova Mulher à sofisticação acompanhada de uma sexualidade mais pronunciada tornava-a um objeto de desejo que a mídia não hesitou em explorar. Outrossim, o amor moderno era insistentemente heterossexual, buscando se distanciar de imagens femininas cuja “radicalidade” as associava a uma “inversão” (homossexualidade) ou “repressão”. Entretanto, uma imagem pública sexual demais também devia ser evitada (Miller, 1999, p. 7-9). Uma figura inerentemente contraditória desse contexto é a *flapper* casada, pois trata-se de uma mulher cuja aparência seria um espetáculo disponível aos olhos de todos, quando a convenção

and innovation. As *Vanity Fair* asserted in 1921: 'Flapper is a limitless, a widely embracing term, to such a point that serious men have observed... that all women between the ages of fourteen and fifty—make it sixty, if you wish— may be called 'girls'.'”

até então era de que uma mulher e sua sexualidade só fosse exposta aos olhos do marido (Conor, 2002, p. 54).

Rabinovitch-Fox (2017, p. 21) comenta essa heterossexualidade compulsória, em que a sexualidade feminina ideal deveria se manifestar idealmente dentro do casamento. Com a ascensão de teorias freudianas, relacionamentos homossexuais que durante o século XIX não atraíam grande atenção, nos anos 20 passaram a ser considerados um perigo social e uma doença médica. A pesquisadora enfatiza, então, que as novas possibilidades de expressão sexual trazidas pelo século XX não necessariamente significaram uma liberação sexual feminina, elas eram promovidas como um produto comercializável e direcionado ao olhar masculino. Abundavam nessa época materiais em que o amor heterossexual (romântico, sexual e de companheirismo) assumia o protagonismo mediático, incluindo livros, propagandas, revistas, tabloides, jornalismo humorístico, sexologia e manuais de casamento. Subjacente a tudo isso, estava a noção de que as relações de gênero eram uma questão que precisava ser abordada e, de certa forma, controlada:

Independente dos detalhes, escrever poesia amorosa nessas circunstâncias se tornou um trabalho cultural público. E enquanto uma ampla comodificação da feminilidade e do amor colocava a poeta amorosa mulher em um maior risco de se tornar um espetáculo público, também apresentava a ela uma capacidade aumentada para moldar os termos da heterossexualidade e identidade feminina – para torná-los ambos “modernos” (Miller, 1999, p. 10).³⁸

É nesse contexto cultural e mediático que Edna St. Vincent Millay produziu boa parte de sua obra, tanto a poesia dita sentimental que serviu para construir sua imagem pública de encarnação da Nova Mulher, quanto os *Distressing Dialogues*. Estes, particularmente, por seu caráter satírico, usam do humor para retratar o contexto de mudanças de valores e padrões de gênero – com todas as suas oportunidades e desafios. Ao mesmo tempo, influenciavam o imaginário social e contribuía para a construção de tais dinâmicas sociais.

³⁸ “Whatever the particulars, writing love poetry under these circumstances became public cultural work. And while widespread commodification of femininity and love put the woman love poet at greater risk of becoming a public spectacle, it also presented her with increased capacity for shaping the terms of heterosexuality and feminine identity—for making both ‘modern’.”

3. QUESTÕES TEÓRICAS

Para que a tradução dos *Distressing Dialogues* de Nancy Boyd (Edna St. Vincent Millay) seja realizada de maneira crítica, sobretudo quanto à representação das personagens femininas e ao humor dela derivado, é indispensável que antes certas questões teóricas sejam discutidas. Este capítulo explora a ideia de gênero como performance a partir da teoria de Judith Butler; o conceito de alvo para as principais teorias do humor e sua função social; a relação entre humor e o feminino (levando em conta mulheres como produtoras, interlocutoras e objeto do humor); e, por fim, o próprio conceito de hiperfeminilidade.

3.1 PERFORMANCE DE GÊNERO

Práticas que são vistas pelo senso comum como individuais são entendidas dentro da teoria feminista como parte de estruturas políticas e culturais que compõem um sistema. O pessoal, desse modo, é percebido como integrante de um contexto mais amplo e compartilhado. Compreender que a experiência de uma mulher, por exemplo, não é unicamente sua, mas de um grupo conduz a um empoderamento com potencial de levar a mudanças sociais (Butler, 1988, p. 522).

Na teoria feminista e de gênero, é importante a distinção entre os termos “sexo” e “gênero” (pelo menos nas línguas que de alguma forma demandam essa diferenciação) e nos anos 70 e 80 ficou instituído que o primeiro seria um termo biológico e o segundo, cultural/psicológico. De acordo com essa visão, a biologia seria o ponto de partida para a criação de conceitos socialmente construídos como masculino e feminino. A ênfase da luta antissexismo era, pois, dada à desconstrução da categoria gênero. Consoante Lloyd (2016, p. 573), nessa época não era disseminado o questionamento acerca da suposta naturalidade do “sexo”, a ponto de o corpo sexualmente feminino ser considerado o critério que englobaria todas as mulheres.

A famosa frase de Beauvoir (2009, p. 267) “ninguém nasce mulher: torna-se mulher” é seguida pelo raciocínio de que “nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam o feminino” e já aqui está presente a ideia do gênero ser socialmente construído e de que o gênero feminino, especificamente, costuma ser entendido não por si só, mas em relação (de inferioridade) ao masculino, como algo faltante. Essa perspectiva foi levada adiante durante os anos 80 e 90,

sob uma visão estruturalista e pós-estruturalista que categorizava o feminino como o “outro”, passivo, deficiente, sem subjetividade, em comparação com o masculino (Francis *et al.*, 2017, p. 1098).

Atente-se ao fato de que em *O Segundo Sexo*, publicado originalmente em 1949, Simone de Beauvoir questiona o pensamento dominante no qual:

“[...] O homem é pensável sem a mulher. Ela não, sem o homem”. Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o ‘sexo’ para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado: para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (2009, p. 18)

No decorrer do livro, práticas sociais são analisadas e diferentes mitos desconstruídos no processo de compreensão sobre o que é a mulher. A filósofa, valendo-se de argumentos baseados sobretudo no materialismo histórico, conclui que a mulher, conforme concebida pela nossa sociedade, é uma ideia baseada não verdadeiramente em evidências biológicas ou psicológicas, mas em um processo histórico, dependente da estrutura social. Socialmente, os homens contam com diferentes privilégios, inclusive econômicos, que foram construídos e perpetuados de maneira a colocá-los em uma posição de superioridade. O sexo biológico não seria realmente o que difere os dois sexos, tal noção supostamente científica teria sido construída *a posteriori* pelo sistema patriarcal.

Nos estudos de Judith Butler, a tese de Beauvoir de gênero como algo que se torna é levada adiante com o entendimento de que ele é constituído por uma série de atos, repetidos através da história (Lloyd, 2016, p. 574). É justamente na ideia de atos/ações que Butler se centra. Em seus primeiros trabalhos, toma como base não só a filosofia feminista, mas também os campos do teatro, antropologia e filosofia, com especial atenção à fenomenologia, adaptando os conceitos desta de uma perspectiva individualista para uma mais social:

De uma perspectiva feminista, acusa Butler, essa abordagem [fenomenológica] arrisca ignorar a natureza sistêmica da opressão das mulheres e negligenciar as dimensões coletivas de performances de gênero. Para compensar essa deficiência, Butler se volta para uma tradição alternativa de atos, “atuar no sentido teatral”, ou performance³⁹ (Lloyd, 2016, p. 574).

De acordo com Lloyd (2016, p. 572), a performance como metáfora para a compreensão do gênero é empregada dentro da tradição feminista de duas maneiras principais, não necessariamente exclusivas entre si. Uma fala em “atos” no sentido teatral e provém do campo da performatividade em geral; a outra entende a performance como algo

39 “From a feminist perspective, Butler charges, this approach risks overlooking the systemic nature of women’s oppression and neglecting the collective dimensions of gendered performances. To redress this deficiency, Butler (1988, 519) turns to an alternative tradition of acts, “acting in the theatrical sense,” or performance.”

pertencente aos atos do dia a dia, em uma abordagem sociológica. Em sua teoria, Butler parte da primeira acepção e chega à segunda. Uma distinção importante, propõe, entre teatro e a vida quotidiana é que esta não oferece separação entre atuação e realidade; nela, a performance recebe um status de verdadeiro e, assim, categorias como “homem”, “mulher”, “masculino”, “feminino” são criadas e entendidas como naturais (Butler, 1988, p. 528). No livro *Gender Trouble* (2015), Butler desenvolve sua filosofia de modo a entender que gênero é algo performativo a tal ponto que não existe “ser” determinado gênero, apenas “fazer”. Referenciando Nietzsche, ele⁴⁰ afirma que por trás desses atos, não há algo que se possa entender como uma entidade e que é através da replicação de um repertório corporal composto por ações, gestos e movimentos, que um indivíduo exerce masculinidade ou feminilidade (Lloyd, 2016, p. 575). O agente social, desse modo, é o objeto e não o sujeito dos atos constitutivos. Isso, porém, não significa que ele seja um elemento passivo, sobre o qual são impostos e inscritos códigos culturais pré-formados. É central também que o corpo e a performance realizada dele e com ele são desenvolvidos historicamente (e, portanto, também culturalmente) e os atos desenvolvidos e repetidos no passado limitam as possibilidades performáticas do presente. A conclusão a partir disso é de que a performance é um ato “citacional” (Butler, 1988).

Butler faz referência aos estudos sobre drama social ritual do antropólogo Victor Turner ao apontar ainda que parte essencial de uma performance é seu caráter repetitivo, que permite a um ato reencenar e reexperienciar significados previamente constituídos. A repetição contribui, assim, para sua legitimação (Butler, 1988, p. 526). Além disso, ele propõe que “sexo” tampouco é uma categoria imanente e discorda do pressuposto feminista então vigente de que são os aspectos biológicos o ponto de partida para a construção social dos gêneros. Entre suas bases teóricas estão Adrienne Rich, Monique Wittig e, particularmente, Michel Foucault, que levam Butler a propor “gênero” como precursor do “sexo”, fazendo com que as diferenças biológicas sejam entendidas na sociedade dentro de uma matriz que toma por pressuposto a heteronormatividade. Nesse sentido, ele entende que os atos realizados através do corpo fazem com que este seja, igualmente, algo estilizado, produzido por meio de ações, em um processo que é realizado de maneira individual. Corpo, semelhantemente a gênero, é algo que se faz, não que se é; e uma vez estilizado, esse corpo passa a ser entendido como o de um “sexo natural” (Lloyd, 2016, p. 573; Threadcraft, 2016, p. 218). Dessa forma, a diferenciação do corpo humano nas categorias binárias fêmea e macho é uma “[...] realização

40 Para pessoas que, como Butler, utilizam pronomes neutros para se referirem a si mesmas, optou-se no português pelo pronome “elu” e terminações em “-e” nos respectivos complementos.

performativa em que a audiência social mundana, incluindo os próprios atores, passa a acreditar e a performar à maneira de uma crença”⁴¹ (Butler, 1997, p. 402).

O conceito de heteronormatividade é um dos mais centrais para Judith Butler e indispensável para o desenvolvimento da presente pesquisa. O fenômeno por ele estudado para explicar e exemplificar a performance de gênero é o das *drag queens*. Seria incorreto definir *drags* como pessoas que performam um gênero diferente do seu, ou que dele se apropriam, pois um sexo não é dono de um gênero. Tampouco se pode dizer que *drag* é a imitação ou cópia de um gênero, pois isso implicaria haver um gênero pressuposto e verdadeiro a ser copiado, o que não se verifica (Butler, 1993b, p. 312). O que o pesquisador propõe é que

Drag constitui a maneira mundana pela qual gêneros são apropriados, teatralizados, vestidos e feitos; implica que toda genderização é um tipo de representação e aproximação. Se isso é verdade, parece, não há um gênero original ou primário imitado por *drag*, mas o gênero é um tipo de imitação para a qual não há original; na verdade, é um tipo de imitação que produz a própria noção do original como um efeito e consequência da própria imitação⁴² (Butler, 1993b, p. 313, grifo de autore).

Muitas das observações de Butler partem do documentário *Paris is Burning* (1990), que trata da cultura *drag* de Nova York, integrada por comunidades gay, trans, pretas e latinas. As repetições de atos performáticos realizadas por *drags*, ao abertamente não atenderem os critérios de uma performance heteronormativa naturalizada, abrem caminho para a ressignificação das performances de gênero (Butler, 1993a, p. 124). Butler propõe que, embora a sociedade heterossexual se esforce para denunciar performances “outras” como imitações a fim de, em contrapartida, estabelecer-se como original, a forma teatralizada com que *drags* performam gênero chama a atenção para o fato de que todo gênero é performativo e mera imitação. Logo, a identidade heterossexual não corresponde a algo real, mas a uma “ideia fantasmática” e suas manifestações não passam de um esforço (vão) de imitar e de se aproximar desse ideal. Condenada sempre ao fracasso, a performance heterossexual precisa ser constantemente repetida a fim de gerar uma ilusão, um efeito de originalidade: “em outras palavras, identidades heterossexuais compulsórias, esses fantasmas ontologicamente consolidados de ‘homem’ e ‘mulher’, são efeitos teatralmente produzidos que tentam se passar como base, origem, medida normativa do real”⁴³ (Butler, 1993b, p. 313).

41 “[...] performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of a belief .”

42 “Drag constitutes the mundane way in which genders are appropriated, theatricalized, worn, and done; it implies that all gendering is a kind of impersonation and approximation. If this is true, it seems, there is no original or primary gender that drag imitates, but *gender is a kind of imitation for which there is no original*; in fact, it is a kind of imitation that produces the very notion of the original as an *effect* and consequence of the imitation itself.”

Ao longo da história, através da suficiente repetição de certos atos associados a cada gênero, a sociedade consolida a ilusão de que o feminino e o masculino são categorias naturais, baseadas no corpo sexuado (também ilusoriamente natural) (Threadcraft, 2016, p. 218). Mais do que isso, a heterossexualidade vive em constante estado de ansiedade, tentando atingir a performance perfeita de seu próprio ideal naturalizado para que este seja validado (Butler, 1993b, p. 314).

Parte do esforço da heterossexualidade para ser percebida como natural é a ilusão de haver uma continuidade entre sexo, gênero e desejo sexual (Butler, 1993b, p. 317-8). Assim que a heterossexualidade é percebida como artificial, conceitos como “homossexual”, “transexual” é até mesmo “mulher” podem ser libertados (pelo menos no nível da teoria) de sua condição derivada do normativo. Em *Imitation and Gender Insubordination* (1993b, p. 310), Butler se dedica sobretudo à questão da homossexualidade feminina, libertando-a do entendimento tradicional de que a lésbica é uma cópia ruim de um padrão heterossexual. Pela mesma lógica, na teoria feminista, a mulher não é mais entendida como uma cópia deficiente do homem.

Dentro da performatividade de gênero conforme teorizada por Butler, não basta compreender que o gênero é uma prática, é essencial reconhecer que os atos de gênero estão inseridos em uma sociedade com normas rígidas e fortemente instituídas, que estabelece um repertório específico para os dois gêneros binariamente reconhecidos (feminino e masculino). Performar um gênero de maneira “errada” para os padrões sociais traz consigo grandes riscos (Threadcraft, 2016, p. 218).

O artigo de Joan Rivière, “Womanliness as a masquerade” (1929, p. 303) já tinha por objeto o fato de que “[...] mulheres que têm um desejo de masculinidade podem usar uma máscara de feminilidade para evitar ansiedade e a temida retaliação por parte dos homens”⁴⁴. Essas mulheres estudadas aparentam performar adequadamente seu gênero para os padrões da época, isto é, são mães e esposas, administram o lar, têm interesses ditos femininos, preocupam-se com sua aparência e em cuidar de seus familiares e amigos; mas para além disso exercem uma profissão “tão bem quanto um homem”. A análise de Rivière subscreve a conceitos da psicanálise freudiana, como o complexo de Édipo, e suas ideias sobre o que são traços femininos ou masculinos (e a patologização da homossexualidade) podem ser datadas para um leitor contemporâneo. Mesmo assim, tem o mérito de evidenciar como, no início do

43 “[...] in other words, compulsory heterosexual identities, those ontologically consolidated phantasms of ‘man’ and ‘woman’, are theatrically produced effects that posture as grounds, origins, the normative measure of the real.”

44 “[...] women who wish for masculinity may put on a mask of womanliness to avert anxiety and the retribution feared from men.”

século passado, já havia uma consciência de que uma mulher percebida como inadequadamente feminina podia ser repreendida socialmente. Outrossim, Rivière dá um passo além e declara não haver nenhuma diferença entre feminilidade genuína e mascarada. Ou seja, de certa maneira antecipa a ideia do gênero como algo artificial, neste caso, uma máscara social, por trás da qual espreita uma masculinidade que pode ser castratória e ameaçadora ao homem.

A tese de Butler de que gênero é performativo é seguida pela conclusão de que essa performance é “compulsória” devido às consequências acarretadas pelo desvio às normas da heterossexualidade – há um prazer associado à transgressão, sim, mas também marginalização e punições violentas, algumas óbvias e outras indiretas (Butler, 1988, p. 520, 528; 1993b, p. 314-315). A cultura pune quem não exerce seu gênero de maneira dita correta porque se trata de uma estratégia de sobrevivência: se o construto de gênero for abolido, a própria cultura em que ele é tão central será colocada em xeque. Por sua vez, a recompensa pela boa performance é a própria reafirmação de que a identidade de gênero é mesmo algo inato. A prontidão com que o desvio da norma é punido pode ser um sinal de que, no fundo, a sociedade sabe da natureza ilusória de sua heteronormatividade (Butler, 1988).

No livro *Female Impersonation* (2003, p. 44, 86), Carole-Anne Tyler leva adiante a questão de como a sociedade diferencia entre um indivíduo que busca mascarar feminilidade, isto é, passar-se por natural, e quem imita feminilidade, ou seja, a performa de maneira consciente de modo a questionar a ideologia heteronormativa subjacente. Com uma abordagem interseccional, Tyler conclui que privilégios de classe, raça e etnia estão por trás disso. Aos olhos da crítica feminista, elaborada em grande parte de uma posição socialmente privilegiada (majoritariamente branca e acadêmica), o padrão de referência é a mulher branca, urbana e de classe média. Pessoas que atendem ou buscam atender a padrões de aparência e comportamento correspondentes a esse recorte social são classificadas como mascarando feminilidade; aquelas, porém, que se desviam dessa norma, são automaticamente consideradas imitações irônicas. Disso depreende-se um cuidado indispensável a ser tomado no decorrer da presente pesquisa: não se deve pressupor que uma performance de feminilidade é feita de maneira subversiva à heteronormatividade antes de analisá-la objetivamente. Conforme questiona Cucinella (2010, p. 29):

Se Millay pretende resistência e não percebemos, a obra é resistente? Se Millay apresenta o hiperfeminino porque confia em sua “naturalidade” e valor dentro do patriarcado e lemos a hiperfeminilidade como uma estratégia para expor como a feminilidade é construída pelo patriarcado, a obra é subversiva?⁴⁵

45 “If Millay intends resistance and we miss it, is the work resistive? If Millay presents the hyperfeminine because she trusts its “naturalness” and value within patriarchy and we read hyperfemininity as a strategy to

Como será aprofundado mais adiante, uma das maneiras pelas quais a sociedade recrimina determinados comportamentos que considera inaceitáveis é através do riso. O filósofo Henri Bergson (2002, p. 16) bem aponta que “[...] a pessoa pode viver e viver em comunidade com outras pessoas. Mas a sociedade demanda ainda outra coisa. Não basta viver; ela demanda que se viva bem”. No contexto da presente discussão, pode-se fazer uma ponte com a noção de Butler de que a sociedade não só exige a performance de gênero, mas uma performance suficientemente adequada aos padrões heteronormativos. Para Bergson, o riso é um gesto social que deixa seus membros em alerta e em estado de apreensão, reprimindo certos atos de modo que não seja esquecido que eles não correspondem à normalidade prescrita: “Tal deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para aquele que é seu objeto, o riso é verdadeiramente uma espécie de vexação social”⁴⁶ (2002, p. 60).

Apesar das punições sociais, a performance subversiva de gênero não só é possível, como frequente. Em nossa sociedade, é inevitável a repetição de práticas genderizadas, porém a maneira como elas são repetidas afeta significativamente suas implicações (Lloyd, 2016, p. 576).

Embora o pensamento de Bergson trate do humor como ferramenta de manutenção dos valores sociais, ele não descarta a possibilidade de que a própria sociedade seja alvo do riso. Da mesma forma como pode ser risível uma personagem tentando se passar por alguém ou algo que não é, a sociedade pode sofrer o mesmo tratamento ao ser flagrada em seu disfarce. Bergson traça uma analogia na qual a sociedade é vista como um ser vivo e suas práticas e cerimônias, como vestimentas. Logo, ela pode ser tratada de maneira séria ou cômica, dependendo se a atenção do observador recai sobre a função grave desses trajes ou sobre as formas e fórmulas do exercício dessa função

Passemos à sociedade. Vivendo nela, vivendo por ela, não podemos evitar tratá-la como um ser vivo. Será risível, portanto, uma imagem que nos sugira a ideia de uma sociedade que se disfarça e, por assim dizer, de uma mascarada social. [...] O lado cerimonial da vida social deverá, portanto, conter um cômico latente, que aguarda apenas uma oportunidade para explodir à luz do dia.⁴⁷ (Bergson, 2002, p. 26)

expose the constructedness of femininity by patriarchy, is the work subversive?”

46 “Telle doit être la fonction du rire. Toujours un peu humiliant pour celui qui en est l’objet, le rire est véritablement une espèce de brimade sociale.”

47 “Passons à la société. Vivant en elle, vivant par elle, nous ne pouvons nous empêcher de la traiter comme un être vivant. Risible sera donc une image qui nous suggérera l’idée d’une société qui se déguise et, pour ainsi dire, d’une mascarade sociale. [...] Le côté cérémonieux de la vie sociale devra donc renfermer un comique latent, lequel n’attendra qu’une occasion pour éclater au grand jour.”

Ou seja, as práticas sociais se tornam mais risíveis conforme sua artificialidade é revelada. Da mesma forma, a heteronormatividade, uma vez despojada de sua máscara de naturalidade, pode ser alvo do riso.

Threadcraft (2016, p. 218) observa que uma das principais críticas ao trabalho de Butler é por sua ênfase exagerada à subversividade de performances de gênero, sem reconhecer de maneira mais explícita que práticas supostamente subversivas podem ser cooptadas para reforçar o sistema heteronormativo; e sua falta de atenção às desigualdades sociais entre aqueles que se adequam às normas e os que resistem a elas.

É de fato questionável se a importância dada por Butler a essas questões é suficiente, mas isso não significa que ela não problematize se a mera paródia da heteronormatividade (seja por *drags* ou por mulheres hiperfemininas, o objeto deste trabalho) é suficiente para alterar o *status quo*. A subversividade do *drag*, segundo Butler (1993a, p. 125) está no fato de que “[...] reflete sobre a estrutura imitativa pela qual o gênero hegemônico é ele próprio produzido e disputa a reivindicação da heterossexualidade sobre a naturalidade e originalidade”⁴⁸. Butler também revela a posição de privilégio ocupada pela heterossexualidade, que inclui ser percebida como natural, original e normal, e ainda o fato de ela poder abrir mão dessas percepções em alguns momentos, sem necessariamente perder seu poder.

Há, então, performances de gênero que se desviam da heteronormatividade, mas que a reforçam, pois conservam a ansiedade que lhe é inerente e têm sempre como horizonte a ilusão de naturalidade (Butler, 1993a, p. 126). Os exemplos fornecidos por Butler incluem filmes de comédia em que a tensão e o alívio da audiência se baseiam no medo de que uma personagem travestida tenha sua performance de gênero revelada como “incorreta”, ou em que o alvo é justamente a personagem travestida tentar se passar por natural e fracassar, sendo percebida como ridícula. Conforme será mostrado no próximo capítulo, baseando-se na teoria do riso de Bergson (2002), uma personagem que performa gênero de maneira deliberada não é risível. É por isso que um *ballroom drag* se distingue desses filmes, uma pessoa fazendo *drag* não objetiva parecer natural e não teme a denúncia de que seu gênero performado não corresponde à norma, pois é isso que ela ostenta.

Se a hiperfeminilidade retratada nos *Distressing Dialogues* se assemelha mais aos referidos filmes ou ao *drag* – isto é, se reforça ou questiona a naturalização da heterossexualidade – é a principal discussão desta dissertação.

48 “[...] it reflects on the imitative structure by which hegemonic gender is itself produced and disputes heterosexuality’s claim on naturalness and originality.”

3.2 O HUMOR E SEU ALVO

Nos estudos de humor, o “alvo” é, essencialmente, “de quem se ri”. Ele é um componente considerado opcional, mas possível, pelas principais linhas de teoria do humor, as quais serão brevemente abordadas neste subcapítulo: teorias da superioridade, do alívio e da incongruência.

É na teoria da superioridade que o alvo tem mais destaque, afinal, de acordo com ela, o humor tem por base uma relação de hostilidade. Essa vertente encontra suas raízes na antiguidade clássica, quando Platão e Aristóteles entendiam que o humor por vezes é uma manifestação de desprezo por alguém. Essa linha teórica também é chamada de “hobbesiana”, pois nos escritos de Thomas Hobbes se encontra a ideia de que o riso é a expressão de um sentimento de glória do eu em comparação com os demais. O outro é denunciado por seus defeitos, fraquezas, erros e tolice, dos quais anunciamos não compartilhar ao rirmos. Essa sensação de superioridade pode ser em relação a outras pessoas ou mesmo a um “eu passado” (comparado ao eu presente e melhor, que ri) (Coulombe, 2013, p. 46). Assim, “para teóricos da superioridade, um objeto legítimo de humor é qualquer um que não seja nosso igual”⁴⁹ (Berger, 2014, p. 752).

Na contemporaneidade, essa teoria foi expandida por pesquisadores das áreas da psicologia e sociologia, aceitando o humor como um mecanismo social que contribui para dinâmicas tanto de conflito quanto de consenso e controle, e estudos empíricos e estatísticos vêm sendo conduzidos para desvendar as circunstâncias específicas em que o humor ocorre e suas consequências. Nos anos 60 e 70, a máxima da teoria da superioridade foi refinada para a ideia de que algo gera humor se eleva um objeto em relação ao qual se tem uma disposição favorável e rebaixa aquele a quem se é hostil; por outro lado, o humor não se produz se esses objetos são invertidos (Larkin-Galiñanes, 2017, p. 9).

Dentro das teorias sociais do humor que se baseiam na filosofia de Hobbes, é no sentimento de superioridade, hostilidade ou menosprezo em relação ao alvo que se baseia uma dinâmica que tem por consequência o aumento da autoestima daqueles que riem. Dessa forma, são definidas hierarquias individuais e de grupo, em que estão acima os que compreendem e apreciam o humor produzido e abaixo aqueles cujas características ou comportamentos são considerados risíveis e que são, portanto, excluídos do grupo ridente (Vandaele, 2010, p. 148).

49 “For superiority theorists, a legitimate object of humor is anyone who is not our equal.”

Embora reconheça formas de humor desprovidas de alvo ou do referido sentimento de superioridade/menosprezo, Freud, em seu tratado de 1905, *O chiste e sua relação com o inconsciente*, oferece a categoria do “chiste tendencioso hostil”, isto é, um tipo de humor que não é inocente e busca a realização de um objetivo social, neste caso, gerar prazer em nós e no ouvinte ao apontar, de maneira humorística, alguma inferioridade em um “inimigo”. A via do humor é escolhida por permitir expressar algo que, por convenções sociais, não se pode dizer abertamente. Libertando-se de barreiras internas e externas à demonstração de um sentimento hostil, quem profere a piada tem acesso a uma nova fonte de prazer e, proporcionando-a também ao interlocutor, consegue que ele se alie ao seu ponto de vista, sem necessidade de maiores argumentos (Freud, 2017, p. 94).

Freud, porém, é mais associado à teoria do alívio, pois relaciona a sensação de prazer, hostil ou sexual, que é derivada de certos tipos de humor à remoção das barreiras sociais que normalmente impedem o acesso a esse sentimento. Para essa vertente, o alívio ocorre com a dissipação de uma tensão ou excitação que aumenta gradativamente no decorrer da situação que conduz ao humor (Graesser, Long, 1988, p. 36). Nem todo humor seria, então, dotado de um alvo, mas a presença desse componente é perceptível em casos onde o sentimento aliviado é agressivo e acaba sendo exteriorizado de maneira mais sutil através do riso. “Porque as pessoas têm vários sentimentos hostis e agressivos, há inúmeros alvos para o humor – geralmente vinculados a relações pessoais, sexo, casamento, à família, política e assim por diante, que se apresentam todos os dias”⁵⁰ (Berger, 2014, p. 752).

Por sua vez, a teoria da incongruência privilegia os componentes cognitivos do humor mais do que seus aspectos sociais. Segundo essa linha, o ouvinte/espectador antecipa o que será dito/representado, mas no desenvolver da ação o que de fato ocorre subverte suas expectativas. Para que isso tenha um efeito humorístico, primeiro percebe-se a incongruência entre o esperado e o ocorrido; em seguida, a mente busca conciliar os dois cenários, entendendo como, através de uma interpretação a princípio menos óbvia, aquilo que se concretizou faz sentido com o contexto inicial. A “solução” da situação precisa ter uma lógica cognitiva válida e o cenário de humor se faz congruente/compreensível à sua maneira, isso é o que diferencia o humor do puramente sem sentido (Graesser, Long, 1988, p. 36; Larkin-Galiñanes, 2017, p. 14; Vandaele, 2010, p. 148). Em suma:

A teoria da incongruência é baseada na noção de que muitas vezes há uma diferença entre o que esperamos e o que obtemos. Em muitos casos, há uma dimensão cômica nesses eventos de acaso, acidentes, ou algo assim; desse modo, para um teórico da

50 “Because people have many hostile and aggressive feelings, there are countless targets for humor—generally tied to personal relationships, sex, marriage, the family, politics, and so on, that present themselves every day.”

incongruência, qualquer um e qualquer coisa pode ser um alvo do humor.⁵¹ (Berger, 2014, p. 752)

É nessa corrente que emerge a chamada “teoria dos scripts” de Raskin. Nela, o foco recai sobre a identificação de dois (ou mais) scripts que se sobrepõem, seguindo a lógica de o interlocutor ser primeiro induzido ao erro na interpretação do texto, mas, perante um gatilho explícito ou implícito (por exemplo, o remate de uma piada), ele reinterpreta as informações com base em máximas próprias do modo não-confiável (humorístico) de comunicação, aceitando-as como pertencentes a um outro script até então subtextual e sendo, por fim, idealmente levado ao riso (Rosas, 2003, p. 142). Vandaele (2010, p. 148) interconecta ainda a teoria de Raskin à da superioridade com a premissa de que, uma vez enganado, o ouvinte busca recuperar sua posição de superioridade por meio da risada, o que evidencia os múltiplos fatores por trás do riso: sociedade, emoção e cognição.

A “teoria semântica de scripts no humor”, elaborada em 1985, foi revisada por Victor Raskin em 1991, em colaboração com Salvatore Attardo, para gerar a “teoria geral do humor verbal” (*general theory of verbal humor*, GTVH), com a intenção de englobar, além da perspectiva semântica, outras áreas da linguística, com destaque para a narratividade e a pragmática. A GTVH propõe um modelo geral de estrutura de piadas, que pode ser igualmente estendido a textos de humor mais longos e complexos; nele, as piadas são compostas por seis parâmetros/recursos de conhecimento. (Attardo, 2002, p. 176; Rosas, 2003, p. 143). É particularmente relevante para esta dissertação o fato de que Attardo propõe um sistema de avaliação para a tradução de piadas, determinando uma hierarquia para os parâmetros, a saber, em ordem decrescente: oposição de scripts, mecanismo lógico, situação, alvo, estratégia narrativa, língua. A orientação que dá ao tradutor é que “se possível, respeite todos os seis Recursos de Conhecimento em sua tradução, mas, se necessário, *deixe que sua tradução difira no nível mais baixo necessário para seus fins pragmáticos*” (Attardo, 2002, p. 183, grifo do autor)⁵².

Cabem aqui duas considerações sobre esse modelo no contexto da presente pesquisa: a primeira sobre as pretensões do projeto tradutório quanto à preservação dos recursos de conhecimento para assegurar a qualidade da tradução do humor e a outra sobre a centralidade que o parâmetro “alvo” detém para este estudo.

51 “Incongruity theory is based on the notion that there is often a difference between what we expect and what we get. In many cases, there is a comic dimension to these chance events, accidents, or what you will; thus, for an incongruity theorist, anyone and anything can be a target of humor.”

52 “if possible, respect all six Knowledge Resources in your translation, but if necessary, *let your translation differ at the lowest level necessary for your pragmatic purposes.*”

Como a proposta é traduzir os *Distressing Dialogues* do inglês para o português brasileiro, o parâmetro mais inferior (língua) vê-se necessariamente alterado, como é natural em uma tradução. Pretendem-se conservar as organizações dos textos, ou seja, os diálogos continuarão sendo diálogos, as cartas, cartas, as narrativas, narrativas e assim por diante, assegurando-se, então, a preservação do parâmetro “estratégia narrativa”. O terceiro é justamente o alvo, recurso em que se concentra esta dissertação. Para que seja tomada a decisão de preservá-lo ou alterá-lo é indispensável, antes de tudo, identificá-lo. Nos *Distressing Dialogues* há variadas instâncias de humor, piadas e chistes direcionadas a diferentes grupos: o alvo em estudo são os casos em que o riso é produzido por intermédio da representação de “mulheres hiperfemininas” (conforme será conceituado mais adiante). Seria o alvo as próprias mulheres? Ou a sociedade que as menospreza? Ou mesmo um terceiro alvo, não previamente hipotetizado? Uma vez respondida essa questão, cabe à pessoa que traduz decidir se, para os fins de seu projeto tradutório, o texto em língua portuguesa adotará o mesmo alvo que o texto de partida ou não e refletir sobre as estratégias necessárias para isso, suas justificativas e as implicações da decisão tomada para a recepção dos *Dialogues*.

Quanto aos demais parâmetros, hierarquicamente superiores ao alvo, a intenção é de preservá-los tanto quanto possível: as situações (conversas maritais, viagem de navio, ida ao salão de beleza e assim por diante) não serão alteradas, pois são elas que sugerem o uso de vocábulos de determinado campo semântico, bem como o contexto que ativa os scripts pertinentes para a efetivação do humor. Os mecanismos lógicos, como metahumor, justaposição, troca de papéis ou falsas analogias, que permitem a solução da incongruência, também serão mantidos, pois são a própria estratégia por trás da produção de humor e, de acordo com Attardo (2002, p. 188), com exceção dos trocadilhos, trata-se de recursos que independem da língua e são, portanto, de fácil preservação. Por fim, os scripts em sobreposição serão conservados sempre que possível, sobretudo quando integram uma narrativa maior, mas em piadas pontuais (justamente as que brincam com som/sentido, trocadilhos, jogos de linguagem) que não necessariamente têm impacto sobre o restante do enredo, poderão ser adaptados para que o efeito potencial de riso seja mantido. É o caso, por exemplo, das piadas criadas pelo casal de comediantes em “Two Souls with but a Single Thought” ou dos slogans do Especialista em Publicidade de “Say Shibboleath”.

Asimakoulas (2004, n.p.) assinala que diferentes tipos de humor colocarão em proeminência diferentes recursos de conhecimento. O “alvo”, por exemplo, é destacado em casos de ironia ou no gênero satírico. Piadas com um valor nulo para esse parâmetro são ditas “não agressivas”, pois não ridicularizam algo ou alguém. O alvo é necessariamente indivíduos

ou grupos a quem a sociedade (ou um setor dela) associa estereótipos risíveis, e normalmente atribui-se uma característica específica a cada alvo potencial (como as personagens loiras burras), embora seja possível que uma piada comporte mais de um alvo e/ou atributo (Attardo, 2001, pp. 23-4; 2002, p. 186). O alvo pode ser formado também por entidades ou instituições abstratas, como “casamento” ou “amor romântico” – exemplos dados pelo próprio Attardo (2002, p. 178), que explica como esses “alvos ideológicos” são associados a pessoas ou grupos identificáveis, permitindo que se direcione contra eles um sentimento agressivo.

É pela discriminação de um parâmetro “alvo” que a GTVH concilia as teorias da incongruência e da superioridade (assim como Freud incorpora esta à do alívio). Por conseguinte, fica evidenciada a relevância do alvo para as diferentes correntes de estudo do humor. Para além disso, como antes mencionado, o alvo é um aspecto particularmente pertinente ao se examinar o papel social do riso. Asimakoulas (2004, n.p.) propõe que o humor verbal envolve expectativas sociais e cognitivas, podendo se basear tanto na aceitação quanto na oposição às normas. A aceitação se dá quando o estereótipo empregado para provocar o riso está em alinhamento com o que a sociedade estabeleceu como engraçado; nesse caso, a incongruência não é essencial para o humor. Pickering (2014, p. 737) se encarrega de definir o conceito de estereótipo em um contexto social:

Estereótipos são formas de representação que avaliam categorias específicas de pessoas em termos homogeneizados e inflexíveis. Eles alegam implicitamente que aqueles que pertencem a tais categorias têm certos traços ou características que são absolutos e imutáveis. Aqueles a quem eles são atribuídos são reduzidos a esses traços ou características sem reservas. Quando estereótipos são alinhados a piadas ou outros modos cômicos, as características arquetípicas associadas a eles são a fonte e objeto do humor, e o humor funciona primariamente como uma maneira de ridicularizar, menosprezar e diminuir pessoas fora do grupo social que desfruta do humor.⁵³

No caso dos *Distressing Dialogues*, será verificado um humor de aceitação das normas caso comprove-se a hipótese de que as representações do hiperfeminino nos textos servem para ridicularizar o comportamento dessas mulheres, ao associá-las a traços como burrice ou futilidade.

A oposição a normas de Asimakoulas incorpora ainda a oposição de scripts. A quebra de expectativa pode ser gerada por diferentes recursos, sejam eles cognitivos, como trocadilhos, ou sociais, por exemplo, ao incluir um tema considerado tabu – evidenciando

53 “Stereotypes are forms of representation that evaluate particular categories of people in homogenized, unyielding terms. They implicitly claim that those belonging to such categories have certain traits or characteristics that are absolute and unchanging. Those assigned to them are reduced to these traits or characteristics without qualification. When stereotypes are aligned with jokes or other comic modes, the stock features associated with them are the source and object of the humor, and the humor functions primarily as a way of ridiculing, demeaning, and belittling people outside of the social group that enjoys the humor.”

aceitação de normas – em uma situação tida como inadequada para ele – provocando a oposição. Nos *Dialogues*, seria a comprovação da hipótese alternativa de que as referidas representações são tratadas com uma ironia que redireciona o humor contra as próprias normas sociais, fazendo delas seu verdadeiro alvo.

Deve ser reconhecido que a maneira como um grupo é retratado não só tem origem na sociedade e suas regras, como também as influencia, em uma relação de retroalimentação. A paródia é uma forma com altos níveis de intencionalidade e convenção que, em sua representação de eventos, ações, indivíduos, grupos, instituições ou crenças, serve também de crítica a eles, colocando em destaque seus defeitos por meio do exagero cômico (Asimakoulas, 2004, n.p.). Para além disso, Vieco (2017, p. 70) aponta que esse recurso pode jogar com as contradições sociais de maneira dupla, legitimando ou subvertendo o que é parodiado.

Na entrada sobre estereótipos da *Encyclopedia of Humor Studies*, Michael Pickering (2014, pp. 737-8) faz questão de apontar como a inclusão de estereótipos no discurso cômico potencialmente sinaliza aos espectadores que o tema abordado não deve ser levado a sério, embora contribua para que os estereótipos se enraizem mais profundamente no inconsciente social apesar (ou por causa) do riso gerado. Pode ainda acontecer de o estereótipo ganhar mais força no discurso do que o humor em si, dificultando que a mera presença do riso desacredite o estereótipo. Desse modo, o humor se converte em uma forma de abuso, quer se manifeste na fala de comediantes ou no dia a dia. No mesmo livro, Thomas Ford (2014, p. 594), ao tratar da relação entre humor e preconceito, aborda como o humor depreciativo pode acarretar consequências negativas, psicológicas e individuais, bem como macrossociais, reforçando preconceitos e estereótipos negativos do grupo-alvo. Para além disso, ele pode servir como ferramenta de controle social, contribuindo para a perpetuação das hierarquias e desigualdades sociais.

Ao tomar consciência dessas possíveis repercussões, o tradutor se vê confrontado com a responsabilidade de sua função. Luise von Flotow (2019, p. 232), teórica da tradução feminista, enumera macro e microestratégias que podem ser empregadas no decorrer de uma tradução preocupada com questões de gênero. Reconhecendo-se a possibilidade de os *Distressing Dialogues* conterem um humor sexista que serve para reforçar as disparidades de gênero em nossa sociedade e naturalizar a heteronormatividade, uma possível estratégia seria optar por não traduzi-los ou omitir contos ou trechos tidos como problemáticos. As dezenas de páginas que compõem o capítulo final desta dissertação devem ser indicativo suficiente de que essa tática não foi adotada, pois acredita-se no valor de se preservar e facilitar o acesso a

esses textos. Caso seja verificado que o alvo do humor nos textos de Edna St. Vincent Millay é o comportamento hiperfeminino em uma perspectiva de censurá-lo e reprimi-lo, este trabalho, na condição de paratexto (outra macroestratégia indicada por Flotow), pode servir para adequadamente contextualizar esse posicionamento e problematizar sua repercussão junto ao público contemporâneo – a tradução crítica e informada dos *Dialogues* não significará uma anuência desses valores, mas permitirá que o leitor compreenda os fatores históricos e sociais por trás desse discurso. Se, ao invés disso, os *Dialogues* revelarem um humor subversivo, que empodere a mulher e valorize os traços tipicamente associados à feminilidade, sem uma posição prescritiva comportamental, esta pesquisa servirá igualmente para trazer à tona essa perspectiva e facilitar o acesso do leitor a ela. Em todo caso, julgamos indispensável que as questões de gênero nesses textos sejam pelo menos reconhecidas e, idealmente, debatidas e a censura iria de encontro a tal objetivo.

Fique explicitado que este estudo parte de certos pressupostos: que os *Distressing Dialogues* são textos de humor e que boa parte desse humor possui um alvo. Não estão entre os objetivos do trabalho a análise de cada piada ou situação humorística, seja pelo modelo da GTVH ou qualquer outro. O interesse está em verificar de maneira geral o alvo do humor das representações do hiperfeminino e suas implicações sociais dentro do contexto de partida, bem como para a tradução e sua conseqüente recepção.

3.3 AS MULHERES E O HUMOR

Tome-se como verdadeira a afirmação de que mulheres são dotadas de humor – capazes tanto de apreciá-lo quanto de produzi-lo. Segue aqui uma referência bibliográfica para embasar essa alegação: “Nada acerca do humor, porém, é inerentemente específico ao gênero. A capacidade – senso de – humor é uma característica humana, não uma característica masculina ou feminina”⁵⁴ (Walker, 1985, p. 106). É necessário explicitar isso porque, como Suzanne Bunkers (1985, p. 83) e Nancy Walker (1985, p. 107) apontam, não foram poucos os momentos da história em que a mulher foi vista como um ser desprovido dessa habilidade. Na literatura estadunidense, prevalecem duas representações estereotipicamente femininas: a mulher tola e inocente (sem a capacidade intelectual necessária para o humor) e a megera moralista (que vê no humor uma falha moral) (Walker, 1985, p. 108). A literatura escrita por mulheres foi sistematicamente excluída do cânone, ainda mais do humorístico, e ao mesmo

54 “Nothing about humor, however, is inherently gender-specific. The capacity for – the sense of – humor is a human characteristic, not a male or female characteristic.”

tempo as mulheres foram (e ainda são) forçadas a conviver com uma cultura literária dominada pela perspectiva masculina predominantemente sexista. Ademais, o humor *sobre* mulheres costuma servir para reforçar sua posição social inferior ao homem, a ponto de mesmo os textos produzidos por mulheres terem com frequência um caráter autodepreciativo. Pode-se hipotetizar que esse humor baseado no menosprezo de si mesma ganhe maior projeção porque serve para reforçar estereótipos que fortalecem a ordem social existente, pois “aqueles que detêm o poder em uma cultura desenvolvem uma preferência pelo humor que vitimiza o mais fraco, enquanto o mais fraco desenvolve uma preferência pelo humor autovitimizante”⁵⁵ (Bunkers, 1985, p. 84).

Lampert (2014, p. 259) sintetiza como os primeiros estudos no campo da psicologia que exploravam a relação entre gênero e humor concluíam que homens eram mais propensos a criar humor e mulheres a apreciá-lo. Isso seria consequência de processos sociais que encorajariam os homens a desenvolver as competências necessárias para provocar o riso, sobretudo no caso de piadas mais agressivas. Em consonância, Walker (1988, p. 78-79) aponta duas práticas sociais que contribuíam para essa percepção díspar: em primeiro lugar, as expectativas masculinas de comportamento feminino “adequado” são de passividade e submissão, logo, incompatíveis com a postura agressiva de superioridade necessária para o humor; secundamente, a tendência de mulheres se absterem de interações humorísticas competitivas para conceder ao homem a sensação de dominância. Paul McGhee (1979, p. 202) compila uma grande quantidade de estudos sobre meninas em idade escolar e humor. Entre as conclusões obtidas, está a de que mulheres são mais condicionadas a se preocuparem com a aprovação de seus comportamentos, por esse motivo tendem mais a rir das piadas dos outros se entenderem que isso é esperado delas. Além disso, embora o humor seja uma forma de interação social normalmente associada aos homens, ainda é uma maneira mais aceitável de se desempenhar um comportamento dominante. Assim, meninas podem usar do humor como válvula de escape para sentimentos de agressividade, sem violar demasiadamente as expectativas tradicionais de papéis de gênero.

Na cronologia dos estudos de humor e gênero, foram os experimentos desenvolvidos a partir dos anos 60, com o advento de uma nova onda feminista, que verificaram haver uma grande semelhança nos níveis de produção e fruição do humor, a diferença estaria no estilo das piadas e chistes (Lampert, 2014, p. 259). Essa dessemelhança estilística é um dos possíveis motivos pelos quais, mais do que ter sido ignorado, o humor produzido por

55 “Those who hold the power in a culture develop a preference for humor that victimizes the powerless, while the powerless develop a preference for selfvictimitizing humor.”

mulheres passou despercebido ou foi incorretamente interpretado no decorrer da história; textos compostos com a intenção de provocar o riso eram lidos sob uma lente séria e entendidos como trágicos. Como exemplo disso, Coulombe (2013, p. 49) cita uma tendência crítica de perceber personagens da humorista Dorothy Parker apenas como mulheres presas à sua realidade, ignorando como a abordagem cômica de sua situação contribui para sua libertação. As pesquisas compiladas por McGhee (1979, p. 201), porém, indicam não haver evidência de que o humor feminino seja essencialmente diferente do masculino (seja no nível de produção ou de apreciação), as posturas discrepantes entre os sexos seriam mais uma consequência de condicionamentos sociais que ditam os tipos de piadas mais “adequadas” para cada grupo. No entanto, o fato de essas diferenças terem por base fatores sociais, em vez de biológicos, não nega que o humor se manifesta de maneira variada entre os grupos sociais.

Pesquisas mais antigas apontavam ainda que tanto homens quanto mulheres preferiam piadas que tivessem alvos femininos, em vez de masculinos, mas esse entendimento tem se alterado e hoje se conclui que o apreço varia com base em critérios de personalidade, cultura de origem e classe social. O traço mais determinante é a posição do ouvinte acerca de questões como igualdade e papéis de gênero, uma pessoa com valores mais alinhados ao feminismo aprecia menos o humor dito “antifeminino” e mais o “antimasculino” ou “pró-feminista” (Lampert, 2014, p. 260). Mais adiante o conceito de humor feminista será adicionalmente explorado, mas por ora vale comentar que esse tipo de humor não costuma ter por alvo “os homens”, tampouco serve para oprimi-los:

Porque emerge de uma subcultura que não tem paciência para estereotipações, especialmente com relação a papéis de gênero, não devemos nos surpreender com a tendência do humor feminista de evitar personagens estereotípicas. *Ações*, porém, são sim estereotipadas no humor feminista. Há muito material baseado em limitações típicas do homem. [...] O comportamento humano específico pode ser considerado um comportamento *de tipo*, mas a personagem que comete o comportamento não é uma personagem estereotipada (Kaufman, 1980, p. 14, grifos da autora).⁵⁶

McGhee (1979, p. 200-201) sugere outra consequência do feminismo sobre o humor: à medida que as mulheres se veem menos pressionadas a apaziguar os homens e adquirir sua aprovação social, elas não mais precisam rir de piadas ou situações sem graça. Um fenômeno percebido por muitos como “o mundo ficando chato” ou “mulheres não têm mais senso de humor” na realidade é a mulher desobrigada de ser sempre agradável e livre para descobrir o que genuinamente lhe é engraçado.

⁵⁶ “Since it arises from a subculture that has no patience with stereotyping, especially in relation to sex roles, we should not be surprised at the tendency of feminist humor to avoid stereotypic characters. *Actions*, however, do become stereotyped in feminist humor. There is much material based on typical limitations of the male. [...] The particular human behavior might be regarded as typed behavior, but the character who commits the behavior is not a stereotyped character.”

No subcapítulo anterior foram mencionados alguns papéis que o humor (sobretudo o hostil) pode desempenhar na sociedade, como o controle social e a valorização de certos grupos em detrimento de outros, mas ele vai muito além disso. Graesser e Long (1988) elaboraram uma “taxonomia das funções sociais e discursivas do chiste”, que inclui nove diferentes funções do humor. O chiste serve para testar se um posicionamento potencialmente controverso será bem recebido por seus interlocutores, sem arriscar o prestígio de quem o enuncia ao grupo; similarmente, pode ser aplicado para indicar que um comportamento inadequado não deve ser levado a sério e isentar seu praticante de uma censura ou punição. É o caso, por exemplo, de quando é feita uma piada sexista: se o grupo ri, tem-se a luz verde para expor esse ponto de vista de maneira mais séria; se não, muitas vezes se podem evitar repercussões com a alegação de que é “só uma brincadeira”. O humor pode ser igualmente utilizado para controlar o rumo de uma conversa ou para exprimir normas sociais, pois ridicularizar um comportamento pode servir para desestimulá-lo. Expandindo a ideia de controle social, há o modelo elaborado por Martineau e resumido da seguinte forma por Graesser e Long (1988, p. 54):

Quando se julga que o humor valoriza o pertencente ao grupo, o humor solidifica o grupo. Quando se julga que o humor deprecia o pertencente ao grupo, ele controla o comportamento dentro do grupo, introduz ou encoraja conflito dentro do grupo, ou desmoraliza e desintegra o grupo. Quando se julga que o humor deprecia o não pertencente ao grupo, ele aumenta o moral e solidifica o pertencimento ao grupo, ou encoraja uma atitude hostil em relação ao não pertencente ao grupo. Além disso, a rede de humor define quem é e quem não é um membro pertencente ao grupo. O humor é uma ferramenta valiosa para definir o status dos membros.⁵⁷

Em uma conversa ou outro cenário em que a recepção do ouvinte é prontamente averiguada, o riso serve como métrica do envolvimento da audiência – o que é mais difícil de perceber em um contexto literário. Mas duas outras funções sociais do riso parecem particularmente relevantes ao se escrever para uma revista de sofisticação: o humor como tática para capturar a atenção e simpatia e para exibir a sagacidade e habilidade retórica do autor, quando ele consegue empregá-lo para cumprir múltiplos objetivos comunicativos ao mesmo tempo (uma revista de sofisticação requer escritores sofisticados).

Por fim, aquela que parece a tarefa mais básica do humor, proporcionar diversão. “Muitas vezes, o chiste é simplesmente gerado para diversão como brincadeira social [...], o companheirismo gerado através de tal brincadeira pode funcionar para fortalecer laços sociais

57 “When humor is judged to esteem the in-group, humor solidifies the group. When humor is judged to disparage the in-group, it controls in-group behavior, introduces or encourages in-group conflict, or demoralizes and disintegrates the group. When humor is judged to be disparaging to the out-group, it increases morale and solidifies the in-group, or it encourages a hostile attitude toward the out-group. In addition, the humor network defines who is and who is not an in-group member. Humor is a valuable tool for defining member status.”

e fomentar a coesão do grupo”⁵⁸ (Graesser, Long, 1988, p. 57). O deleite de compartilhar uma história engraçada é capaz de fortalecer os vínculos entre as pessoas, mesmo que elas nem estejam em comunicação face a face. Pode-se falar, por exemplo, em uma comunidade de leitores, que abarca, ou ao menos imagina incluir, o próprio autor. Esse grupo, como aponta Bergson (2002, p. 11) pode ser maior ou menor, mas nunca universal, o riso é definidor de círculos sociais, baseados em um sentimento de cumplicidade, de compartilhar com outras pessoas (reais ou imaginárias) a sensação de saber de algo a mais escondido atrás do riso.

A *Vanity Fair* contava com um público misto, composto por homens e mulheres que, conforme explorado no capítulo anterior, detinham uma autoimagem de sofisticação e em vários dos *Distressing Dialogues*, quando o narrador se dirige aos seus leitores, não lhes é atribuído um gênero específico. É o caso em “Honor Bright”, “Look Me Up”, “Knock Wood” e “How to be Happy Though Good”, nos quais há breves interpelações pelo texto ao “caro leitor” ou “gentil leitor”. Também é assim em “Art and How to Fake It”, em que leitores imaginários escrevem a Nancy Boyd em busca de conselhos e entre eles há representantes de ambos os sexos. Todavia, há um caso em que o público é definido como feminino: em “Two Souls with but a Single Thought”, a narradora-personagem é a própria Nancy Boyd. A história trata de seu casamento (e iminente divórcio) com outro autor cômico e o conto abre como se fosse uma carta: “Cara leitora, quando você receber este texto, terei deixado meu marido”⁵⁹. Se em inglês “dear reader” não tem marcação de gênero, é graças a outro parágrafo que se torna possível identificar o sexo de seu interlocutor:

Você sabe, cara leitora, como sou gritantemente engraçada; como você, febrilmente, mês após mês, escancara sua revista e vai, tremendo de ansiedade, para o *menu*, ver se por um feliz acaso há um aperitivo meu; como, ofegante, você me lê em voz alta para o noivo da sua melhor amiga, e ele ri tanto que quase cai da rede.⁶⁰

Em conformidade com os padrões da época, o noivo sendo um homem, ele está afiançado a uma mulher; e tratando-se, pois, de uma melhor amiga, a pessoa que faz a leitura deve ser do mesmo gênero que ela. O trecho citado joga com algumas das funções do chiste mencionadas acima: caracteriza a narradora-personagem (Nancy Boyd) como uma figura particularmente competente na literatura cômica, capaz de empregar o humor para conduzir a narrativa e atingir seus objetivos com elegância discursiva, conquistando a fidelidade e simpatia de suas leitoras, as quais se mostram propensas ao riso e engajadas com a coluna.

58 “Many times wit is simply generated for fun as social play. [...] the comradery generated through such play may function to strengthen social bonds and foster group cohesiveness.”

59 “Dear reader, by the time you receive this, I shall have left my husband.”

60 “You know, dear reader, how screamingly funny I am; how feverishly, month after month, you rip open the magazine and turn, trembling with eagerness, to the *menu*, to see if by any happy chance there be an *hors-d’oeuvre* by me; how, gasping for breath, you read me aloud to your best friend’s fiancé, and he laughs so hard he nearly falls out of the hammock.”

Também determina que os textos são compartilhados com outras pessoas (o noivo da melhor amiga e, possivelmente, a própria amiga) e fomenta vínculos sociais. Sim, um homem desfruta do humor de Boyd o suficiente para cair da rede de tanto rir, mas o público mais próximo, aquele que a narradora acredita que simpatizará melhor com sua história de casamento fracassado devido à competição entre os cônjuges é formado por leitoras mulheres. A expectativa é de que essa simpatia possa ser igualmente inferida nos casos de representação do hiperfeminino analisados no próximo capítulo.

Embora não se possa (nem se deva) caracterizar o humor produzido por homens ou por mulheres em termos absolutos, certas tendências foram percebidas por pesquisadores em um e outro. Na concepção tradicional, homens são mais propensos ao humor agressivo ou de agressividade simulada, como provocações entre amigos, enquanto mulheres tendem a narrar acontecimentos engraçados de suas vidas ou de pessoas ao seu redor. Nesse sentido, segundo Hilal Ergül (2014, p. 262) o “humor serve como um meio de dominação para homens, autoproteção para mulheres e solidariedade para ambos”⁶¹. Walker (1985, p. 116; 1988, p. x) aponta a recorrência de determinados temas em textos de humor produzidos por mulheres, como relacionamentos familiares e conjugais, que frequentemente têm por cenário ambientes domésticos, comunitários ou de fantasia; outra temática muito presente seria justamente a diferença de vida e valores entre os sexos e o sentimento de estar inserida em uma cultura que se orgulha de ser igualitária, mas é na verdade composta por grupos dominantes e subordinados. No nível da linguagem, mulheres usariam sobretudo de ironia, trocadilhos e malapropismos para dotar sua escrita de um subtexto revelador das realidades sociais (1988, p. 66). A autora (1985, p. 122) chega a afirmar que mulheres costumam se afastar do humor absurdo, preferindo algo mais baseado na racionalidade, não por falta de imaginação ou talento, mas porque o humor sem sentido demanda um tipo de autoconfiança ou coragem que grupos minoritários não costumam ter, pois lhes é negado o status social requerido para isso. Considerando a propensão histórica de o humor produzido por mulheres ser mal interpretado, sobre a qual se comentou anteriormente, essa preferência parece justificada.

De maior importância para a presente discussão é como o humor escrito por mulheres tende a ser lido e positivamente recebido mais por outras mulheres, não só por compartilharem certas vivências sociais, mas porque homens por vezes se mostram relutantes em consumir textos produzidos por mulheres ou com “temas femininos”. Dessa forma, esse humor “[...] tem muitas vezes funcionado primariamente como um meio de comunicação

61 “Humor serves as a means of dominance for men, self-protection for women, and solidarity for both of them.”

entre mulheres, permitindo-lhes compartilhar seus problemas e frustrações”⁶² (Walker, 1985, p. 122). Suzanne Bunkers (1985, p. 83-85) se ocupa especificamente do humor autodepreciativo usado não para diminuir, mas para criar um efeito de companheirismo. Ele teria origem no efeito de aculturação consequente da mensagem repetida socialmente de que “mulheres são inferiores” e de que os homens, em sua posição de poder, é que são capazes de iniciar situações de humor. A autodepreciação como recurso de comédia seria apenas um ponto de partida para a formação de um grupo e, em consequência, para formas mais positivas de humor.

Deve-se reconhecer, porém, que mulheres são igualmente capazes de, com suas narrativas, humorísticas ou não, reforçar as hierarquias de gênero em vez de subvertê-las. Walker (1985, p. 114) não se admira com as diferenças entre o humor de mulheres e de homens, pois são consequências de seus respectivos processos civilizatórios, mas é surpreendida pela maneira como o humor de mulheres serve tanto para protestar contra, quanto para reforçar as visões da sociedade estadunidense acerca de seu gênero. Estudos sobre humor demonstraram que ambos os sexos podem apreciar piadas sexistas, desde que os indivíduos apresentem disposições negativas em relação às mulheres. Por humor sexista entende-se aquele que “rebaixa, insulta, estereotipa, vitimiza e/ou objetifica uma pessoa com base em seu gênero”⁶³ (Kochersberger *et al.*, 2014, p. 441). Não obstante a definição aceitar a possibilidade de que homens sejam alvo desse tipo de humor, reconhecidamente são as mulheres seus alvos mais frequentes e, adicionalmente, em consequência das disparidades sociais entre os dois grupos, as consequências do humor sexista são mais significativas para elas (Kochersberger *et al.*, 2014, p. 442-443).

Na introdução do livro *Pulling Our Own Strings*, uma coletânea de textos de humor produzidos por mulheres, Gloria Kaufman (1980, p. 13) diferencia “humor feminino” de “humor feminista”. Em ambos pode haver o reconhecimento de que a sociedade oprime e explora diferentes grupos, entre os quais as mulheres, o mais numeroso deles. Entretanto, enquanto aquele adota uma postura conformista em relação a essa realidade, mesmo quando a ridiculariza, este tem por horizonte a alteração do *status quo*, pois percebe esse cenário não só como indesejável, como também desnecessário. O humor feminino chega a expressar desconforto em relação à dominação masculina ou a padrões de comportamento a ela associados, porém o feminista vai além e identifica que eles têm por base sistemas sexistas que precisam ser desconstruídos. Uma vez reconhecida a base sistemática da opressão, em vez

62 “[...] has often functioned primarily as a means of communication among women, allowing them to share their problems and frustrations.”

63 “demeans, insults, stereotypes, victimizes, and/or objectifies a person on the basis of his or her gender.”

de o humor se ocupar unicamente dos efeitos negativo dessa realidade, em uma postura de amargor ou autodepreciação, tem início um empoderamento que se vê refletido no humor produzido (Walker, 1985, pp. 118, 121).

A lente do humor abre caminho para que seja percebido o absurdo daquilo que a sociedade costuma levar a sério ou ter por verdadeiro, e determinados comportamentos passam, então, a serem risíveis e deslegitimados. Ao rir, o leitor se distancia dessas normas sociais que passam a ser vinculadas a um outro inferior. É assim que o humor pode conduzir à mudança social (Coulombe, 2013, p. 46; Pickering, 2014, p. 737). Esse pode ser o efeito do “humor reverso”, explicado por Pickering (2014, p. 740), no qual estereótipos estabelecidos anteriormente pela sociedade podem ser exagerados de tal maneira que se explicita seu teor paródico e, com isso, seu significado seja subvertido. A personagem deixa de ser um exemplo das características normalmente atribuídas ao seu grupo social e a atenção recai sobre a própria hipérbole de seu comportamento; o estereótipo acaba servindo para questionar os preconceitos que normalmente reforçaria. O autor reconhece, porém, sempre haver o risco dessa estratégia fracassar e a paródia ser interpretada de maneira a confirmar o estereótipo, em vez de dissipá-lo.

Outra estratégia de humor subversivo é o que Freud (2017, p. 100) qualifica como “chistes cínicos”, que servem para questionar os valores morais de uma sociedade, sobretudo aqueles que reprimem alguma fonte de prazer. Nesse sentido, ele afirma que:

Entre as instituições que os chistes cínicos costumam atacar, não há nenhuma mais importante e rigidamente protegida pelos preceitos morais, e ao mesmo tempo tão convidativa ao ataque, do que a instituição do casamento, à qual, portanto, se dirige a maioria dos chistes cínicos. Nenhuma exigência é mais pessoal que a da liberdade sexual, e em nenhuma área a cultura exerceu repressão maior que no âmbito da sexualidade.

Essa postura cínica em relação à instituição do casamento, levando-se em conta a teoria de Judith Butler, pode se estender à heteronormatividade, pois o casamento heterossexual é uma das suas principais manifestações e contribui significativamente para sua naturalização. Logo, não é de se admirar que muitos dos *Distressing Dialogues* sejam diálogos entre marido e mulher recém-casados ou tratem de alguma maneira de relações amorosas e conjugais; tampouco que, por seu cinismo, coloquem em questão papéis de gênero tipicamente naturalizados.

Semelhantemente, Suzanne Bunkers apresenta o sarcasmo como um exemplo de humor positivo empregado por mulheres, na medida em que serve para expor a natureza ridícula dos estereótipos associados ao feminino, tendo como consequência o empoderamento individual e coletivo mediante o uso do humor para o controle social:

A função do humor sarcástico, conforme usado por mulheres, é direcionar o riso para fora em vez de para dentro, expor a estereotipação dos papéis de gênero em nossa cultura e rejeitar, implícita ou explicitamente, essas imagens rigidamente prescritas de mulheres. O uso de tal humor permite que mulheres se manifestem de uma maneira assertiva e não violenta acerca de normas sociais adversas e deem o primeiro passo em direção à substituição de imagens pejorativas de mulheres por imagens mais positivas (Bunkers, 1985, p. 86).⁶⁴

Durante tais reflexões, o objeto de estudo de Bunkers é a poesia de Edna St. Vincent Millay. A pesquisadora conclui que em boa parte as representações femininas submissas em sua lírica amorosa são sarcásticas e debocham em certa medida do clássico eu lírico apaixonado que busca no casamento a sua felicidade. Em sua análise, também faz uso dos conceitos de humor feminino e feminista, reforçando que aquele tende a ser autodepreciativo e este, sarcástico e assertivo. O papel do humor feminista seria de propagar uma visão da mulher como figura não impotente perante a realidade que a oprime, mas capaz de reivindicar poder para si pelo uso da linguagem e do humor. Por conseguinte, ele teria o potencial de re-humanizar, recivilizar e, sobretudo, revitalizar a mulher: trata-se, segundo a autora, de um humor de sobrevivência.

Também no “chiste tendencioso” de Freud (2017, p. 101) são abordados casos em que o alvo parece ser a própria pessoa que elabora o chiste ou, pelo menos, algum grupo a que ela pertence. Freud oferece como exemplo as inúmeras piadas feitas por judeus sobre a cultura judaica. Esses chistes trazem consigo o conhecimento inerente sobre os defeitos da cultura em que o indivíduo está inserido, sem, no entanto, descartar as suas qualidades. É reconhecida igualmente a participação do sujeito nos comportamentos-alvo e, levando-se tudo isso em conta, o humor alcança dimensões que piadas puramente antissemitas não são capazes de atingir. Fenômeno paralelo pode ocorrer quando mulheres tratam com humor seu próprio gênero ou os comportamentos associados a ele que elas mesmas praticam.

Deve ser reconhecido que mesmo um texto que defenda uma visão igualitária ou empoderadora quanto ao gênero pode perpetuar outras desigualdades sociais. Stone-Mediatore (2016, p. 934) trata disso no caso de histórias escritas por mulheres baseadas em suas próprias experiências cuja autora pertence a uma elite branca, narrativas que tendem a tomar como universalmente feminina uma experiência que é marcada por privilégios de cor, raça e classe. Os *Distressing Dialogues* têm muito da sociedade boêmia nova-iorquina que compunha o público-alvo da *Vanity Fair* e da qual Millay participava. É indispensável apontar

64 “The function of sarcastic humor, as used by women, is to turn the laughter outward rather than inward, to expose the sex-role stereotyping in our culture and to reject, either implicitly or explicitly, these rigidly prescribed images of women. The use of such humor enables women to speak out in a non-violent, assertive way about adverse societal norms and to take the first step toward replacing pejorative images of women with more positive images.”

que a representação de mulheres hiperfemininas nesses textos é de personagens pertencentes a um recorte social muito específico: são mulheres de classe média ou alta, cultas, em sua maioria casadas, jovens e brancas. Seria um erro crasso acreditar que toda e qualquer mulher se consideraria representada por elas.

3.4 HIPERFEMINILIDADE

Uma vez estabelecido que, conforme a teoria de Judith Butler, gênero são atos performativos e também que o alvo do humor é selecionado dentre grupos considerados risíveis pela sociedade; que a mulher é um alvo frequente do humor na sociedade heteronormativa; que um recurso humorístico possível é o uso de estereótipos e que paródias podem ser usadas para reforçar ou subverter crenças sociais acerca de um grupo, é possível tratar do conceito central para esta dissertação: a hiperfeminilidade, especificamente quando performada por personagens mulheres.

Retome-se a ideia de que nenhum comportamento é inerentemente feminino, ele só é associado a um gênero porque cita e reitera atos que são historicamente remetentes à feminilidade (Lloyd, 2016, p. 577). Desse modo, este subcapítulo se ocupará de sintetizar o que diferentes autoras entendem por hiperfeminilidade e explorar como esse tipo de performance é percebido em nossa sociedade.

Quando Butler trata de performance, não separa o “real” do “palco”: todos os momentos da vida são performativos, não porque a pessoa está sempre consciente de suas ações e as realiza de maneira deliberada, mas porque inevitavelmente ecoa ações reiteradas e repetidas através do tempo. Outrossim, elas estão inseridas em um sistema permeado por normas de gênero, o que limita e regula os atos que podem ser feitos. Por mais restrito que tudo isso seja, pretende-se assumir uma aparência de naturalidade, pois esse é o objetivo (inatingível) da performance heteronormativa. Quando o sujeito realiza essas práticas de maneira hiperbólica, fica evidente sua teatralidade. É o caso das *drag queens*, bem como das mulheres que exageram seus comportamentos associados à feminilidade:

Tais gestos hiperbólicos são importantes para Butler não só nos termos de sua exploração da relação entre performatividade e teatralidade; eles também são importantes em relação às possibilidades de mudança agencial. Eles oferecem uma oportunidade, sugere, de explorar “*a fraqueza na norma*” – ou seja, de contestar os termos da heteronormatividade (Lloyd, 2016, p. 577, grifo da autora)⁶⁵.

65 “Such hyperbolic gestures are important for Butler not only in terms of her exploration of the relation between performativity and theatricality; they are also important in respect of the possibilities for agential change. They offer an opportunity, she suggests, to work “*the weakness in the norm*” (1993, 237)—that is, to contest the terms of heteronormativity.”

Luce Irigaray, em *Ce sexe qui n'en est pas un* (2012), define a prática de “mimetismo”, na qual a mulher assume um estilo feminino de maneira deliberada a fim de revelar e subverter os mecanismos sociais que a exploram. Isso é realizado em uma espécie de brincadeira, que confere ao indivíduo poder em um discurso que, de outra forma, a oprimiria. Tyler (2003, p. 43) utiliza o conceito de Irigaray e explicita a teoria de que o ato de mimetizar o feminino como se fosse um jogo é “[...] dizê-lo ironicamente, italicizá-lo, como diz Nancy Miller, para exagerá-lo no que Doane descreve como a ‘hiperbolização dos apetrechos da feminilidade’, ou parodiá-lo, como Mary Russo, Judith Butler e Linda Kauffman sugerem”⁶⁶. A ideologia heteronormativa, desse modo, é desnaturalizada e questionada quando uma pessoa, em seu ato performativo, chama atenção para as convenções por trás da máscara da natureza feminina, “ela ‘faz’ ideologia a fim de desfazê-la”⁶⁷ (2003, p. 44).

Suzanne Clark (1995) usa o conceito de “máscara”, no sentido de uma performance de gênero que provoca estranhamento. Segundo a autora, Millay empregaria uma voz poética que ecoa uma tradição masculina, sem disfarçar que a voz masculina não passa de uma máscara, empregada por uma poeta mulher. Desse modo, afasta-se de uma impessoalidade, chama atenção para o ato performativo e, por consequência, perturba as ideologias dominantes, no caso, a heteronormatividade e a estética modernista impessoal. A proposta de Clark não é muito distante do que Rita Felski propõe em *Literature after feminism* (2003) com a ideia de “mulheres mascaradas”, em que o uso de máscaras por uma escritora mulher significa utilizar recursos literários que, por suas contradições e ambiguidade, colocam em questão o próprio conceito de feminilidade:

Esse mimetismo feminino de uma perspectiva masculina se traduz não como uma admissão de derrota, nem como um sinal do aprisionamento das mulheres em um mundo masculino, mas como um sutil desvendamento da autoridade masculina. A imitação, em outras palavras, pode ser irônica, em vez de subserviente. De fato, alguns escritores acreditam que as mulheres são singularmente dotadas para esse tipo de mimetismo subversivo. Treinadas nas regras da feminilidade, acostumadas a “se fazer passar”, a se apresentarem para o olhar dos outros, elas sabem muito bem que o gênero é um produto da técnica, não da natureza (Felski, 2003, p. 75).⁶⁸

Através desse recurso de máscaras, escritoras podem ser percebidas como criadoras de múltiplas identidades, rejeitando a tendência muito comum de se ler toda obra escrita por

66 “[...] to speak it ironically, to italicize it, in Nancy Miller’s phrase, to exaggerate it through what Doane describes as the “hyperbolisation of the accoutrements of femininity,” or to parody it, as Mary Russo, Judith Butler, and Linda Kauffman suggest.”

67 “She “does” ideology in order to undo it.”

68 “This female mimicry of a male perspective reads not as a concession of defeat, a sign of women’s entrapment in a male world, but as a sly unraveling of male authority. Imitation, in other words, can be ironic rather than subservient. Indeed, some writers believe that women are uniquely gifted at this kind of subversive mimicry. Trained in the rules of femininity, accustomed to ‘putting on a face’, to presenting themselves for the gaze of others, they know full well that gender is a product of art rather than nature.”

uma mulher como autobiográfica ou como um conjunto de pistas sobre sua psiquê (Felski, 2003, p. 78). Enquanto a maioria dos pesquisadores se concentra na performance realizada por Millay de feminilidade, Parker (2016, p. 391) e Gilmore (1995, p. 185, 195) trazem atenção ao seu fazer masculino (preterido pela crítica por conflitar com a imagem, mais difundida, de Vincent como poetisa) que tem como consequência a denúncia da masculinidade heteronormativa como artificial, porque imitável.

Por sua vez, Cucinella (2010) emprega o conceito de “hiperfeminilidade”, enquanto Gilbert e Gubar (1988) utilizam, com o mesmo significado, o de “personificação feminina do feminino” (*female female impersonation*). Ambas as pesquisas descrevem mulheres representadas na literatura de Millay e tratam igualmente da persona pública construída pela poeta – que não deve ser confundida com a pessoa biográfica/real por trás dela. Em fotografias publicadas em revistas, bem como em aparições públicas para leitura de seus poemas, Millay cultivava uma imagem autodramatizada de poetisa. Gilbert e Gubar (1988, pp. 71-72) comparam Millay e sua contemporânea Marianne Moore:

Mas Millay e Moore tinham mais em comum do que a publicidade feminilizante, pois embora ambas tivessem pensado na imaginação poética como livre de gênero no começo de suas carreiras, ambas acabaram adotando a máscara do “feminino” como uma postura ambigualmente empoderadora que lhes permitia trabalhar a partir das posições de feminilidade fetichizada nas quais os críticos as colocaram e usar os papéis recentemente públicos de Poetisa Laureada e anti-Poetisa Laureada do século XX como espaços “livres” (precisamente porque “femininos”) a partir dos quais podiam questionar muitas das convenções de sua cultura.⁶⁹

Clark (1995, p. 5) e Parker (2016, p. 389-390) também consideram a persona de poetisa uma criação de Millay, o que fazia de seu próprio corpo e voz uma obra, o “eu” uma performance teatral – lembrando o histórico de Millay como atriz e integrante dos Provincetown Players. Ao estudar o assunto, Catherine Cucinella (2010) questiona se a opção de Millay por trajar longos vestidos esvoaçantes seria um esforço de ironizar a percepção que o público detinha acerca dela, de uma mulher etérea, a “poetisa lírica” por excelência, ou para validar essa feminilidade idealizada. A conclusão que alcança é de que essa hiperfeminilidade:

[...] coopta o poder masculino de objetificar, fetichizar e commodificar o corpo feminino (sob os termos do patriarcado, esse poder tanto define quanto reforça a masculinidade). De certa maneira, essa cooptação torna o masculino supérfluo. Admitidamente, o corpo que aqui emerge não parece muito diferente do corpo feminino de grande parte do discurso masculino; no entanto, uma leitura cuidadosa – que perceba certa distância crítica entre a Millay poeta e a declamadora dos poemas

69 “But Millay and Moore had more in common than feminizing publicity, for although both may have thought of the poetic imagination as gender-free at the beginning of their careers, both eventually adopted the mask of ‘the feminine’ as an equivocally empowering stance that allowed them to work from the positions of fetishized femininity in which critics had placed them and to use the newly public roles of twentieth-century Poetess Laureate or anti-Poetess Laureate as ‘free’ (precisely because ‘female’) spaces from which they could question many of the conventions of their culture.”

– revela essa fetichização, objetificação e commodificação como artificial ou artifício, em vez de natural (Cucinella, 2010, p. 30).⁷⁰

Para essa pesquisadora, há dois elementos que viabilizam o entendimento dessa performance como subversiva, uma manifestação não de valores patriarcais internalizados, mas de uma estratégia de resistência, contestando ideologias de gênero ao brincar com diferentes possibilidades, ora resistindo, ora hiperexpressando ideais de feminino: a intencionalidade e a ambiguidade. Isto é, o fazer gênero deliberado, como também a incerteza sempre deixada ao público de não saber até que ponto o que se está testemunhando é um gênero almejando naturalidade ou *mimesis*. Conclusão semelhante é alcançada por Melissa Girard (2012, p. 19), segundo a qual Millay usava o próprio corpo genderizado e sua beleza para manipular convenções e desafiar a superficialidade que normalmente se associa a uma estética feminina. O termo empregado por Girard é “encantamento”, uma estratégia estética que se apropria das convenções sentimentais para subvertê-las. A pesquisadora celebra Millay por sua poesia, mas também por suas performances artísticas.

Sandra Gilbert (1995, p. 168) alerta, porém, sobre um dos perigos da personificação feminina do feminino realizada por Millay. Pois embora a poeta possa ter escolhido exercer esse papel como atriz de modo a evidenciar a distância entre o indivíduo e sua performance, com frequência o público acaba por reificar essa personagem desempenhada e a artista se vê presa a essa máscara que ostenta.

Entre os termos contemporâneos relacionáveis à hiperfeminilidade, está “*girly girl*” (algo como “menina bem menininha”). Empregado principalmente em contextos de infância ou de idade escolar, ele é usado para descrever meninas que desempenham feminilidade em seu comportamento, interesses e estética. Outro é “feminilidade enfatizada”, que costuma ser associado a valores de gentileza, bondade e altruísmo, contribuindo para a imagem de “boa menina”, a qual apresenta também preocupação elevada com questões emocionais e de aparência. Em comparação com estes, o “hiperfeminino” é um conceito que, por implicar um nível de excesso, tende a remeter a uma aparência feminina mais sexualizada e permeada pelo viés heteronormativo, tendo por audiência principal o olhar masculino (Francis *et al.*, 2017, p. 1098). Conforme explorado anteriormente, a heteronormatividade é marcada por uma ansiedade que obriga a constante repetição dos atos performáticos de gênero.

70 “This hyperfemininity co-opts the power of the male to objectify, fetishize, and commodify the female body (under the terms of patriarchy, this power both defines and bolsters masculinity). In some ways, this co-option renders the masculine as superfluous. Admittedly, the body that emerges here does not look much different than the female body in much of male discourse; however, a careful reading—one that perceives some critical distance between Millay the poet and the speaker of the poems—reveals this fetishization, objectification, and commodification as artificial or artifice rather than natural.”

Semelhantemente, a identidade de “boa menina” nunca é confirmada, a pessoa está sempre em risco de ter esse título revogado e por isso precisa reafirmar, a cada interação social, valores associados a essa denominação, como castidade, gentileza, ingenuidade, bondade, virtude, conformidade (Walker, 1988, p. 84-85).

É necessário apontar que a performance de gênero de uma “*girly girl*” não se apresenta como contraponto a um “*boyish boy*” (um menino bem moleque). Isso porque a masculinidade detém uma posição hegemônica na sociedade, a sua manifestação é sempre detentora de poder, enquanto a “menininha” está em posição de desvantagem – Simone de Beauvoir (2009) descreve com minúcia como se constrói socialmente o orgulho de ser homem, mas não o de ser mulher. Em nossa cultura, “ser masculino” é visto como inerentemente positivo. Um menino jamais sofrerá deboche por gostar de “coisas de menino”, por jogar futebol ou vestir azul. Certos comportamentos “típicos de um homem” podem até ser alvo de piadas, porém jamais instigarão na mesma medida um sentimento de inferioridade em decorrência de seu gênero, muito menos uma opressão social sistemática. Em contrapartida, não há maneira de ser mulher que não seja vista de maneira negativa, toda performance de seu gênero traz consigo um risco de reprovação – feminina demais, feminina de menos. Meninas com frequência deixam, por exemplo, de trajar cor-de-rosa, porque buscam se dissociar dos valores femininos. Sendo assim, a escolha de manifestar feminilidade, ainda mais exacerbada, é em muitos casos um ato de coragem, como percebe McRobbie (2009, p. 21), na análise de personagens mulheres contemporâneas como as de *Sex and the City* e *O Diário de Bridget Jones*, “essas jovens mulheres querem ser femininas e desfrutar de todo tipo de prazeres femininos tradicionais sem pedir desculpas, embora, de novo, o porquê de elas poderem sentir que devem se desculpar seja deixado no ar”⁷¹.

Esse porquê é evidente. Para além das questões acima pontuadas, muitos desses “prazeres femininos” estão, não por acaso, associados a práticas de consumo. A mídia e o mercado têm interesse em vender não meros produtos, mas o acesso a uma performance de gênero que permita à mulher aproximar-se de uma heteronormatividade naturalizada e, em grande medida, isso implica atender a padrões de beleza que as tornem objetos desejáveis. Por outro lado, como uma postura defensiva, mulheres podem vir a rejeitar e se afastar do que é considerado feminino, acabando por desmerecer excessivamente esses valores e, inadvertidamente, contribuir para sua opressão, “em outras palavras, para serem bem-sucedidas na subjetivação, as meninas são – pelo menos em dada medida – compelidas a

71 “These young women want to be girlish and enjoy all sorts of traditional feminine pleasures without apology, although again, quite why they might feel they have to apologize is left hanging in the air.”

investir em um conjunto de desejos e produções que são simultaneamente reificados e desprezados pela sociedade em geral”⁷² (Francis *et al.*, 2017, p. 1106).

Na pesquisa conduzida por Francis *et al.* (2017) acerca das percepções da comunidade escolar sobre as “*girly girls*” e a participação delas em disciplinas de ciências exatas, a conclusão foi de que essas meninas existem no imaginário como uma presença menor, inadequada. Uma menina hiperfeminina é tida como “[...] uma presença efêmera, mas mesmo assim enfadonha e patética. Superficial, vaidosa, obtusa, facilmente controlável: em suma, ridícula”⁷³. É cercada por essas percepções que ela pode ser desestimulada de manifestar interesses ou uma estética tipicamente femininos e isso não só nos dias de hoje. Na década de 70, Hélène Cixous publicou um ensaio em defesa e promoção da escrita feminina. Intitulado “O Riso da Medusa”, nele questiona “qual é a mulher efervescente e infinita que, imersa como ela estava na sua ingenuidade, mantida no obscurantismo e no menosprezo dela mesma pela grande mão paternal-conjugal-falocêntrica, *não sentiu vergonha de sua potência?*” (Cixous, 2022, pp. 43-44, grifo da autora) e mais adiante:

Contra as mulheres eles cometeram o maior dos crimes: eles as levaram, insidiosamente, violentamente, a odiarem as mulheres, a serem suas próprias inimigas, a mobilizarem sua imensa potência contra elas mesmas, a serem as executoras da obra viril deles.

Criaram para elas um antinarcisismo! Um narcisismo que não se ama, a não ser fazendo-se amar por aquilo que não se tem! Eles fabricaram a lógica infame do antiamor. (Cixous, 2007, p. 47)

É com linguagem expressiva que ela explicita o sentimento que permeia a experiência de não ser homem. Uma negatividade voltada à própria identidade, que leva a mulher a atuar como aliada na manutenção desse sistema através da autorrepressão. Entretanto, nada disso significa que a história não seja marcada por episódios de transgressão e subversão dos ideais de feminilidade.

A pesquisa de Sadie Mae Goldstein (2024) investiga versões da personagem-tipo *femme fatale* (mulher fatal) manifestadas sob o olhar feminino (*female gaze*). Tradicionalmente, a *femme fatale* é uma mulher que usa de sua sexualidade, atratividade e inteligência para seduzir e destruir um homem por vingança, poder ou diversão. Já o olhar feminino é usado sobretudo nos estudos de cinema para se referir a obras com protagonistas mulheres e normalmente dirigidas e escritas por alguém que não seja um homem cis. Enquanto o olhar masculino (*male gaze*) é objetificante e faz da mulher fatal uma personagem unidimensional, que serve apenas para ameaçar o protagonista homem, o olhar feminino tende

72 “In other words, to succeed in subjectification, girls are – at least to some extent – compelled to invest in a set of desires and productions which are simultaneously reified and despised in wider society.”

73 “[...] an ephemeral, but nevertheless tiresome and pathetic, presence. Superficial, vain, dim, easily led: in short, ridiculous.”

a aprofundar as motivações da personagem, cuja inteligência é sua principal fonte de poder; desse modo, ela é algo mais do que um mero objeto sexual (Goldstein, 2004, p. 4-6). A autora teoriza sobre dois arquétipos dessa mulher: o primeiro, associado aos anos 50, à segunda onda feminista e à luta por igualdade no mercado de trabalho, é a Barbie; o segundo, ao final dos anos 2010 em diante, à quarta onda feminista e ao questionamento do próprio construto social de gênero, é a Bimbo. Ambas se adéquam aos padrões vigentes de beleza e usam sua inteligência como ferramenta para conquistarem seu espaço. Esses arquétipos não foram concebidos pela pesquisadora como modelos prescritivos de feminilidade, uma vez que se originam na ficção, mas ela verifica que suas respectivas estéticas e valores podem ser parcialmente replicados na realidade. Goldstein define a Barbie como hiperintelectual, pois “ela pode ser tudo”, a boneca/personagem/arquétipo detém infinitas profissões e sua beleza é mais uma de suas qualidades. Através de suas múltiplas capacidades, a Barbie busca provar estar em pé de igualdade com os homens. Por sua vez, a Bimbo é não-intelectual, sua emergência como arquétipo se dá nas redes sociais, sobretudo no TikTok, com pessoas (mulheres ou pessoas não binárias) adotando uma personalidade artificial, marcada por uma suposta superficialidade, “a pessoa que performa a Bimbo tem que ser a mais inteligente na sala, embora esteja convencendo com sucesso os demais de que ela é uma figura ignorante e ingênua. Como é dito no podcast *The Bimbo Manifesto*: ‘Ser burra é a coisa mais inteligente que você pode fazer’⁷⁴” (Goldstein, 2024, p. 57). Ao interpretar esse arquétipo, a Bimbo é capaz de furtivamente se empoderar. Goldstein reconhece que, em um mundo ideal, uma pessoa não seria forçada a recorrer a esses subterfúgios para conquistar maior autonomia, tampouco teria que subscrever a padrões estéticos levando em conta as preferências de um homem, mas dentro das limitações impostas por uma sociedade heteropatriarcal, jogar de maneira consciente com as regras sociais é o que abre caminho para se alterar o *status quo*.

Há um terceiro arquétipo, menos aprofundado, mencionado na pesquisa, a “Girlboss” (algo como mulher-chefe). A autora associa esse tipo de mulher à terceira onda feminista, aos anos 90 e 2000; trata-se de uma figura que não vê seu gênero como um impeditivo para suas ambições, em uma visão que permite à mulher “ter tudo”: carreira, amor, feminilidade. É preciso apontar que esse arquétipo não conta com o mesmo embasamento que os outros dois e o texto peca por uma visão superficial dessa dita terceira onda. Embora cite Judith Butler como uma pensadora feminista essencial para o período, essa é a única menção a seu nome no trabalho e ela não consta entre as referências bibliográficas (considerando o quanto a Bimbo

74 “The person performing the Bimbo has to be the smartest in the room even though she is successfully convincing others that she is an unknowing, naïve figure. As is said in the podcast *The Bimbo Manifesto*: ‘Being stupid is the smartest thing you can do’.”

se baseia na autoconsciência da performance de gênero, é um lapso significativo). Além disso, Goldstein associa a interseccionalidade como característica exclusiva da quarta onda feminista, embora no próprio artigo que referencia para definir a terceira onda Snyder (2008, p. 175) identifique como um dos principais diferenciais desta onda em relação às duas anteriores o fato de ser composta por múltiplas perspectivas e interseccionalidades. Essas questões são apontadas não para deslegitimar o trabalho de Goldstein, senão para reconhecer suas limitações, antes de tomá-lo como ponto de partida para algumas considerações.

Se a Bimbo pertence à quarta onda, a Girlboss, à terceira, a Barbie, à segunda, é lógico inquerir qual seria o arquétipo que caberia à primeira onda, que marcou os anos iniciais do século XX. A resposta que propomos: a *Flapper*: “Sofisticada, sexualmente liberada e independente, a *flapper* marcou a emergência de uma nova cultura jovem que enfatizava individualidade, prazer e expressão sexual”⁷⁵ (Rabinovitch-Fox, 2017, n.p.). Embora tenha suas nuances, a *flapper* correspondia a um ideal de beleza jovem, branco, heterossexual e, sobretudo, com os meios necessários para consumir os produtos que caracterizavam a vida moderna americana. Trata-se de uma manifestação da “Nova Mulher” (abordada na seção 2.4 desta dissertação) ou da “Garota Moderna”, típica dos anos 20. No imaginário, ela representa um ícone de moda, uma consumidora ideal, um objeto de desejo; ela é bonita, superficial e burra. Como tal, é retratada pelas revistas de sofisticação como um contraponto a seus leitores, mas é indissociável da cultura de consumo representada pelos abundantes anúncios encontrados nas páginas de uma *Vanity Fair* (Keyser, 2007a, p. 66; Rabinovitch-Fox, 2017, p. 22).

A etimologia de *flapper* remete a um tipo de prostituta jovem (Conor, 2002). Em português, o termo usado como correspondente é “melindrosa”, “nos 1920, moça faceira e elegante e afetada nos modos e no vestir”, e é interessante notar outras acepções do termo: “que não tem força ou vigor; débil, delicado, frágil”, “diz-se de ou pessoa que tem modos e atitudes afetadas e amaneiradas”, “mulher que se melindra, que se magoa com facilidade” (Melindrosa, 2025; Melindroso, 2025). Enquanto a “Nova Mulher” é por vezes conceituada com um foco político relacionando-a ao sufrágismo, a *flapper* é definida por elementos acentuadamente visuais e, portanto, é muito performativa (Conor, 2002; Rabinovitch-Fox, 2017, p. 25), o que a torna ideal para servir de arquétipo. Embora as mulheres dos *Distressing Dialogues* não sejam descritas com esse termo, elas manifestam muitos dos traços de uma *flapper* e no próximo capítulo serão analisadas várias instâncias em que elas usam dessa

75 “Sophisticated, sexually liberated, and independent, the flapper marked the rise of a new youth culture that emphasized individuality, pleasure, and sexual expression.”

performatividade de uma maneira semelhante ao arquétipo da Bimbo de Goldstein, fazendo uso de sua imagem de garota bonita e tola para manipular as situações em seu favor, mas com peculiaridades da época que as definem como um arquétipo separado.

Um erro em que se pode incorrer com facilidade é tomar essas mulheres que usam seus atributos dentro do jogo social heteronormativo como coniventes ou mesmo culpadas pelo patriarcado. Embora os textos de humor escritos por Edna St. Vincent Millay sejam ainda relativamente pouco estudados, os de sua contemporânea Dorothy Parker foram objeto de um maior número de artigos, dos quais vários se debruçam sobre a questão da performance de gênero e são usados como referência para a presente pesquisa. Tome-se como exemplo “‘I hate Women. They get on my Nerves’: Dorothy Parker's Poetry of Female Sympathy”, de Francisco Vieco (2017). Em sua análise da obra de Parker, ele destaca como a escritora usava de paródias para denunciar o caráter performativo do gênero. Se aparentemente suas piadas se alinhavam a um ponto de vista masculino que ridiculariza as mulheres e seus comportamentos, o verdadeiro alvo era a indústria editorial (sobretudo de revistas) que imperava na Nova York de então e que disseminava estereótipos misóginos. No entanto, Vieco (2017, p. 86) também afirma:

Mesmo assim, ela também ria de mulheres reais. Estas eram suas antagonistas não só porque seguiam a ditadura de alegre domesticidade e submissão desses periódicos para alcançar sucesso social, mas também porque elas contribuíam para a marginalização de outras mulheres como ela própria, que se recusavam a aceitar tal lavagem cerebral de gênero.⁷⁶

No decorrer de seu artigo, ele reitera a ideia de que um dos principais alvos do humor de Parker eram os ideais femininos da época, “[...] usando paródia e autoparódia como armas para sobreviver além dos clichês femininos misóginos e para *salvar* mulheres reais, como Parker, das pressões sociais de sua época”⁷⁷(Vieco, 2017, p. 69-70, grifo do autor). Se, por um lado, o artigo é feliz em constatar como o recurso da paródia é usado não de maneira a reforçar os estereótipos femininos, mas para questioná-los, e contribui com o âmbito acadêmico ao valorizar uma autora ainda muito excluída dos cânones e analisar sua poesia sob a luz dos estudos de gênero, por outro, cai na armadilha de considerar certos tipos de mulher (i.e. os que rejeitam de maneira mais evidente as prescrições de feminilidade) como mais “reais” ou melhores do que outros.

76 “Nevertheless, she also laughed at real women. These were her antagonists not only because they blindly followed the dictates of happy domesticity and submissiveness from these periodicals to reach social success, but also because they contributed to the marginalization of other women like herself, who refuse to accept such gender brainwash.”

77 “[...] by using parody and self-parody as weapons to survive beyond misogynist feminine clichés, and to save real women, like Parker, from the social pressure of their times.”

Em “Performing Humor in Dorothy Parker's Fiction” (2013), Joseph Coulombe também investiga a maneira como Parker usa o humor para comentar questões de gênero e promover mudanças sociais. O pesquisador, porém, insiste em classificar as personagens estudadas em dois grupos: de um lado, mulheres que, elas mesmas produtoras de humor, demonstram inteligência e autonomia, subvertendo os valores femininos da época; do outro, “suas personagens mais fracas lamentam seus namorados ausentes, tornam-se presas de homens predatórios ou se tornam alcoólatras e suicidas conforme enfrentam uma vida com pouco propósito aparente”⁷⁸ (p. 45). Coulombe afirma que a literatura de Parker tem uma natureza prescritiva, oferecendo, respectivamente, modelos a serem seguidos ou evitados. Para ele, essas mulheres mais “fracas” são o alvo do humor, levando a audiência a querer se distanciar de seus comportamentos “tolos”. Esse artigo tem os mesmos méritos do escrito por Vieco e o mesmo lapso: classificar personagens mais sentimentais, ou seja, femininas como evidentemente fracas e risíveis.

Não é objetivo do presente trabalho analisar as obras de Parker nem compará-las às de Millay; tampouco averiguar se as análises de Coulombe e Vieco estão corretas em suas asserções. Elas foram mencionadas apenas com a intenção de exemplificar que, mesmo em textos de perspectiva teórica feminista, mulheres (hiper)femininas são desvalorizadas.

Uma vez estabelecido o conceito de hiperfeminilidade sob uma perspectiva teórica, o próximo passo desta pesquisa é analisar suas manifestações nos *Distressing Dialogues* propriamente ditos.

78 “Her weaker characters bemoan their absent boyfriends, fall prey to predatory men, or become alcoholic and suicidal as they face a life with little apparent purpose.”

4. ANÁLISE DOS *DISTRESSING DIALOGUES*

Este capítulo tem por objetivo aplicar os conceitos previamente apresentados para construir uma análise acerca das personagens dos *Distressing Dialogues*. No decorrer do processo de leitura e tradução desses textos, perceberam-se algumas figuras recorrentes que seriam particularmente relevantes para o presente estudo, cujo foco recai na relação entre performance de gênero, sobretudo de hiperfeminilidade, e humor. Essas personagens foram divididas em categorias criadas por nós para esquematizar e facilitar o desenvolvimento da argumentação.

Conforme verificado por Elizabeth Anderson (2008, p. 64), os *Dialogues*, justamente por muitos serem estruturados como pequenas cenas de teatro ou apresentarem uma linguagem teatral, de artificialidade deliberada, destacam o componente performativo das personagens, dando a impressão de “que elas passam pela vida como se fosse uma representação”⁷⁹. Nancy Walker (1988, p. 35, 55) os classifica como esquetes cujo tema principal são as relações entre os sexos e percebe no título dado à coletânea publicada por Nancy Boyd, *Distressing Dialogues*, um desconforto gerado pelo distanciamento entre o humor da obra e os valores culturais dominantes. Também Sandra Gilbert (1995, p. 171) verifica que boa parte desses esquetes tem por objeto a construção artificial da feminilidade e a reificação do corpo feminino e “portanto, a disjunção alienadora entre aparência e realidade, máscara e eu, a que o corpo feminino é submetido”⁸⁰. Deborah Woodard (1995, p. 160) considera Boyd “uma autoridade em como mulheres jogam com o ser ‘mulher’, como elas participam de uma mascarada, uma mascarada que pode ser minada a ponto de, através do mimetismo, elas dirigirem suas próprias performances sob controle e desconstruírem suas origens”⁸¹. Já Florian Gargaillo (2020, p. 11) oferece uma análise acerca dos eu líricos femininos da poesia de Millay que também pode ser estendida às personagens dos *Dialogues*, segundo a qual a autora ao mesmo tempo encoraja o leitor a simpatizar com o eu lírico e reconhecer nele os seus próprios dilemas, sem deixar de estabelecer um limite que permite ao público interpretá-los de maneira crítica e, conseqüentemente, aplicar o mesmo ceticismo a si

79 “that they go about life as though it is an act.”

80 “therefore on the alienating disjunction between appearance and reality, mask and self, to which female flesh is subject.”

81 “an authority on how women play at being 'woman,' how they participate in a masquerade, a masquerade that can be undercut to the extent that, through mimicry, they direct their own command performances and deconstruct their origins.”

mesmo; essa tensão é o que dá à obra de Millay “sua complexidade e valor, mesmo que a crítica tenha sido lenta em reconhecê-la”⁸².

Com um estudo que leva em conta a alta performatividade retratada nos textos em questão, este capítulo é estruturado em sete partes, cada uma destacando uma manifestação específica dentro do espectro de feminilidade identificado e categorizado pela presente pesquisa: a *flapper* hiperfeminina “sonsa”, os rituais de beleza femininos, a mulher etérea suprafeminina, mulheres que “não são como as outras”, antifeminilidade ou feminilidade transgressiva, a Mulher Verdadeira e, por fim, o homem irracional.

4.1 FAZENDO-SE DE SONSA

Entre os quase trinta textos aqui estudados, há seis que consideramos “*distressing dialogues*” por excelência: “The Same Boat”, “No Bigger than a Man’s Hand”, “Powder, Rouge and Lipstick”, “For Winter, For Summer”, “Rolls and Salt” e “Breakfast in Bed”. Neles, a história é estruturada como um diálogo entre um homem e uma mulher que têm uma relação romântica (em cinco, são casados; em um, estão se cortejando). Para além dessa característica formal, a personagem feminina em cada uma dessas seis pequenas peças pode ser enquadrada no arquétipo da *flapper* anteriormente discutido, uma mulher marcadamente jovem, “libertina”, atraente, vaidosa, consumista e que circula livremente pelos espaços públicos. Acima de tudo isso, ela não demonstra inteligência, pelo menos não abertamente.

Em “For Winter, For Summer”, as personagens são Louise Morton e seu marido, Richard Morton, que está planejando viajar sozinho em uma expedição de caça. O conflito se inicia quando Louise expressa vontade de acompanhá-lo. De imediato, ele recusa, alegando não ser uma viagem adequada para uma mulher. Parecendo aceitar a resposta, ela pede então que o marido coloque uma carta no carro para garantir que ela será levada ao correio e postada; profundamente aliviado com a mudança de assunto, Richard concorda até perceber que o destinatário é Hamlin Jefferies, um antigo pretendente da sua esposa. Louise diz que queria convidar Hamlin para fazer-lhe companhia durante a ausência do esposo, o que lhe desperta intenso ciúme. A discussão evolui até o ponto em que Richard vai desistir da viagem; Louise, aparentando altruísmo, se recusa a deixá-lo abrir mão de sua expedição e, por fim, ela, “prestativa”, sugere a solução de acompanhá-lo. Richard concorda, percebendo nisso um sacrifício que sua esposa estaria disposta a fazer por ele. É só no final do diálogo que ele lembra ter sido essa a vontade de Louise desde o começo.

82 “its complexity and value, even if the criticism has been slow to recognize it.”

A personagem de Louise Morton exibe todas as características enumeradas acima. Sua jovialidade se manifesta em alguns comportamentos ligeiramente infantis, como fazer beicinho ao lhe ser negado algo que quer, ameaçar choro ou quando, contente afinal, refere-se a si mesma na terceira pessoa e no diminutivo ao pedir que o marido lhe mostre o catálogo que está lendo (“Vai, meu bem, mostra para a Louzinha todas as arminhas bonitinhas!”⁸³) e demonstra uma inocência pueril ao perguntar sobre as armas (“Ah, e para que serve essa pequeninha bem fofa? É pra matar passarinho?”⁸⁴). Sua aparência atraente é insinuada pelo marido ao dizer que não teria paz durante sua viagem “pensando em você aqui com a casa cheia dos seus velhos pretendentes”, ficando implícito ter havido muitos homens interessados nela quando estava solteira. O comportamento de liberdade sexual é evidente por sua correspondência contínua com Hamlin Jefferies e afirmações como “É só que acredito em – em distribuir os meus prazeres, entende? Você devia era ficar feliz de eu ter alguém por perto de quem gosto, para eu não ficar sozinha enquanto você está fora”⁸⁵. Ademais, a instituição do casamento não é tratada com a sacralidade tradicional, Louise parece ter escolhido aleatoriamente com quem se casar jogando uma “moedinha chinesa” e, mesmo com a decisão tomada, ela pode ser sempre revertida, Hamlin pergunta sempre sobre o divórcio e a resposta é que “não tem chance nenhuma no mundo de eu me divorciar de você – pelos próximos anos”⁸⁶. A vaidade e o consumismo são representados pela revista que ela lê durante o diálogo, interrompendo uma fala para se perguntar se lhe cairia bem um véu como o que vê anunciado nas páginas; além disso, assim que recebe permissão para viajar com o marido sua primeira preocupação é ir “direto para a cidade amanhã e vou comprar todo tipo de roupas rústicas!”⁸⁷. A mobilidade se manifesta na possibilidade de acompanhar Richard, por mais que ele não considere a floresta um lugar adequado para uma mulher; antes de entender o pedido da esposa, Richard interpreta a ideia de acompanhá-lo até o Maine como ir de carro com ele até certo ponto e voltar sozinha; no dia seguinte, Louise planeja ir às compras na cidade. Essas três coisas mostram como a mulher moderna tinha mais liberdade para ir e vir, sendo comum, inclusive, que dirigisse um automóvel. Quanto ao traço mais importante: Louise tem total consciência de que sua carta a Hamlin Jefferies despertará em Richard um ciúme que o tornaria mais manipulável. Durante a discussão, ela só finge não entender a indignação do marido, fazendo-se de sonsa para conseguir o quer. Por exemplo, quando ele está pronto a

83 “Come, sweetheart, show li'l Lou all the pretty guns!”

84 “Oh, what's that cute little baby one for? Shooting birds?”

85 “It's just that I believe in-in distributing my pleasures, you see. You ought to be glad there's somebody around I like, to keep me from being lonely while you're gone.”

86 “there's not a chance in the world of my divorcing you, - for years yet.”

87 “right into town to-morrow and get a lot of all kinds of rough clothes!”

abandonar seus planos para que a esposa não fique sozinha em casa com outro homem, Louise diz: “Ah, mas, meu querido, não seja absurdo! Por nada que eu ia fazer você desistir da sua viagem! (*A perturbação dela é encantadora.*) É só que eu ia ficar tão solitária sem você, só isso. Nem pense em ficar em casa só por minha causa”⁸⁸. Ela performa altruísmo e isso é tido como “encantador”.

Nos subcapítulos 4.2 e 4.7, “Powder, Rouge and Lipstick” será comentado com mais detalhes. Por ora, basta destacar parte da caracterização da Sra. Gwendolyn Avery-Thompson: sua preocupação supostamente superficial com a própria aparência, dedicando-se a um longo processo de aplicação de maquiagem. Sua infantilização ao chorar durante a discussão com o marido, ao exclamar, como fazem as crianças, “Não! Não é justo!”⁸⁹, quando é chamada de “infantil” pelo Sr. Avery-Thompson e, principalmente, ao empregar uma “linguagem de bebê” (*baby talk*):

Ele: Ah, que bebê corajosa! (*Ele sussurra no ouvido dela.*) De quem é essa menina?
Ela (*com uma voz alta e orgulhosa, para o mundo todo*): Do Bobby!⁹⁰

A primeira vez em que essa sequência de falas aparece é no final da primeira cena, quando Gwendolyn cede ao pedido do marido, de parar de usar maquiagem. Porém, ela é ecoada ao final da história, quando a situação se inverte e o Sr. Avery-Thompson volta atrás, pedindo à mulher que se arrume como de costume, com maquiagem e tudo:

Ela: Cuidado com a maquiagem! (*Ela sussurra no ouvido dele*) A menina de quem é essa menina agora?
Ele (*sentido e com uma voz baixa, aconchegando a cabeça no ombro dela*): Do Bobby.⁹¹

Essa repetição causa um efeito de humor que tem Bobby como alvo e deixa claro o triunfo da Sra. Avery-Thompson. Quando ela diz ser “do Bobby”, é com o orgulho de uma mulher que sabe ser desejada; quando ele faz a mesma afirmação, é em voz baixa, ciente de que a hierarquia dos dois foi invertida, lamentando uma derrota que ele próprio foi forçado a conceder.

O diálogo “Breakfast in Bed” é muito semelhante aos analisados acima. Nele, o casal em cena é formado por Carey Turner e sua esposa, Janet, eles estão tomando café da manhã na cama, servido por uma empregada da casa. Durante a refeição Carey está tentando

88 “Oh, but dearest, don't be absurd! I wouldn't have you give up your trip for anything! (*Her distress is charming.*) It's just that I'd be so lonely without you, that's all. You mustn't think of staying home on my account.”

89 “No! It's not fair!”

90 “He: Oh, there's the brave baby! (*He whispers in her ear.*) Whose little girl are you?
She (*in a loud, proud voice, to the world at large*): Bobby'th!”

91 “She: Mind the paint! (*She whispers in his ear*) Whose little girl am I now?
He (*ruefully, and in a low voice, snuggling his head upon her shoulder*): Bobby'th.”

trabalhar, isto é, criar em sua cabeça “cenários cinematográficos com excesso de sabor e outros doces literários indigestos”⁹², enquanto Janet interrompe constantemente com conversas sobre amenidades. Quando o marido se irrita a ponto de querer sair do quarto, a mulher pede que ele fique e se oferece para se retirar, começa a chorar e sugere que passem a dormir em quartos separados. Acaba que Carey a conforta, pede que ela fique e conclui que a esposa, ao invés de um incômodo, é uma ajuda só por ficar perto dele.

Mais uma vez, Janet pode ser considerada uma *flapper* na medida em que é bonita, seguindo as tendências de moda da época (“Em uma cama, dormindo, a Sra. Turner: vinte e um, cabelo preto curto e franja reta (formalmente chinesa), pijama azul speedwell, grande demais em vários tamanhos, linda de morrer”⁹³) e certa jovialidade lhe é atribuída – tem uma boneca na mesa de cabeceira e parte de seus apetrechos de beleza são descritos como “pequenos brinquedos de marfim de diferentes formatos e tamanhos”⁹⁴. Seus interesses frívolos são colocados em contraste com o marido, que está “trabalhando” já ao acordar, enquanto ela esmalta as unhas e comenta, em detalhes, a cesta de lixo que comprou:

Ela: Querido, você não acha uma graça a nova cesta de lixo?

Ele (*erguendo o olhar*): Mm – ahah. Muito boa.

Ela: Encontrei ela ontem por acaso – nem estava procurando por cestas de lixo – e a vi numa vitrine por acaso, parte de um daqueles conjuntos, sabe, que estão sempre organizando, com luminárias altas e quimonos jogados de qualquer jeito nas cadeiras, sabe?

(*Ele não responde.*)

Ela: Pensei que combinaria direitinho com a caneta de pena. Mas não combina – não direitinho. – Mas ainda assim, até que gosto das coisas meio imperfeitas. (*Ela sorri e olha para a cesta de lixo com a cabeça inclinada para um lado.*)⁹⁵

Esse objeto foi uma adição a um quarto já “mobiliado com carinho e com não poucos gastos”⁹⁶, repleto de roupas, móveis e acessórios, muitos dos quais (como um par de canetas, uma preta e uma rosa) nem parecem já terem sido utilizados. Além do mais, Janet se mostra incapaz de perceber que o marido está concentrado em alguma coisa e pouco interessado na conversa até o momento em que ele diz explicitamente que está elaborando um cenário em sua cabeça. A justificativa dela é que um trabalho intelectual é impossível de se perceber a

92 “over-flavored motion-picture scenarios and other indigestible literary pastry.”

93 “In one bed, asleep, Mrs. Turner: twenty-one, short black hair and straight bangs (formally Chinese), speedwell-blue pyjamas several sizes too large, heart-breakingly pretty.”

94 “little ivory playthings of different shapes and sizes.”

95 “She: Darling, don't you think that new waste-basket is sweet?

He (*glancing up*): Mm-ayah. Very nice.

She: I came upon it yesterday quite by accident-I wasn't looking for waste-baskets at all-and I saw it in a window quite by accident, part of one of those sets, you know, that they're always arranging, with tall lamps, you know, and kimonos thrown carelessly over chairs.

(*He does not reply.*)

She: I thought it would just exactly match the quill-pen. But it doesn't-not quite.- Still, I rather like things a little bit off. (*She smiles, and regards the waste-basket with her head to one side.*)”

96 “furnished caressingly and at the outlay of no contemptible expense”

olho nu: “Sabe, eu não sei dizer quando você está ocupado e quando você só está zangado. As pessoas que trabalham na cabeça são *tão* complicadas. Se você fosse um – um colocador de papel de parede, ou algo assim, seria *muito* mais simples saber quando você está trabalhando”⁹⁷.

Segundo Nancy Walker (1988, p. 62-63), na tradição de humor estadunidense produzido por mulheres há dois principais estereótipos femininos: um deriva do sentimento de inadequação, de não conseguir atender aos ideais de feminilidade, e se manifesta na figura de uma mulher desagradável, resmungona, fofqueira, obsessiva com a manutenção do lar; o outro enfatiza a mulher em um papel submisso, do qual emerge a personagem sentimental, fraca, incompetente, carente, ou a “loira burra”. Esse segundo tipo é o arquétipo abordado nesta parte do trabalho, mas durante boa parte do diálogo a Sra. Turner evoca a personagem feminina desagradável. A boneca na mesa de cabeceira, “amassada, que apita em vez de dizer ‘Mamãe!’”⁹⁸, associa a personagem a certa infantilidade, mas também a um papel materno. Como uma mãe excessivamente zelosa, ela fica monitorando cada ação do marido: se fuma, se bebe o café ou deixa esfriar, se come os ovos e como come. Quando ele obedece, é chamado de “bom menino”⁹⁹, quando não, é “tão odioso esta manhã que é fofo”¹⁰⁰. Esse comportamento é o que faz com que o marido a rejeite e se levante para sair do quarto. É nesse momento que Janet muda sua postura. Passando a performar uma feminilidade do segundo tipo elaborado por Walker, ela recorre ao choro, dotado de teatralidade: “*ela tira um pequeno lenço azul do bolso do pijama e o pressiona contra a boca por um momento, depois continua, alegre*”¹⁰¹, “*Ela faz uma pausa por um instante: seu lábio estremece e ela retorce seu pequeno lenço*”¹⁰², “*Ela (irrompendo em uma enxurrada de lágrimas e deitando a cabeça no ombro dele): Claro que estou chorando! Meu coração está partido!*”¹⁰³ e é a partir disso que a situação se reverte, a ponto de o marido terminar se desculpando e pedindo que ela fique.

Embora não tenha sido elencado entre os “*distressing dialogues* puros”, por estar estruturado em formato de narrativa, “The Woman Who Would Be Moving the Beds About”, publicado sob o ortônimo de Millay merece ser examinado aqui por sua proximidade com

97 “You see, I can’t tell when you’re busy, and when you’re just cross. People that work in their heads are *terribly* difficult. If you were a-a paper-hanger, or something, it would be *much* more simple to know when you were at work.”

98 “rather crumpled doll, which rings instead of saying, ‘Mamma!’”

99 “There’s a good boy.”

100 “so hateful this morning that you’re cute.”

101 “*she drags a small blue handkerchief from her pyjama pocket and presses it against her mouth for a moment, then continues, brightly*”

102 “*She pauses for a moment: her lip quivers, and she twists her little handkerchief*”

103 “*She (bursting into a flood of tears and laying her head on his shoulder): Of course I’m crying! My heart is broken!*”

“Breakfast in Bed”. Nele, a Sra. Merrie, assim como Janet Walker, chega perto de ser “derrotada” em sua disputa matrimonial. O conflito retratado nesse conto cujo subtítulo é “Uma Pequena Homilia para Donas de Casa Sobre um Mal a ser Rigorosamente Evitado”¹⁰⁴ é uma esposa com a mania de mudar os móveis de lugar e colocá-los em posições absurdas (por exemplo, uma das camas dentro do banheiro e a outra no corredor) até que o marido se cansa e a proíbe de continuar com isso, ameaçando separar-se dela. A Sra. Merrie, então, abandona sua casa, deixando apenas um bilhete no travesseiro. William Merrie sai em busca da esposa, percorrendo o mundo até alcançá-la à sombra de um coqueiro em Honolulu. Eles retornam para casa e o marido diz que não haveria problema se ela quisesse voltar a mudar as camas de lugar, ao que ela responde: “‘As camas?’ ela repetiu. ‘Ué, qual é o problema com elas do jeito que estão? Ah, como eu estava dizendo – você *tinha* que ter estado comigo em Monte Carlo _’”¹⁰⁵.

A Sra. Merrie é dita uma mulher exemplar, “uma pérola entre as mulheres. Era bonita, inteligente, casta e tinha seu próprio dinheiro; exigir de uma mulher mais do que isso é ser exigente demais”¹⁰⁶. Como tal, já se distancia do arquétipo aqui trabalhado, de uma mulher bonita, mas que não demonstra inteligência nem castidade. Logo depois da afirmação de que não se pode exigir mais do que ela já oferece, vem o título da parte seguinte da história “*A Exigência de uma Promessa*”¹⁰⁷, na qual ela é proibida de seu único afazer, mudar as camas de lugar. Essa imposição afeta diretamente sua saúde:

Por seis meses ela cumpriu sua promessa. Mas teve um preço. No final daquele tempo, ela estava perceptivelmente mais magra e não tinha nenhum apetite, exceto por toranjas e amendoins salgados. Havia crescentes malva sob seus olhos e ela tinha a mania de deixar os olhos vagarem pelo quarto quando o marido estava falando com ela, ou de ficar batendo no chão com o pé.¹⁰⁸

Ela se torna inquieta e por fim a mobilidade da personagem feminina se manifesta quando ela vai embora de casa, passando por lugares da Europa, Ásia e América do Norte. O “mal a ser evitado” anunciado no subtítulo parece, em um primeiro momento, ser o hábito de mudar as coisas de lugar, agir dessa maneira obcecada e irracional acerca da arrumação da casa. No entanto, diante da proibição do marido, a solução da Sra. Merrie foi deixá-lo e partir

104 “A Little Homily for Housewives Concerning an Evil to Be Rigorously Eschewed”

105 “‘The beds?’ she repeated. ‘Why, what’s the matter with ‘em the way they are? Oh, as I was saying—you should have been with me in Monte Carlo—’”

106 “She was beautiful, intelligent, chaste, and had money in her own right; to require of a woman more than which, is to be exacting.”

107 “The Exacting of a Promise”

108 “For six months she kept her promise. But it cost her something. At the end of that time she was perceptibly thinner, and had no appetite at all except for grape-fruit and salted peanuts. There were mauve crescents under her eyes, and she had a way of letting her eyes roam about the room when her husband was speaking to her, or tapping the floor with her foot.”

em viagem. Ele é quem faz questão de procurá-la e ao final o Sr. Merrie, como outros maridos dos *Dialogues*, cede à vontade da esposa. Uma vez que a Sra. Merrie deixou o lar e pôde viajar pelo mundo, a inquietação que ela manifestava mudando a posição dos móveis (ou vagando o olhar e batendo o pé, quando o vício lhe foi proibido) foi curada. Desse modo, o “mal” pode ser interpretado como o próprio confinamento ao lar no casamento.

A bordo de um navio, as personagens de “The Same Boat”, Terence Dennison e Jacqueline Littleton são as únicas desses *distressing dialogues* ideais que não são casadas uma com a outra, mas se envolvem no decorrer dos nove dias no mar. Sobre a mulher, Terence diz “Acho que nunca conheci uma garota com tantas roupas!”¹⁰⁹ e, de fato, a cada cena descrevem-se seus trajés, que são mais numerosos, variados e ostentosos do que o necessário para uma viagem de navio. Em uma cena em que estão jantando no salão, ela passa a conversa inteira distraída, preocupada que com o balanço do mar caia sopa em seu vestido. Na manhã do segundo dia de viagem, quando ainda mal se conhecem, o interesse que Terence lhe desperta se baseia na aparência e, em igual medida, nas roupas que ele veste: “Minha nossa! Ele certamente tem uma aparência maravilhosa! (*Ela suspira*) Que caminhar esplêndido! (*Ela suspira*) E que sobrecasaca divina!”¹¹⁰. Com tudo isso fica consolidado o caráter superficial e consumista de Jacqueline.

Quanto à jovialidade, quando Terence a chama para ver os animais marinhos, a reação dela é como a de uma criança. Dá um gritinho, bate palmas, comenta “Ah, eles estão brincando, não estão? Ah, que adorável!”¹¹¹ e quando os peixes não estão mais visíveis ela olha para o homem como se ele tivesse o poder de trazê-los de volta. Para além disso, ela tem consciência do jogo que está jogando: em dado momento ele a acusa de o estar evitando, enquanto ele a segue “como um cachorrinho”¹¹² e em outro “Eles assistem por alguns instantes em silêncio, – quer dizer, ela assiste aos peixes grandes e ele assiste a ela assistindo a eles. Ela sabe que ele lhe está assistindo; e ele sabe que ela sabe. Mesmo assim, eles têm sua simplicidade, de certa forma”¹¹³. Se isso não bastasse, o fato de ela estar envolvida nesse romance é o maior sinal de libertinagem, já que ao final é revelado que ela é casada e está em viagem de lua de mel. O fato de Terence ser igualmente casado e estar em lua de mel é

109“I don't think I ever knew a girl with so many clothes!”

110“Oh, dear! He certainly is wonderful-looking! (*She sighs*) How marvellously he walks! (*She sighs*) And what a heavenly overcoat!”

111“Why, they're playing, aren't they? Oh, how adorable!”

112 “like a pup”

113“They watch for some moments in silence,—that is to say, she watches the great big fishes, and he watches her watch them. She knows that he is watching her; and he knows that she knows it. Still, they have their simplicity, in a way.”

irrelevante, pois o tipo da *flapper* diz respeito exclusivamente aos padrões de feminilidade da época.

Em dois dos *dialogues* selecionados, a discussão do casal não termina com o triunfo da mulher. É o caso, primeiramente, em “Rolls and Salt”. Lucile adota uma postura de confronto durante o jantar com o marido, em que aponta as características que considera mais irritantes nele. Assim que ela inicia suas reclamações, Philip demonstra estar ciente dos padrões de comportamento dela e pergunta “Isso aqui é uma briga?”¹¹⁴ e no decorrer do diálogo permanece sempre calmo. As acusações de Lucile são recebidas sem que ele se deixe afetar, ele é “cortês”, “bastante amigável”, diverte-se, é gentil, indulgente. Em contrapartida, ela é descrita como “furiosa”, “beligerante”, “persistente”, “com veneno crescente”, “imprudente”, “mal-humorada”. Se a intenção era de provocar uma reação, ela não consegue, embora isso não signifique que Phil não esteja incomodado: “*Há um silêncio por alguns momentos. Eles olham, com cuidado, para longe um do outro, ele com a mandíbula ligeiramente saliente, ela com as pálpebras caídas e o queixo no ar*”¹¹⁵, mas a maneira como o marido lida com suas críticas faz com que a própria Lucile volte atrás e comece a listar as qualidades dele.

Essa personagem evita, porém, uma classificação de esposa rabugenta por conta de outras características: como a preocupação com o que veste, com ter sua aparência apreciada e sair para jantar para ser vista. Quando percebe a maneira como agiu na primeira parte do diálogo, semelhantemente a outras personagens aqui analisadas, ela recorre ao choro como estratégia – primeiro anuncia que vai chorar e depois apresenta “*os olhos bem abertos e ameaçadoramente brilhantes*”¹¹⁶, o que deixa Phil imediatamente desconfortável e permite que Lucile se recupere da posição de completa desvantagem que ocupava na conversa.

Quando Phil é convocado a listar os defeitos e qualidades de sua esposa, ele o faz de maneira a agradá-la. Começa dizendo que Lucile “tem em comum com a maioria dos membros do seu sexo – beleza, sagacidade, delicadeza”¹¹⁷; assim que ela discorda, muda por completo seu discurso e passa a compará-la aos homens. Ao final do diálogo, o casal resume a caracterização um do outro:

Ela: Tudo bem, então, quero dizer que você é brutal e presunçoso e cínico e desajeitado e cansativo e egoísta e grosseiro; e se eu não estivesse tão perdidamente apaixonada por você, nunca mais falava com você!

114 “Is this a quarrel?”

115 “There is a silence for some moments. They look studiously away from each other, he with his jaw slightly protruding, she with drooping eyelids and her chin in the air.”

116 “her eyes wide open and ominously brilliant”

117 “you have in common with most of the members of your sex – beauty, wit, gentleness”

Ele (*delicado*): Ah! E agora me permita, elogios à parte, enumerar seus próprios encantos duradouros. Como eu disse antes, você é perfeita. Você é sentimental, indolente, cruel, tímida, extravagante, falsa e vaidosa – em outras palavras, perfeita.
 Ela (*emotiva*): Ah, Philip, – você me ama mesmo, não é?
 Ele: Amo... A conta, por favor!¹¹⁸

Enquanto Lucile lista defeitos, que diz estar disposta a ignorar só porque está apaixonada, Philip insiste que mesmo as características negativas dela compõem a sua perfeição. Há, sim, um nível de sarcasmo na fala dele, mas os traços listados são igualmente aqueles associados a uma *flapper*, ou seja, de fato contribuem para que ela seja um arquétipo desejável.

De maneira semelhante, há “No Bigger than a Man’s Hand”, em que o conflito se centra no marido continuamente deixar o tubo de pasta de dente destampado, a ponto de a esposa se divorciar dele, casar-se novamente e, quando o novo esposo apresenta o mesmo comportamento, se matar.

Na primeira cena, em que Elnor e Joey estão casados há oito semanas, ela consegue extrair do marido a promessa de tampar a pasta (embora ele não a cumpra). Durante essa conversa, a esposa é chamada de Elnorzinha, senta no colo do marido e emprega a já mencionada fala de bebê (“O Joey faz uma coisinha pra Elnorzinha?”¹¹⁹). Na cena dois, a dinâmica do casal, juntos há oito meses, é diferente. Elnorzinha age com frieza e silêncio enquanto Joey tenta conversar sobre amenidades no café da manhã. Quando ela estoura e o acusa de ser o culpado pela situação em que estão, ainda sem explicitar o que ele está fazendo de errado, o marido passa a tratá-la por “Elnor”. A cena acaba com ela chorando enquanto repete que ele deixa o tubo de pasta de dente sem tampa. Na terceira cena, casados há oito anos, Elnor está histérica, grita, não suporta ver qualquer coisa sem tampa (nem mesmo o marido, sem chapéu) e ao final comunica que vai deixá-lo. A breve cena quatro não traz detalhes de seu novo casamento, mas o importante é que também não conseguiu fazer o novo marido tampar o tubo.

Elnor exhibe algumas das características de *flapper*, na cena dois é descrita como “vestida graciosamente para ir às compras”¹²⁰; na um, demonstra jovialidade por seu

118“She: All right, then, I mean that you're brutal and conceited and cynical and clumsy and tiresome and selfish and coarse; and if I weren't so hopelessly in love with you I'd never speak to you again!

He (*delicately*): Ah! And now permit me, compliment aside, to enumerate your own lasting charms. As I said before, you are perfect. You are sentimental, indolent, cruel, timid, extravagant, untruthful and vain, -in other words, perfect.

She (*emotionally*): Oh, Philip, -you do love me, don't you?

He: I do... Check, please!”

119“Will Joey do something for Li'l Elnor?”

120 “suavely attired for shopping”

comportamento e fala. E facilmente substitui um marido por outro. Contudo, falta-lhe a estratégia essencial de “fazer-se de sonsa” para conseguir o que quer.

Não são poucas as leituras dos *Distressing Dialogues* que pressupõem as personagens hiperfemininas como alvo só porque o comportamento delas é exagerado ou paródico, diferente do que costumam chamar de “mulher real”. Ao comentar os *Distressing Dialogues*, Elizabeth Anderson (2008, p. 51) considera que neles a inconstância feminina no amor é ridicularizada. As análises de Will Brantley (1991, p. 139) seguem por um mesmo caminho, afirmando que em “Rolls and Salt” a mulher é escarnejada por seu pensamento contraditório; em “Powder, Rouge and Lipstick”, por se acreditar imune a críticas e por sua maquiagem demasiadamente elaborada; em “The Same Boat”, por ser virtuosa demais. Embora reconheça outros alvos de humor nesses textos, para Brantley a feminilidade é o principal deles. Também Catherine Keyser (2007a, p. 90) considera que a persona feminina adotada pelas personagens dos *Dialogues* acaba por mantê-las em uma posição de vulnerabilidade. Paralelamente, Joseph Coulombe (2013, p. 53) chega a conclusões semelhantes sobre os textos de humor de Dorothy Parker, declarando que as personagens femininas são retratadas como ridículas a fim de criticar o modelo de feminilidade imposto socialmente a elas e que as distancia de mulheres de verdade.

Em vista do anteriormente elaborado, a partir dos trabalhos de Walker, Goldstein, Bergson e Freud, essas percepções acerca das personagens hiperfemininas podem ser consideradas superficiais e, em alguns casos, errôneas. Sobre o arquétipo da Bimbo, que aplica estratégia semelhante à das personagens dos *Dialogues*, Goldstein (2024, p. 79) recorre à afirmação de Simone de Beauvoir em *O Segundo Sexo* de que a mulher ideal, de acordo com o pensamento masculino, é completamente burra e, portanto, subjugada; a Bimbo, consciente disso, finge ignorância, embora esteja sempre em uma posição de “saber”. O saber mais importante aqui é a consciência da mulher acerca das expectativas e preconceitos sociais sobre seu gênero e da sua capacidade de performá-lo em seu próprio benefício.

Ao tratar dos dois estereótipos femininos que propõe, Nancy Walker (1985, p. 108) destaca como os homens percebem ambos os tipos de mulheres como incapazes de produzir humor: a demasiado sensata rejeita a frivolidade do riso, enquanto a burra e inocente não consegue compreendê-lo. As mulheres hiperfemininas dos *Distressing Dialogues* (sejam elas as *flappers* analisadas ou as outras manifestações a serem exploradas mais adiante), porém, não apresentam uma característica essencial para serem o alvo do humor: o automatismo. Em seu tratado sobre o riso, Henri Bergson (2002, p. 15) destaca como personagens cômicas costumam ser risíveis por não terem autoconsciência: “[...] uma personagem cômica é

geralmente cômica na exata medida em que ela mesma ignora isso. O cômico é inconsciente. Como se estivesse usando o anel [da invisibilidade] de Gíges ao contrário, ela se faz invisível para si mesma enquanto se torna visível a todo o mundo”¹²¹. Esse automatismo, característica que o autor considera a mais essencial para provocar o riso, pode se manifestar com a personagem se traindo sem perceber, fazendo gestos involuntários ou deixando escapar alguma palavra de maneira inconsciente, ou por atos falhos.

Os mesmos estereótipos empregados no humor masculino tradicional para ridicularizar as mulheres (que sequer seriam capazes de compreender o humor lançado contra elas), na escrita feminina são usados de outra maneira: quando a mulher desempenha ao mesmo tempo inocência e autoconsciência, cria-se um texto de dupla interpretação (Walker, 1985, p. 119). Em outro estudo, Nancy Walker retoma essas ideias, afirmando que os textos de humor produzidos por mulheres costumam colocar em evidência as dinâmicas de poder baseadas em gênero não meramente como mais uma realidade possível, mas como uma força repressora que não pode ser ignorada:

É por essa razão que o humor das mulheres tão frequentemente se volta a e perpetua estereótipos tradicionais de mulheres: a solteirona fofoqueira, a dona de casa incompetente, a mulher que sofre por amor, a loira burra. Esses são alguns dos papéis em que as mulheres são colocadas por homens e por instituições masculinas e, como tal, pareciam, até bem recentemente, imutáveis. O que humoristas mulheres fizeram com esses estereótipos, porém, é subvertê-los. [...] a loira burra, como Lorelei Lee em *Os Homens Preferem as Loiras* (1925) de Anita Loo, não é tão burra afinal, mas usa os recursos que tem para transformar as coisas em seu próprio benefício, enquanto ri dos homens que a percebem como burra. (Walker, 1988, p. 11-12)¹²²

No mesmo sentido, Goldstein (2024, p. 57, 62, 68) descreve como a Bimbo coloca sua performance em ação: ela precisa desempenhar uma personagem submissa e tola para manipular a situação em seu favor; precisa parecer inocente quando é a pessoa mais inteligente na sala. A Bimbo não é a pessoa real, mas a máscara que ela usa, havendo nisso algo do *drag*. E é importante frisar que ela tem consciência de que a feminilidade que performa foi construída e existe em um contexto patriarcal, porém não deixa que isso limite como ela mesma escolhe performar sua feminilidade e representar a si mesma.

121“[...] un personnage comique est généralement comique dans l'exacte mesure où il s'ignore lui-même. Le comique est inconscient. Comme s'il usait à rebours de l'anneau de Gyges, il se rend invisible à lui-même en devenant visible à tout le monde.”

122“It is for this reason that women's humor so often seems to turn on and perpetuate traditional stereotypes of women: the gossiping spinster, the nagging wife, the inept housekeeper, the lovelorn woman, the dumb blonde. These are some of the roles in which women have been cast by men and male institutions, and as such they have, until quite recently, seemed fixed. What female humorists have done with these stereotypes, however, is to subvert them. [...] the dumb blonde, such as Lorelei Lee in Anita Loos's *Gentlemen Prefer Blondes* (1925), is not so dumb after all, but uses the assets she has to turn matters to her own advantage, all the while laughing at the men who perceive her as stupid.”

No campo do humor, conforme investigado por Walker (1988, p. 87, 143, 156), isso se manifesta em personagens que escancaram o absurdo das expectativas acerca das mulheres, por meio de recursos como a paródia ou um humor aparentemente autodepreciativo. Dessa maneira deixa-se claro que não são essas figuras femininas o verdadeiro alvo de ridicularização, mas a sociedade que as subjuga, o que coloca em xeque o estereótipo da mulher frágil e regida unicamente pelas emoções, em vez de inteligente e capaz.

Em adição a essa estratégia de subversão mais sutil, há também o humor declaradamente feminista que satiriza o *status quo* e, além de infringir suas regras, as nega por completo. Walker (1988, p. 151-152) critica a ideia de que um humor só é feminista se a personagem feminina nele retratada age para mudar a situação de injustiça, pois essa visão ignora as limitações sistêmicas, como isolamento, dependência econômica e estereótipos culturais, que impedem a tomada de ação por um grupo oprimido. A pesquisadora (1988, p. 62) adverte também quanto ao risco de esses estereótipos serem lidos como uma aceitação da visão masculina acerca das mulheres por parte das autoras, em vez de como reapropriação dessas personagens femininas para expressar a frustração com a sociedade que as criou.

Um paralelo pode ser feito com o fenômeno, descrito por Freud, (2017, p. 97-98) das piadas de casamenteiro judeu. Ele observa que, embora em um primeiro momento o alvo dessas piadas pareça ser o casamenteiro, com suas falas absurdas, uma análise mais cuidadosa revela que ele não passa de um bode expiatório, cujos argumentos falhos na verdade servem para que o escárnio recaia sobre a instituição do casamento:

Se à fala do casamenteiro é emprestada uma aparência lógica forte, que somente um exame cuidadoso revela ser aparência, então a verdade por trás disso é que o chiste dá razão ao casamenteiro; como o pensamento não ousa lhe dar razão de maneira séria, ele substitui esta seriedade pela aparência chistosa – mas, como tão frequentemente ocorre, a piada revela aqui algo sério. Não nos equivocaremos se supusermos, a respeito de todas as histórias com fachada lógica, que elas realmente acreditam naquilo que afirmam com sua argumentação intencionalmente falha.

Similarmente, é difícil fazer de maneira direta uma crítica à sociedade heteronormativa que desvaloriza sistematicamente o feminino, então o humor surge como forma velada de atingir o mesmo objetivo. A *flapper* acaba por ter razão em sua maneira de se portar, exacerbando a própria feminilidade, nos moldes então concebidos: a sua performance feminina absurda é o único meio viável de deter algum poder nas dinâmicas sociais, como deve ficar claro ao final deste capítulo.

4.2 RITUAIS DE BELEZA

“Powder, Rouge and Lipstick” é um dos diálogos mais analisados de Nancy Boyd e retrata uma discussão entre um casal sobre o uso de maquiagem. O marido, Robert Avery-Thompson, incomoda-se com a demora da sua esposa, Gwendolyn, em se arrumar para sair e começa a defender que o extenso ritual de passar maquiagem é desnecessário. Quando sua primeira argumentação não se faz convincente, ele aguarda até que Gwendolyn tenha terminado todo o processo (descrito minuciosamente, ao longo de quase duas páginas) e se senta à penteadeira para aplicar maquiagem em si mesmo, com a intenção de, através dessa paródia, dissuadir a esposa de seus hábitos. A mulher começa a chorar, pede que ele pare e tenta negociar: ela está disposta a deixar de se maquiar se Robert não se barbear mais, afinal as duas práticas são puramente estéticas. Ele não cede e Gwendolyn concorda em deixar a maquiagem de lado, se é para comprazer o marido. Na segunda cena, em uma noite em que o casal pretende ir à ópera, o Sr. Avery-Thompson se choca com a aparência da esposa sem maquiagem e volta atrás, pedindo que ela se maquie. A terceira e última cena é outra noite em que eles vão sair. Em vez de observar Gwendolyn se arrumando, Robert a espera na sala, ela aparece maquiada, pergunta se o deixou esperando tempo demais, ele nega. Tudo é feito “conforme os modos”¹²³, o casal está em paz.

Ao comentar esse texto, Will Brantley (1991, p. 139) identifica como alvos a “personagem mulher que acredita não poder ser criticada por sua aparência simplesmente porque é mulher”¹²⁴ e diz que o processo de aplicação da maquiagem, um dos alvos preferidos de Millay, é descrito com um escárnio sutil a partir do nível de detalhamento que recebe. É curiosa a interpretação de Brantley, que considera o choro da Sra. Avery-Thompson um sinal de que ela é incapaz de receber as críticas do marido. Sim, a personagem acaba por irromper em lágrimas, mas isso ocorre quando o Sr. Avery-Thompson terminou de “se maquiar” e a aparência dele nesse momento, tendo aplicado o que chama de “tinta vermelha” e “sujeira de cílios”, é de “duas bochechas apopléticas, um nariz como uma lápide e as órbitas oculares de um carvoeiro”¹²⁵. Nesse estado, ele ameaça sair de casa para jantar. O choro da mulher não provém das críticas, mas dessa paródia executada pelo marido, que ao mesmo tempo debocha da aparência da esposa e ameaça expor o casal ao ridículo. A descrição do processo de maquiagem é, sim, extremamente detalhada, mas nada tem de zombeteira, é uma descrição

123 “in the accepted manner”

124 “the woman character who thinks she is exempt from any criticism regarding her appearance simply because she is a woman.”

125 “two apoplectic cheeks, a nose like a tomb-stone, and the morbid eye-sockets of a coal-heaver”

técnica das várias etapas envolvidas e do cuidado dedicado a elas. Gwendolyn é, nesse processo, comparada a um pintor; depois, nas mãos do Sr. Avery-Thompson, esses mesmos instrumentos de beleza são chamados de “armas”. Ademais, como será abordado no subcapítulo 4.7, a linha argumentativa de Robert é muito mais irracional do que a de sua esposa. Se ela não se deixa convencer pelas críticas não é por acreditar que ele não tem o direito de proferi-las, mas porque detém plena consciência das convenções sociais que exigem uma determinada aparência de feminilidade.

Ao tratar do tema da feminilidade, Francis *et al.* (2017, p. 1104) identificam que o interesse em cuidar da própria aparência é frequentemente considerado “coisa de menina” e percebido socialmente como sinal de vaidade e superficialidade. Essa noção já estava presente no início do século XX, como evidencia Rita Felski (1995, p. 62, 90), quando, graças ao progresso da industrialização, emergia pela primeira vez uma cultura de consumo de massa, na qual a mulher passava a gozar de liberdade para atender a suas vontades e necessidades, porém, ao mesmo tempo, surgiam novas normas associadas a sua performance de gênero. A representação mediática da mulher, nesse contexto, envolvia uma vasta quantidade de anúncios que a tinham como público-alvo e, simultaneamente, a crítica de ser facilmente seduzida por esse consumismo e se deixar levar por um desejo irracional que afastaria a sociedade moderna de sua pretensa racionalidade.

Quando a Sra. Avery-Thompson está prestes a barganhar com o marido, disposta a deixar de lado a maquiagem se ele fizer algo semelhante, o Sr. Avery-Thompson se precipita e oferece como contrapartida parar de fumar. Aos olhos dele, a maquiagem não passa de um prazer ou um vício. A esposa na verdade propõe que pare de se barbear, o que ele percebe como um pedido desproporcional:

Ele (*atônito e magoado, mas conjurando um sorriso enorme*): Ah, vamos, Gwen, – deixa de ser criança! Uma coisa não tem nada a ver com a outra.

Ela (*com diversão insolente*): Achei mesmo que diria isso. Tem tudo a ver, sim, é só uma tentativa de melhorar nossa aparência por causa dos outros.

Ele: Ah, – mas seja *razoável*!

Ela (*avoada*): Não posso. Eu sou mulher.¹²⁶

Em um esforço para desmerecer a proposta, ele a acusa de ser infantil e irracional, mas Gwendolyn demonstra ter consciência das razões pelas quais se maquia e de como as mulheres costumam ser percebidas na sociedade. Sua afirmação sarcástica de que não pode

126“HE (*astonished and hurt, but summoning a heavy smile*): Oh, come, Gwen, – that's childish! It's not the same thing at all.

SHE (*with insolent amusement*): I thought you'd say that. It is the same thing, merely an attempt to improve our appearance for the sake of others.

HE: Aw, but be *reasonable*!

SHE (*airily*): I can't. I'm a woman.”

ser razoável porque é mulher coloca igualmente em evidência quem nesse diálogo está agindo com base na razão – e não é o Sr. Avery-Thompson. Ao final de “Powder, Rouge and Lipstick”, o triunfo é dela.

Boa parte dos *Distressing Dialogues* expõe práticas e hábitos como fruto de mera convenção social. Em “Knock Wood”, por exemplo, as personagens não têm nomes, sendo, em vez disso, diferenciadas por sua aparência física (a Única Mulher de Preto, o Homem Com o Tipo Errado de Gravata, a Mulher Que Não Aplica Pó etc.) ou costumes (o Anfitrião e a Anfitriã, o Homem que Come Tudo de Tudo, a Mulher Cujo Lugar é na Casa do Vizinho Dela). Por serem essas características suficientes para identificar as personagens, já que não são homogêneas entre os convidados, nem na sociedade, o texto traz à atenção que a maioria das mulheres aplicaria pó e não usaria preto e que há um tipo correto de gravata para cada ocasião. Informações com as quais um leitor de uma revista de sofisticação como a *Vanity Fair* estaria familiarizado e que não deixam de destacar como a convenção social dita aparências e comportamentos.

Semelhantemente, em “Here Comes the Bride”, cujo subtítulo é “A Tragédia de um Casamento da Moda em Dez Farsas”¹²⁷, as cenas tratam das convenções envolvidas na produção de uma festa de casamento, que se torna um espetáculo altamente performativo, desde a lista de presentes e a escolha das madrinhas, até o ponto de a noiva ensaiar o “aceito” para encontrar o tom de voz mais adequado para a representação desse papel no altar. Das dez farsas (com o próprio termo “farsa” explicitando tratar-se de uma comédia de costumes, de teatro social), quatro são provas de vestido na costureira, com a noiva tendo acessos de fúria por sua insatisfação com a roupa. Ao contrário da Sra. Avery-Thompson, a noiva, Katharine, não parece ter consciência do caráter performativo de seu casamento e da sua aparência. Sua preocupação exacerbada em ter o casamento da moda tem por desfecho o noivo não comparecer à cerimônia; por “não querer atrapalhar”, ele percebeu ser bem menos importante do que a pompa em si.

O diálogo de Philip e Lucile em “Rolls and Salt” também coloca em evidência a questão das aparências como componente performativo social. Logo no início, a esposa diz que gostaria que quando estivessem jantando fora (aos olhos da sociedade), ele lhe “mostrasse um pouquinho de atenção que fosse. Não me importo de ser negligenciada, mas odeio *parecer* negligenciada”¹²⁸. No catálogo que Lucile faz das seis práticas mais irritantes de seu marido, a primeira é que ele não repara no que ela está vestindo “Dava na mesma eu me vestir para o

127 “The Tragedy of a Fashionable Wedding in Ten Farces.”

128 “show me some slight attention. I don't mind being neglected, but I hate to look neglected.”

meu avô!”¹²⁹ e “é por isso que estou sempre fazendo você me levar para jantar em lugares onde é certo que vai ter gente que eu conheço. Para que *alguém* me aprecie!”¹³⁰. Ela deixa claro que a razão pela qual investe tempo e dinheiro em sua própria aparência é receber em troca demonstrações de apreciação. Ela reclama do fato “de que o que você quer é jantar e não jantar fora comigo”¹³¹; se para Philip o jantar é uma refeição, para Lucile é um espetáculo, cuja importância reside em ser vista.

A pesquisadora Shatema Threadcraft se dedica a entender a relação entre mulher e corpo dentro da teoria feminista e verifica que se trata de um relacionamento por vezes contraditório e de um tema que, mesmo dentro dessa linha teórica, está longe de gozar de unanimidade. Por um lado, há a expectativa de que as mulheres sejam as cuidadoras primárias dos corpos de homens, crianças e idosos e de definirem sua subjetividade a partir do ornamento de seus próprios corpos, servindo de objeto para o olhar masculino (2016, p. 207). Nessas práticas corporais de adequar o corpo a um ideal estético, identifica-se uma estratégia coercitiva que cultiva na mulher uma autovigilância constante: ela precisa dedicar esforço, tempo e dinheiro para se conformar a ideais de comportamento, postura, autocuidado e aparência para, assim, impor feminilidade a seu corpo. Logo, a feminilidade não é natural, tampouco voluntária (2016, p. 219). Por outro lado, a “autorrealização corporal” também pode ser associada a libertação, na medida em que o prazer encontrado no embelezamento do próprio corpo pode ser dissociado das expectativas sociais (p. 220). Threadcraft conclui que as normas sociais influenciam a percepção das mulheres acerca de seus corpos e de seus desejos; levando-se em conta fatores como gênero, raça e classe, essas normas são vantajosas para uns e desvantajosas para outros. Há ainda um consenso na teoria feminista de que não é possível pensar no corpo natural sem associá-lo a um contexto cultural. Além disso,

A performance de certos atos a partir de uma idade muito nova produz um senso de si mesmo. Esses atos são baseados em normas racializadas e genderificadas que refletem estruturas de poder. [...] Esses estudiosos também concordam que os processos racializantes e genderificantes produzem mulheres (e homens) que derivam prazer de suas performances racializadas-genderificadas. Eles discordam, porém, se essa derivação de prazer é problemática (2016, p. 221).¹³²

A história “‘Madame a Tort!’ serve para exemplificar essa questão. Nela, uma escultora que está morando em Paris vai a um salão de beleza, pois não consegue cortar o

129“‘One might as well dress for one's grandfather!’”

130“‘And that's why I'm always making you take me to dinner to places where there are sure to be people I know. So that *somebody'll* appreciate me!’”

131“‘that what you want is your dinner, and not to be dining out with me.’”

132“‘The performance of certain acts from a very early age produces a sense of self. Those acts are grounded in racialized and gendered norms that reflect structures of power. [...] These scholars also agree that racializing and gendering processes produce women (and men) who take pleasure in raced-gendered performances. They disagree, however, about whether such pleasure taking is problematic.’”

próprio cabelo e pretende obter um corte simples. O cabeleireiro, porém, não aceita fazer apenas o que lhe é pedido, afirmando repetidamente que “madame está errada!”. A narradora então é forçada a passar por todo tipo de procedimento estético, tratando não só seu cabelo, mas também a pele e as unhas. O processo todo a leva ao desespero e ela acaba conseguindo escapar do salão “descalça, com um avental branco voando dos meus ombros e um grande gargalo de uma garrafa quebrada de hamamélis na mão”¹³³. Ela desperta no seu quarto de hotel, cercada por uma infinidade de produtos cosméticos que lhe custaram uma fortuna. No entanto, uma vez que vê o próprio reflexo no espelho, percebe como está bonita. Linda o suficiente para desistir de suas viagens, pois os trajetos a deixavam ansiosa, preocupada com os frascos de cremes e perfumes que poderiam se quebrar, e da sua vocação artística (a escultura ameaçaria a manicure). Esta é sua nova vida:

Daquele dia até hoje eu sou uma escrava dos tiranos mais exigentes. Três vezes por semana passo por um certo portal na rue de Rivoli e me entrego às mãos de meus criadores. Diariamente, noite e dia, por longas horas cansativas, enquanto o mundo dorme, enquanto o mundo passeia pelo Bois de Boulogne, me sento perante o espelho, espalhando, vaporizando, escovando. Não vou envelhecer. Serei sempre linda.¹³⁴

O que primeiro se nota é como a adesão aos rituais de beleza equivale, para a mulher de “Madame a Tort!”, a um cerceamento de sua liberdade. Ela mesma se descreve como uma escrava, pois precisa abrir mão de seu trabalho e de sua liberdade de ir e vir. Tampouco essa feminilidade é um papel fácil de se desempenhar, já que demanda “longas horas cansativas”¹³⁵ e altos custos monetários. Além disso, a promessa recebida em troca é de evitar a velhice, o que não é verdade, e em dada medida ela tem consciência disso, pois o conto conclui com “o futuro guarda sua própria luta amarga”¹³⁶. Por outro lado, essa mulher parece derivar real prazer de sua aparência, o que é uma satisfação que basta para suplantar com facilidade outros desejos como o de viajar ou esculpir:

Às vezes me acomete uma saudade dos velhos dias de liberdade, um desejo de segurar argila úmida nas mãos uma vez mais. Mas um vislumbre das minhas unhas, tão rosadas, tão redondamente apontadas, tão suavemente brilhantes, tão deslumbrantes pelo cuidado amoroso dos anos – e sei que nunca vou trabalhar de novo.¹³⁷

133“barefoot, with a white apron flying from my shoulders and the large neck of a broken hamermelis bottle in my hand”

134“From that day to this I am a slave to the most exacting of tyrants.

Three times a week I pass through a certain portal in the rue de Rivoli, and deliver myself up into the hands of my creators. Daily, night and morning, long weary hours, while the world sleeps, while the world canters in the Bois de Boulogne, I sit before my mirror, patting steaming, brushing. I will not grow old. I will be beautiful always.”

135 “long weary hours”

136“The future holds its own bitter struggle.”

137“There comes over me at times a longing for the old free days, a desire to hold damp clay in my hands once more. But one glance at my nails, so rosy, so roundly pointed, so softly bright, so exquisite from the loving care of years – and I know that I shall never work again.”

Em nenhum momento sugere-se que essa beleza vá ser mantida em prol dos outros, a narradora não fala em desfilar pelas ruas de Paris ostentando sua aparência, tampouco em atrair os olhares masculinos, a única a se beneficiar é ela mesma. O conto não explica como ela vai financiar todos esses investimentos estéticos (afinal, nunca mais vai trabalhar). Seria possível imaginar que receberia dinheiro da família ou adquiriria um marido, mas em se tratando de uma obra de ficção, não é essencial determinar aspectos práticos como esse, e pressupor a necessidade de um financiamento masculino seria impingir uma leitura que não está presente no texto em si.

Ao analisar essa história, Debora Woodard (1995, p. 154-155) identifica a violência do processo de mudança pelo qual a personagem passa. Compara-o a uma inquisição e mesmo a um estupro, culminando em uma violação da personagem contra si mesma, “[...] a escultora protagonista de *‘Madame a Tort!’* se torna uma prisioneira da feminilidade e, inserida no seu molde paralisante, não consegue mais funcionar como artista”¹³⁸. Por sua vez, Gilbert e Gubar (1988, p. 76) consideram que Nancy Boyd nesse conto e também em “Powder, Rouge and Lipstick” demonstraria que “[...] dadas as definições culturais de feminilidade, a mulher que abandona estratégias aparentemente absurdas de apresentação do eu é tão boba quanto a que não abandona”¹³⁹. Em outro texto de Sandra Gilbert (1995, p. 179), a pesquisadora inclui em sua análise um poema de Millay chamado “The Fitting” do qual deriva uma conclusão aplicável também aos *Dialogues* aqui em questão: quando a personagem performa sua feminilidade com “desapego lúcido” ela consegue desfrutar de valores (como cuidado e perseverança) associados a ela, ao mesmo tempo em que percebe a artificialidade dos ditos papéis de gênero.

Sem deixar de problematizar o capitalismo e a sociedade de consumo, Rita Felski (1995, p. 63), à semelhança de Threadcraft, aponta como tradicionalmente a teoria feminista denuncia a convergência entre os interesses patriarcais e do capital, colocando as mulheres em posição de vítimas do consumo, forçadas a manifestar uma versão alienada, objetificada, de si mesmas. Da mesma forma, qualquer prazer derivado de aspectos femininos da cultura de consumo (moda, cosméticos, revistas femininas) seria fruto dessa manipulação e um mecanismo de controle. No entanto, abordagens mais recentes que incluem elementos dos estudos culturais valorizam mais a possibilidade de o próprio consumo ser renegociado e recontextualizado e acusam a visão feminista tradicional de excessivo puritanismo, “[...]

138 “[...] the sculptor protagonist of *‘Madame a Tort!’* becomes the prisoner of femininity and, cast in its paralyzing mold, can no longer function as an artist.”

139 “[...] given cultural definitions of femininity, a woman who abandoned apparently absurd strategies of self-presentation was as silly as one who did not.”

muitas vezes ancorado em uma visão nostálgica de um sujeito autêntico pré-moderno e em uma definição inatingível e utilitária de ‘necessidades reais’¹⁴⁰.

Seja a nova condição da “*Madame*” uma escravidão e/ou um estado de prazer, o mais interessante que os *Distressing Dialogues* têm a oferecer é a maneira como colocam em evidência os rituais de beleza como uma performance social de feminilidade, que, longe de ser natural, é custosa de todas as formas. Quando a feminilidade se baseia no ato de “se arrumar”, afirma Goldstein (2024, p. 4-5), ao tomar como exemplo as Barbies e o arquétipo a elas associado, vestir, pentear, maquiar uma boneca ou a si mesmo, produz-se uma noção de feminilidade que “beira o *drag*”. Ou seja, coloca-se em evidência a artificialidade do heteronormativo.

Em “*Ships and Sealing-Wax*”, um diálogo entre Alice e o Leão-marinho de *Alice no País das Maravilhas*, o Leão-marinho defende que determinados assuntos não sejam mais abordados nas conversas: a teoria de Einstein, a fabricação de destilados caseiros, sexo e roupas de banho femininas. Embora no decorrer do texto maior atenção seja dedicada à questão de Einstein e à do sexo, o conto termina com a questão dos trajes de banho:

“[...] há um assunto que a Associated Press e a Força Policial fariam bem em assumir no lugar do assunto dos Trajes de Banho Femininos.”

“E o que é?” questionou Alice, educadamente.

“O que é?” gritou o leão-marinho por cima do ombro, enquanto partia, revirando os punhos das mangas, “Trajes de Banho Masculinos!”¹⁴¹

No início dos anos 20 as roupas de banho tornaram-se mais curtas e era comum haver uma polícia de praia responsável por medir se o comprimento dos maiôs das mulheres estava conforme a lei (não mais que 15 cm acima do joelho). Naturalmente, a polêmica recebia também atenção da mídia. Os homens estavam igualmente sujeitos a normas que lhes proibiam de ir à praia sem camisa e exigiam o uso de saias por cima dos calções para que o contorno de suas partes não ficasse à mostra (Styling, 2020). O que Boyd evidencia, porém, é que as vestes masculinas não eram nem de longe tão discutidas e reguladas quanto as femininas. A constante regulamentação dos corpos e comportamentos das mulheres é uma das questões colocadas em evidência por Boyd em “*Our All-American Almanac and Prophetic Messenger*”, como na profecia satírica de um discurso no Congresso segundo o qual a causa mais importante de um político é a modéstia feminina: “Senhoras e senhores, eu dediquei a minha vida, as vidas de minha esposa e filhos, o suor na testa do meu próximo e mais de três

140 “[...] often moored in a nostalgic vision of a premodern authentic subject and an untenable, utilitarian definition of ‘real needs.’”

141 “[...] there is one matter which the Associated Press and United Police Force would do well to take up in place of the matter of Women's Bathing- Costumes.”

‘And that?’ questioned Alice, politely.

‘That?’ shouted the walrus over his shoulder, as he made off, turning his cuffs, ‘Men's Bathing-Costumes!’”

dos milhões, arduamente conquistados, de meu pai à causa sagrada do Pudor Feminino!”¹⁴². Desse modo, os *Distressing Dialogues*, além de evidenciarem o componente social e performativo dos rituais de beleza, denunciam ainda o aspecto político por trás deles.

4.3 A MULHER ETÉREA

No decorrer da leitura dos *Dialogues*, foi identificado um tipo feminino que atinge algo como a suprafeminilidade, uma feminilidade exacerbada a tal ponto de se tornar transcendente: a mulher etérea.

O melhor exemplo disso pode ser encontrado em “The Implacable Aphrodite”. O diálogo se desenvolve entre o Sr. White e a Srta. Black, no estúdio dela, que é escultora. A conversa inicia com o Sr. White afirmando sua estima pela Srta. Black, não por interesse nela como mulher, mas por respeitá-la como artista; e ele é muito enfático quanto ao seu desinteresse romântico. Esse posicionamento, porém, logo muda. Conforme a história avança, a escultora se mostra sempre autossuficiente e se mantém indiferente ao Sr. White, cuja postura é de um desejo crescente – ele se torna possessivo, propõe casamento, é rejeitado e abandona o estúdio, enfurecido.

Já na abertura da história, o Sr. White tece elogios para justificar seu interesse. Segundo ele, a Srta. Black enxerga além das preocupações mesquinhas das pessoas comuns, vislumbrando um “cosmo” sem barreira entre os sexos. Mais do que isso, ela é belíssima e inconsciente de sua própria beleza, a ponto de ser “como uma alma despreendida, uma alma libertada da terra”¹⁴³. A própria Srta. Black toma para si essa caracterização de uma pessoa que transcende categorias de gênero e preocupações mundanas: “Ela (*cosmicamente*): É verdade que para mim não há barreiras”¹⁴⁴. Ela atribui essa qualidade que a distingue das outras mulheres ao seu talento artístico, que lhe proporciona algo com que ocupar sua mente e “que libera meu espírito por outros canais”¹⁴⁵.

Nesse primeiro momento, a Srta. Black é um ser cósmico, assexuado, que supera qualquer categoria de gênero; em seguida, o paralelo feito é com uma ninfa. O Sr. White repara em uma escultura no estúdio e inquire sobre sua identidade. A artista a identifica como Dafne, uma ninfa que caiu enquanto corria. Na verdade, o interesse do Sr. White era em saber quem servira de modelo, quem seria essa “criatura ao mesmo tempo tão delicada e de

142“Ladies and gentlemen, I have given my life, the lives of my wife and children, the sweat of my neighbor's brow, and over three of my father's hard-earned millions, in the holy cause of Female Modesty!”

143“[...] like a soul detached, a soul freed of the earth”

144“She (*cosmically*): It is true that for me there are no barriers.”

145“[...] which releases my spirit into other channels.”

contornos tão arredondados”¹⁴⁶. A Srta. Black revela ser ela mesma, que exercera simultaneamente, com o auxílio de espelhos, o papel de escultora e modelo. Por um lado, da perspectiva do Sr. White, a Srta. Black deixa de ser um ser cósmico para ser percebida como uma criatura corpórea e, portanto, sexuada, desejável. Por outro, a Srta. Black está se colocando como uma artista autossuficiente, capaz de ser criador e criatura, artista e musa, sem necessidade de um outro em algum desses papéis.

É nesse ponto que a dinâmica entre as personagens começa a se alterar: o Sr. White passa a destacar as qualidades físicas da mulher ali presente, enquanto ela expressa seu incômodo com a constante atenção que recebe de seus pretendentes. A Srta. Black diz apreciar as conversas com Sr. White justamente porque ele “sabe que eu não sou bonita, não se perturba pela minha proximidade, me é possível falar com você, como – como uma estrela fala com outra”¹⁴⁷. Ela ainda se percebe como um ser etéreo: não é bela, pois uma estrela não tem um corpo para ser julgado como tal. Ele, em contrapartida, insiste em salientar a atratividade dela em um nível mais mundano. Enquanto a Srta. Black traça uma comparação com os astros, o Sr. White diz que ela é “bela como uma flor é bela, sem esforço”¹⁴⁸. Nessa altura, ele declara estar consciente dessa beleza, mas que não é afetado por ela. O que não significa, porém, que estaria completamente indiferente, pois, alega, a genialidade artística da escultora ainda é capaz de comovê-lo.

A Srta. Black começa a se dar conta de que ele a vê como mulher, e isso a incomoda. Ela enfatiza que precisa ser livre e lamenta que o Sr. White a ache bonita, “Me perdoe, mas sempre fico um pouco sentida só de um homem tomar consciência de mim como uma mulher. Nada pode resultar disso, é claro”¹⁴⁹ – ela se mantém distante, mas o mesmo não pode ser dito do homem. Ele jura que sempre defenderá a liberdade dela, não quer vê-la sofrer, será seu amigo... quando descobre que a escultora vai migrar para a Europa para se dedicar à arte, ele perde a compostura. Pergunta o que será dele, como ela pode planejar essa viagem sem levá-lo em consideração, propõe casamento (no matrimônio, sugere, ela ainda poderia manter esse habitozinho de esculpir, toda esposa precisa de uma distração), ao ser rejeitado, sai batendo a porta. Em meio a tudo isso, a Srta. Black segue indiferente.

A Srta. Black é caracterizada como uma mulher etérea na medida em que não se vê como um ser humano, marcado pela corporalidade ou por seu gênero. Ela é um gênio

146 “[...] a creature at once so delicate and so roundly contoured.”

147 “You know that I am not beautiful, you are undisturbed by my proximity, it is possible for me to talk with you, as – as one star talks to another.”

148 “[...] lovely as a flower is lovely, without effort.”

149 “You must forgive me, but I am always a little sorry when a man becomes even conscious of me as a woman. Nothing may come of it, of course, [...]”

artístico, uma figura cósmica, como as estrelas, como uma ninfa mitológica, um ser imortal – de acordo com o título, até mesmo uma deusa, a própria Afrodite. Todavia, para o Sr. White essa condição se altera, ela passa de um ser transcendental a objeto de desejo, uma esposa em potencial com um hobby nas artes, bonita como uma flor, como uma estátua de belas curvas.

Ao examinar essa mesma história, Deborah Woodard (1995, p. 155-156) identifica que a vocação artística da Srta. Black lhe confere essa transcendência misteriosa e serve ao mesmo tempo para erotizá-la. Assim que ela se identifica como modelo de sua escultura, faz com que observador e objeto, artista e mulher, tornem-se uma só coisa. A pesquisadora então explicita as duas perspectivas em jogo:

Se lemos o esquete como uma sedução, porém, o feito dela [da Srta. Black] é reduzido a um mero estratagema e a figura da ninfa parece plantada, como se tivesse sido deixada deliberadamente por ali para excitar a libido masculina. Vista desse ângulo, a escultura é reduzida a um adereço em um *striptease* de alta classe. Mas antes de se recostar e aproveitar o show, o Sr. White poderia ter feito bem em consultar seu [manual de mitologia] de Bulfinch. A Srta. Black identificou a figura como Dafne. Dafne que fugiu de Apolo e implorou para ser transformada em outra entidade, Dafne que não queria seduzir ninguém e que, por fim, escapou completamente dos importunos do amor. Ao permitir-se ser provocado pela estátua, por sua modelo e pela própria Srta. Black, o Sr. White assume o papel de Apolo, pretendente frustrado.¹⁵⁰

No mesmo capítulo em que Woodard tece essa análise, ela menciona o romance *I Thought of Daisy* (1929) de Edmund Wilson, no qual as personagens são abertamente baseadas em pessoas reais. Uma delas, Rita Cavanaugh, é a versão ficcionalizada de Edna St. Vincent Millay, no papel de musa do Greenwich Village, uma poeta bela e indiferente aos avanços amorosos de seus pretendentes (entre os quais, a personagem narradora, que representa Wilson). O escritor chegou a enviar seu manuscrito a Millay, que o encheu de anotações e reescreveu boa parte das falas de Rita – essa versão revisada, por contratempos do correio, só chegou às mãos de Wilson após o falecimento de Vincent. As observações feitas, conclui Woodard, seriam uma forma de Millay expressar que ela “poderia fazer uma mulher melhor que essa”¹⁵¹ e manter, assim como o faz a Srta. Black, o controle sobre sua própria representação.

150“If we are reading the sketch as a seduction, however, her achievement is reduced to a mere ploy, and the figure of the nymph seems planted, as though it has been deliberately left lying about to excite male libidos. Viewed from this angle, the sculpture is reduced to a prop in a high-class striptease. But before sitting back and enjoying the show, Mr. White might profitably have consulted his Bulfinch's. Miss Black has identified the figure as Daphne: Daphne who fled from Apollo and begged to be transformed into another entity, Daphne who did not want to seduce anyone and who finally escaped altogether from the importunities of love. In permitting himself to be titillated by the statue, its model, and Miss Black herself, Mr. White assumes the role of Apollo, thwarted suitor.”

151“I could do a woman better than that”

O caso de *I Thought of Daisy* serve também para evidenciar como Millay era representada no meio artístico nova-iorquino e que ela estava plenamente ciente dessa representação. Nina Miller (1999, p. 30) cita esse mesmo escritor:

Personificar o ideal boêmio submetia Millay a pressões enormes, entre as quais uma pressão social. Conforme Edmund Wilson escreveu em seu retrato ficcionalizado da época: “Nós [os pretendentes] invadíamos seu apartamento, devorávamos seu tempo e sua energia e, por fim, no período em que escrevo, tornávamos sua vida intolerável”.¹⁵²

Keyser (2007a, p. 75) aponta que, com frequência, na mesma página em que a *Vanity Fair* publicava as histórias de Boyd/Millay eram incluídos poemas escritos por homens que, especulava-se, haviam sido seus amantes, versos esses que a caracterizavam como *femme fatale* ou *belle dame sans merci*.

Esses paralelos entre a figura de Edna St. Vincent Millay e a personagem Srta. Black servem não para reduzir “The Implacable Aphrodite” a uma narrativa autobiográfica, mas para salientar um aspecto essencial da mulher etérea conforme retratada nos *Distressing Dialogues*. Esse arquétipo não deve ser levado completamente a sério, como um manifesto de que a mulher artista deve ser colocada acima das outras mulheres ou de toda a humanidade, graças ao seu gênio. Sua transcendência é objeto de profunda autoironia.

Como explicado por Carmen Curcó (1999, p. 261), a ironia é composta por três elementos: a afirmação irônica representa uma crença atribuída implicitamente a um terceiro; ela também expressa implicitamente a crença de quem profere a frase; e a atitude de quem profere é dissociada do pensamento do terceiro. Dizer que a mulher etérea é uma representação irônica significa atribuir a crença nesse imaginário a alguém diferente de Nancy Boyd. No início desta dissertação, abordou-se como a Nova Crítica e os autointitulados modernistas buscavam uma estética de impessoalidade e de distanciamento entre a obra e o artista: tal é o ideal personificado pela Srta. Black quando retratada como uma criadora genial, cósmica. Também foi apontado anteriormente que Millay em muito se distanciava dessa proposta, fazendo da sua própria persona uma criação teatral. A Srta. Black é uma hipérbole da mulher idealizada, que Nancy Boyd explicita ser uma máscara, por exemplo, em “Diary of an American Art Student in Paris”.

Nessa história, narrada em primeira pessoa no formato de um diário, uma estudante de arte viaja a Paris supostamente com propósitos educacionais. Acaba que ela dedica todo o seu tempo a visitar cafés, fazer compras e socializar, sem sequer pisar no Museu do Louvre,

¹⁵²“Embodying bohemian ideality presented Millay with enormous pressures, social pressure not least among them. As Edmund Wilson wrote in his fictionalized rendition of the time: ‘We [suitsors] swarmed to her apartment, devoured her time and her force, and finally, at the period of which I write, had rendered her life intolerable’.”

que fica na mesma rua do seu hotel. Entre as suas experiências estão vários avistamentos de pessoas famosas, entre as quais Edna St. Vincent Millay. Sobre ela, a narradora diz “Ela estava comendo um prato enorme de chucrute e salsicha; acho que chamam de *choucroute garnie*. Que choque! Sempre a imaginei tão etérea”¹⁵³. Aqui a persona de Vincent é contrastada com a realidade de uma mulher que se alimenta de pratos pouco refinados na frente de todo mundo nas ruas da França. Evidentemente, não se trata do pseudônimo voltando-se contra a autora real, mas uma brincadeira de desmascaramento, uma passagem que ironiza a figura mediática da poetisa sentimental.

Outra autoironia pode ser detectada em “The Greek Dance”, enquanto a narradora explicita as razões para estar cansada daquilo que na época chamavam de dança grega, ela se pergunta: “Por que é que as meninas de tantas das nossas melhores famílias, a esperança da nossa terra, como diriam, insistem em se encher de alfinetes em vários metros de mosquiteira e em ficar de pé nos campos de golfe de alguém, enquanto Arnold Genthe as fotografa?”¹⁵⁴. Ora, uma das fotografias mais célebres de Edna St. Vincent Millay foi realizada por Genthe, em 1913, sob os galhos de uma magnólia em flor:

Trajando aquele vestido de linho, ela mal tocava os galhos da árvore, o olhar para longe da câmera e ligeiramente voltado para baixo, seu longo cabelo cacheado preso em um coque na nuca. Ela parecia encantadora e jovem e frágil, como se a qualquer minuto pudesse se transformar em uma ninfa do bosque.¹⁵⁵ (Milford, 2002, p. 117)

Em muito essa fotografia se assemelha à figura das jovens dançarinas de quem Nancy Boyd diz estar cansada: “Estou cansada do cotovelo curvado, do punho mole, da mão dependurada, do joelho erguido, da cabeça jogada pra trás, da boca meio aberta, do busto inarticulado [...] e do olhar que expressa a chegada da primavera”¹⁵⁶. Tampouco “The Greek Dance” seria uma “evolução” do posicionamento de Millay acerca dessa estética: em 1923, ao se casar, ela usou um véu de mosquiteira e a cerimônia foi ao ar livre sob as árvores (Milford, 2002, n.p.). O que impede que essas críticas à dança grega sejam levadas completamente a sério é o posicionamento a favor da juventude inquieta e dançante, pois “Apesar dos zelosos e inabaláveis esforços de dispéuticos homens honestos de meia-idade para erradicar a juventude do mundo conhecido, a juventude ainda existe, em alguns lugares, e é necessário lidar com

153“She was eating an enormous plate of sauerkraut and sausages; I believe they call, it *choucroute garnie*. Such a shock. I had always imagined her so ethereal.”

154“Why is it that the girls of so many of our best families, the hope of our land, as you might say, insist upon getting all safety-pinned up into several yards of mosquito-netting and standing about on somebody’s golf-links, while Arnold Genthe takes their photograph?”

155“Wearing that linen dress, she just touched the branches of the tree, her glance away from the camera and slightly downcast, her long curling hair caught in a knot at the nape of her neck. She looked winsome and young and fragile, as if at any minute she might become a wood nymph.”

156“I am tired of the curved elbow, the limp wrist, the dangling hand, the lifted knee, the thrown-back head, the parted mouth, the inarticulate bust [...] and the look that registers that spring is here.”

ela”¹⁵⁷ ou também reclamações absurdas como “Estou cansada de pés. Pés são desagradáveis. São achatados demais. E têm dedos demais”¹⁵⁸

O exagero pode ser igualmente encontrado na descrição de Yolaine, a sétima e última esposa do Barba Azul, em “The Key”. A história, emulando a estrutura de um conto de fadas (afinal, ela se baseia no conto registrado por Charles Perrault, “La Barbe Bleue”), se inicia com uma descrição da beleza da protagonista:

Muito bonita era ela, alta além da altura comum das mulheres e muito reta e esbelta, com olhos grandes da cor do teixo e os brancos quase invisíveis e cabelos ruivos grossos caindo bem abaixo dos joelhos e uma pele grossa e lisa como um cogumelo, à superfície da qual o sangue frio nunca veio. E tais mãos tinha ela que um homem seguiria até os confins da terra, tendo-as visto apenas uma vez, e isso através de cortinas, e seu rosto, nunca.¹⁵⁹

Se, em um primeiro momento, o leitor é induzido a pensar nessa personagem como uma mulher muito bela, pois isso é explicitamente declarado, os traços atribuídos a ela, na verdade, são de uma criatura horrenda. Um ser desproporcional, com olhos estranhos, descabelada, pele comparada não a uma flor, mas a um fungo, de sangue frio (como um réptil ou um cadáver) e dotada da capacidade de hipnotizar os homens. Durante a narrativa, porém, sua beleza é sempre reafirmada e ela não é retratada nem como monstruosa, nem ameaçadora. Não é uma pessoa real, é uma heroína de contos de fada, com traços sobre-humanos, mas também uma caricatura desse ideal.

Conforme aponta Parker (2016, p. 385) “Millay estava claramente ciente que os artifícios empregados para criar a aparência de etérea (necessária para a imagem de poetisa demandada pelo público) eram muitas vezes absurdos na realidade.”¹⁶⁰. Personagens como a Srta. Black, Yolaine e a própria Edna St. Vincent Millay, conforme retratada e aludida por Nancy Boyd, trazem atenção, por meio da hipérbole e da autoironia, para o componente performático de suas identidades.

157“*In spite of the zealous and unflagging efforts of earnest, middle-aged men harassed by dyspepsia, to wipe youth from the known world, youth still exists, in some localities, and has to be reckoned with.*”

158“*I am tired of feet. Feet are unpleasant. They are too flat. And there are too many toes on them.*”

159“*Most beautiful she was, being tall beyond the common height of women, and very straight and slender, with large eyes the color of the yew-tree, and the whites of them scarcely visible, and coarse red hair falling well below her knees, and a skin thick and smooth like a mushroom, to the surface of which the cool blood never came. And such hands she had as a man would follow to the ends of the earth, having beheld them but once only, and that between curtains, and her face never.*”

160“*Millay was clearly aware that the artifices employed to create the appearance of ethereality (necessary to the poetess image demanded by the public) were often absurd in reality.*”

4.4 NOT LIKE OTHER GIRLS™

As cartas ficcionais que compõem “Art and How to Fake It” têm por alvo principal o meio artístico e as pessoas que querem pertencer a ele a fim de *parecerem* artísticas. A missiva assinada por Jurgen (uma referência ao livro de James Branch Cabell, publicado em 1919 e muito popular durante os anos 20) não é diferente no direcionamento de seu humor. No texto, Jurgen diz-se diferente das pessoas ao seu redor e, desinteressado em carreiras tradicionais, como o direito, acredita que seu destino está nas artes, embora não tenha talento artístico nem interesse por arte. O que o atrai é a liberdade da vida artística, com isso, busca conselho acerca de que caminho seguir. Os comportamentos que o tornam tão único entre seus pares, porém, são os seguintes:

Quando menino, eu era diferente dos meus jovens companheiros: não gostava de estudar; me opunha a ir para a cama depois do jantar; e muitas vezes era encontrado arrancando as asas de moscas ou roubando doces da minha irmãzinha. Mais tarde, não era inclinado a me dedicar a nenhuma profissão, como o ministério, o direito etc., o que só não superava meu infalível instinto por passagens lascivas nas novelas que eu lia, isso levou meus pais a acreditar que eu devia ser artístico.¹⁶¹

Muitos comentários podem ser tecidos sobre o alvo do humor nessa passagem, mas o interesse na atual análise recai sobre o fato de os comportamentos supostamente singulares de Jurgen serem vícios de preguiça e lascívia, quando adulto, e o mal comportamento comum a toda criança. Jurgen nada tem de especial. É uma personagem tipo da literatura, sim, mas sobretudo da sociedade.

De mal semelhante sofre a narradora de “Look Me Up”: ela se recusa a ser incluída em grupos, prefere passar seu tempo sozinha, “nunca foi de se juntar”¹⁶². Ela argumenta que ter algo em comum com outras pessoas, como uma cidade de origem, uma mesma *alma mater*, um gênero ou pertencer à raça humana não implica afinidade para além dessa coincidência e prefere evitar tais interações. O que torna essa crença risível é o esforço que a narradora passa a empregar a fim de ser deixada sozinha: pegar um trem com o plano de, antes de chegar a Constantinopla, a cidade de destino, “no calar da noite, no silêncio de uma terra desabitada e inabitável, em alguma estação de abastecimento solitária e fora do mapa, vou descer cuidadosamente pela janela de meu vagão-leito”¹⁶³, tudo isso na esperança de ter

161“As a little boy, I was different from my young companions: I did not like to study; I objected to going to bed directly after supper; and I was often discovered pulling the wings off flies, or stealing sweets from my little sister. Later, my disinclination to apply myself to any profession, such as the ministry, the law, etc., surpassed only by my unfailing instinct for the salacious passages in the novels which I read, caused my parents to believe that I must be artistic.”

162 “I was never a joiner.”

163 “[...] in the dead of night, in the silence of an uninhabited and uninhabitable land, at some lone and uncharted pumping-station, I shall lower myself softly forth from the window of my wagon-lit, [...]”

não mais que uma semana de paz solitária. O alvo principal dessa narrativa parece ser, sim, essa prática social de pressupor uma proximidade entre estranhos, mas isso não exclui o absurdo da sua estratégia. No decorrer de seu monólogo, o leitor se pergunta quanto essa mulher é realmente diferente dos outros americanos, das outras mulheres, dos outros humanos. Se, por um lado, ela afirma que a única coisa em comum entre toda a humanidade é o medo de passar meia-hora que seja sozinho, o divertimento com a história depende da identificação do leitor com a voz narradora, de se ver como pertencente a um mesmo grupo que ela. Necessariamente, pois, ela não é tão única quanto acredita.

Em “Madame a Tort!”, a personagem principal inicia a história completamente desinteressada nos rituais de beleza tipicamente femininos (“Me banhava regularmente, com sabonete neutro e uma escova dura, escovava meus dentes duas vezes ao dia, lavava o cabelo antes dele precisar e mantinha as unhas lixadas no comprimento dos dedos. Me vestia de maneira simples e relativamente bem”¹⁶⁴) e, assim como a narradora de “Look Me Up”, preferia viver em isolamento (“Me importava pouco com a companhia dos homens, ainda menos com a dos membros de meu próprio sexo; me contentava em estar sozinha.”¹⁶⁵). Conforme explorado anteriormente nesta pesquisa, ao final da narrativa seu posicionamento em relação a essas práticas de autocuidado muda por completo. Ela era diferente das outras mulheres, até não ser mais.

No diálogo de “Rolls and Salt”, marido e mulher passam o jantar à beira de uma briga, enumerando primeiro os defeitos um do outro e depois as qualidades. Nancy Boyd constrói a cena como absolutamente genérica ao iniciar a história listando as duas personagens como “*Philip*: um jovem qualquer [...]”¹⁶⁶ e “*Lucile*: uma jovem qualquer [...]”¹⁶⁷, situados no “salão de jantar de um hotel da moda qualquer”¹⁶⁸ às “quinze para as oito de uma noite qualquer”¹⁶⁹. As características que, no decorrer da conversa, o casal atribui um ao outro são altamente específicas e, ao mesmo tempo, comuns na sociedade. Por exemplo, uma das coisas boas sobre Philip, de acordo com a esposa, é que ele não usa chapéu coco.

Quando Philip toma a frente na discussão para discorrer sobre algumas das qualidades de Lucile, começa dizendo que ela é a mulher mais sensata que conhece e que exhibe traços que são comuns a todo o gênero feminino, como beleza, sagacidade e delicadeza,

164 “I bathed regularly, with plain soap and a stiff brush, cleaned my teeth twice a day, washed my hair before it needed it, and kept my nails filed to the ends of my fingers. I dressed simply, and fairly well.”

165 “I cared but little for the society of men, still less for that of the members of my own sex; I was content to be alone.”

166 “Philip: any [...] young man”

167 “Lucile: any [...] young woman”

168 “The dining-room of any fashionable hotel.”

169 “Quarter to eight o’clock of any evening”

ao que ela interrompe: “Ah, realmente, Philip, você sabe perfeitamente bem que muitas mulheres são muito feias e a maioria delas é burra! Eu eu também não sou delicada!”¹⁷⁰.

Então, ele muda sua estratégia argumentativa, retira o que disse e recomeça:

Ele: [...] Você não tem nada em comum com as outras mulheres. Você é totalmente diferente. Na verdade, às vezes, quando estou falando com você, discutindo assuntos sobre os quais a maioria das mulheres é totalmente desinformada – caçar patos, política, jogo de dados –, tenho a impressão de que estou falando com outro homem.

Ela (lisonjeada): Mesmo?

Ele: Mesmo. E às vezes, até quando estou sentado sozinho com você, meu braço em volta da sua cintura, sua cabeça no meu ombro, o calor da nossa amizade me acomete numa grande onda, e quase esqueço que você é uma mulher, na doçura do nosso perfeito companheirismo.

Ela (em dívida): Mesmo? – Ah, Philip, você não me ama mais?¹⁷¹

Por motivos discutidos no capítulo anterior, um “elogio” muito comum feito a uma mulher é que ela “não é como as outras”. Isso normalmente significa que ela não manifesta comportamentos negativamente associados à feminilidade, não é uma “*girly girl*”; é essencial, porém, que ela ainda seja atraente, ou corre o risco de ter sua performance de gênero considerada inadequada, de não ser feminina o suficiente. No trecho de “Rolls and Salt” citado acima, esse elogio é realizado de maneira cômica, pois Philip não se restringe a considerar Lucile superior às outras mulheres, ele chega a compará-la a um homem o que, em um primeiro momento, lhe causa lisonja, mas em seguida ganha uma conotação ao mesmo tempo homoerótica e de desinteresse sexual pela esposa. Nenhum dos comentários de Philip é feito de maneira completamente sincera, no decorrer do diálogo ele tem como meta evitar uma briga e modifica seu discurso conforme necessário para apaziguar sua companheira. Mesmo assim, não deixa de haver uma ironia por parte de Nancy Boyd ao explorar o lugar-comum da mulher que tem seu valor baseado em não ser como as demais. Até porque, poucas falas depois, Philip critica Lucile pela maneira como atravessa a rua e adiciona “Mas também, todas as mulheres fazem isso”¹⁷².

É como em “The Implacable Aphrodite”, quando a escultora, Srta. Black, se distancia das demais mulheres, por quem sente pena por não terem com que ocupar suas cabeças, desprovidas do talento com que ela mesma foi abençoada. Em dada altura desse

170“Now, really, Philip, you know perfectly well that many women are very ugly, and most of them are stupid! Besides, I'm *not* gentle!”

171“*He:* [...] You have nothing whatever in common with other women. You are entirely different. In fact, sometimes when I am talking with you, discussing matters concerning which most women are utterly uninformed, – duck-shooting, politics, craps – I find myself under the impression that I am talking with another man.

She (flattered): Yes?

He: Yes. And sometimes, even when I am sitting alone with you, my arm about your waist, your head on my shoulder, the warmth of our friendship comes over me in a great wave, and I almost forget that you are a woman, in the sweetness of our perfect companionship.

She (doubtfully): Yes? – Oh, Philip, don't you love me any more?”

172 “But then, all women do that.”

diálogo, quando ela está servindo o chá e reafirmando seu desejo de permanecer solteira (“Mas do chá, eu preciso. Por sorte, sua conotação, de ser cúmplice do encalhamento, não é ofensiva a mim como à maioria das mulheres. Se for me ajudar a permanecer encalhada, então é meu mais ferrenho aliado!”¹⁷³), o Sr. White já está em vias de abandonar seu pretense desinteresse romântico pela escultora e busca o conforto de seu cachimbo “como se em busca da mão de um companheiro no escuro”¹⁷⁴. Ele se interrompe, porém, por presumir que a Srta. Black se incomodaria com a fumaça. No entanto, ela se dá conta da hesitação e lhe dá permissão para fumar: “Ela (*sem levantar o olhar*): Por que não fuma o seu cachimbo? Ele (*incrédulo*): Não te incomoda? Ela: Nossa, não!”¹⁷⁵. O Sr. White se surpreende porque não é o comportamento esperado de uma mulher e a atitude da Srta. Black, sem a típica “frescura” feminina, serve para aumentar sua atratividade.

A rubrica que se segue à cena é cômica devido ao quão destoante é a percepção do Sr. White em relação à realidade:

*(Ele tira o cachimbo do bolso e o abastece, com gratidão, enquanto assiste a ela. Ela está fatiando cruelmente um limão, com uma pequena adaga com a qual uma freira de Castilha matou três toureiros; ocorre a ele que ela parece gentil e doméstica. Uma grande paz se estabelece sobre ele.)*¹⁷⁶

Enquanto a Srta. Black, que já afirmou repetidamente sua vontade de permanecer solteira e dedicar-se unicamente à sua arte, empunha uma arma antes pertencente a uma freira (mulher com votos de castidade) que sobrepujou três toureiros (símbolos de masculinidade e mesmo ícones de sexualidade) para cortar um limão “cruelmente”, o Sr. White, já com ideias de casamento, é tomado por uma paz doméstica. Em breve, quando os avanços do Sr. White e a recusa da Srta. Black se tornam explícitos, aos olhos dele a escultora perde seu *status*: é dita “fria”, “cruel”, uma “mulher mentirosa”. Ela ainda é diferente das outras mulheres (pois, segundo o Sr. White no início do diálogo, todas as outras mulheres solteiras o examinam com matrimônio em mente), mas de uma maneira indesejável, a partir do momento em que não se mostra disponível aos interesses masculinos.

Assim como o arquétipo da mulher etérea, a mulher diferente de todas outras é desconstruída nos *Dialogues*. Primeiro, assim como o fez Dorothy Parker (Miller, 1992, p. 764 e 768), Boyd coloca em questão a própria singularidade do indivíduo, em conformidade

173“But tea, I have to have it. Fortunately, its connotation, as being the accomplice of spinsterhood, is not so offensive to me as it is to most women. If it will help me to remain a spinster, then it is my staunchest ally!”

174“as for the hand of a comrade in the dark”

175“She (without looking up): Why don't you smoke your pipe? He (incredulously): Wouldn't it annoy you? She: Heavens, no!”

176“(He draws his pipe from his pocket and fills it, gratefully, meanwhile watching her. She is cruelly slicing a lemon, by means of a small dagger with which a Castilian nun has slain three matadors; it strikes him that she looks gentle and domestic. A great peace steals over him.)

com a tendência moderna de retratar tipos sociais mais do que personagens cuja personalidade se baseia no princípio de singularidade do indivíduo, como era próprio da literatura do romantismo. Além disso, ela ironiza o discurso masculino de desejar uma mulher de temperamento melhor, isto é, masculino, pois isso ou leva a um homoerotismo não intencional (já que o desejo deixa de ser por uma mulher masculina e passa a ser simplesmente pela masculinidade), ou é dependente de ela ainda estar na condição de mulher-objeto. Afinal, como se verá agora, a mulher de comportamento não feminino, mas que não compensa isso com outros elementos de feminilidade, sobretudo de beleza, compõe um arquétipo muito diferente.

4.5 A MULHER NÃO FEMININA

Na primeira parte deste capítulo, foi comentado como as personagens Lucile, de “Rolls and Salt”, e Elner, de “No Bigger than a Man’s Hand”, não empregam de maneira eficaz a estratégia de “se fazer de sonsa” e, com isso, não alcançam seus respectivos objetivos – em um diálogo o marido continua a não tampar o tubo de pasta de dente, no outro ele permanece sempre no controle da discussão. Outra história em que a mulher fracassa devido à maneira como performa seu gênero é “Here Comes the Bride”. Nele, Katharine se mostra “furiosa”, “desesperada”, “tendo ataques”, violenta e “histérica” enquanto reclama do seu vestido de casamento, dos presentes que recebeu e que foram movidos de lugar, da daminha que contraiu sarampo e precisa ser substituída (e não passa de uma inconveniência a mais nos planejamentos da festa), da madrinha que torceu o tornozelo (outra inconveniência).

Quando a noiva irrompe em lágrimas, chuta a irmã, grita e ofega, a irmã e dama de honra lhe diz para não agir como um bebê. Enquanto outras personagens dos *Dialogues* empregam lágrimas e uma postura infantil de maneira estratégica para atingir o coração de um homem, Katharine provoca repulsa com seu comportamento, pois ele provém de um descontrole emocional e não é direcionado a um homem, mas a outras mulheres. Após todas as preocupações excessivas dela com cada detalhe da festa, no dia do casamento, com todo o elenco reunido diante da igreja, chega um cabograma: “ACABEI DE CHEGAR EM PARIS. ACHEI SER DE MAIS AJUDA FICAR FORA DO CAMINHO. (Assinado) O NOIVO”¹⁷⁷. O comportamento de Katharine lhe custa o pretendente e, pior, sua festa de casamento.

¹⁷⁷“JUST ARRIVED PARIS. THOUGHT COULD BE MORE HELP BY GETTING OUT OF WAY THAN BY ANYTHING ELSE COULD DO. (Signed) BRIDEGROOM.”

Há, porém, personagens nos *Dialogues* cuja feminilidade abertamente transgressiva à heteronormatividade é performada de maneira deliberada e prazerosa. É o caso da Sra. Boggs, de “Drama for the Deaf”, e da Sra. Spratt, de “The Platter”, contos publicados com o nome de Millay. A Sra. Boggs é apresentada da seguinte maneira:

Era uma vez um homem cuja esposa era surda dos dois ouvidos e, de fato, parecia ser difícil para ele.

Ela costumava xingá-lo de coisas que não posso repetir para você, que não te conheço bem o suficiente. E tendo o xingado até a língua fumegar na boca, ela sorria e balançava a cabeça e adormecia piamente, totalmente alheia à réplica espirituosa dele de que ela que era todas aquelas coisas de que o chamava, só que no feminino.

Boggs era o nome do homem e era também o nome de sua esposa.¹⁷⁸

Nessa passagem, diferentes fatores contribuem para caracterizá-la como antifeminina: sua falta de educação, a surdez (uma “imperfeição” física em relação à mulher ideal), a atribuição do nome do homem também a ela. No entanto, tudo isso contribui para que ela ocupe a posição de poder na dinâmica do casal, pois o marido é forçado a tolerar o comportamento com o qual ela mesma se diverte. O principal hábito dela que incomoda o Sr. Boggs é a insistência em assistir a peças de teatro e concertos, mesmo sem conseguir ouvir direito as apresentações, pois ela passa o espetáculo inteiro gritando perguntas e comentários, constrangendo o marido. O desconforto dele o leva a criar um tipo de teatro voltado para o público surdo, sem diálogos e no qual os atores se vestem e se comportam de maneira hiperbólica para deixar claro o papel que desempenham, assim como o desenrolar da trama – o gatilho de humor ao final do conto é a revelação de que essa teria sido a origem do cinematógrafo. O importante a se observar é que o comportamento não feminino não é corrigido nem punido nessa história; pelo contrário, o Sr. Boggs adapta o teatro à esposa e não o contrário.

Algo semelhante se dá em “The Platter”, a Sra. Spratt transgride os ideais estéticos femininos por ser gorda e disso derivar prazer:

Nem levantou a cabeça do prato até que o último pedaço de gordura lhe escorresse garganta abaixo. Ao que ela se recostou com um suspiro, limpou as mãos na toalha de mesa e a boca na manga e sorriu para Spratt o raro sorriso terno de uma criança com cólica.

“Você é um espetáculo nojento,” comentou o marido.

“Que seja,” disse ela.

“Você é a mulher mais gorda da cidade.”

“Sou mesmo,” respondeu ela. “Não tem ninguém mais gordo.”

“Você está mais gorda hoje do que ontem e amanhã vai estar duas vezes mais gorda e um dia vai ser a mulher mais gorda do mundo.”

178“THERE was once a man whose wife was deaf in both ears, and it did seem hard on him.

She used to call him names which I can't repeat to you, I don't know you nearly well enough. And when she had called him names until her tongue steamed in her mouth, she would smile and wag her head and fall piously asleep, impervious entirely to his spirited retort that all them things she had called him *she* was, with feminine endings.

Boggs was the man's name, and it was the name of his wife as well.”

“Se Deus quiser, e a menos que eu caia em dias de escassez, assim serei.”
Esse foi o fim da conversa daquela noite..¹⁷⁹

Em oposição ao comportamento da mulher, John Spratt compra um animal magro para ser preparado para o jantar, em vez de um repleto de gordura como é da preferência da esposa. Ela se recusa a cozinhar essa carne e a tentativa do homem de impor sua autoridade é ineficaz:

“Não vou cozinhar um frango desses,” disse ela.
“Você vai, sem dúvida, cozinhar o que eu lhe prover!” gritou o marido.
“Que seja,” disse a Sra. Spratt. Dizendo isso, ela agarrou a ave da mesa e a lançou do outro lado da sala em um monte de poeira e aparas.
“Você vai catar aquele frango,” disse o Sr. Spratt. “Você vai catar aquele frango já! Ou então...!”
“Ou então minha tia!” disse sua esposa e saiu do quarto, cantando.¹⁸⁰

Depois de a ave ficar jogada no chão por dias, pois a Sra. Spratt se recusa a catá-la, quanto mais cozinhá-la, John decide ir embora de casa, o que é recebido com indiferença pela esposa. Em outra cidade, ele conhece a viúva de um boticário e passa a morar com ela, ajudando nos afazeres da loja. Essa mulher é o oposto da Sra. Spratt: trata o Sr. Spratt com gentileza, é muito magra, não come gordura (então não sobra carne magra para ele mesmo comer), mantém a casa sempre limpa e não permite que John suje o chão recém-lavado, além de passar o dia reclamando. Com isso, ele começa a sentir falta da esposa e retorna para casa. A viúva do boticário também é em dada medida não feminina, afinal “Tudo bem um homem ser tão magro; a viúva do boticário era magra demais para uma mulher”¹⁸¹ (embora nos anos 20 o padrão de beleza fosse um corpo magro e andrógino), mas a gentileza, a preocupação com o lar e até mesmo as reclamações são características estereotipicamente femininas – retome-se o estereótipo feminino da megera consoante Walker (1985, p. 108). O Sr. Spratt

179“Nor did she lift her head from her plate till the last scrap of fat was down 'her gullet. Whereat she sat back with a sigh, wiped her hands on the cloth and her mouth on her sleeve, and smiled at Spratt the rare tender smile of an infant with the colic.

‘You are a disgusting spectacle,’ commented her husband.

‘Be that as it may,’ said she. ‘You are the fattest woman in town.’

‘I am indeed,’ she replied. ‘There's none fatter.’

‘You are fatter today than you were yesterday, and tomorrow you will be twice as fat, and one day you will be the fattest woman in the world.’

‘God willing, and save I fall on leaner days, I shall indeed.’

Which was the end of that night's conversation.”

180“‘I'll cook no such goose,’ she said.

‘You'll beyond a doubt cook what I provide you!’ shouted her husband.

‘That's as may be,’ said Mrs. Spratt. Saying which she grabbed up the fowl from the table and hove it across the room into a heap of dust and parings.

‘You will pick up that goose,’ said Mr. Spratt. ‘You will pick up that goose before you're an hour older! Or I'll know the reason why!’

‘Reason my aunt!’ said his wife, and quit the room, singing.”

181“‘It was all very well for a man to be that thin; the chemist's widow was far too thin for a woman.’”

retorna à esposa que, assim como a Sra. Boggs, se deleita com a própria performance antifeminina e, desse modo, detém o poder na relação.

Zamzem, na sua dissertação (2020), trabalha com o conceito de “ininteligibilidade” de Butler ao analisar personagens dos contos de Alice Munro que performam gênero de uma maneira diferente daquela prescrita pela heteronormatividade e, portanto, tornam-se incompreensíveis para a sociedade. A conclusão a que ela chega, ao examinar a representação de mulheres idosas, pré-pubescentes e com deficiência, é de haver poder na performance transgressiva de gênero, pois a mera existência dessas figuras coloca em questão a estrutura heteronormativa.

Assim como as personagens que fazem uso de sua hiperfeminilidade para obter o que querem, as figuras propositalmente antifemininas de “Drama for the Deaf” e “The Platter” ocupam uma posição de poder na dinâmica marital. A única mulher “punida” com um desfecho indesejado é aquela que desempenha gênero sem autoconsciência. Seria, portanto, incorreto declarar que os *Distressing Dialogues* serviriam para prescrever a hiperfeminilidade como um modelo a ser necessariamente seguido ou a ser evitado: não parece ser o objetivo de Millay definir a maneira “correta” de ser mulher e usar do riso para transmitir tais valores ao seu público. O que ela traz à atenção é que não estar consciente de sua performance acarreta certas consequências e isso se aplica a ambos os gêneros, como ficará claro ao final deste capítulo.

4.6 NOVA MULHER VS. MULHER VERDADEIRA

Na seção 2.4, explorou-se como a Nova Mulher suplantou a Mulher Verdadeira na virada do século, pelo menos no imaginário urbano nova-iorquino, o público de revistas como a *Vanity Fair*. Alguns dos *Distressing Dialogues* ilustram o distanciamento em relação a esse modelo feminino do século XIX, em que a mulher deveria ser o bastião da virtude cristã no lar.

A narradora-personagem de “How to be Happy though Good” reflete sobre o equilíbrio necessário entre vício e virtude para se viver em sociedade. Ela inicia seu texto relatando como, quando criança, primeiro acreditara que qualquer ação considerada boa (como enviar cartas a sua avó) era realizada com o entendimento comum de que haveria um pagamento por isso (um bom presente de natal). No entanto, sua mãe lhe revelou que “a virtude é sua própria recompensa”¹⁸² e, indignada com isso, a menina “se tornou

¹⁸²“virtue is its own reward”

incontrolável”¹⁸³ e passou a ser tão desobediente quanto possível. Como consequência, vieram os castigos, o que a fez perceber que o pecado não tinha como retribuição o direito de pecar o quanto quisesse, mas tampouco a virtude vinha sem recompensas mais valiosas do que o ato virtuoso em si. Nesse ponto, a personagem adotou a postura que mantém ainda em sua vida adulta: usa uma máscara de virtude para obter o que quer, sejam essas coisas altruístas ou egoístas.

A ideia de que a virtude é sua própria recompensa alinha-se com a moralidade cristã da Mulher Verdadeira, sim, mas também se deve lembrar que a expectativa social de a mulher, mais do que o homem, demonstrar valores como altruísmo, bondade e conformidade não foi eliminada no decorrer do século XX, nem mesmo nos dias atuais, conforme abordado anteriormente ao tratar de conceitos como “feminilidade enfatizada” e “boa menina”. Em “How to Be Happy though Good” o que a narradora defende não é um completo desprezo pelas normas de convivência social, mas o direito de uma pessoa (inclusive uma mulher) colocar em primeiro lugar os seus próprios interesses.

É o que a personagem faz ao ceder seu lugar em um carro cheio, porque detesta andar de automóvel, ou se oferecer para levar um menininho ao cinema, não por gostar da criança – e aqui também se contraria a ideia do “instinto maternal” generalizado –, mas por ter interesse no filme em si. Nessas situações ela não deixa de fazer o que quer e ainda acumula um capital social que lhe permite, em outras ocasiões, se recusar a dançar com quem não a atraí ou evitar um chá da tarde que lhe parece desinteressante.

Ao narrar as experiências de infância, a Virtude é encarnada na figura de um dragão, dotado de múltiplas características associadas à disciplina infantil: aparência bem cuidada, sem manchas no avental nem nas galochas, uma mão ocupada com as lições de piano, a outra em manter seu corpo limpo; seu som favorito são as aulas de aritmética e o alimento de que mais gosta, pasta de dente. Essa passagem, para além de oferecer uma aparência excêntrica que define a virtude de uma menina por meio do humor, escolhe o dragão como símbolo desse bom comportamento. Como tal, ele é o guardião que impede o acesso a um “jardim encantado” com árvores de guloseimas – e aqui cabem referências mitológicas e bíblicas –, mas a linguagem de fantasia usada nesse conto (“Você já ouviu a historinha da menininha [...]?”¹⁸⁴), favorece mais outra associação: o dragão dos contos de fadas que mantém a princesa aprisionada. Da mesma forma, a Virtude aprisiona a heroína.

183“*I became unmanageable.*”

184“*You have hear the little story of the little girl [...]*”

A libertação vem por mérito da própria protagonista, ao aprender que as percepções sobre a conformidade às normas são muito manipuláveis. A conclusão da narrativa é que “A Virtude, é claro, como todos sabemos muito bem, não é um fim em si mesmo, mas apenas um meio para um fim. Se você é bom, é porque quer algo que não conseguirá se for mau, ou não quer algo que conseguirá se for mau – ou tem medo de conseguir. Todo o mundo sabe”¹⁸⁵. O egoísmo proposto, porém, não é um pecado que traz consigo reprovação social ou outro tipo de castigo, pois continua-se a performar altruísmo. É assim que a narradora “vive cortejada e morrerá lamentada”¹⁸⁶. Tampouco ela preconiza que esse ato performativo deve ser algo de que se envergonhar. Pelo contrário, sugere que os maus comportamentos sejam cometidos de maneira discreta, “pecado sem ostentação”¹⁸⁷, e os atos de virtude, cometidos de acordo com seus interesses pessoais, alardeados tanto quanto possível – afinal, isso renderá um bom cacife a se recorrer quando necessário.

A protagonista de “Honor Bright” passa por um processo semelhante, no qual descobre que atender às expectativas sociais de virtude não é a postura mais proveitosa. Ela descreve como, desde criança, sempre foi a encarnação da honra, isto é, comportava-se de maneira exemplar na escola, memorizava a Bíblia para a escola dominical, participava de diversas sociedades beneficentes durante a faculdade e não demonstrava interesse pelo sexo masculino. Ela chega a reconhecer que todo esse comportamento, porém, fazia dela uma criança desagradável aos olhos de seus companheiros; mas o fato de ser acima de tudo uma pessoa confiável valera-lhe muitas amizades.

O enredo passa a envolver três amigas suas e dois rapazes em uma complexa dinâmica amorosa em que Babbie está noiva de Blaine por interesse no dinheiro dele; Blaine na verdade não tem dinheiro e está interessado em Frances, mas sem coragem de abandonar a noiva que o ama tanto; Frances está apaixonada por Blaine, mas respeita o noivado dele com Babbie; Anne ama Goddard, mas se faz de difícil; e Goddard é louco por Anne e sofre por ser rejeitado. Todos esses sentimentos e informações foram confessados à narradora sempre mediante juramento de que guardasse segredo absoluto. Ela cumpre sua promessa e, dois anos depois, tudo é revelado entre os cinco amigos que a culpam pelas suas infelicidades. O que ela decide, então, é que não há vantagem em manter sua palavra e que dali em diante vai se dedicar “à traição e à busca do dolo”¹⁸⁸ e revelará tudo que já lhe foi confiado.

185“Virtue, of course, as we all very well know, is not an end in itself, but merely a means to an end. If you are good, it is either because you want something you won't get if you are bad, or don't want something you will get if you are bad, – or are afraid you'll get. Everyone knows that.”

186“So it is that I live courted, and shall die lamented.”

187“Sin without ostentation.”

188 “to treachery and the pursuits of guile”

“Honor Bright” é outro exemplo em que a mulher percebe que a virtude não lhe traz vantagens pessoais e escolhe deixá-la de lado, a despeito das expectativas sociais. Em uma narrativa típica, a trajetória da personagem seria inversa: o desvio moral seria punido e como consequência a heroína aprenderia a seguir o caminho da retidão (ou morreria, muitas vezes elas simplesmente morrem: deixa a mensagem mais clara). Os *Distressing Dialogues* não são contos tradicionais.

Uma personagem de presença muito breve e que se contrapõe às duas acima, é a mãe em “Out of Reach of the Baby”. Esse conto tem como narrador um menino chamado Fyodor, cujos pais, depois do nascimento do filho caçula, decidiram colocar todas as coisas potencialmente nocivas ao bebê em prateleiras altas, chegando ao ponto absurdo em que objetos de uso cotidiano como cartas de baralho, jogos de chá ou máquinas de escrever estão todos guardados, sem que a família possa usar. O narrador nutre nenhuma simpatia pelo irmão mais novo, que considera desagradável, chorão e, principalmente, burro. O pai defende a importância de a família ser sempre unida, sentimento ao qual Fyodor é indiferente. Já a mãe acredita na importância de dedicar a vida ao cuidado dos mais fracos, a “burrice” do bebê é mais um motivo para ele ser priorizado. Ela faz um discurso comovido sobre a necessidade de todos se rebaixarem ao nível do bebê, engatinhando com ele, usando vocabulário simples, catando as coisas que ele jogar no chão, mas Fyodor não se deixa convencer:

“O que me diz?” apelou minha mãe, gentil e animada, à maneira de alguém convocando recrutas para uma causa sagrada.

“Eu digo,” repliquei, dando meia volta e indo na direção da porta, “que alguém devia derrubar um tijolo na cabeça dele.”

“Que horror!” exclamou minha mãe, horrorizada. “Seu próprio irmãozinho!”¹⁸⁹

O leitor não é levado a se alinhar ao posicionamento dessa mulher que se mostra tão altruísta e dedicada à família. Não é esse o arquétipo feminino projetado pelos *Dialogues*. Na parte final de “Out of Reach of the Baby” descreve-se como a priorização do bem-estar do bebê atrapalhava a carreira artística dos outros irmãos de Fyodor, sendo-lhes proibido fazer qualquer coisa (como cantar, dançar ou praticar violino) que pudesse importunar o mais novo. Há no cerne deste conto alegórico (a casa são os Estados Unidos, todos os irmãos são referências a artistas famosos, o bebê é o público americano) uma crítica à sociedade que se nivela por baixo. Em nome do bebê, “Devemos limitar nossa conversa a palavras de uma sílaba ou menos. E para que ele nunca se dê conta da sua inferioridade nem tenha os

189“‘What do you say!’ pleaded my mother, gently and brightly, in the manner of one soliciting recruits in a holy cause.

‘I say,’ I retorted, turning on my heel and starting for the door, ‘that it’s a pity someone doesn’t drop a brick on his head.’

‘For shame!’ cried my parent, aghast. ‘Your own little baby brother!’”

sentimentos magoados, devemos empregar toda a nossa inteligência em um esforço de nos tornarmos tão burros quanto ele.”¹⁹⁰, da mesma forma, o pai da família é descrito como um político, cuja função é “tornar o mundo um lugar seguro para a estupidez”¹⁹¹. Critica-se como o bebê (embora “bem velho, para um bebê”¹⁹²) repete palavras como “comunismo”, “capitalista” e “arte” sem saber o que está dizendo – e aqui o conto se aproxima de “Say Shibboleth”, em que se afirma que o público americano não sabe pensar por si mesmo, ou de “Our All-American Almanac and Prophetic Messenger”, que denuncia a atuação de grupos políticos moralistas em prol da censura. Embora trate-se de uma crítica social mais abrangente, por trás dela está, entre outras, a figura da Mulher Verdadeira.

O fato de Nancy Boyd colocar em destaque protagonistas que escapam aos modelos tradicionais de moralidade não significa que os anos 20 eram desprovidos de expectativas quanto ao comportamento “adequado” de uma mulher. Em “Cordially Yours”, ela oferece uma série de modelos de cartas mal-educadas para manifestar, por meio do humor, aquilo que no dia a dia as normas sociais não permitem: rejeitar uma proposta de casamento de um homem medíocre, salientando que a pretendida poderia conseguir facilmente alguém melhor; aceitar uma proposta de casamento, com base no dinheiro e não nas qualidades do pretendente e deixando claro o quão substituível ele continuará a ser; uma carta apaixonada a um ator, atraente, porém nada talentoso; outra se recusando a comprar um presente de casamento para uma conhecida, que usa o evento como oportunidade para fazer seu enxoval à custa dos outros; nem mesmo o presidente merece respeito, pois uma dessas cartas o denuncia como um ladrão comum e exige que ele devolva o livro que furtou; por fim, uma missiva reclamando diretamente à anfitriã do fim de semana entediante passado em sua casa (não obstante os insultos, pedindo de volta alguns pertences deixados para trás).

Os comportamentos aceitáveis seriam, uma vez mais, de abnegação, mas o que as cartas revelam é que por trás desses atos estariam os verdadeiros sentimentos nelas expressos, os quais se alinham muito mais a uma Nova Mulher que a uma Mulher Verdadeira. Uma das principais liberdades trazidas pelo século XX foi a popularização do divórcio (embora fosse necessário provar uma justificativa como adultério, crueldade, abandono ou condições psicológicas sérias de uma das partes, uma razão era fácil e frequentemente forjada), como expressa a carta de aceitação de casamento “Mas se você me cansar demais sempre posso me

190 “We must confine our conversation to words of one syllable or less. And, in order that he may never know his inferiority, and have his feelings hurt, we must employ all our intelligence in an endeavour to make ourselves as stupid as he is.”

191 “make the world safe for stupidity”

192 “quite old, for a baby”

divorciar; e vou ter muito mais sorte da próxima vez”¹⁹³. Como nota Gloria Kaufman (1980, p. 13), a figura da mulher presa no casamento é mais frequente no humor feminino, enquanto o humor feminista tende a retratar o homem como alguém que pode ser mudado (ou abandonado).

Ademais, esse e outros textos se afastam do ideal de um casamento baseado unicamente no amor conforme os moldes românticos e o exploram como transação: não basta um momento romântico sob a chuva para tornar um homem desejável, ainda mais quando a mulher tem tantos pretendentes melhores que ele; o seu sim ao casamento é quase relutante, baseado em prós e contras e na segurança de que o marido é um bem substituível (“No geral, decidi aceitá-lo. Você não é tão alto quanto eu gosto, mas acho que é alto o suficiente para não parecermos ridículos juntos. E tem dinheiro suficiente para que eu possa me vestir duas vezes melhor do que antes; estou ansiosa para gastar seu dinheiro”¹⁹⁴). Embora casada, a mulher envia uma carta apaixonada a um ator, destacando o prazer que ele provoca com sua aparência. O casamento de uma conhecida distante não é um momento de celebração, senão um mero inconveniente e uma tentativa oportunista de a noiva obter bens materiais para si.

Sobre o mesmo tópico, considere-se o diálogo “The Same Boat”. Nele, desenvolve-se no decorrer de uma viagem de navio um romance entre um homem e uma mulher (inicialmente identificados apenas como “ele” e “ela”, seus nomes, Terence “Terry” Dennison e Jacqueline Littleton, são revelados quase no fim). Durante boa parte da história, Jacqueline se mostra relutante em ceder aos avanços de Terry, embora claramente compartilhe seu interesse. O humor dessa história se baseia principalmente na sobreposição de scripts: o leitor é levado a acreditar que Jacqueline se mostra relutante por questão de virtude e castidade (em dado momento chega a ser descrito que “Ela está tão bonita que torna a virtude atraente”¹⁹⁵), todavia, na cena final, revela-se que seu comportamento se deve a ser casada, estando em viagem de lua de mel e enquanto ela tem um caso com Terry, seu marido passa a viagem no quarto, com enjoo. Uma segunda reviravolta ocorre com a reação de Terence: pois ele está exatamente na mesma situação, em lua de mel, com a esposa doente durante todo o trajeto.

Ao analisar “The Same Boat”, Will Brantley (1991, p. 139) considera que:

Em “The Same Boat” Millay tem como alvo o excesso de virtude da personagem mulher que, para Millay, se torna uma “forma de dissipação”. A aparência dessa

193“But if you bore me too much, I can always get a divorce ; and I shall stand a much better chance the next time.”

194“On the whole, I have decided to take you.

You are not so tall as I like them, but I think you are tall enough so that we won't look ridiculous together. And you have money enough so that I shall be able to dress twice as well as ever before; I look forward with eagerness to spending your money.”

195“She is so beautiful that she makes virtue attractive.”

mulher é impecável: “A garganta e os ombros dela são tais que pensar em comida na sua presença é como levar uma lancheira com sanduíches para o Museu Rodin.”¹⁹⁶

Essa interpretação é confusa. Primeiramente, Brantley parece não perceber que a suposta virtude de Jacqueline não passa de um recurso para induzir o leitor a uma interpretação incorreta até o momento do gatilho “que o levará a reinterpretar a história e, conseqüentemente, provocará o efeito de humor. Em segundo lugar, o que a personagem diz ser uma “forma de dissipação” é o seu choro, entendendo-se “dissipação” aqui com dois possíveis sentidos: “5. Distração das faculdades mentais da concentração em assuntos sérios; diversão, entretenimento; [...] 6. Desperdício das forças morais e físicas por indulgência viciosa em prazer; modo de vida imoderado ou dissoluto”¹⁹⁷ (Onions (ed.), 1933, p. 536). Logo, ou o choro é uma forma de ela aliviar seu nervosismo ou a performance de virtude é um prazer vicioso seu. Em todo caso, não é o “excesso de virtude” que é “uma forma de dissipação”, a virtude por ela esboçada não é verdadeira, quanto mais excessiva. Por fim, a citação de Brantley compõe um parágrafo mais extenso sobre as supostas críticas de Millay aos rituais de beleza femininos, mas não fica clara a relação entre o suposto zelo excessivo e a beleza impecável da personagem.

Propõe-se no presente trabalho que o alvo do humor em “The Same Boat” é a própria instituição do casamento e as máscaras sociais de virtude. Os diálogos apaixonados e a maneira como Jacqueline demonstra seu conflito interno são retratados de maneira exagerada, que parodia as convenções das histórias de amor:

Ela: Qual o seu nome?
 Ele: Terence.
 Ela: Ah, posso te chamar de Terry – só uma vez?
 Ele: Se me chamar de Terry, vou te chamar de Amor.
 Ela: Oh, por favor, – não devemos!
 Ele (*de repente apertando o abraço em torno dela*): Ah, Jacqueline!
 Ela: Não!
 Ele (*aproximando o rosto do dela*): Por favor – por favor.
 Ela (*fraco*): Ah – sinto como se o barco estivesse afundando.
 (*Ele a toma em seus braços.*)¹⁹⁸

196“In 'The Same Boat' Millay targets the woman character's excessive virtue which for Millay becomes a 'form of dissipation'. This woman's appearance is impeccable: 'Her throat and shoulders are such that to think of food in her presence is like taking a shoe-box of sandwiches to the Rodin Museum'.”

197“5. Distraction of the mental faculties from concentration on serious subjects; diversion, amusement; [...] 6. Waste of the moral and physical powers by vicious indulgence in pleasure; intemperate or dissolute mode of living.”

198“She: What is your name?

He: Terence.

She: Oh, may I call you Terry-just once?

He: If you call me Terry I shall call you Love.

She: Oh, please, we mustn't!

He (*suddenly tightening his clasp about her*): Oh, Jacqueline!

She: Don't!

He (*bending his face to hers*): Please – please.

Imediatamente após as revelações de que os dois estão em suas respectivas viagens de lua de mel, entram em cena os cônjuges até então adoecidos:

(Bem nesse instante, uma jovem vai até eles, parecendo um tanto pálida, se apoiando no parapeito.)

Ele: Ah, olá, Madge! Se sentindo melhor, querida? Minha esposa, Sra. Dennison, Sra. – é... –

Ela *(muito doce, estendendo a mão)*: Estava tão perturbada por você estar doente todo esse tempo, Sra. Dennison.

(Bem nesse instante, um jovem vai até eles, parecendo um tanto pálido, se apoiando no parapeito.)

Ela: Ah, olá, Dick! Meu marido, Sr. Littleton, – Sra. Dennison, Sr. Dennison. Se sentindo melhor, querido?

CAI O PANO¹⁹⁹

A repetição da descrição e das falas contribui para o efeito de humor. Embora tenham passado nove dias em um romance extraconjugal, as personagens desempenham as máscaras sociais de propriedade e preocupação sem qualquer dificuldade. Esses jogos sociais são também o alvo de Nancy Boyd.

Nos *Distressing Dialogues*, o casamento perde sua sacralidade. Para além de “The Same Boat” há várias outras ocorrências disso. Os *distressing dialogues* por excelência são aqueles que se passam após o “felizes para sempre”, com o casal sendo forçado a lidar com as neuroses quotidianas um do outro. Marido e mulher podem estar, de certa forma, apaixonados e felizes, mas sua dinâmica é marcada por conflitos e certas manipulações, como se verifica em “Powder, Rouge and Lipstick”, “For Winter for Summer”, “Rolls and Salt” e “Breakfast in Bed”, “The Woman Who Would be Moving the Beds About”, ou ainda “The Barrel”, “The Platter” e “Drama for the Deaf”. Mesmo em “Art and How to Fake It” a leitora que assina sua carta como “Esposa e Mãe” tem como motivação para ter um estúdio próprio onde poderá receber artistas, não qualquer inclinação à arte, mas o fato de não se dar bem com o marido. As festas de casamento são um espetáculo oportunista em “Cordially Yours” e “Here Comes the Bride” e o matrimônio em si aparece motivado por interesse financeiro em outra carta de “Cordially Yours” e em uma das personagens de “Honor Bright”. Para a escultora de “The Implacable Aphrodite” a perspectiva de casamento não passa de uma prisão, que limitaria sua arte e seu próprio ser, reduzindo-a de um ser cósmico a uma esposa com um hobby. Casamentos podem terminar em divórcio, como em “Honor Bright” e “Two Souls With But a

She *(faintly)*: Oh-I feel as if the boat were going down.

(He takes her in his arms.)”

199 “*(Just at this moment a young woman comes up to them, looking rather white, clinging to the rail.)*

He: Oh, hello, Madge! Feeling better, dear? My wife, Mrs. Dennison, Mrs.–er –

She *(very sweetly, holding out her hand)*: I was so distressed that you were ill all the time, Mrs. Dennison.

(Just at this moment a young man comes up to them, looking rather white, clinging to the rail.)

She : Oh, hello, Dick ! My husband, Mr. Littleton, – Mrs. Dennison, Mr. Dennison. Feeling better, dear?

CURTAIN”

Single Thought”, ou a separação é mencionada como ameaça (“For Winter, for Summer” e “Cordially Yours”). Em “No Bigger than a Man’s Hand”, a mulher se divorcia do primeiro marido, enquanto o segundo a leva ao suicídio; a morte também é o fim trágico das sete esposas de Barba Azul em “The Key”.

Para Anderson (2008, p. 64), por trás do riso provocado pelos textos de Millay para uma “aura de escuridão”, “pois não se pode encontrar nenhum traço de amor feliz” neles²⁰⁰. Tal afirmação talvez seja um pouco extrema, pois apesar de suas dinâmicas complicadas muitos dos casais retratados encerram seus diálogos reafirmando o amor um pelo outro, como em “Rolls and Salt” e “Powder, Rouge and Lipstick”. O que se verifica é que Nancy Boyd desvaloriza noções tradicionais de amor romântico, narrativas que culminariam com o casamento e a figura da mulher que pratica a virtude pela virtude, a Mulher Verdadeira, modelo da moralidade cristã. As histórias se desenvolvem em um cenário moderno em que opções como o divórcio e a recusa ao casamento são viáveis e, portanto, a mulher tem mais liberdade para forjar a sua trajetória.

4.7 O HOMEM IRRACIONAL

Conforme abordado anteriormente, segundo a classificação de Gloria Kaufman (1980, p. 14) de humor feminino e humor feminista, este provém de uma subcultura com pouca paciência para estereótipos. Por essa razão, ele tende a evitar a criação de personagens que sejam o “homem” estereotípico. “Ações, porém, são estereotipadas no humor feminista. Há muito material baseado nas limitações masculinas típicas. A ilogicidade masculina, por exemplo, é um dos alvos favoritos”²⁰¹. Nas revistas de sofisticação, a mulher moderna tinha como característica principal seu apelo sexual e era contrastada com a suposta racionalidade do homem (Keyser, 2007b, p. 28). Este que se diz o sexo mais racional aparece em muitos dos *Distressing Dialogues* na forma de uma personagem governada pelas emoções e de comportamentos ilógicos.

Em “The Barrel”, história publicada com o ortônimo de Millay, o filósofo cínico Diógenes retorna à sua “casa”, isto é, um barril, ao final do dia e se depara com uma mulher dentro dele. Todas as suas tentativas de convencê-la a sair de sua propriedade são ignoradas e os dois acabam dormindo lado a lado, desconfortáveis, no barril. Nenhuma motivação é dada para que essa mulher insista em coabitar nessas condições, a atitude é fruto de mera teimosia

²⁰⁰“for not a trace of happy love can be found.”

²⁰¹“Actions, however, do become stereotyped in feminist humor. There is much material based on typical limitations of the male. Masculine illogic, for example, is a favorite target.”

combinada a uma ideia de que ela tem o direito de estar ali e, só por isso, pretende ficar (“Por que é que você entrou aí, pra início de conversa?” questionou ele, irritado. ‘Ah, não sei,’ disse a mulher. ‘Meio que só pensei em entrar’”²⁰²). A personagem feminina não se orienta pela lógica e segue o estereótipo de que mulheres são impossíveis de se entender. Nos primeiros argumentos sobre quem tem direito ao barril, por exemplo, ela cai em contradição e, mesmo ciente disso, pouco parece se importar. Uma discussão racional não é de seu interesse:

“Este barril é meu!” retorquiu ele, depois de um momento de pensamento profundo.
 “Não é, não!” disse a mulher. “É só um barril velho que você encontrou por aí. Eu mesma podia ter encontrado.”
 “Mas não encontrou!” retorquiu ele.
 “Mas podia,” disse ela. “É só por acaso que não encontrei.”
 “Tudo é por acaso,” disse Diógenes.
 “Nada é por acaso,” desmereceu a mulher.
 “Mas você acabou de dizer —”
 “Não importa o que disse,” disse a mulher e se encolheu novamente e se preparou para dormir.²⁰³

Durante a primeira noite, marcada pelo desconforto físico e pelo ódio recíproco, Diógenes tenta outras estratégias para expulsar a mulher: primeiro, um longo discurso sobre como o sexo feminino não passa de um mal necessário, mas que gradualmente se tornará dispensável. Essa retórica toda recebe apenas um “não diga”²⁰⁴. Ele apela então para ameaças mais mundanas: o risco de aranhas, do tormento por moscas. Tudo isso é recebido com a mesma indiferença, ela não aceita os argumentos do filósofo e propõe solução prática e simples para a questão dos insetos. Reitera sua determinação em permanecer ali: se o homem se recolheu ao barril justamente para escapar aos demais, bem-feito para ele, agora forçado a conviver com ela. O que pretende a mulher uma vez que está no barril? Nada, só ficar ali.

A fama de Diógenes de Sínope é de um cínico ascético, que demonstrava sua filosofia por meio de ações. De acordo com o seu verbete no site na enciclopédia Britannica (2023, n.p.), Diógenes vivia na pobreza, sem teto, mendigava comida, como forma de rejeitar não só o luxo, mas também as “[...] leis e costumes de comunidades organizadas e, portanto, ‘convencionais’”. A família era vista como uma instituição não natural”²⁰⁵. Na obra de Millay, toda essa prática filosófica rui quando uma mulher se intromete em sua vida e essa

202“‘Why’d you ever get in there in the first place?’ he questioned peevishly. ‘Oh, I don’t know,’ said the woman. ‘I sort of thought I would.’”

203“‘This is my barrel!’ he came back at her, after a moment’s deep thought.

‘It’s no such thing!’ said the woman. ‘It’s just an old barrel you found somewhere. I might have found it myself.’

‘But you didn’t!’ he retorted.

‘But I might have,’ said she. ‘It’s just an accident that I didn’t.’

‘Everything’s just an accident,’ said Diógenes.

‘Nothing’s just an accident,’ scoffed the woman.

‘But you just said—’

‘I don’t care what I said,’ said the woman, and curled up again and prepared to go to sleep.”

204 “You don’t say”

personagem historicamente cultivada como ícone da filosofia clássica é rebaixada à imagem de um velho qualquer.

A mulher do conto é uma criatura emotiva, com falas muito marcadas por pontos de exclamação, itálicos de ênfase e descritas como “exclamações estridentes” e “gritos”. Mesmo que demonstre imensa determinação em ocupar o barril, quando ela decide nunca mais falar com Diógenes por causa de seus roncos e a noite mal dormida, no primeiro momento da manhã já desiste disso, compelida a opinar sobre a vida do homem. Em contraste, ele é, a princípio, uma famosa figura histórica, crítico, preocupado com a nobre missão de encontrar um homem honesto. Todavia, isso não basta para fazer dele um herói tradicional. Sua irracionalidade é colocada em evidência repetidas vezes quando seus comportamentos mais absurdos são confrontados com o espírito prático da mulher. Ele menciona querer um barril maior, ela diz que isso não existe; ele diz haver aranhas no barril, ela nega, e é o fim da discussão; em conformidade com a imagem mais célebre que se tem do filósofo, ele acende uma lanterna em plena luz do dia para sair em sua busca pelo homem honesto, ela diz que aquilo é uma tolice, afinal, está de dia, e ele acaba deixando a lanterna apagada. A lanterna não é o símbolo cínico que a tradição leva a crer, mas apenas um comportamento sem sentido: “Diógenes sentiu que não podia explicar isso à mulher. O motivo era, pensou, que ela não teria entendido. Mas não era esse o motivo. O motivo era que ele não teria entendido”²⁰⁶.

Os dois passam a conviver em uma situação análoga a um casamento. A mulher passa a ter carinho pelo “esposo”, sempre retratado como uma figura ridícula: em aparência, seus olhos são como os de um bebê e as pernas, “ridiculamente finas”. A única coisa por que Diógenes demonstra interesse é encontrar o tal homem honesto, sua missão diária há anos. Determinada a satisfazer essa vontade, a mulher sai na mesma jornada e obtém sucesso em apenas uma semana.

A partir de então, porém, o filósofo fica sem propósito. Passa a ajudar em algumas tarefas domésticas, mas isso não lhe basta. Acaba que, quando a mulher se questionou “Pois por que um homem estaria caçando uma coisa o dia todo se não a quisesse?”²⁰⁷, a resposta não era tão lógica. O objetivo de Diógenes ao sair procurando um homem honesto “todo bendito dia de sua vida, de manhã até a noite, feito um tolo!”²⁰⁸ não era exatamente encontrá-lo. Sem

205 “[...] laws and customs of organized, and therefore ‘conventional,’ communities. The family was viewed as an unnatural institution.”

206 “Diogenes felt that he could not explain this [the importance of the lamp] to the woman. The reason was, he thought, that she would not have understood. But that was not the reason. The reason was that he would not have understood”.

207 “For why would a man be hunting for a thing all day if he did not want it?”

208 “for every blessed day of your life from morning till night like a fool!”

sua meta, Diógenes fica abatido, desprovido de sua virilidade (“de repente ele era um homem velho”²⁰⁹) e, percebendo isso, a mulher volta atrás: diz que o homem, segundo boatos, não era assim tão honesto quanto se acreditava. De imediato, Diógenes retoma sua ocupação, a mulher continua a se dedicar sozinha aos afazeres domésticos, acende ela mesma a lanterna (mesmo estando de dia) para que o marido leve em sua jornada e assim se encerra o conto.

Como tantas outras nos *Dialogues*, a mulher de “The Barrel” manifesta características que foram tradicionalmente atribuídas ao feminino. Ela impõe uma situação de casamento tradicional a Diógenes. Não tem complexidade psicológica, nem motivações próprias, nem mesmo um nome, é emotiva e irracional, sua única preocupação é a felicidade do marido e ela está contente em cuidar da “casa” (um barril) enquanto ele sai para “trabalhar” (achar um homem honesto). E essa máscara de feminilidade usada de maneira deliberada gera um efeito paródico e de humor. Felski (2003, p. 27) menciona como aspectos da vida feminina são muitas vezes tidos como inadequados para o meio literário e filosófico. Mas neste caso o riso provocado não é depreciativo da feminilidade; é a empreitada masculina, a busca virtuosa de um filósofo, que é exposta como ridícula e removida de seu pedestal. Isso vai de encontro à tradicional valorização da racionalidade na sociedade, um ideal sempre colocado em oposição às qualidades ditas típicas do feminino, como identifica Shatema Threadcraft (2016, p. 208-209) “Pensadores clássicos associavam a mente e a alma, isto é, a essência do eu, a características atribuídas apenas aos homens. Em contraste, o corpo, o irracional e toda matéria considerada dispensável eram associados à feminilidade”²¹⁰.

A análise desse conto por Catherine Keyser (2007b, p. 24) é de que se trata de uma alegoria em que o barril representa o meio editorial, no qual, com a profissionalização das mulheres escritoras, os homens são forçados a conviver com a presença feminina. A pesquisadora percebe no retrato da personagem mulher uma referência às *flappers* conforme representadas nas revistas de sofisticação, garotas modernas fisicamente desejáveis e comicamente burras. A conclusão a que chega é de que “como a mulher que compartilha o barril com Diógenes e cai na armadilha de comicamente agir como mãe dele, a escritora de revista corre o risco de endossar os estereótipos que observa”²¹¹. A interpretação de Keyser, embora muito interessante no aspecto da análise da cultura de revistas, não considera a

209 “he was an old man suddenly”

210 “Classical thinkers associated the mind and the soul, that is, the essence of the self with characteristics ascribed only to men. By contrast, the body, the irrational, and all deemed inessential matter were associated with femininity.”

211 “Like the woman sharing the barrel with Diogenes and falling into the trap of comically mothering him, the female magazine writer runs the risk of investing in the stereotypes she observes.”

possibilidade de a mulher de “The Barrel” ter sido retratada como pessoa consciente de sua própria performance.

A epígrafe do conto – “Mostrando que para uma Mulher um Homem, mesmo um Filósofo, é Sempre um Pouco Ridículo e que para um Homem, Qualquer Homem, uma Mulher é Algo Mais do que um Incômodo”²¹² – torna clara a proposta de Millay. A mulher é a verdadeira protagonista da história, mesmo em um papel doméstico e de suporte ao marido. Diógenes, em contrapartida, é mostrado como um bobo em sua empreitada, facilmente despojado de sua masculinidade quando o seu objetivo é alcançado não por ele mesmo, mas por sua “esposa” (embora ela não hesite em partilhar o mérito, ““Mas nós o encontramos!’ exclamou ela”²¹³). Ter encontrado o homem honesto não torna nem a mulher nem Diógenes heróis de uma aventura bem-sucedida, o foco da história não é essa busca, mas a dinâmica do casal e o espírito do conto pode ser condensado em uma fala da mulher: ““Ah! Ah!’ gritou a mulher de novo e de novo. ‘Os homens não são *engraçados*? Eles não são *engraçados*?’”²¹⁴.

Afirmção parecida é feita por Gwendolyn Avery-Thompson em “Powder, Rouge and Lipstick”: “Eu não consigo entender os homens. Não sei se é porque eles são complexos demais ou porque são simples demais”²¹⁵. Analise-se a discussão do casal, na qual o Sr. Avery-Thompson emprega diferentes estratégias para objetar ao uso de maquiagem enquanto, por sua vez, a Sra. Avery-Thompson desbanca os argumentos do marido um a um, ao mesmo tempo em que destaca o componente irracional da atitude dele. Primeiro ele se incomoda com o tempo gasto na aplicação e reclama da quantidade de pó usada (embora não tenha experiência com o processo para opinar com propriedade), ao que ela responde “Bob, você está maluco! Eu não passo nem *metade* do pó que a maioria das mulheres usa. Eu sou um *absurdo* de cuidadosa”²¹⁶. Em seguida, ele reclama que a ideia de aplicar esse tipo de produto em “uma face humana perfeitamente aceitável”²¹⁷ é absurda e Gwendolyn pergunta quem seria “essa maria-rapaz puritana de quem você contraiu religião”²¹⁸, pois esse tipo de preocupação não viria dele; ele diz ser ideia dele mesmo, que esteve pensando e a esposa então atribui sua inquietação a um mau humor decorrente de um café ruim. Robert alega então que a esposa não tinha antes o hábito de se maquiar, “um truque que aprendeu nos últimos

212“Showing That to a Woman a Man, Even a Philosopher, is Always a Little Ridiculous, and that to a Man, Any Man, a Woman is Something More than a Nuisance”

213“‘But we’ve found him!’ cried she”

214“‘Oh! Oh!’ squealed the woman again and again. ‘Aren’t men funny? Aren’t they funny?’”

215“‘I can’t understand men. I don’t know whether it’s because they’re so complex or because they’re so simple.’”

216“‘Bob, you’re crazy! I don’t use *half* so much powder as most women do.’”

217 “‘a perfectly good human face’”

218 “‘This blue-nosed hockey-champion you’ve got religion from.’”

meses”²¹⁹, ao que ela responde prontamente ser só algo que ele começou a perceber há pouco tempo, ao observá-la se arrumar, mas que mesmo antes de eles se casarem ela já praticava. O Sr. Avery-Thompson recorre à paródia, passando maquiagem em si mesmo, em uma falsa analogia de que se ele se maquiar é absurdo o uso desses produtos pela esposa também é ilógico, mas a esposa sabe que essa é uma convenção social de feminilidade e que um homem e uma mulher praticarem esse ato são fatos com implicações diferentes. Durante a barganha com a esposa, como antes comentado, Robert equipara o uso de maquiagem ao de cigarro, como se fosse um vício; mas ela compara a fazer a barba, um ritual estético social.

Nesse ponto, ele pede que aja de maneira razoável e ela responde de maneira irônica “não posso. Eu sou mulher”, mas Gwendolyn sabe quem está realmente sendo irracional. Seu argumento final na discussão é atender ao pedido do marido e parar de usar maquiagem. Assim que ele a vê prestes a sair de casa com a aparência natural, ou seja:

[...] com mãos arroxeadas e desajeitadas ajeitando seu magnífico vestido de noite preto e prateado, acima do qual se ergue um pescoço um tanto de moleca, queimado de sol em um V, um rosto até de traços bonitos, mas amarelado, um nariz rosado e brilhoso e nenhuma sobrancelha, a partir da qual, por sua vez, recua honestamente uma superfície plana de cabelo liso e cor de areia²²⁰

A reação dele é de completo choque, ele começa a suar, não consegue ficar de pé... e pede que a esposa vá se arrumar para a ópera. Quando Gwendolyn deixa de usar maquiagem é porque suas outras tentativas de explicação não foram capazes de convencer o marido. Ele não é influenciado por argumentos baseados na razão e mostrar-lhe na prática o que ele pede é a única forma de fazê-lo compreender o absurdo de seu pedido.

Outro conto com um homem de comportamento irracional é “The Key”. A principal diferença entre a releitura de Millay e o conto de fadas original do Barba Azul é que Yolaine não abre a porta proibida atrás da qual supõe-se haver a cabeça das seis esposas anteriores. Quando Barba Azul entrega a chave dessa porta à mulher, antes de partir em viagem, Yolaine diz para si mesma e depois repete em voz alta “Acredito não haver nada atrás dessa porta tão nobre quanto a sua chave”²²¹, reconhecendo de imediato o objeto por seu valor simbólico. Ao ouvir essa afirmação, Barba Azul não entende e pede uma explicação, mas Yolaine diz não saber o significado de suas próprias palavras. Ele deixa a chave com ela como um teste de confiança, mas mesmo antes de sair em sua jornada já está convencido de que a esposa não é confiável. Quando retorna ao castelo é com pesar, pois “ele a amava mais do que é bom um

219 “It’s a trick you’ve picked up in the last few months.”

220 “with awkward, purplish hands smoothing down her magnificent black and silver evening gown, above which rises a rather boyish neck, sun-burned into a V, a fairly well-shaped but sallow face with a pale mouth, a pink and gleaming nose, and no eyebrows whatsoever, from which in turn recedes honestly a flat surface of straight and sandcolored hair.”

221 “Tis my belief there's naught behind the door so noble as the key to it.”

homem amar uma mulher, ou qualquer coisa além de si mesmo e ele sabia que ela havia aberto a porta”²²². Ou seja, Barba Azul criou um teste cujo resultado já está pré-determinado em sua cabeça, mas cuja consequência, também por ele escolhida de maneira arbitrária, ele vai colocar em prática contra a própria vontade. Ele poderia não matar suas esposas, ou não guardar seus cadáveres, ou não deixar a chave com Yolaine, ou aceitar que ela passasse em seu teste, ou perdoá-la mesmo que fracassasse, tudo isso está sob seu controle, mas ele age como se não.

A esposa dera tão pouca importância à chave que sequer sabe onde a colocou, tinha usado o objeto para prender os cabelos e se esquecera dele. Quando Barba Azul a ameaça de morte, ela responde com certa indiferença, pois já conhece seu destino e também o das mulheres que a antecederam (“Sei muito bem que morrerei pelas suas mãos, meu senhor. É uma história para assustar as crianças na hora de dormir, sobre como nenhuma de suas esposas fica com você por muito tempo, mas nenhuma volta para casa”²²³). Assim, que diferença teria feito se ela abrisse a porta proibida, sendo o “maior segredo” de Barba Azul já conhecido? Quando a chave é encontrada, isso tampouco causa uma reação em Yolaine. De maneira muito prática, uma vez que o objeto não podia ser usado como chave, ele perdeu seu significado (“Tinha esquecido que era uma chave. Uma chave é algo que destranca uma porta”²²⁴).

Uma vez que a esposa foi contra suas expectativas e passou no teste de confiança, as posições são invertidas, “Barba Azul ficou muito impressionado com o que havia acontecido e a mente de sua esposa se tornou uma coisa secreta para ele”²²⁵, a mente de Yolaine é o segredo por trás de uma porta para a qual ele não tem chave. Ele pergunta à esposa o que fez durante o tempo em que ele esteve fora, ao que ela responde ter ficado pensando, sobre nada em específico, nem mesmo sobre o marido. O passatempo comum dessa sétima esposa era sentar-se à escrivaninha com papel e tinta, sem escrever nada. Barba Azul exige que ela lhe mostre seus escritos e ela se recusa; embora o papel esteja em branco, ela não quer entregá-lo. Por isso, ele a mata. Anteriormente ele dissera:

Uma mulher é isso e aquilo e bonita e até casta, mas leal nunca. Entregue-me a chave, e se não houver sangue no olho dela, então vou acreditar em você. Mas sei muito bem como as mulheres passam o tempo. Está para nascer uma mulher que não

222“he loved her more than it is well a man should love a woman, or anything but himself, and he knew that she had opened the door.”

223“I know well that I shall die at your hands, my lord. It is a tale to frighten children with at bedtime, how of your wives none bides with you for long, yet none returns home.”

224“I had forgotten that it was a key. A key is something which unlocks a door.”

225“Blue-Beard was sore amazed by that which had transpired, and the mind of his wife became a secret thing to him.”

se intrometa em algo proibido. A mente de uma mulher é como um cuco; não tem ninho próprio.²²⁶

Nada disso, porém, se comprova na história. Yolaine mostra-se leal, a ausência de sangue na chave não é o suficiente para poupar sua vida, a personagem de curiosidade fatal não é a mulher, é Barba Azul. A artimanha elaborada por ele não faz sentido lógico e a reação final é completamente emotiva, pois quando a esposa lhe nega acesso à folha de papel, à sua mente, “a chama no coração irrompeu através dele”²²⁷ e ele agarra a esposa com raiva.

“The Implacable Aphrodite” foi analisado em outros momentos deste trabalho, cabendo aqui apenas destacar algumas das passagens mais exemplificativas da irracionalidade do Sr. White. Conforme resume Keyser (2007a, p. 77):

[...] [Millay] emprega a imagem da *femme fatale* e da *vamp* para tornar absurdo o pretense sedutor de uma artista mulher. A adoção dele dessa dicção revela sua impotência crescente. A artista, Srta. Black, é perfeitamente honesta ao confessar que ela não quer nem um amante nem um marido e o visitante dela, Sr. White, lhe garante que não quer uma parceira. No entanto, a indiferença dela em relação a ele o enfurece [...]²²⁸

Não se pode dizer que a Srta. Black iludia o Sr. White. Várias vezes ela deixa claro seu desagrado em ser cortejada: “você é o único homem que conheço, casado ou não, que não me *importuna* com atenções *indesejáveis*”²²⁹, “sou *sitiada* por pretendentes”²³⁰, “sempre fico um pouco sentida só de um homem tomar consciência de mim como uma mulher. Nada pode resultar disso, é claro, – neste caso, *tenho certeza, nada resultará*”²³¹, “Mas do chá eu preciso. Por sorte, sua conotação, de ser cúmplice do encalhamento, não é ofensiva a mim como à maioria das mulheres. Se for me ajudar a permanecer encalhada, então é meu mais ferrenho aliado!”²³² (grifos nossos). Ele, por outro lado, se dissimula durante toda a conversa, jurando à mulher que não tem interesse romântico por ela, que a aprecia pelo talento e não por seus atributos externos, que protegeria sua liberdade, que escolheria partir antes de a machucar,

226“ A woman is this and that, and beautiful, and even chaste, but steadfast, never. Yield me the key, and if there be not blood in the eye of it, then will I believe you true. But I know too well how women spend their time. There never was a woman born that pried not into the thing forbid. A woman's mind is like a cuckoo; it has no nest of its own.”

227 “Then did the flame in his heart burst through him.”

228“employs this *femme fatale* and vamp imagery to render the would-be seducer of a female artist absurd. His adoption of this diction betrays his escalating powerlessness. The artist, Miss Black, is perfectly honest in confessing that she does not want a lover or a husband, and her visitor, Mr. White, assures her he does not want a mate. However, her indifference to him infuriates him, [...]”

229“[...] you are the only man in my acquaintance, unmarried or married, who does not importune me with undesirable attentions.”

230“ I am besieged by suitors.”

231“ I am always a little sorry when a man becomes even conscious of me as a woman. Nothing may come of it, of course,—in this instance, I am sure, nothing will”

232“ But tea, —I have to have it. Fortunately, its connotation, as being the accomplice of spinsterhood, is not so offensive to me as it is to most women. If it will help me to remain a spinster, then it is my staunchest ally!”

que seria sempre seu amigo. Nada disso se verifica em suas ações e falas na parte final do diálogo, quando não se conforma com a rejeição.

A personagem do Sr. White é marcadamente emotiva, seus padrões de fala carregam uma intensidade que extrapola o necessário, repletos de linguagem figurativa (“onde as barreiras do sexo são como bruma no ar, dissipada com a aurora”²³³, “falando comigo como uma alma desprendida, uma alma libertada da terra”²³⁴), exclamações e repetições enfáticas (“Eu sei! Eu sei disso!”²³⁵, “Eu quero que continue – que cresça – que cresça – e seja livre!”²³⁶) e gestos expansivos (“*Ele fica em silêncio, ofegante*”²³⁷, “*ele se remexe convulsivamente na cadeira*”²³⁸, “*suas mãos trêmulas*”²³⁹). A escultora não é retratada como desprovida de emoções – ao longo da história ela manifesta solidão, tristeza, alegria e inquietação –, mas o modo como as expressa é mais comedido. Mesmo quando sua tristeza incomoda o visitante, ela força um sorriso e se faz parecer mais feliz a fim de deixá-lo confortável e, assim que se serve uma xícara de chá, volta a rir com alegria autêntica. Ela manifesta autocontrole, enquanto o descontrole dele só cresce com o desenrolar da trama, sobretudo ao descobrir que a Srta. Black partirá para a Europa, sem levá-lo em consideração:

Ele: Não – não – não fale – fique quieta – meu Deus – me deixe pensar! (*Com muito cuidado, ele coloca a xícara e o pires sobre a mesa ao seu lado. Ela o observa com atenção.*)

Ele (*de repente escorregando da sua cadeira para o chão e se ajoelhando perante ela*): Mas e eu? E eu?

Ela (*fria*): Não estou entendendo.

Ele: Você diz que está partindo porque vai ajudar seu trabalho – mas pense em mim! O que vai acontecer comigo?

Ela: Não sei! Nem pensei nisso.

Ele (*gritando*): Não! Claro que não! Ah, você é fria, você é – e cruel, meu Deus! Seu trabalho! (*Ele ri, com desprezo.*) Você só pensa nesses seus bonequinhos modeláveis! E eu aqui, de carne e osso, – e você se importa?

Ela (*gélida*): Cada vez menos.²⁴⁰

233 “where the barriers of sex are like a mist in the air, dissipated with the dawn.”

234 “like a soul detached, a soul freed of the earth”

235 “I know that! I know that!”

236 “I want you to go on – to grow – to grow – and to be free!”

237 “(*He is silent, breathing hard.*)”

238 “(*he shifts convulsively in his chair*)”

239 “*his trembling hands*”

240 “He: Don’t—don’t—don’t talk—be quiet—Oh, God—let me think! (*With awful care he deposits his cup and saucer on the table at his elbow. She watches him intently.*)

He (*suddenly sliding from his chair to the floor and kneeling before her*): But what about me? What about me?

She (*coldly*): I don’t understand you.

He: You say you’re going because it will help your work, —but think of me! What will happen to me?

She: I’m sure I don’t know. It hadn’t occurred to me to consider.

He (*shouting*): No! Of course not! Oh, you’re cold, you are—and cruel, my God! Your work! (*He laughs scornfully.*) All you think about is those damn little putty figures! And here am I, flesh and blood, —and what do you care?

She (*icyly*): Less and less.”

Quanto mais emocional o Sr. White se mostra, lançando-se ao chão de joelhos, elevando a voz, mais a Srta. Black se distancia, passando de fria a gélida. Ao final, como outros homens antes dele, ele vai embora batendo a porta. Diz que parte, mas deixa seu coração. A resposta da Srta. Black a essa expressão poética é literal: “Por favor, não. Eu não tenho espaço para mais nada no apartamento”²⁴¹. Como bem percebe Keyser (2007a, p. 77):

A Srta. Black supera a pergunta retórica do Sr. White ao tratá-la como uma pergunta direta. Ela esvazia a linguagem melodramática do Sr. White; ela o reescreve – tinta preta sobre uma página branca. Adicionalmente, ela parodia o uso do Sr. White de linguagem figurada, tornando vazias as pretensões românticas dele ao expor sua convencionalidade.²⁴²

Algo semelhante é verificado na primeira carta de “Cordially Yours”, na qual se rejeita uma proposta de casamento. A redatora identifica como evento catalisador dessa proposta “aquele dia em que fomos pegos em uma chuvarada no Lago George e fomos obrigados a atracar e procurar abrigo sob a canoa juntos”²⁴³. O pretendente considerou esse momento romântico; ela, um acidente, em que seu objetivo era evitar um resfriado. O posicionamento da mulher é prático e ela urge o homem a “ser razoável”²⁴⁴.

Mesmo Elnerzinha, de “No Bigger than a Man’s Hand”, que é levada ao suicídio por uma questão aparentemente irrelevante (o fato de tanto o primeiro quanto o segundo maridos deixarem o tubo de pasta de dente destampado) não é tão irracional quanto uma primeira leitura do diálogo pode levar a crer. Por um lado, ela evolui entre cada cena de manhosa a passivo-agressiva e histérica e, finalmente, suicida. Durante a terceira cena, depois de oito anos de casamento com Joey, ela já associa qualquer coisa aberta ou descoberta a um tubo de pasta de dente, gavetas e portas abertas, até a cabeça do marido sem chapéu; e a maneira como se expressa é com gritos, tremores, sussurros agoniados. Por outro lado, ao confrontar a questão de sua lucidez, os dois reconhecem que ela não está realmente maluca:

Ele: [...] Nell, você está maluca?
Ela (*quieta, bebendo seu chá*): Não. Ainda não.
Ele (*desconfortável*): Ah, vamos, querida. Sem drama. Você sabe que é tão sã quanto eu.²⁴⁵

241 “Pray don’t. I have room for nothing more in the apartment.”

242 “Miss Black has trumped Mr. White’s rhetorical question by treating it as a direct inquiry. She deflates the melodramatic language of Mr. White; she writes over him — black ink on a white page. Further, she parodies Mr. White’s use of figurative language, evacuating his romantic pretensions by exposing their conventionality.”

243 “the day we got caught in a shower on Lake George and were obliged to go ashore and seek shelter under the canoe together”

244 “Be reasonable!”

245 “He: [...] Nell, are you crazy?

She: (*quietly drinking her tea*) No. Not yet.

He: (*uneasily*) Oh, come on, hon. No dramatics. You know you’re as sane as I am.”

Na primeira vez em que ela pede ao marido que tampe a pasta de dente, ele mesmo reconhece não ser uma tarefa difícil (“Bem, suponho que se eu não fizesse isso, não seria um homem de verdade”²⁴⁶) e, mesmo assim, com o passar dos anos, é um hábito que nunca adquire e acaba por levar ao divórcio. Ele nem perceber que não tampa o tubo é mero sintoma de um problema maior, como afirma Elner na segunda cena:

Ela: Não é o que você fez agora! É o que você faz toda vez, se eu não fico atrás de você o tempo todo! Eu não *aguento*! Isso me deixa *maluca*! E você sabe muito bem! E você continua fazendo!
 Ele: Fazendo *o quê?*
 Ela: Você sabe muito bem!
 Ele: Aqui que eu sei!
 Ela: Bem, se não sabe, devia! Tá vendo como você não presta atenção? ²⁴⁷

Em todo caso, os *Distressing Dialogues* não defendem que as mulheres são racionais e os homens emotivos, em uma inversão da visão tradicional. O que se retrata é que o sexo masculino não é exclusivamente regido pela razão e, portanto, superior ao feminino. Em “Knock Wood”, um diálogo entre homens e mulheres sobre superstições e suas origens, todas as personagens se mostram igualmente supersticiosas, independente de seu gênero, embora no início o Anfitrião e o Homem Que Acabou de Raspar o Bigode tentem se colocar como “completamente livres de superstições”²⁴⁸. Não só ambos se contradizem ao mesmo tempo em que fazem essa afirmação – o Anfitrião começa sua fala com um “graças a Deus”²⁴⁹ e o outro homem concorda enquanto joga sal derramado por cima do ombro – como a Única Mulher de Preto imediatamente os denuncia (“Seus bobinhos, [...] vocês dois são dos mais supersticiosos que já vi!”²⁵⁰). Também em “Say Shibboleth”, quando o Cidadão Sentimental e o Especialista em Publicidade criticam como o público é incapaz de pensar por si mesmo, essa crítica se estende às pessoas em geral, homens e mulheres.

A humanidade, de maneira universal, é tanto racional quanto irracional, mas a heteronormatividade constrói uma dicotomia que atribui este comportamento às mulheres e aquele aos homens. Em conformidade com o conceito de automatismo de Bergson (2002), produz-se um efeito cômico quando uma personagem masculina, crente de sua racionalidade, age de maneira ilógica ou emotiva, “são inúmeras as cenas de comédia em que uma

246“Well I guess I'd be a pretty small part of a man if I wouldn't.”

247“She: It isn't what you've done now! It's what you've always done, if I didn't keep after you every minute! I can't stand it! It makes me wild! And you know it perfectly well! And you keep right on doing it!

He: Doing *what?*

She: You know perfectly well!

He: I'm cursed if I do!

She: Well, you ought to, if you don't! It just shows how little attention you pay!”

248 “entirely free from superstitions”

249“Thank God”

250“Your silly boys, you are both just as superstitious as you can be!”

personagem acredita falar e agir livremente, [...] enquanto que, visto de uma determinada perspectiva, ela aparece como um simples brinquedo nas mãos de uma outra que com isso se diverte” (Bergson, 2002, p. 38)²⁵¹. Em contraste, a mulher, por não se acreditar puramente lógica, escapa dessa comicidade. Outrossim, ao reconhecer o absurdo masculino e a associação cultural entre a feminilidade e a emocionalidade, a personagem feminina é capaz de instrumentalizar uma performance de gênero (por exemplo, “fazendo-se de sonsa”) em seu benefício. Essa estratégia é eleita porque argumentos lógicos muitas vezes não bastam para persuadir um homem irracional.

251 “Innombrables sont les scènes de comédie où un personnage croit parler et agir librement, [...] alors qu’envisagé d’un certain côté il apparaît comme un simple jouet entre les mains d’un autre qui s’en amuse.”

5. TRADUÇÃO DOS *DISTRESSING DIALOGUES*

Para a realização deste trabalho, o processo de tradução teve início antes mesmo da revisão bibliográfica e da reflexão acerca dos textos. Foi entendido que a tradução contribuiria para um conhecimento mais aprofundado dos *Distressing Dialogues* e seria benéfica para a análise a ser feita. Assim, a primeira versão em português foi finalizada antes da realização de leituras teóricas mais aprofundadas. Desde então, os textos passaram por uma série de revisões, envolvendo pesquisa mais específica acerca de termos e contexto, busca por uma redação mais natural, sobretudo nos diálogos – com estruturas e vocábulos tais que, mediante uma leitura em voz alta do texto, este soasse próximo ao que um falante nativo do português produziria, mas sem causar demasiado estranhamento como texto literário. Uma vez desenvolvidas as reflexões dos capítulos anteriores, também foram tomadas escolhas tradutórias mais conscientes acerca de questões de gênero e hiperfeminilidade.

Quanto ao recorte dos textos, diferentes possibilidades foram cogitadas: traduzir apenas aqueles estruturados em diálogos; só os que tivessem como foco as dinâmicas entre personagens masculinas e femininas; os reunidos em formato de livro; os assinados por Nancy Boyd; ou, o caminho afinal escolhido, todos. Esta opção se baseou primeiramente no desejo de disponibilizar o máximo da obra de Edna St. Vincent Millay em língua portuguesa, já que, conforme antes assinalado, é uma autora de grande relevância, mas ainda pouco traduzida. Além disso, conforme evidenciado no capítulo anterior, mesmo os textos que não têm como foco as dinâmicas de gênero contribuem para uma melhor compreensão das personagens e das temáticas pertinentes à presente pesquisa.

Todos os textos reunidos no livro *Distressing Dialogues* (1924) foram traduzidos com base na edição da Harper & Brothers (disponibilizada online na íntegra pelo Google Books), por ser a versão final publicada pela autora. As diferenças em relação às versões originais publicadas na *Vanity Fair* eram pequenas o suficiente para não haver hesitação quanto à escolha. Dos textos publicados sob o pseudônimo Nancy Boyd, apenas “Diary of an American Art Student in Paris” (1922) foi omitido da coletânea, por razão desconhecida. Este e os seis textos publicados com o ortônimo de Millay foram, pois, traduzidos com base nas versões digitalizadas da revista, disponíveis no site Vanity Fair Archive. Não é oferecida um título em português para a obra, por esta normalmente ser uma questão editorial. A tradução livre *Diálogos Perturbantes* não preserva a aliteração do original, nem soa atraente.

É necessário mencionar que alguns termos especialmente problemáticos estão presentes nos originais em inglês. Em “Our All-American Almanac and Prophetic

Messenger”, são usados termos hoje em desuso “deaf-mute” e “imbecile”. Por ser um texto que deixa sua temporalidade muito marcada, citando datas e anos passados, optou-se por traduzi-los como “surdo-mudo” e “imbecil”, embora se reconheça serem hoje inapropriados. Em “Drama for the Deaf” a maneira como pessoas com surdez são retratadas também pode ser considerada ofensiva nos dias atuais. As opções que se apresentam, porém, seria de excluir o texto deste estudo – o que iria de encontro ao objetivo de traduzir o máximo de textos possível – ou sanitizá-lo a tal ponto que ele seria descaracterizado. Escolhemos então reconhecer aqui no paratexto o aspecto problemático dessa representação. Por fim, “Diary of an American Art Student in Paris” faz uso por duas vezes da “n-word”. As duas ocorrências não parecem ter por intenção cometer uma injúria racial, sendo empregadas por questão de costume da época. Assim, traduzimos pelo adjetivo “preto”, hoje de amplo uso e sem conotação negativa. Tratando-se de textos de humor, outras representações (inclusive as femininas) podem ser vistas como inadequadas ou problemáticas pelo público, mas os casos acima assinalados pareceram os mais essenciais de ter seu caráter problemático explicitamente reconhecido.

Sobre as personagens hiperfemininas, esta pesquisa concluiu que não são elas o verdadeiro alvo do humor nos textos. A hiperfeminilidade delas se manifesta a partir das descrições e atitudes que se desenvolvem no decorrer dos textos (conforme anteriormente explicitado), para além disso algumas escolhas tradutórias foram feitas visando a salientar essa caracterização. Em diálogos entre “ela” e “ele” embora no português muitas vezes os pronomes pudessem ser omitidos e a repetição deles nas partes descritivas possa parecer excessiva, optou-se por mantê-los em grande parte, justamente para trazer mais atenção para a dinâmica entre masculino e feminino. Termos como “bonitinho” e outros diminutivos foram igualmente escolhidos para salientar essa caracterização. O “gazing up” que em inglês expressa de maneira sucinta o ato de uma pessoa olhar de baixo para cima, muitas vezes com os olhos arredondados de inocência ou súplica foi traduzido como “olhandinho” para passar uma ideia semelhante sem precisar de uma longa explicação. Por fim, alguns apelidos carinhosos como “girl”, “baby” e “child” foram traduzidos como “menina”, “bebê” e “pequena”, embora possam soar artificiais em certas frases, para salientar o componente de jovialidade/infantilização essencial para as personagens hiperfemininas dos *Dialogues*.

Em “Art and How to Fake It”, duas das cartas não têm indicação clara quanto ao gênero da personagem que as escreveu. Optou-se por assiná-las ambas no feminino (“Artística” e “Ambiciosa”), pois no contexto em que o texto foi escrito seria possível (como se evidencia, por exemplo, na carta assinada pela “Esposa e Mãe”) que uma mulher buscasse

abrir um estúdio ou um restaurante, respectivamente. Desse modo, optou-se pelo feminino deliberadamente de modo a valorizar um contexto em que mulheres adquiriam mais liberdades, inclusive profissionais e financeiras.

Prefácio

A senhorita Boyd me pediu para escrever um prefácio para estes diálogos, com os quais, tendo os acompanhado avidamente conforme apareciam de tempos em tempos nas páginas da revista *Vanity Fair*, eu já estava familiarizada. Não gosto muito de prefácios, mas, se deve haver um neste livro, deve vir de mim, que fui a primeira admiradora da autora. Com prazer, recomendo ao público estas excelentes satirinhas, da pena de uma pessoa por cujo trabalho tenho sempre interesse e deleite.

Edna St. Vincent Millay

Tóquio, 6 de maio de 1924.

Eu Gosto dos Americanos

Eu gosto dos americanos.
Diga o que quiser, mas eles são as pessoas mais legais do mundo.
Eles dormem de janelas abertas.
As banheiras deles nunca estão secas.
Eles ainda não cresceram. Ainda acreditam em Papai Noel.
Eles falam sempre a sério.
Mas riem de tudo.
Eles sabem que um pãozinho só não faz café da manhã.
Nem um vermute só, um coquetel.
Eu gosto dos americanos.
Eles fumam durante as refeições.
Os italianos são legais.
Mas não tão legais quanto os americanos.
Disseram a eles que vivem em um clima quente.
E eles se recusam a botar aquecimento em suas casas.
Eles estão sempre chorando Puccini.
Eles não tem mais leões por aí, para predar carne cristã.
Mas têm suprimento mais que suficiente de certos carnívoros menores.
E se você anda sozinha pela rua, alguém te belisca.
Eu gosto dos americanos.
Eles te dão fósforos de graça.
Os austríacos são legais.
Mas não tão legais quanto os americanos.
Eles comem salsichas entre os atos na ópera.
Mas te fazem sair na neve pra fumar.
Eles são gentis e amigáveis. Eles desviam dez quadras do caminho deles para te mostrar o teu.
Mas te dão guardanapos de papel à mesa.
E as mangas das camisas deles são costuradas bem junto aos ombros.
E eles não sabem arrumar o cabelo.
Eu gosto dos americanos.
Eles dançam tão bem.

Os húngaros são legais.
Mas não tão legais quanto os americanos.
Eles fazem sapatos lindos.
Que vão, com certeza, ranger por um ano.
A língua nativa deles é como uma máquina de escrever no quarto ao lado e com toda palavra começando com a tecla de maiúscula.
Os vinhos deles são doces demais.
Eu gosto dos americanos.
Eles são os únicos homens no mundo que, em mangas de camisa, não são uma imagem amarrotada, embriônica e agonizante.
Eles usam cintos em vez de suspensórios.
Os franceses são legais.
Mas não tão legais quanto os americanos.
Eles vestem os trajes mais charmosos do mundo.
E as roupas de baixo mais esquisitas.
Os sapatos deles são curtos demais.
Os tornozelos deles são grossos demais.
Eles estão sempre esquecendo onde colocaram as lâminas de barbear.
Eles não têm palácios de esquina para engraxar sapatos, onde um homem pode ser rei por cinco minutos todo dia.
Nem têm cadernos de domingo.
As caixas de correio deles são fendas astutamente escondidas na parede de uma tabacaria.
Eles gastam todo o leite deles em queijos.
A xícara matinal deles de café de chicória é cheia de fiapos fervidos.
Se quiser manteiga com seu almoço, eles esperam que você peça rabanetes também.
E insistem em servir legumes como se fossem comida.
Eu gosto dos americanos.
Eles fazem um monte de leis tolas.
Mas pelo menos seus cigarros não são enrolados pelo governo.
O material com que os franceses fazem seus cigarros seria usado nos Estados Unidos para adubar a terra.
Na cidade, os franceses são encantadores.
Eles se beijam nos cafés e comem na calçada.

Os salões de baile deles são enfeitados com fitas de papel e chapéus e balões coloridos.

A grosseria deles é mais elegante do que a cortesia de outros povos.

Mas têm medo da água.

Eles a bebem misturada com vinho.

Eles nadam com boias de braço.

E tomam banho de esguicho.

A ideia deles de um traje esportivo é um vestido de tafetá preto, luvas compridas com franjas, uma bolsa de mão de couro envernizado e um cachorro que parece um esfregão.

No campo, eles são engraçados demais para se descrever.

Eu gosto dos americanos.

Eles carregam guarda-chuvas tão bonitinhos.

A Avenue de L'Opéra, em um dia de chuva, é só uma avenida, em um dia de chuva.

Mas a Fifth Avenue, em um dia de chuva, é um jardim à moda antiga sob uma chuvarada.

Os franceses são um povo animado.

As cidades deles não têm leis de trânsito.

Nem limite de velocidade.

E se for atropelado, você que tem que pagar uma multa por estar no caminho.

Mas eles não têm tímpanos na orelha.

Paris é a cidade mais encantadora do mundo.

Até abrir a boca.

Se os franceses fossem à guerra armados apenas com suas buzinas de táxi, atropelariam todos à sua frente.

Eu preferiria viver em uma rede pendurada debaixo do “L” na Herald Square, do que em um palácio de onde desse para escutar a *Place de la Harmony*.

Eu gosto dos americanos.

Eles são tão ridículos.

Estão sempre arriscando a vida pra poupar um minuto.

A calçada embaixo dos pés deles está em brasa.

Eles são o único povo no mundo que consegue tomar sopa sem um som de maré entrando.

Eles vendem o pão deles higienicamente embalado.

Os europeus vendem pelado.

Carregam debaixo do braço.
Derrubam e catam do chão.
Batem nos cavalos com ele.
E dão surra nas crianças.
Eles entregam no seu apartamento. Você o encontra na frente da sua porta, no capacho.

E os hotéis europeus são tão odiáveis e irritantes.
Nunca tem cinzeiro no quarto.
Nem lixeira.
Nem barra de sabonete.
Nenhuma doce barrinha de sabonete nova toda embalada em papel!
Nem mesmo um pedacinho deixado para trás por um hóspede anterior.
Sabonete nenhum.
Nada de sabonete.
E sempre tem um homem morto de lençol sobre a cabeceira da cama.
E não dá pra tirar. Ele tá amarrado ali.
E as fronhas são adornadas com botões quebrados.
Que arranham sua orelha.
E tem ainda os teatros deles.
Eles te fazem dar gorjeta para o lanterninha.
E pagar pelo programa.
O sinal para a cortina subir é o cortar de lenha nos bastidores.
E tem o sistema ferroviário.
Especialmente na França.
Você tem que chegar quarenta e cinco minutos antes do horário do trem ou ficar de pé no corredor o dia todo.
Pagar por cada quilo de bagagem.
Ninguém nunca sabe nada de nada.
Nenhum lugar pra sentar.
Nenhum lugar pra se arrumar.
E antes mesmo de te deixarem entrar na estação, eles insistem que você coloque duas moedas na máquina.
Quando acabaram de te furtar a última moeda que você tinha na vida.
E você está esperando seu único marido no expresso do Havre.

Eu gosto dos americanos.
Eles deixam você brincar pela estação Grand Central o quanto quiser.
Os parques deles não são trancados ao pôr do sol.
E eles sempre têm um monte de sacolas de papel.
Que não são feitas de edições passadas do *Le Rire*.
Os ingleses são legais.
Mas não tão legais quanto os americanos.
Eles vestem flanela demais.
Não importa com quem estejam dançando, eles dançam um solo.
E não importa aonde vão, eles continuam em casa.
Eles são legais. Eles guardam o jogo de chá no escritório.
Mas os americanos guardam a bacia de lavar louça na sala de música.
Os ingleses são um povo engraçado.
Eles são uma tribo de pastores que habita uma pequena ilha na costa da França.
Eles são uma galera simples e bacana.
Mas têm uma idiossincrasia.
Eles insistem em se referir à ilha deles como se fosse o continente.
Os irlandeses são legais.
Mas não tão legais quanto os americanos.
Eles estão sempre criando confusão.
Eu gosto dos americanos.
Eles ou fazem o maior auê ou desaparecem logo.
Diga o que quiser, mas eles são as pessoas mais legais do mundo.

Palavra de Honra

Escrever estas linhas é a última ação direita em uma carreira doravante a ser dedicada à traição e à busca do dolo. A partir de hoje, aquele que a mim entregar sua confiança cometerá o maior erro de sua vida.

Quando criança, eu era a alma da honra. Não, mais que isso. Eu era, se me for permitida tal expressão, as próprias vísceras da honra. Sem mim, a honra teria caminhado como uma sombra eviscerada.

Eu era uma daquelas crianças *professora-professora-eu-sei e por-favor-deixe-eu-apagar-o-quadro-para-a-senhora*. Minha boca salivava por conhecimento e minha língua coçava para dizer a verdade. Nunca, nunca conversei aos sussurros às costas da minha professora, nem chupei limões em conserva sob o abrigo do tampo levantado da minha carteira, nem desenhei caricaturas das orelhas engraçadas do superintendente. Nenhuma vez durante meus anos de escola fiz anotações no meu lenço ou na palma da mão para me ajudar durante uma prova difícil; e podiam deixar o gabarito na minha mesa o dia todo – mesmo que eu fosse levar uma bomba, não teria me aproveitado das respostas no verso. Na escola dominical, não só eu era capaz de infalivelmente repetir o Texto Áureo do dia, como também invariavelmente podia discutir, e invariavelmente discutia de fato, o texto em referência ao do domingo anterior; as Bem-Aventuranças e os Dez Mandamentos estavam na ponta da minha língua tanto quanto o nome da rua e o número da minha casa; e nunca, por um momento de impiedade, deixei escapar à minha mente que Tiago e João eram os filhos de Zebedeu.

Eu era aquela criança desagradável, arrogante e virtuosa que sempre mora na casa ao lado dos filhos das outras pessoas, um exemplo resplandecente para elas, o pico-pico em suas calçolas e o chiclete em seus cabelos.

Você entende. Você sabe o que quero dizer. Você se lembra de mim.

Mesmo assim, apesar de minhas muitas ofensas, eu era, em um sentido, a favorita dos meus companheiros, – era uma confidente incomparável. Não importava o que você tivesse feito, mesmo que fosse uma ação que eu devesse essencialmente desaprovar, mesmo assim podia ter certeza sem sombra de ansiedade que, depois que me contasse, eu permaneceria em silêncio para sempre. E até hoje minha mente está empoeirada com confidências meio esquecidas de meninos e meninas vagamente lembrados, confidências, há muito, sem dúvida, reveladas e expostas à comunidade, mas não por ação minha.

Bem, pau que nasce torto etc. etc. Só que no meu caso o pau não estava torto e a árvore se erguia em um inflexível ângulo reto em relação à terra de que se alimentava e nunca teria se entortado nem por desafio.

As coisas iam de bom a melhor. Meus anos de faculdade eram melados de submissão filial e glutinosos de zelo social. Eu era a tesoureira de todas as sociedades para promoção de, prevenção de, benefício de. Mas o iníquo clube de ciclismo de pista não me conhecia. E no final do meu penúltimo ano, aquela chavezinha dourada que é a casta recompensa da mente retentiva e metodista voou para a corrente do meu relógio como se fosse um ímã e se grudou ali.

Ao longo dos meus quatro áureos anos na Faculdade __ do Norte, contrái, além de uma verdadeiramente dolorosa expansão cardíaca em relação ao corpo estudantil como um todo, três amigas brilhantes e astrais, que me acompanhariam durante a vida mesmo à *porte-cochère* da morte e além, se fosse possível. Refiro-me a Frances, Babbie e Anne.

Nós contávamos tudo umas às outras. Quer dizer, elas me contavam tudo. Eu, sem desejar, nem sentir que estava fazendo isso, não revelava a elas muito sobre mim mesma. Uma boa confidente é, pela própria natureza da coisa, uma má confitente.

Nós passamos juntas o verão após a formatura, na casa de campo da mãe da Anne nas montanhas Adirondacks. Você sabe o tipo de casa – madeira sem pintura e seis banheiros; toras rústicas e seis criados; marimbondos no açucareiro; gatos selvagens nas lixeiras; e lanchas em que se vestem luvas e véu.

Foi lá que conhecemos os rapazes da ilha, Goddard e Blaine, que desempenhariam um papel tão grande na vida de minhas três amigas e, indiretamente, causariam minha abjuração à honra e à lealdade para todo o sempre. Os dois eram atraentes demais para descrever, eu podia perceber isso com meio olho, que era exatamente a fração de olho que devotava ao sexo masculino naquele verão. Pode-se dizer, resumidamente, que, dentre os dois, Goddard tinha a beleza e Blaine, o dinheiro; embora Goddard estivesse longe de ser pobre, com um belo carro próprio e muitas outras coisas além disso, e Blaine também fosse um colírio para os olhos.

Bem, no final do mês Blaine e Babbie estavam noivos; Goddard levava Anne pra passear em seu Stutz toda noite até tão tarde que já era cedo; e Frances chorava toda noite até dormir sobre seu volume de poemas de Rupert Brooke.

Como de costume, começamos contando tudo uma à outra. Mas, como de costume, eu, tendo menos a contar, era a melhor ouvinte. E de pouco em pouco emergiu um tom diferente nos monólogos despejados em meus ouvidos. “Pelo amor de Deus, não deixe Babbie

e Frances saberem”, dizia Anne; e Frances, “Por nada no mundo mencione isso a Babbie”; e Babbie, “Nem um pio disso pra ninguém.” Blaine – pois ao final de seis semanas os passados e presentes dos dois rapazes tinham sido abertos como um livro perante mim – Blaine costumava concluir suas confissões dizendo “Claro, não quero que Babbie fique sabendo de nada disso, nem Frances, por sinal.”

Entre tal complexidade de proibições, meu caminho mais seguro parecia ser, sob nenhuma circunstância, contar nada a ninguém. Esse caminho eu segui tão escrupulosamente que nenhuma vez em todo o verão, por fala ou por silêncio, por gesto ou por meus modos em geral, transmiti a nenhum dos meus cinco confidentes qualquer indicação do que estava na mente de um dos outros quatro.

No começo de setembro, era esta a situação na casa de campo, compilada por mim a partir de inúmeras entrevistas privadas com os cinco e sabida por ninguém além de mim mesma:

Babbie estava noiva de Blaine, mas não o amava. Ela sentia de algum modo que o tinha induzido a propor casamento, mas agora que ele tinha proposto, ela não ia dar pra trás, porque ele era o único homem que ela conhecia que nadava em dinheiro e estava determinada a se casar com alguém rico ou morrer. (Eu não devia deixar nenhuma palavra sobre isso escapar da minha boca.)

Blaine estava noivo de Babbie, mas não a amava. Ele descobrira tarde demais que era Frances quem ele amava e estava insistindo em Babbie só porque esperava ser um cavalheiro e porque a coitadinha o amava tanto. Se por um instante achasse que ela não o amava de todo o coração, ou tivesse um pouco de esperança de que Frances fosse lhe dar bola, ele terminaria seu noivado de imediato, mas tinha medo de não ter chance de nenhuma das coisas. Blaine *não* tinha minas de dinheiro, o pai dele tinha vergonhosamente dilapidado toda a fortuna de sua mãe, um fato pouco conhecido e que deveria, a todo custo, ser acobertado, pelo bem de sua mãe, até que ele, Blaine, tivesse tempo de recuperar o dinheiro perdido. (Ele sabia que podia confiar em mim para ficar quieta como um túmulo sobre todo esse assunto desagradável.)

Frances estava se debulhando em lágrimas em uma paixão desesperançada por Blaine, a quem amava não pelo dinheiro, mas por quem ele era. Se suspeitasse minimamente que ele e Babbie não estivessem completamente apaixonados um pelo outro e perfeitamente felizes, ela colocaria uma rosa entre os dentes e invadiria o piquenique em um monociclo. Mas infelizmente, estava claro demais que Blaine adorava o chão em que Babbie pisava, e que Babbie morreria por Blaine sem hesitar, ou seja, que eram absolutamente feitos um para o

outro. Então era isso. E nada a fazer senão sorrir e ficar fora do caminho. (Naturalmente, tudo isso me foi dito na mais estrita confiança.)

Quanto a Anne, ela estava tão louca por Goddard que todos os outros homens do mundo pareciam para ela sua avó. Mas Goddard era mimado; as mulheres sempre faziam papel de boba por ele; e ela sabia que a única chance que tinha de mantê-lo interessado nela era fingir que não se importava com ele. (Ela confiava em mim para guardar seu segredo.)

Quanto a Goddard, ele adorava Anne e não dava a mínima que todo o mundo soubesse.

No dia vinte de setembro, Goddard veio a mim e anunciou, tendo primeiro extraído uma promessa de silêncio adamantino, que estava partindo para Nova York no trem da meia-noite. Era por causa de Anne. Ele a adorava, era a única mulher que já tinha amado, se achasse que ela se importava minimamente com ele, seria o homem mais feliz do mundo, mas não se importava, ela o odiava, tratava ele como se fosse a sujeira sob seu sapato e ele não aguentava mais. Então estava partindo para Nova York no trem da meia-noite, sem deixar endereço.

Naquela mesma tarde, Frances me procurou e anunciou às lágrimas, tendo primeiro extraído de mim um voto de taciturnidade resoluta, que estava partindo para Nova York no trem da meia-noite. Era por causa de Blake. Ela não aguentava mais. Se ficasse lá mais um dia, faria uma de duas coisas, não sabia qual; ou o seduziria ali, sem nenhuma vergonha e de maneira perturbadora na frente de todos os presentes, ou o arrastaria até o hangar, se jogaria aos seus pés magros e elegantes e confessaria tudo. Então estava partindo para Nova York no trem da meia-noite, sem deixar endereço.

Bem, daria na mesma eu estar amarrada pelas mãos e pés e amordaçada, do jeito que estava. Fiz a única coisa que podia fazer, como me parecia. Fui até cada um deles, um de cada vez, e implorei que fosse devolvida a minha promessa e meus lábios, desselados. Mas cada um deles insistiu em primeiro saber por que e eu não podia dizer o porquê, então cada um deles me manteve firmemente presa à minha palavra.

Goddard e Frances fugiram juntos no trem da meia-noite. E fiquei sabendo que estavam morando juntos em Nova York. Só descobri isso por acidente e nada disse sobre isso, e não durou muito.

Babbie e Blaine se casaram.

Anne foi levada para a Europa pela mãe dela.

Isso foi dois anos atrás. Babbie recentemente teve o divórcio deferido e está caçando e rapidamente alcançando o solteiro mais rico de Larchmont. Blaine está enfim livre para casar

com Frances, mas em vez de fazer isso, tendo ouvido falar, por azar, do pequeno episódio de Goddard, acabou de partir para o Taiti. Frances está fazendo trabalho de caridade na Hester Street. Um tempo atrás, Anne e Goddard se reconciliaram e estavam às vésperas de se casarem, quando Goddard, como um tolo, resolveu se abrir sobre Frances e colocou o espetáculo todo em curto-circuito. Anne agora está ensinando botânica em uma escola de meninas em Peoria; e Goddard está se matando tão rápido quanto pode, de maneira decente.

Em toda essa desgraça, eles têm um consolo em comum. Podem me culpar por tudo. E culpam. Eles se reuniram em grupos de dois, três, quatro e cinco e me culparam abundantemente por tudo. E nenhum deles fala mais comigo.

Eu cansei. Nunca mais vou guardar nada para mim. Vou contar tudo que sei. A honra tem, sim, seu lugar, mas seu lugar é entre ladrões.

Tenho aqui, bom leitor, uma grande coleção de confidências, de todos os tamanhos, tipos, tons, formatos e odores. Sei alguma coisa sobre todo o mundo e tudo sobre milhares.

Se quiser saber a verdadeira razão pela qual a Sra. K----- *não* voltou para casa aquela noite ou por que o Sr. D. foi morto a tiro março passado no escritório editorial do *Evening Moon*, é só me escrever. Todas as comunicações receberão uma resposta pronta e imediata.

Nosso Almanaque da América e Mensageiro Profético

Tem Janeiro XXXI Dias (Aspectos Planetários, Dias Notáveis Etc.)

I. Dia de Ano Novo, 1925. Cabarés fechados, cidade de Nova York; abolição da dança. Batidas em muitas casas particulares. Proibição da venda de papel crepe e balões coloridos. Dois homens flagrados no Central Park com bolsos cheios de confete; cada um condenado a sessenta dias. Ato do Congresso troca slogan “Feliz Ano Novo” para “Virtuoso Ano Novo”. Milhares de cartões-postais retidos nos correios.

Proibição dos Cigarros, 1926.

Marte na casa de Vênus. Saturno na Câmara dos Representantes. Mercúrio na descendente. A mão da reforma beneficente será sentida pelo país. Evite o sexo feminino. Peça favores a idosos.

Aprovação da Lei Antitabaco, 1926. Aumento tremendo no preço do repolho, folhas secas, crina de cavalo, cabelo de milho e caules de ninfeias.

Eclipse parcial do sol. Mercúrio continua descendo.

7. Antigo Dia de Natal. Papai Noel excomungado pela Sociedade pela Supressão da Imaginação nas Crianças, 1932. Qualquer alusão, seja em público ou privado, a essa personagem fictícia e enganosa proibida, estará sujeita a pena pesada.

Todos os volumes de aventuras inverídicas de (a) Alice no País das Maravilhas, (b) João e o Pé de Feijão, (c) Chapeuzinho Vermelho e (d) Cinderela, assim como (e) o questionável episódio de Crianças na Floresta; além dos contos muito improváveis de Hans Christian Andersen e as rimas sem sentido de Mary Vergoose: banidos pela S.S.I.C., removidos das Bibliotecas Públicas e queimados pelo Carrasco no Central Park, 1933. Pelourinhos estabelecidos na Riverside Drive; Wall Street na berlinda.

Abolição do croquet, jogo da pulga e jogos de azar semelhantes, 1934.

Mercúrio invisível. Saturno na casa da Alegria. Dia infeliz.

Tem Abril XXX Dias

I. Dia da Mentira. Canonização do moralista Anthony Comstock, 1925.

Proclamação como padroeiro dos Estados Unidos, 1926.

Famoso discurso do Senador Lovejoy ao Congresso, 1927: “Senhoras e senhores: ainda que uma mulher falasse a língua dos homens e dos senadores, e não tivesse pudor, seria

como os zimbarimbafones que soam ou como as latas de tomate que tilintam! Quantas mulheres dóceis, recatadas e do lar, esposas contentadas, mães orgulhosas de catorze fofuchinhos saltitantes, que quase nunca pisavam para fora de suas próprias alegres e imaculadas cozinhas, uma vez perdido seu pudor, não se transformaram em uma Cleópatra, uma Safo, uma Helena de Troia! Cuidado, senhoras, cuidado que tal destino pode estar à espera de uma de vocês! Senhoras e senhores, eu dediquei a minha vida, as vidas de minha esposa e filhos, o suor na testa do meu próximo e mais de três dos milhões, arduamente conquistados, de meu pai à causa sagrada do Pudor Feminino! Uma lei que exija que mulheres usem vestidos de noite de golas altas e trajes de banho que cubram até os tornozelos deve ser incorporada à Constituição deste país ou será o fim da civilização! Foi repetidamente trazido à minha atenção que milhares de pessoas, pessoas no meu próprio quintal, por assim dizer, por falta de fundos necessários para mais pesquisa, estão morrendo em agonia, todo ano, de câncer! ... Mas, senhoras e senhores, fiel a meu princípio, tenho invariavelmente respondido, ‘O que é um cancerzinho em comparação com a perda do pudor?’”

Festival de Santo Antônio, 1929. Quatro mil homens e mulheres invadem o Metropolitan Museum, destruindo a maior parte das pinturas e todas as estátuas.

Proibição da venda e consumo de chá e café, 1930.

William Jennings Bryan, político proibicionista, proclamado imperador, 1943.

A posição de Billy Sunday, evangelista do beisebol, na casa de Júpiter aponta para muita agitação entre os corpos celestes e prenuncia o mal para teatros e lugares de diversão. Indícios da morte de muitas pessoas proeminentes, mesmo a Realeza pode não ser poupada.

7. Antigo Dia da Anunciação. Abolição da música, por excitar os baixos instintos, 1935. Metropolitan Opera House e Carnegie Hall cedidos como espaços de piquenique para a Liga Antiarte dos Vigários e para a Sociedade pela Restauração dos Silhões para Mulheres.

Instalação de bancos de afogamento para humilhação pública no parque Boston Common, 1938.

Aprovação de lei que proíbe que mulheres cortem seus cabelos, mesmo em caso de febre, 1939.

Supressão da circulação de *O Rabo de um Cometa* de Harold Bell Wright, 1940. Subsequentemente publicado sob o título *O Apêndice Caudal de um Cometa*. Proibição e remoção das Bibliotecas Públicas de todos os livros de Gene Stratton-Porter por enfatizarem desnecessariamente os lamentáveis processos de reprodução entre plantas e animais, 1941.

Vênus invisível. Carrie Nation, do movimento de temperança, na Cadeira de

Cassiopeia. Não corteje, case, nem peça favores.

11. Festa de Quasímodo. Adoção pelo Congresso da 25ª Emenda, impondo a presença compulsória no culto sagrado em um mínimo de cinquenta e dois domingos por ano, por um período de não menos do que onze e não mais do que vinte e quatro horas *per diem*, 1943. Filadélfia é a primeira cidade do país a reestabelecer o Toque de Recolher, 1946. Qualquer indivíduo encontrado fora de casa após o soar do Sino da Liberdade às 20h00 será preso e confinado ao pelourinho na Praça da Independência, pelo tempo da vontade do Imperador.

Mercúrio invisível. Urano se recusa a se erguer antes do pôr do sol. Dia muito duvidoso.

Tem Julho XXXI Dias

Dia da Independência, 1776. Último coquetel Bacardi servido no grill Brevoort, 1919. Aumento sem precedentes nos preços de xarope, extrato de limão, álcool desnaturado, linimento Sloan e verniz de sapato.

Apreensão e confisco de mais de sete mil alambiques, 1920.

Bandeira a meio mastro no Prédio da Receita Federal, 1923.

População da Cidade de Nova York: 23.000; censo de 1925.

A conjunção de Netuno e Aquário na casa de Baco tem um aspecto ameaçador em relação à safra de grãos e o eclipse total da Lua indica aflição na Aduana. Luminares abaixo do horizonte no Quadrante o suficiente para que Saturno ameace uma geada precoce. Venda antes do meio-dia, viaje e realoque.

13. Abolição dos jogos de cartas, 1925.

Fechamento dos teatros, 1941.

Abolição das escolas mistas para todas as idades, 1943.

Abolição da literatura e de todos os seus acessórios, incluindo confisco pelo governo e destruição de máquinas impressoras, encadernadoras de livros e plantas de caneta, tinta e papel. Qualquer indivíduo pego escrevendo, lendo, vendendo, comprando, emprestando ou pegando emprestado Um Livro estará sujeito a três anos de trabalhos forçados.

Petição perante a Câmara para eliminar o Verão, por aquecer o sangue e incitar libidinagem, 1949.

Aprovada, 1950.

O aspecto infeliz de Apolo no eclipse da Times Square promete uma estação tediosa. A

criança nascida neste dia será estável e perseverante e levará uma vida sem acontecimentos.

Tem Setembro XXX Dias

1. Dia do Trabalhador. Adoção pelo Congresso da Vigésima Oitava Emenda, que exige que toda mulher se case à idade de dezoito anos ou menos e dê à luz não menos do que dezesseis filhos, dois dos quais devem ser mais ou menos aleijados e um dos quais deve ser ou (a) surdo-mudo, (b) epilético ou (c) imbecil, 1950.

Fechamento de todas as casas de cinema e desapropriação de toda a parafernália pela Sociedade pela Supressão da Juventude entre os Jovens, 1948.

Fim do beisebol, 1952.

Gêmeos na ascensão. Eclipse total do Sol. Evite o sexo feminino.

6. Um pequeno bando de Puritanos metidos e cabeça dura, incluindo os peregrinos Miles Standish, John Alden, Priscilla Mullens, John Carver e William Brewster, rejeitando os braços indulgentes do generoso, tolerante, cabeça aberta e simpático Rei Jaime I, partiram de Plymouth, Inglaterra, a bordo do bom navio *Mayflower*, rumo ao Novo Mundo, – seu slogan: Liberdade Para Adorar Deus! (1620). Um pequeno bando de homens e mulheres nervosos e reprimidos, mas amantes da liberdade, incluindo John Standish, Priscilla Carver, William Alden, Mary Mullens e John Brewster, fugindo da tirania e despotismo do único monarca absoluto na face da terra, partem de Plymouth, Nova Inglaterra, a bordo do bom navio *Cornflower* rumo ao Velho Mundo, – seu slogan: Liberdade Para Adorar Mamon! (1952).

(Observação: Observatório de Paris, 31 de dezembro de 1953. Eclipse total do Hemisfério Ocidental.)

A Implacável Afrodite

Cena: *Um estúdio estudado, em que o chá das nove e outras coisas são servidos pela Senhorita Black, uma elegante escultora, ao Senhor White, um homem bem-instruído, mas sem instruções. A Senhorita Black está tatuada de batique; o Senhor White está trajado impecavelmente para a noite como um violinista profissional.*

Ele: Minha cara Senhorita Black, você é, se me permite dizer, a mulher solteira mais interessante que conheço.

Ela (*batendo languidamente a cinza de uma piteira com o comprimento aproximado de um florete de esgrima*): Ah, é?

Ele: Sim. Você é a única mulher solteira que conheço com quem consigo falar livremente sobre qualquer assunto. (*Ele limpa a garganta*).

Ela (*olhando para ele com olhos claros e diretos*): Você tem meu interesse. (*Ela espera ele continuar*)

Ele (*continuando*): Eu sinto que você tem uma mente tão intrépida, uma visão tão destemida. As preocupações mesquinhas que compõem as vidas das outras pessoas, não é isso a sua vida. Você enxerga além das disputazinhas, aspiraçoezinhas, amorezinhos delas, um mundo, um cosmo, onde homens e mulheres podem se entender, se ajudar, onde as barreiras do sexo são como bruma no ar, dissipada com a aurora.

Ela (*cosmicamente*): É verdade que para mim não há barreiras.

Ele (*quase com agitação*): Eu sei! Eu sei disso! E é assim que sei que você quer dizer bem aquilo que diz – pelo simples fato de que não tem medo de dizer o que quer dizer – e neste momento, por exemplo, você sentada aí, tão bela, tão mais que bela, e tão inconsciente de sua beleza, falando comigo como uma alma desprendida, uma alma libertada da terra, – você não está o tempo todo considerando quanto tempo vai demorar para que eu te proponha casamento! (*Ela se sobressalta e cora um pouco, mas ele continua sem perceber.*) Ah, se você soubesse que alívio é, que sossego! – uma mulher solteira, que nunca foi casada e que não insiste que eu me case com ela. Por favor, não pense que sou presunçoso. Não é que eu seja tão atraente assim. Ouso dizer que essa é a experiência de todo homem solteiro. E sem dúvida quando me dão uma boa olhada, elas me rejeitam. Mas mulheres solteiras sempre me dão a sensação desconfortável de que estão me examinando; e eu me oponho a ser examinado com matrimônio em mente.

Ela (*em simpatia*): Eu sei. Mas sinto pena delas. Elas não têm com que mais ocupar as suas cabeças. Não é por virtude minha que sou diferente dessas mulheres, é só que sou abençoada com um talento que libera meu espírito por outros canais. Se o talento é grande ou pequeno (*ela gesticula elegantemente em direção ao amontoado de estátuas pelo estúdio*) não tem importância. É suficiente para aliviar minha ânsia.

Ele (*seguindo a direção do gesto dela e considerando a figura reclinada de uma ninfa em uma mesa ao seu lado*): Que estudo encantador! Que linhas sutis, que proporções excelentes. Quem é ela?

Ela: Chamo ela de Dafne. Estava correndo, sabe, – e caiu.

Ele: Ah. Mas, quis dizer, quem que é a sua modelo? Você tem sorte de ter encontrado uma criatura ao mesmo tempo tão delicada e de contornos tão arredondados.

Ela: Ah.

(*Há uma pausa considerável*)

Ela (*com franqueza*): Bom, veja, eu não *tenho* modelo. Elas são tão difíceis de se obter e em geral são tão ruins. Eu – sou minha própria modelo. Está vendo os dois espelhos grandes? – Eu coloco o suporte entre eles e trabalho a partir do meu reflexo.

(*Há uma pausa considerável.*)

Ele (*puxando as mangas do casaco sobre os pulsos e ajustando a gravata*): Que ideia interessante.

Ela (*rindo, alegre*): Sim – e tão econômica!

(*Ela se levanta e acende a lamparina a álcool sob a pequena chaleira de latão. Seu robe pesado e solto se gruda a seus membros tenros. A chama crepita. Com uma exclamação impaciente, ela se ajoelha e observa a lâmpada por baixo, com atenção crítica. As mangas recuam por seus braços erguidos; suas sobancelhas finas se franzem um pouco; os lábios carmim em um beicinho de concentração.*)

Ele (*com leveza ponderativa*): Senhorita Black, ousou dizer que, para muitos do meu sexo, você é uma mulher perigosamente atraente.

Ela (*erguendo-se sinuosamente e esfregando as mãos, que parecem se acariciar*): Bom, – sim. Na verdade (*sorrindo um pouco*), você é o único homem que conheço, casado ou não, que não me importuna com atenções indesejáveis.

Ele (*com ferocidade estética*): É claro. Sei bem como é. Eles não a veem como eu. Não desejam deixá-la livre, como eu. Não sabem o que você é. É a sua beleza que os atrai, sua graça extraordinária, sua voz, tão arrepiantemente quieta, seus gestos arrebatadores. Eles não a veem como eu. (*Ele fica em silêncio, ofegante.*)

Ela (*em um acesso de confiança*): É verdade. Não sei o que há comigo, mas sou sitiada por pretendentes. Não tenho nenhum momento para mim mesma. O dia todo, o dia todo, a campainha toca; eu abro a porta; eles caem de joelhos; eu digo que não sejam absurdos; eles insistem em me entregar seus corações; eu insisto que não tenho espaço pra mais nada no meu apartamento! eles se erguem, limpam o pó das calças, amaldiçoam minha beleza, engolem em seco, escancaram a porta, – e a campainha toca. Só você, de todos, me vê como sou. Sabe que eu não sou bonita, não se perturba com a minha proximidade, me é possível falar com você, como – como uma estrela fala com outra. (*Ela se reclina, cansada, e fecha os olhos, expondo uma garganta longa e traiçoeira, cheia de memórias.*)

Ele (*um pouco incerto*): Bem – eu – é verdade que eu – é... – admiro você por seu verdadeiro valor, que eu realmente aprecio você e que seus atributos externos nada têm a ver com essa apreciação. Mas seria impossível para qualquer homem, que possa ser chamado de homem, ser cego ao seu incrível charme, sua fascinação inescrutável, inconsciente. Pois sei que é inconsciente, – você é bela como uma flor é bela, sem esforço. Estou ciente de tudo isso, embora, como diz, não seja afetado por isso.

(*Ela vira a cabeça lentamente e abre sobre ele um par de olhos topázio pensativos. Ele engole audivelmente, mas retribui o olhar sem vacilar.*)

Ele (*resoluto*): O que me afeta, e a que ponto você não pode imaginar (*ele se remexe convulsivamente na cadeira*), é seu gênio sem igual, o equilíbrio e o vigor de seu trabalho. Eu quero que continue – que cresça – que cresça – e seja livre!

Ela (*tensa*): Eu *tenho* que ser livre. Eu tenho.

Ele: Eu sei. E se tiver alguma coisa que eu possa fazer para te deixar mais livre –

Ela: Eu sei. Eu sei. (*Selecionando um cigarro da bandeja de verniz ao seu lado, ela o rosqueia pensativamente na piteira.*) Sinto muito que me ache bonita. Acho que não se pode evitar. (*Ela suspira.*) Me perdoe, mas sempre fico um pouco sentida só de um homem tomar consciência de mim como uma mulher. Nada pode resultar disso, é claro, – neste caso, tenho certeza, nada resultará - (*Ela lhe lança um pequeno sorriso cândido.*) Mas sempre há perigo, pois somos, entre outras coisas, seres humanos e – ah, como estou perturbada por você ter dito isso! (*Ela torce suas longas mãos, com os anéis de jade batendo uns nos outros.*)

Ele (*sentando mais para a frente em sua cadeira e tomando os dedos inquietos dela firmemente em suas mãos trêmulas*): Não tenha medo de mim. Acredite, se fosse necessário, eu partiria. Você nunca nem iria imaginar. Em vez de te machucar, eu partiria. Eu me levantaria e iria, de repente, sem nem dizer adeus, e você nunca nem iria imaginar.

Ela (*sorrindo um pequeno sorriso solitário*): Eu sei. Eu sei que faria isso. Você é assim.

Ele (*intenso*): Faria qualquer coisa para não te machucar no menor grau que fosse, – de tão elevado que eu considero seu talento.

Ela: Eu sei. (*Ela reclina a cabeça e fecha os olhos.*) É bom sentir que tenho a sua amizade. Tenho tão pouca – amizade.

Ele (*intenso, encarando sua boca aflita e perfeita*): Você sempre terá minha amizade, enquanto a desejar. E mesmo quando cansar de mim e não a quiser mais, ainda a terá. Lembre-se disso. Embora seja mulher, você me toca mais profundamente por sua genialidade do que qualquer homem jamais conseguiu. (*Ele inclina a cabeça nas mãos dela.*)

Ela (*olhando pensativamente para baixo, para o topo da cabeça dele*): Você é tão gentil, tão gentil de se perturbar por mim. Por favor, não se perturbe. Venha, vamos tomar nosso chá. Eu estou bem, de verdade, sabe. É só que, às vezes, fico um pouco triste.

Ele (*levantando a cabeça e olhando em seus olhos tristes*): Sim, você está triste. E eu estou triste também. Que interessante estarmos os dois tristes! Se ao menos eu pudesse fazer algo para te confortar. Por favor, não fique assim.

Ela (*com um sorriso alegre que é obviamente um pouco forçado*): Pois bem! Pronto! – Estou bem feliz de novo, está vendo? Venha, vamos tomar nosso chá.

(*Ele se recosta em sua cadeira e olha curiosamente para os braços do móvel, sentindo como se tivesse estado longe por um longo tempo. Ela se ocupa com as coisas do chá.*)

Ela (*após um instante, espiando dentro do bule chinês preto e prateado*): Sabe, é incrível meu sentimento pelo chá: eu preciso beber. É a única coisa sem a qual não posso viver. Dinheiro, roupas, livros, espelhos, amigos – de todas essas coisas eu poderia abrir mão. Mas do chá, eu preciso. Por sorte, sua conotação, de ser cúmplice do encalhamento, não é ofensiva a mim como à maioria das mulheres. Se for me ajudar a permanecer encalhada, então é meu mais ferrenho aliado! (*Ela ri com alegria*)

Ele (*estremecendo, mas se recuperando*): Sou bem assim com meu cachimbo. (*De repente se lembrando de seu cachimbo, tateia pateticamente em busca dele, como se em busca da mão de um companheiro no escuro. Mas lhe ocorre que ela provavelmente se oporia à fumaça. Ele recua a mão do bolso, suspirando.*)

Ela (*sem levantar o olhar*): Por que não fuma o seu cachimbo?

Ele (*incrédulo*): Não te incomoda?

Ela: Nossa, não!

(Ele tira o cachimbo do bolso e o abastece, com gratidão, enquanto assiste a ela. Ela está fatiando cruelmente um limão, com uma pequena adaga com a qual uma freira de Castilha matou três toureiros; ocorre a ele que ela parece gentil e doméstica. Uma grande paz se estabelece sobre ele.)

Ele *(contentado)*: Que apartamentinho gostoso, esse aqui.

Ela *(posicionando delicadamente em sua mão um pegador de açúcar feito das garras traseiras de um monstro-de-gila bebê e olhando o quarto ao redor com carinho)*: Sim. Me dói ter que deixá-lo. Dois cubos ou três?

Ele: Deixá-lo? É... – não, obrigado, não gosto de chá – bom, três cubos – ter que deixá-lo? *(Ele agarra sua xícara e pires e os segura à sua frente, como se fossem um par estranho de bebês gêmeos.)*

Ela: Sim. Sabe *(em tom de conversa)*, eu estou partindo de navio para a Europa no dia quinze e –

Ele *(rouco)*: Dia quinze do quê? *(Sua xícara e pires chacoalham agora um contra o outro como um par de dados.)*

Ela *(agradável)*: Dia quinze deste mês. Vai ser inestimável para o meu trabalho, tenho certeza, – e eu só penso nisso. Mesmo assim odeio deixar este lugar. Estou aqui desde –

Ele: Não – não – não fale – fique quieta – meu Deus – me deixe pensar! *(Com muito cuidado, ele coloca a xícara e o pires sobre a mesa ao seu lado. Ela o observa com atenção.)*

Ele *(de repente escorregando da sua cadeira para o chão e se ajoelhando perante ela)*: Mas e eu? E eu?

Ela *(fria)*: Não estou te entendendo.

Ele: Você diz que está partindo porque vai ajudar seu trabalho – mas pense em mim! O que vai acontecer comigo?

Ela: Nem sei! Nem pensei nisso.

Ele *(gritando)*: Não! Claro que não! Ah, você é fria, você é – e cruel, meu Deus! Seu trabalho! *(Ele ri, com desprezo.)* Você só pensa nesses seus bonequinhos modeláveis! E eu aqui, de carne e osso, – e você se importa?

Ela *(gélida)*: Cada vez menos.

Ele *(gemendo)*: Como pode dizer isso? – e eu te amando como amo! Você não quer dizer isso! Ah, se ao menos se casasse comigo, eu ia fazer você se importar. Eu te faria tão feliz!

Ela *(com repulsa)*: Ah, francamente, – vou pedir que você –

Ele: Não me importo o quanto trabalhe – trabalhe até morrer! A esposa de um homem *precisa* ter alguma coisinha pra ocupar o tempo. Mas quanto a – meu Senhor – *(ele enterra o rosto entre as dobras das vestes dela.) O que é que eu vou fazer?*

(Ela não tem nenhuma sugestão a oferecer)

Ele *(erguendo-se abruptamente e a olhando de cima para baixo)*: Sabe o que eu acho?
– Acho que você está gostando disso! Acho que você vive disso!

Ela *(com honestidade)*: Não, de verdade. Te garanto – estou terrivelmente perturbada – não tinha ideia que se sentia assim – eu –

Ele *(selvagem)*: Você é uma mulher mentirosa!

Ela *(levantando, branca com a fúria dos justos injustamente acusados)*: Poderia fazer a gentileza de ir embora?

Ele *(rindo com afetação, depois com uma voz reprimida e desesperada)*: Pois bem. Claro que vou se você quer que eu vá. Mas meu coração eu deixo aqui.

Ela *(lânguida)*: Por favor, não. Eu não tenho espaço para mais nada no apartamento.

(Com um grunhido, ele escancara a porta e precipita-se para fora, batendo a porta atrás de si. Ela vai até a mesa e se serve uma xícara de chá frio.)

Ela *(após um momento de silêncio, passando seus dedos jadeados pelo cabelo)*: Ai, ai, *queria* eu não estar tão inquieta.

Cai o pano.

O Mesmo Barco

Noite do Primeiro Dia no Mar

(No Convés)

Ele (*lançando os braços ao redor de alguém*): Ah, me desculpe!

Ela (*se desvencilhando dos braços de alguém*): Ah, sinto muito!

(*Ela veste um cativante traje cinza nevoeiro e um turbante ouro fosco*)

Ele (*cortês*): Espero não ter te machucado.

Ela (*cortês*): Nem um pouco, obrigada. E se tivesse, (*ela olha com pressa ao redor e então se inclina para a frente, como se prestes a revelar um segredo*) e se tivesse, teria sido culpa minha. Estou andando do lado errado!

Ele (*encantado*): É mesmo? E como sabe qual o lado certo?

Ela (*ingênua, olhandinho para cima na direção dele*): Ora, supus ser o lado de que todos estão andando!

Ele (*sinistro, olhando para baixo para ela*): Uma suposição perigosa!

Ela: Espero não ter machucado você! (*Ela estende uma mão impulsiva e a recolhe agitadamente.*)

Ele: Ah, não! É... – pelo contrário!

Ela (*alegre*): Vou tentar não esbarrar em você de novo. Boa noite!

Ele (*relutante*): Ah, – boa noite.

(*Ela parte. Ele a observa ir.*)

Manhã do Segundo Dia no Mar

(No Convés)

Ele (*consigo mesmo, tendo acabado de passar pela vigésima quarta vez pela espreguiçadeira em que ela está sentada, lendo, com um chapéu toque de penas azuis de pavão e um monte de pequenos babados violeta*): Menina odiosa! Não me olharia nem se eu caísse morto ao seus pés!

Ela (*pela vigésima quarta vez erguendo o olhar e o acompanhando furtivamente com seus olhos castanhos*): Minha nossa! Ele certamente tem uma aparência maravilhosa! (*Ela suspira*) Que caminhar esplêndido! (*Ela suspira*) E que sobrecasaca divina! – Acho que vou entrar e escrever umas cartas. (*Com pressa, ela desenrosca os pés da manta e desaparece.*)

Noite do Segundo Dia no Mar

(No Convés)

Ele *(cortês, parando ao lado da cadeira dela)*: Deixe-me fazer isso.

Ela *(cortês, com dificuldade com sua manta)*: Ah, – obrigada, não se incomode. Ah, você é tão gentil. Muito obrigada.

Ele *(ficando)*: Não foi nada. Eu – certeza de que um cobertor é suficiente para você? Parece muito fino. Tenho um que não estou usando, se você –

Ela *(apressada)*: Ahn não, por favor – estou bem, obrigada. *(Ela sorri para ele de maneira atormentada, necessitada; ela está usando um chapéu preto preso e um vestido de tecido preto com uma gola selvagem alta)* Obrigada. *(Ele sabe ter sido dispensado.)*

Manhã do Terceiro Dia no Mar

(No Convés)

Ele *(se virando do parapeito para falar com ela quando ela passa)*: Bom dia!

Ela *(cortês, continuando sua caminhada)*: Bom dia!

Ele: Não quer ver os peixes grandes?

Ela *(com um gritinho pequeno, muito refinado)*: Ah, sim! Onde estão? *(Ela vai até o parapeito. Ela veste um casaco curto de sarja de algodão e uma boina escocesa do mesmo tecido com uma pequena maçã de seda vermelha na lateral.)*

Ela: Ah, eles estão brincando, não estão? Ah, que adorável! *(Ela começa a bater palmas, para, confusa, lança a ele um olhar rápido de súplica e encara o mar. Eles assistem por alguns instantes em silêncio, – quer dizer, ela assiste aos peixes grandes e ele assiste a ela assistindo a eles. Ela sabe que ele lhe está assistindo; e ele sabe que ela sabe. Mesmo assim, eles têm sua simplicidade, de certa forma.)*

Ela *(capturando o lábio inferior entre os dentes)*: Ah, minha nossa, acho que se foram! *(Ela o encara, implorando. Ele está impotente. Não consegue pensar em nada a fazer para trazê-los de volta, a não ser colocar sal nas caudas deles, o que parece vagamente incongruente.)*

Ela: Bem, – *(suspira, depois dá um alegre sorriso)* Muito obrigada por me mostrar eles!

Ele (*ávido*): Espere um pouco! Se vai caminhar, vou dar umas voltas com você, – se não se importar.

Ela (*apressada, retorcendo as mãos*): Ora, eu – eu estava prestes a entrar. Sinto muito. (*Ela sorri para ele rapidamente, em reprovação, e parte.*)

Ele (*vagando pelo convés, de mau humor*): Droga, que mania é essa? – fugindo assim toda vez!

Ela (*descendo com pressa para sua cabine*): Minha nossa, *por que* eu fujo assim toda vez? – Ninguém mais fugiria!

Noite do Terceiro Dia no Mar

(No Convés)

(São quase onze horas, está frio e venta muito. A maioria dos passageiros que não estão em suas cabines está no salão de fumo. As telas montadas para afastar o vento das laterais do convés de passeio também evitam que as luzes do convés iluminem a proa. Na escuridão desoladora desse convés dianteiro, bem abrigada do frio, mas fustigada pelo vento a ponto de perder o ar, está Jacqueline, se agarrando ao parapeito e olhando para a noite. Ela veste um casaco de couro púrpura bem ostensivo e um pequeno chapéu de couro.)

Ele (*de repente ao lado dela*): Me diga, – por que me evita assim?

Ela (*quieta*): Não estou te evitando. Que bobagem!

Ele (*frio*): Sim, está. Se não estivesse me evitando não teria escapado de estar comigo, – simples assim. Eu te sigo como um cachorrinho.

Ela (*virando abruptamente sua cabeça e falando por sobre o ombro dele, em uma voz provocada*): Sim, – e por quê? Por que você quer me incomodar? (*O queixo dela estremece. Ela pressiona as costas da mão contra a boca e se vira abruptamente para o outro lado.*)

Ele (*ofendido e em choque imensurável*): Céus, – por nada no mundo eu te incomodaria! Eu – eu só queria estar com você. Estou solitário pra diabo e este barco me deixa louco, só isso. Pequena! – Você não está chorando, né?

Ela (*com lágrimas nos olhos, segurando a saia, que se agita com o vento e insiste em acariciar as pernas dele*): Claro que estou chorando. Mas não – não se preocupe, por favor! É uma forma de dissipação! (*Ela soluça involuntariamente*) Por favor, vá embora!

Ele: Não farei nada disso. (*Ele coloca a mão no ombro dela*) Você está solitária, não está?

Ela (*secando os olhos e olhandinho para cima na direção dele, estremecidamente*):
 Não – não, só estou nervosa!

Noite do Quarto Dia no Mar
(No Salão de Fumo)

Ele: Se importa de fumar isso? É o que tem.

Ela: Obrigada, – eu não fumo.

(A cabeça dela está virada ligeiramente para longe dele. Ela veste um vestido de veludo preto com um decote modesto e nenhuma manga e um chapéu escarlate muito fino que recai sobre os ombros. Ele a admira. Ela está tão bonita que torna a virtude atraente.)

Ela (*erguendo a cabeça e assistindo à fumaça pelo teto do cômodo, – ela tem um queixo muito bonitinho*): É agradável aqui dentro, não é? A gente quase esquece que está num barco. Parece mais um café.

Ele: Sim.

Ela (*calorosa, segurando uma mão com a outra*): É mesmo excepcionalmente agradável.

Ele: É, sim. E você é a única pessoa agradável aqui.

Ela (*com certeza*): Ah, não!

Ele: É verdade. Você é. Já olhou ao redor?

Ela (*sorrindo um pouco, olhando nos olhos dele*): Posso afirmar, sem olhar ao redor, que não sou a única pessoa agradável aqui.

Noite do Quinto Dia no Mar
(No Salão de Fumo)

Ele: Você ainda não me disse seu nome.

Ela (*como se com medo, levando a mão ao rosto*): Ah, por favor, não!

(Eles estão sentados a uma pequena mesa redonda. Com as palavras dela, vários homens desviam o olhar de suas partidas de pôquer de cinco dias.)

Ela (*baixinho, olhando com pressa ao redor, inclinando-se então na direção dele*): Sinto muito. Não queria ter falado tão alto. Mas gostaria que não me perguntasse isso. *(Ela sorri para os olhos dele, hesitante. Ela veste um vestidinho verde simples, pelo qual uma sereia penhoraria seu pente, e um chapéu grande prata e preto chuvoso. Ele a admira por*

algum tempo, então se vira para longe abruptamente e batuca com os dedos na mesa por um instante.)

Ele (*parando de batucar na mesa*): Me desculpe. Péssimo hábito. Nervoso, acho. É...
– como quiser, minha pequena. E talvez tenha razão. O que vai beber? (*Enquanto as bebidas são trazidas, ele cobre os olhos com a mão.*)

Noite do Sexto Dia no Mar

(No Convés)

Ele: Você gosta quando chove assim?

Ela: Amo!

(Ela veste uma capa marrom adorável que combina perfeitamente com seus olhos e um pequeno chapéu de feltro, com uma longa pena laranja arqueada).

Ele: Você vai ver bastante disso em Paris nesta estação. Vai estar lá?

Ela: Só por um dia ou dois. Estou indo para Florença por um mês.

Ele: O diabo que está! – Me desculpe. Quero dizer, eu também estou!

(Eles estão andando rapidamente para cima e para baixo no convés. A chuva bate neles conforme saem do abrigo do teto e o convés se torna mais escorregadio.)

Ele (*tomando-a pelo braço para estabilizá-la*): Você está tremendo! Qual o problema, pequena?

Ela (*em uma voz fraca*): Estou com frio.

Ele (*parando, muito preocupado*): Vamos entrar?

Ela (*confusa*): Não sei – não estou com frio, na verdade – era mentira. Só estou tremendo.

Ele (*segurando-a firme pelo braço e se curvando para examiná-la*): Por que está tremendo?

Ela (*torcendo as mãos e olhandinho para cima na direção dele, implorando*): Não sei!

Noite do Sétimo Dia no Mar

(No Salão de Jantar)

(Eles estão sentados a uma mesa para dois.)

Ele: É muito mais agradável comermos juntos, não é? Quer provar um pouco?

Ela: É... – não, obrigada, – pode ser qualquer coisa a essa altura! Gostaria que ele tirasse essa sopa antes que ela pule no meu colo.

Ele (*com admiração*): Você não se incomodou nem um pouco com o balanço, não foi?

Ela: Não, – nem um pouco. *Gostaria* que ele tirasse essa sopa. Esse vestido é um dos meus favoritos. (*Ela está em um vestido de dança de crepe de chine coral. A garganta e os ombros dela são tais que pensar em comida na sua presença é como levar uma lancheira com sanduíches para o Museu Rodin.*)

Ele: É perigosamente charmoso. Não parece ter sido usado antes. Acho que nunca conheci uma garota com tantas roupas!

Ela (*ficando branca como cinzas e colocando a mão contra a garganta*): Ah – Ah, não!

Ele (*assustado*): Qual o problema?

Ela (*se recuperando*): Nada. Uma – uma dorzinha estranha. Já passou. Você estava dizendo – ah, sim. Você sabe, me deixaram levar meu armário de viagem maior comigo na cabine. E além disso tem – tem o baú de navio. Gostaria que ele tirasse essa *sopa!*

Noite do Oitavo Dia no Mar

(No Convés)

Ele: Todas essas luzes são faróis na costa da Inglaterra.

Ela: Hm.

Ele: Sim. Não se vê a costa da França até a manhã.

Ela: Hm.

(Um longo silêncio. Ela abraça sua macia e volumosa túnica de pele de foca e de duvetina cor de areia. Ela está sem chapéu. Seu cabelo amarelo voa no rosto dele.)

Ele: Não está com frio, querida?

Ela: Sim, um pouco. Não me chame assim.

Ele (*abrindo sua sobrecasaca divina e envolvendo-a com um braço*): Você não quer me dizer seu nome.

Ela (*simplesmente*): Jacqueline.

Ele: Ah, que bonito! Gostaria que não tivesse me contado.

Ela: Qual o seu nome?

Ele: Terence.

Ela: Ah, posso te chamar de Terry – só uma vez?

Ele: Se me chamar de Terry, vou te chamar de Amor.

Ela: Oh, por favor, – não devemos!

Ele (*de repente apertando o abraço em torno dela*): Ah, Jacqueline!

Ela: Não!

Ele (*aproximando o rosto do dela*): Por favor – por favor.

Ela (*fraco*): Ah – sinto como se o barco estivesse afundando.

(*Ele a toma em seus braços.*)

Manhã Seguinte (No Convés)

Ele (*surgindo abruptamente em frente a ela, em uma voz baixa*): Jacqueline, escute. Tenho que ir em um minuto. Gostaria de poder ajudá-la a desembarcar – mas não posso.

Ela (*um tanto nervosa*): Tudo bem. Ficarei perfeitamente bem. (*Ela veste o traje cinza nevoeiro e o turbante ouro fosco do primeiro dia.*)

Ele: Querida, se arrepende de ter me deixado te beijar ontem à noite?

Ela (*cada vez mais distraída*): Ah – Não sei! Não sei!

Ele (*com ternura*): Por favor, não se arrependa. Será sempre uma das memórias mais queridas que tenho. E, querida, – não vai mudar de ideia e me deixar te ver em Florença?

Ela (*com um grito contido*): Não! Não! Não vou! Estou indo a Florença em lua de mel! Não vou! Eu–

Ele (*dando um passo para trás e a encarando*): Ai, meu Deus – você também?

(*Bem nesse instante, uma jovem vai até eles, parecendo um tanto pálida, se apoiando no parapeito.*)

Ele: Ah, olá, Madge! Se sentindo melhor, querida? Minha esposa, Sra. Dennison, Sra. – é... –

Ela (*muito doce, estendendo a mão*): Estava tão perturbada por você estar doente todo esse tempo, Sra. Dennison.

(*Bem nesse instante, um jovem vai até eles, parecendo um tanto pálido, se apoiando no parapeito.*)

Ela: Ah, olá, Dick! Meu marido, Sr. Littleton, – Sra. Dennison, Sr. Dennison. Se sentindo melhor, querido?

CAI O PANO

Tão Pequena Quanto a Mão de um Homem

Uma Mesa de Café da Manhã. Sentado em uma ponta, Joey, forrado luxuosamente em seda malva listrada, cetim preto xadrez e um par de pantufas de couro vermelho. Sentada na outra ponta, Elnerzinha, esplendidamente adornada com linho de lenço de ponta fina, crêpe de Japon azul-pavão bordado com guirlandas de glicínias e pássaros brancos de uma perna só e um par de mules de cetim preto e salto alto com forro rosa choque. Eles estão casados há oito semanas. Este doce lar é o doce lar deles.

Ele: O que foi, meu anjo?

Ela: O Joey faz uma coisinha pra Elnerzinha?

Ele (*levando a mão à orelha*): Querida, não dá pra te ouvir, você está muito longe.

Ela (*com um olhar de assombro bonitinho*): Seu bobo – claro que dá pra me ouvir!

Ele: Querida, desculpe, não dá pra ouvir nada do que você está dizendo. Vai ter que chegar mais perto.

Ela (*corando*): Ah. (*Ela levanta e dá a volta na mesa. Ele a senta sobre seu joelho.*)

Ele: Pronto. Tudo certo. Destile o veneno.

Ela (*esfregando a cabeça contra a bochecha dele*): Joey, você ama eu?

Ele (*em negativa*): An-an.

Ela (*alarmada*): Não?

Ele: Não. Não é bem essa a palavra.

Ela: Ah. E qual que é?

Ele: Não sei. Não tem bem uma.

Ela (*se aconchegando*): Terrível assim, Joey?

Ele: É. (*Ele limpa a garganta.*) Querida, me alcança os cigarros? – Estão bem aqui no bolso esquerdo. Tem uns fósforos também.

Ela: Aqui, querido. Não, deixe que eu acendo para você. (*Ela acende para ele.*) Acho que molhei a ponta toda. Tem problema?

Ele: An-an. Prefiro assim. (*Ele aperta o braço ao redor dela.*) Então, o que é que você queria, meu bem?

(*Ela fica em silêncio.*)

Ele: O que foi, querida?

Ela (*com uma voz perturbada*): Não consigo nem dizer.

Ele (*empalidecendo*): Ah, meu Deus!

Ela: Ah, não, não é nada não, Joey! É só que– *(Ela pausa.)*

Ele: É só que...

Ela *(desesperada)*: Eu *queria* que você não deixasse a pasta de dente sem a tampa!

Ele *(irrompendo em uma risada saudável)*: Ah, só isso?

Ela *(duvidosa)*: Sim, – só isso.

Ele: Ah, eu nem sabia que– sim, é mesmo, acho que deixo, sim. Sempre endurece na ponta. Meio que sai-como-uma-bala-e-se-achata-na-parede. Bem, querida, olha o que a gente vai fazer.

Ela *(mais receosa ainda)*: O quê?

Ele: A gente vai ter, cada um, um tubo de pasta de dente, individual, privado, dele, dela. Apesar de que – isso meio que parece um divórcio. *(Ele aperta mais o braço ao redor dela.)*

Ela: Ah, isso não adianta nada. Eu não entendo é a visão da coisa, ali, sem tampa. Você pode, *por favor*, lembrar de tampar de volta, Joey, querido – por mim?

Ele: Bom, suponho que se eu não fizesse isso, não seria um homem de verdade.

Cena II

Uma Mesa de Café da Manhã. Sentado em uma ponta, está Joey, recém-barbeado e desperto, com um terno impecável, colarinho irrepreensível e sapatos elegantemente engraxados, da cor de castanhas novas. Sentada na outra ponta, está Elnerzinha, vestida graciosamente para ir às compras, em tecido escuro e pequenos babados batiste definidos, um relógio de pulso de platina quase invisível a olho nu e a postura azeda e dispéptica de uma mulher com algo em mente. Eles estão casados há oito meses.

Ele *(genioso)*: Café bom pra caramba. Engraçado como tem tão pouca gente que sabe fazer um bom café.

(Ela fica em silêncio)

Ele: A Kiki está melhor, querida? Ou ainda tá perdendo cabelo?

Ela *(fria)*: Sim. Pra todo lado. Ele diz que ela está melhorando. Mas não tô vendo muita diferença.

Ele *(tranquilo)*: Ah. Bem – ele deve saber o que está fazendo.

Ela *(fria)*: Não sei de onde você diz isso. Tem muita gente que não sabe o que está fazendo.

(Pausa.)

Ele: Tem visto a Audrey?

Ela: Não.

Ele: Garota engraçada, a Audrey.

(Ela fica em silêncio)

Ele: Será que o Bill já está de volta?

(Ela fica em silêncio)

Ele: Não está com muita vontade de conversar hoje de manhã, hein?

(Ela fica em silêncio)

Ele: Qual o problema?

Ela: Nada.

Ele: Dor de cabeça?

Ela: Não.

Ele: Tem alguma coisa errada?

(Ela fica em silêncio)

Ele *(se curvando sobre a mesa e estendendo a mão para ela)*: O que que está te incomodando, querida?

Ela *(ignorando a mão)*: Nada.

Ele: Ah, sim, alguma coisa tem.

Ela *(fria)*: Não, não tem nada.

Ele *(recolhendo a mão e a enfiando no bolso)*: Bom, só sei que você está um limão de azeda.

(Ela fica em silêncio)

Ele: Ah, – querida, por favor – para com isso.

Ela *(em tom monótono)*: Eu não tenho problema nenhum, Joseph. Você que está todo sensível.

Ele *(perplexo, a encarando)*: Sensível? O que que isso tem a ver?

(Ela fica em silêncio)

Ele *(se levantando)*: Bom, eu não aguento mais. Vou sair. Você sabe mesmo como deixar tudo desagradável pra diabo para um cara, isso dá pra dizer.

Ela *(estourando com ele, de repente)*: Bem, e por que não? Você também me deixa tudo tão desagradável quanto pode!

Ele: Eu – o quê? O que que eu fiz agora?

Ela: Não é o que você fez agora! É o que você faz toda vez, se eu não fico atrás de você o tempo todo! Eu não *aguento!* Isso me deixa *maluca!* E você sabe muito bem! E você continua fazendo!

Ele: Fazendo *o quê?*

Ela: Você sabe muito bem!

Ele: Aqui que eu sei!

Ela: Bem, se não sabe, devia! Tá vendo como você não presta atenção?

Ele (*quieto, se aproximando e colocando a mão no ombro dela*): Olhe, Elner. Se controle. O que é que eu faço, garota? Diga.

Ela (*irrompendo em lágrimas e enterrando o rosto no colete dele*): De-eixa o tu-ubo de pasta sem a ta-ampa!

Cena III

Um Quarto. Elnerzinha, de negligê em austero heliotrópio e violeta, está tomando café da manhã na cama. Entra Joey, envolto em um roupão atalhado turco. Eles estão casados há oito anos.

Ele (*alto*): Onde tá minha calça cinza?

Ela (*em um sussurro agoniado, cobrindo o rosto com as mãos*): Ponha o chapéu!

Ele: *O quê?*

Ela (*estremecendo*): O chapéu! Chapéu! Coloque!

Ele: Bom, por – (*Ele sai, volta de imediato, usando um chapéu-coco e carregando uma bengala.*) Pronto. Tá bom para você?

Ela (*com um grito contido*): Feche a porta!

Ele: Tudo para agradar uma dama. (*Ele fecha a porta.*) Agora você pode responder minha pergunta?

Ela: Tá no alfaiate.

Ele: E onde você meteu as coisas que estavam nos bolsos?

Ela (*apontando*): Na gaveta.

(*Ele vai até a gaveta, abre, tateia por um instante, encontra o que está procurando e se vira para sair do quarto.*)

Ela (*com um grito agudo selvagem*): Não deixe a gaveta aberta!

Ele: Ah, misericórdia! (*Ele fecha a gaveta, vai até a cama e fica de pé olhando para ela.*) Nell, você está maluca?

Ela (*quieta, bebendo seu chá*): Não. Ainda não.

Ele (*desconfortável*): Ah, vamos, querida. Sem drama. Você sabe que é tão sã quanto eu.

Ela (*quieta, pousando a xícara*): Joe, eu estou te deixando.

Ele (*tropeçando para trás e sentando, pesado, na cadeira*): Nell!

Ela: Sim. Estou.

Ele (*esfregando a testa*): Por quê?

Ela: Não aguento mais isso, estou ficando louca. Não é que eu não te ame. É só que não aguento te ver pela frente. Você ficou tão, você me parece um – (*Ela o encara, irrompe em um uivo histérico e cobre o rosto com as mãos.*) um tubo de pasta de dente!

Cena IV

Um Banheiro, algum tempo depois. Elnorzinha obteve seu divórcio e se casou de novo. Encontrado estirado sobre o chão, o corpo de Elnorzinha, em uma mão, um revólver fumegante, na outra, uma folha de anotação, escrito: ISSO JÁ É DEMAIS. Na prateleira de vidro acima da pia, um tubo de pasta de dente, sem tampa.

A Dança Grega

Estou cansada da dança grega.

Estou cansada de ver um grupo de moças respeitáveis fantasiadas em tons pastéis de voais tingidos em casa, mancando discretamente por aí em abandono reticente, ao som de alguma coisa em compasso três por quatro. Estou cansada do cotovelo curvado, do punho mole, da mão dependurada, do joelho erguido, da cabeça jogada pra trás, da boca meio aberta, do busto inarticulado – segurado por um cinto de roupão –, do dedo da inocência apontado, erguido na direção do opressor da Bélgica, do olhar que expressa horror, do olhar que expressa sofrimento e do olhar que expressa a chegada da primavera.

Estou cansada de contemplar três juvenzinhas em suas *chemises*, cada uma com uma mão erguida que segura frouxamente as mãos erguidas das outras e com uma perna flutuando no ar atrás de si, carregando um cesto de flores.

Estou cansada de azul-bebê, rosa-berço, branco-enxoval, lilás-saudade-indefinida, amarelo-desejo-reprimido e malva-prece-de-donzela.

Estou cansada de jogo de amarelinha lírico.

Estou cansada de pés. Pés são desagradáveis. São achatados demais. E têm dedos demais.

Por que é que as meninas de tantas das nossas melhores famílias, a esperança da nossa terra, como diriam, insistem em se encher de alfinetes em vários metros de mosquiteira e em ficar de pé nos campos de golfe de alguém, enquanto Arnold Genthe as fotografa?

É claro, tem sempre a questão da juventude. Apesar dos zelosos e inabaláveis esforços de dispépticos homens honestos de meia-idade para erradicar a juventude do mundo conhecido, a juventude ainda existe, em alguns lugares, e é necessário lidar com ela. E quanto mais jovem se é, mais difícil ficar parado por qualquer extensão de tempo que seja. “*C’est la jeunesse!*” – como dizem os taxistas em Paris.

Mas por que sempre a dança grega? Por que não a dança troiana, a dança cartaginense, a dança da Alta Silésia? E Roma? Devia ter dançarinas por lá. Pense em todos os imperadores que eles tinham. Onde tem imperador, com certeza tem pelo menos uma dançarina. De onde vem essa crendice popular de que a Grécia era o único país a ter um dia possuído um passinho-um-dois-três?

É claro, há algumas áreas, distritos perturbadoramente selvagens em sua maioria, cujas danças, na prática, para nossos fins, estão fora de questão. Tomemos como exemplo

aquelas raças que, por habitarem zonas muito mais tropicais que a nossa, dispensam por completo, durante a execução de suas quadrilhas ritualísticas, o lenço, o véu, a folha artificial de figueira, que só assim tornam a beleza suportável para nossos fracos olhos ocidentais. Muitas vezes, também, seus passatempos terpsicoreanos envolvem um simbolismo que para nós é tanto incompreensível quanto não atraente. E no caso dos fijianos, dos igorotes caçadores de cabeças e certas tribos costeiras canibais, a conformidade fiel não só ao espírito, mas também à letra da dança requereria obviamente o uso com certa frequência de certas propriedades macabras e desarrumadas.

Há outras dificuldades.

Posso muito bem entender por que uma debutante atraente e delicadamente cultivada, de hábitos pessoais fastidiosos, talvez não queira muito se tornar uma dançarina etíope. Seria superlativamente irritante, acho eu, ter que pintar o corpo todo de um cinza fosco e furar o nariz para passar um anel de bronze. Pra não falar da dificuldade de se persuadir um tubarão a ceder seus dentes. Também não seria agradável ter as costas cortadas com desenhos intrincados e terra esfregada nos ferimentos a fim de deixar as eventuais cicatrizes mais emocionantes para o espectador. E ter toda a sua própria superfície tatuada em cores seria distrativo demais para ser praticável; nunca mais se teria um momento de paz para contemplar o papel de parede. Esses aspectos do problema, embora possam parecer bem triviais ao observador casual, são, na verdade, de uma importância difícil de se superestimar.

E tem os esquimós. Para ser uma dançarina esquimó de boa reputação, seria preciso desenvolver uma musculatura tremenda para sustentar a imensa quantidade de peles que seria necessário vestir. Fazer uma dança dos zéfiros nas peles de seis ursos polares seria como fazer o sapateado escocês com areia movediça até o pescoço, – quase impossível. Honestamente, há aspectos desse problema esquimó que já dissuadem de partida.

Quanto ao movimento interpretativo à moda dos chineses, ele não falha em provocar no amador ocidental um certo nível de real desconforto físico, – ter os pés dobrados em uma postura pouco natural, ou ser pelo menos obrigado a puxar os cantos dos olhos para cima com esparadrapo.

Eu sugeriria a dança inglesa; mas a noção não permite. Todos nós já vimos os ingleses dançando, no Piccadilly Grill ou no Embassy Club, e a maioria de nós continuou sentada, com nossos pés bem guardados sob as cadeiras, enquanto eles dançavam. Pois o inglês dança o foxtrote como trota a cavalo, com toda a vontade, pelas moitas, pelas valas, sobre cercas, pelos chiffons, pelos garçons, pelos saxofones, até a chegada vitoriosa; e quem volta para casa

depende de quantos cabem na ambulância. Uma dança-da-borboleta inglesa, como no caso acima, não é a dança de uma borboleta inglesa, como seria de se esperar, mas sim a dança de algum membro aposentado do clero inglês chapinhando por um charco inglês com uma rede em mãos. Como já indiquei, é com timidez que sugeriria a dança inglesa.

Quanto à escocesa, já mencionei o sapateado. Em circunstâncias mais auspiciosas, não seria desinteressante. Mas, de maneira geral, a dança escocesa é um pouco parecida demais com a fala escocesa. Se imaginar um longo trem de carga, com todos os vagões separados, sem nenhuma conexão, e mesmo assim prosseguindo, com confiança e veemência, ao seu destino, terá uma boa ideia da articulação escocesa. E isso, aplicado à dança, nunca seria sinuoso o suficiente para suscitar um apelo universal.

Agora, em um primeiro momento, seria de imaginar que qualquer moça de ambição gostaria de se tornar uma dançarina russa. Os russos usam umas cores tão alegres e desarmoniosas e botas tão galantes e eles conseguem rodopiar umas três vezes no ar e tudo mais. Mas não se pode negar que por vezes eles fazem muito barulho com os pés e que às vezes eles gritam. Não se pode esperar que uma moça de tradição consentisse em aparecer à tarde perante uma audiência mista e fizesse barulho com o pé, – e gritasse.

Ouso dizer que as danças irlandesas nativas, se ao menos pudessem ser recuperadas, seriam em geral extraordinariamente encantadoras e alegres. Mas pense: suponhamos que alguém cantarolasse uma melodia recentemente saída de moda ou aparecesse com uma cortina amarela em vez de uma verde ou com uma coberta de piano verde em vez de uma amarela, – que complicações desconfortáveis resultariam disso! Os irlandeses andam tão agitados.

A Grécia, estando morta há tanto tempo, é domínio público. Os gregos que estão vivos hoje não têm nenhuma informação a mais sobre sua civilização antiga do que todo o resto do mundo. Se, neste momento, eu me levantasse, tirasse meus sapatos e meias, amarrasse uma fita de embalagem no cabelo e fizesse uma dança grega, meu engraxate poderia sustentar até morrer de apoplexia que essa dança não é mais grega que o chapéu dele e, mesmo assim, não poderia me impedir.

E, bem aqui, deixe-me parar para refletir.

Não é possível, já que tudo é possível, que a dança grega, como a assistimos, não seja grega coisa nenhuma? Ou pelo menos que seja apenas uma de várias? De fato, parando agora para pensar, – não havia rapazes na Grécia? Ou, se havia, todos eles eram aleijados de algum jeito? Pois nunca vemos um deles entre as suas irmãs arfantes, pisando em farpas, largando

rosas, sendo gregos. Com certeza, havia corredores, se não dançarinos, dentre os jovens moços da Ática e de Esparta. Por que, então, não se destacariam nessa dança grega, que é noventa por cento corrida e o resto saltos no ar?

Não havia amantes? Nenhum?

Havia. Já ouvi histórias de que sim. Tinha Dionísio. Ele adoraria dançar, se alguém o convidasse. Mas ninguém convida.

E agora sei qual o problema da dança grega, como é servida para você e para mim. Nela tem mulheres demais sem supervisão. As mulheres são sempre monótonas, em grupos de mais de uma.

Mas espere – e a França? Ninguém mencionou a França! Por que não uma dança francesa? Os franceses são graciosos, felizes, amigáveis e livres dos barbarismos mais objeccionáveis.

Verdade. Mas, em conclusão, deixe-me declarar uma coisa, que é, mais do que quaisquer outros três elementos, responsável pela existência continuada da dança grega e pela condição primitiva da representação dramático-motora entre outros povos. Os franceses, assim como todos nós, sofrem de uma desvantagem incalculável por não terem um grande músico nacional para compor melodias de dança para eles. Não se pode nem imaginar o que teria sido da Grécia sem o Chopin.

Arte e como fingi-la

Conselhos para os Não-Artísticos

Cara senhorita Boyd: A senhorita poderia me dizer qual o problema com o meu estúdio? Eu não sou uma artista, mas sou muito artística e não poupei esforços para tornar meu estúdio um antro de todo tipo de liberdade etc. no Village. Tenho um piso preto, cortinas laranja, um ukulele feito de cigarreira, um bico de gás com vazamento, uma edição antiga de um jornal russo e tantas baratas, coça-costas chineses e variados tons de tinta quanto qualquer um. Além disso, faço questão de encorajar os pequenos vícios, como fumar; tenho cinzeiros por todo lado. Sempre foi o sonho da minha vida ser um centro literário e artístico, mas por algum motivo as pessoas não vêm em bandos como eu esperava. Se puder me dizer qual o problema, ficarei muito grata. Assinado

ARTÍSTICA.

(O problema são os cinzeiros; remova-os. Crie o hábito de, quando sozinha, apagar o cigarro no papel de parede ou derrubá-lo no chão e esmagá-lo sem cuidado no tapete, ou jogá-lo mais ou menos na direção da lareira, se tiver uma, sempre cuidando de não olhar ansiosamente depois para ver onde caiu. Esse jeito casual da sua parte, mais do que qualquer outra coisa, deixará seus convidados à vontade. Logo eles estarão usando seu estúdio como se fosse deles, dormindo com os pés na bandeja de café, limpando a tinta do cabelo e dos cotovelos nas almofadas do sofá, desenhando nas paredes pessoas despidas com cabeças pequenas e músculos superdesenvolvidos e derrubando cinzas por tudo.)

Cara Senhorita Boyd: Acabei de decidir abrir um restaurante e aluguei um antigo estábulo na Sullivan Street, logo ao sul da Square, que eu acho que deve se tornar um restaurante muito atraente. Não sei nada de cozinha, mas acho que consigo alguém para cozinhar. Estou escrevendo para fazer três perguntas: Como devo mobiliá-lo? Como devo chamá-lo? Como deve ser minha atitude em relação aos clientes? Atenciosamente,

AMBICIOSA.

P.S. Pensei em chamá-lo ou de *O Tatu Topázio*, *O Brontossauro Ultravioleta* ou *O Suíno Beócio*. Nenhum desses foi usado ainda, até onde sei. Mas não farei nada antes de receber sua resposta. A.

(Aconselho contra o uso de qualquer um dos três nomes mencionados por você. É impossível ter certeza de que outra pessoa já não os tenha usado. Se eu fosse você, chamaria simplesmente de *O Estábulo*, que é um nome tão óbvio para um restaurante do Greenwich Village que tenho certeza que ninguém jamais pensou nele. Quanto à mobília e à decoração, sugiro que faça pouquíssimas mudanças. Deixe as baias como estão; em cada uma delas coloque uma mesa feita de uma tábua larga sustentada por dois cavaletes; deixe os assentos serem cepos de madeira, de um dos quais pode ficar se projetando alegremente um machado afiado e brilhante. As paredes podem ganhar vida com partes de velhos arreios, – rédeas, cabrestos, embocaduras etc. – bem como fotografias de Beleza Negra e Carruagem de Um Cavalo; e deve haver, é claro, uma ferradura enferrujada sobre a porta. Deixe o restaurante ser iluminado por lanternas fumacentas de querosene e música de dança campestre sendo fornecida por um gramofone antiquado com uma corneta pintada. Sirva a comida em pequenas manjedouras charmosas, pintadas à mão, ou em pequenos sacos de feno bordados com diferentes lãs, que caibam certinho na cabeça dos clientes. Cada cliente deve receber um chicotinho mateiro para estalar se a ração estiver demorando para chegar. Quanto à comida em si, sugiro que aqui fuja um pouco do esquema geral e sirva, em vez de aveia e farelo secos, espaguete mal cozido, doces armênios grudentos e copos de licor com lama turca adoçada. Quanto a você, deve circular livremente entre os clientes, vestida com um saco de pano adornado com franjas rústicas de corda vermelha. Adote o hábito também de selecionar a cada noite, dentre os seus clientes, algum completo estranho, sentar-se ao seu lado, pendurando o braço ao redor do pescoço dele, e devorar delicadamente as melhores partes da comida; dessa maneira, não só vai adquirir a reputação de espirituosa, como também vai se manter suficientemente bem nutrida.

Obs: Garanta haver um palheiro onde os clientes possam repousar depois do jantar. É importante. O palheiro não deve ter mais ancinhos do que manda a tradição e deve ser amaciado apenas por um cesto de feijões brancos.)

Senhorita N. Boyd,

Cara Madame:

Eu sou uma mulher simples e honesta, com uma casa em Waverly Place, onde alugo Quartos Mobiliados para Artistas. Tenho muitos problemas com eles. Em primeiro lugar, eles são terrivelmente descuidados com os quartos, nunca penduram nada, sempre tem camisas sujas pelo chão, pra não falar das cascas de pão e pedaços de mortandela. Passo muita

dificuldade com eles. Outra coisa, quando não estão passando o dia deitados na cama e não posso entrar para fazer faxina, eles estão tentando incendiar a xaminé, queimando trapos oleosos e pedassos de telas todo cobertos de tinta e ficando de pé a noite toda falando, falando e falando, de modo que gente honesta não consegue pregar o olho. Mas tudo isso, embora seja terrivelmente penoso e tudo o mais, não é a razão pela qual tomei a caneta em mãos pra te escrever. É o aluguel. Eles não pagam. Deixo passar e deixo passar e quando enfim tomo coragem pra dizer algo sobre isso, porque acho que tenho tantos direitos quanto os Artistas, durante todo o tempo em que estou falando eles fazem desenhos de mim no verso de um envelope. Então eles dizem, Ah, qual é, Tia, pensei que cê fosse uma Patroa das Artes. Seja lá o que isso quer dizer. Então eles prometem me pagar no dia seguinte, porque alguém vai comprar um quadro deles, mas chega o dia seguinte e ou eles dizem a mesma coisa denovo ou foram embora. Eu retia a bagagem deles, mas eles nunca têm nada, só uma garrafa de gim vazia, toda pintada com mulheres peladas vermelhas e roxas, ou um figurino chique tão divino e sujo que não serve pra ninguém ou duas ou três edições de uma revista chamada the little review. O que eu faço, cara Senhorita Boyd? Pensei que já que você sabe tanto sobre Artistas que talvez pudesse me dizer. Com muita gratidão desde já, atenciosamente,

SENHORIA

(Só há uma coisa a fazer. Você não pode vasculhar as roupas deles enquanto dormem, porque sempre dormem de roupa. E nunca adianta notificá-los para que compareçam ao tribunal; porque eles só não comparecem. A única coisa a fazer é isto. Compre um cofrinho de lata e coloque-o na mesa no saguão. Acima dele, cole o seguinte cartaz:

LIVRES PENSADORES! LIVRES AMANTES! e LIVRES INFRATORES!

Se tiverem alguma Piedade Pagã em seus Corações

Botem uma Moedinha na Fenda para os Bebês Anarquistas Passando Fome na Rússia!

QUEM NÃO DOA PARA A CAUSA DA ANARQUIA É REACIONÁRIO!!!

Acredito que não terá mais problemas.)

Cara Senhorita Boyd:

O meu é um caso estranho. Sempre pensei que gostaria de ser um artista. Não porque me importo minimamente com arte, pois não me importo, mas porque artistas levam uma vida tão livre! Quando menino, eu era diferente dos meus jovens companheiros: não gostava de estudar; me opunha a ir para a cama depois do jantar; e muitas vezes era encontrado arrancando as asas de moscas ou roubando doces da minha irmãzinha. Mais tarde, não era

inclinado a me dedicar a nenhuma profissão, como o ministério, o direito etc., o que só não superava meu infalível instinto por passagens lascivas nas novelas que eu lia, isso levou meus pais a acreditar que eu devia ser artístico. Eles me mandaram para Nova York estudar arte. Mas como não tenho nenhum talento particular para nada, sendo mais versátil que focado, temo estar meio perdido. Não sei escrever, pintar, posar, cantar, dançar, tocar um instrumento, desenhar roupas, nem atuar, nem sou um bom ouvinte. O que devo fazer? Assinado,

JURGEN.

(Lembre-se disto. Quando tudo dá errado, dois caminhos permanecem abertos a um homem: ele pode sempre dar aulas sobre teatro ou editar antologias de poesia; para nenhuma dessas coisas é necessário talento nem treinamento.)

Cara Senhorita Boyd: Poderia gentilmente aconselhar como mobiliar e decorar meu estúdio na 12th Street? Não sou uma artista, mas não me dou bem com meu marido, então resolvi me arranjar um estúdio da 12th Street. Embora eu não tenha nenhuma capacitação artística e seja completamente daltônica, sei fazer um café extremamente bom, então tenho certeza que sempre terá artistas passando aqui e quero que o lugar seja perfeito em cada detalhe. Por gentileza, me sugira também que assuntos os artistas provavelmente devem discutir para eu poder dar uma lida antes. Atenciosamente,

ESPOSA E MÃE.

(O mais seguro é um estúdio chinês; todo o mundo tem um, então ninguém pode criticar o seu. A maneira correta de decorá-lo é a seguinte: piso, preto; teto, azul; paredes, amarelo-limão, verde-oliva, vermelho-cereja, violeta-ameixa, respectivamente; cortinas, laranja-caqui, feitas de tarlatana, sem barra; sofá no chão; almofadas no chão, livros no chão, bandeja de chá no chão, bitucas de cigarro no chão, convidados no chão. Consiga tudo que puder de madeira de teca – sempre dá para saber: preto fosco, bastante esculpida e madre-pérola. Tudo que não for de madeira de teca, pinte de vermelho forte. Tenha algo envernizado; não importa o quê. Tenha um monte de gravuras de gatos malhados e tigres espalhadas, além de gravuras japonesas como segue: hominhos subindo a colina na tempestade; arvorezinha com um pássaro grande nela; dama escrevendo carta com pincel; dama atirando em painel com arco e flecha; ator com língua para fora. Nenhuma dessas é cara; se comprar um jogo de chá na Mott Street, elas devem vir enroladas nas xícaras. Certifique-se de queimar incensos dia e noite, com as janelas fechadas; isso não falha em criar uma atmosfera.

Quanto à conversa, os artistas vão falar sobre El Greco, Cézanne e Gauguin. Sobre El Greco é seguro comentar “Bom, mas e Cézanne?”; sobre Cézanne, “Ainda assim, e Gauguin?”; e sobre Gauguin, “Você já foi para o Taiti?”. Você diz ser daltônica. Não divulgue esse fato a ninguém. Mas nunca perca uma oportunidade de descrever em detalhes o esquema de cores de alguma paisagem, camisa ou gravura que você ou seus companheiros estiverem olhando. Seu sucesso é garantido.)

Cara Senhorita Boyd: Já que você tem tanta influência sobre os arrivistas da periferia, poderia meio que dar um toque para eles de que o Village não está mais na moda? Tem mais deles por aqui do que latas de lixo, pequenos teatros e bebês italianos; eles compraram toda a face norte e penduram batiques nela; e o pobre nativo sem-teto não tem onde colocar seu amarelo cromo e azul da Prússia. Att.,

MATISSE PICASSO.

(A condição da qual reclama não vai continuar por muito tempo. Desde a proibição de bebidas alcoólicas nos Estados Unidos, tem havido uma migração cada vez maior dos só-*amantes-da-arte* do Harlem para Montparnasse. O *Quartier Latin* [Bairro Escandinavo] de Paris está cheio deles.)

Cara Senhorita Boyd: Eu sou garota chinesa, mas estudo em faculdade americana Vassar e gosto muito. Minha colega de quarto é garota muito legal, olho azul, cabelo amarelo, muito bonita, mas muito peculiar em uma coisa. Ela insiste em decorar quarto com péssimo painel chinês velho e gravura de cachorro pequeno feio e Buddha, que não é deus verdadeiro, também peça de fiar velha bem irregular feita muito tempo atrás toda a mão por camponês sujo, tudo coisa que no meu país nenhuma boa família permite nem no sótão. Em vão, eu exorto, Ó, estimada colega de quarto, contemple bela cadeira de balanço americana de carvalho dourado, contemple maravilhosa vitrola americana milagrosa, contemple incomparável renda de imitação americana, tudo, tudo feito por máquina e sem defeito! – Em vão, em vão. Ela gruda na parede objeto horrendo que até meu irmão mais novo pode fazer melhor, ela ofende meu olho artístico com horrível mesa atrocidade de teca chinesa, ela estraga nossa amizade. Me aconselhe, muito honrada Boyd. Estou em desesperos. Assinado,

CHU CHIN CHOW.

(Infelizmente, esta carta chegou tarde demais para eu responder. – N.B.)

Pó, Rouge e Batom
ou
Belo se É quanto Belo se Faz

Personagens:

Robert Avery-Thompson, *sujeito a ataques recorrentes de idealismo agudo.*

Gwendolyn Avery-Thompson, *sua esposa.*

Cena 1: *Uma Penteadeira. Sentada, uma imagem de charme ingênuo, a Sra. Avery-Thompson, nos toques finais de sua toalete. Em pé, com o peso primeiro em um pé e depois no outro, o Sr. Avery-Thompson. Os Avery-Thompsons estão saindo para jantar. Sr. Avery-Thompson só está se perguntando quando.*

Ele (*subitamente tomado por uma câimbra de Vamos-Viver-Uma-Vida-Simples*): Meu bem, quem dera você não passasse tanto pó.

Ela (*em espanto justificado, interrompida no ato de dar batidinhas com uma esponja redonda e achatada sobre o semblante*): Mas, querido, eu não passo *nada!* Uma caixinha pequenininha dessas me dura *anos!*

Ele: Ah, mas olha só o seu nariz, querida!

Ela (*se avaliando no espelho com satisfação justificada*): Tá, – e qual o problema com meu nariz?

Ele: Aplicou pó demais nele.

Ela: Bob, você está maluco! Eu não passo nem *metade* do pó que a maioria das mulheres usa. Eu sou *um absurdo* de cuidadosa. *Nunca* saio sem ir com um espelho até a janela pra me ver na luz natural, você sabe disso.

Ele (*não convencido, enfiando as mãos nos bolsos e perambulando emburrado para lá e para cá pelo tapete*): Mas que ideia, também, ficar empastando uma face humana perfeitamente aceitável com um monte de poeira de giz.

Ela (*se virando para encará-lo especulativamente*): Vai, Bob. Pode dizer. Quem que é ela?

Ele: Quem é quem?

Ela: Essa maria-rapaz puritana de quem você contraiu religião.

Ele (*batendo na escrivaninha com o punho*): Tô te dizendo que não tem ninguém. Isso sou eu. Tenho pensado nisso.

Ela (*com uma voz moderada*): Ah. (*Após um momento, tímida*) O café estava ruim, querido?

Ele (*mordaz*): Tá achando engraçado?

Ela (*com um olhar confuso, como o de uma criança*): Achando o que engraçado? – Ah. (*De repente, ela funga e leva o lenço aos olhos*) Eu não quis dizer isso, Bob! Não estava tentando ser engraçada! Você que é odioso demais!

Ele (*arrependido, indo até ela e beijando o topo da sua cabeça*): Sinto muito, meu bem. Por favor, não chore.

Ela: Sai daqui! (*empurrando-o*) Eu não vou chorar. Acha que eu quero ter que me maquiar tudo de novo? (*Ela se permite o luxo de mais uma fungadela e então pega de novo a esponjinha.*)

Ele (*com irritação*): Ah, pronto! Olha você de novo! Isso aí é só questão de hábito, estou falando.

Ela (*furiosa, jogando com selvageria a esponjinha de pó para o outro lado do quarto, onde fica empoleirada elegantemente em uma tigela de rosas*): BOB! Cêquermedeixarempaz?

Ele (*brando*): Ah, querida.

Ela: Não me chame de querida! Não me chame de querida até ser verdade! Estou cansada de você me ficar me chamando de querida o tempo todo e o tempo todo achando defeito em mim!

Ele: Ah, querida, eu só estava sugerindo que você –

Ela (*entregue à exasperação*): A-a-ah!

(*Há um silêncio ponderado.*)

Ela (*calma, pegando um bastão de pigmento escarlate perfumado e aplicando-o habilmente a uma boca escarlate projetada*): Bob, coisa mais esquisita. Quando você me conheceu me achou maravilhosa, do jeitinho que eu era, tão maravilhosa que insistiu em casar comigo; e assim que a gente se casou começou a querer me mudar. Eu não consigo entender os homens. Não sei se é porque eles são complexos demais ou porque são simples demais.

Ele: Mas, Gwen, querida, quando eu te conheci você não fazia essas coisas todas com o seu rosto. É um truque que aprendeu nos últimos meses.

Ela (*com um risinho estridente e desdenhoso*): Ah, é! – É um truque que você percebeu nos últimos meses, você quer dizer, desde que começou a vir aqui dentro e me assistir ficar pronta! E depois disso você pode ficar ali fora, isso sim. Que não tá *me* ajudando em nada! – Últimos meses. Hmfhthph!

O silêncio recai de novo como um pano sobre uma gaiola de papagaio. A Sra. Avery-Thompson, sob a impressão de que seu semblante fora distorcido pela emoção, começa a refazer toda a maquiagem. Tendo espremido um pouco de creme demaquilante de um tubo em um pano multicolorido, com um movimento da mão, bem da maneira de um pintor raspando com sua espátula uma tela terminada, ela destrói todo o efeito. Então ela começa. Remove cuidadosamente todos os traços do demaquilante e aplica outro tipo de creme, que cheira a cânfora. Este ela manipula gentilmente pelo queixo e nos cantos dos olhos. Tendo removido tão cuidadosamente todos os traços deste, dá batidinhas pela testa, bochechas e queixo com um pano de linho embebido em água de rosas e pelos dois minutos seguintes fica sentada em repouso, sem fazer absolutamente nada, deixando secar. Em seguida, cobre com cuidado todo o rosto, evitando as sobrancelhas e os cílios, com uma espécie muito superior de creme preparador. Quando está seco, mas não seco demais, só seco o suficiente, passa pó em camadas grossas e liberais, depois espanando o rosto com um pouco de algodão absorvente. Feito isso, passa rouge nas bochechas em camadas finas e com destreza até as pálpebras e a testa, sem esquecer uma batidinha solícita sobre o queixo. Agora, separando ligeiramente os lábios, enrubesce-os com generosidade, dentro e fora, sem observar muito escrupulosamente os contornos naturais. Com um pequeno bastão de tinta graxa-escuro, delinea aventurosamente para si duas sobrancelhas admiráveis.

Então vêm os cílios. Tirando um pequeno pincel de uma caixinha vermelha e aplicando-o, ligeiramente umedecido, à pastilha marrom-escuro dentro dela, estreita os olhos e mira e faz caretas como nunca. Mas por fim, tendo separado os cílios grudados passando-os pela parte fina do pincel e espanado das bochechas as cinzas resultantes disso, em mais tempo do que o demorado para se relatar a coisa toda, a Sra. Avery-Thompson é outra de novo.

Ela (*alegre*): Pronto, querido. Estou pronta.

Ele (*se levantando rápido da poltrona em que adormeceu*): Ótimo. – Agora eu que vou me aprontar.

Ela (*desconfortável*): Como assim?

Ele: Ué, agora é minha vez. Levante. (*Ela a ergue do banco, deposita-a na poltrona e se senta diante do espelho.*)

Ela: Bob, deixe de ser ridículo! Vamos! A gente vai se atrasar!

Ele (*com sarcasmo elaborado*): Ah, não, de jeito nenhum. – Cadê a tinta vermelha?

Ela (*se apressando à penteadeira e resgatando o batom do aperto jovial dele*): Bob! Pare com isso! Vamos! Estou com fome!

Ela (*passando os braços ao redor dele em um abraço convulsivo*): Ah, eu te amo tanto! Vou parar de passar essa maquiagem horrível se você quiser mesmo, meu querido!

Ele: Ah, que bebê corajosa! (*Ele sussurra no ouvido dela.*) De quem é essa menina?

Ela (*com uma voz alta e orgulhosa, para o mundo todo*): Do Bobby!

Cena II: *Um piano. Sentada, de costas para o observador, Sra. Avery-Thompson, tocando uma melodia escocesa simples. Entra Sr. Avery-Thompson em trajes de noite, puxando a gravata. Os Avery-Thompsons estão indo à ópera, a Sra. Avery-Thompson só está se perguntando quando.*

Ele: Não consigo acertar essa maldita dessa gravata! Um inferno de tempo nisso. Essa porcaria parece que está viva!... Querida, melhor se apressar e se arrumar. Já estamos atrasados.

Ela (*se virando no banquinho do piano e levantando*): Já estou pronta.

(*Ele a encara. Então se inclina para a frente e a encara de novo.*)

Ele (*com voz surpresa*): Gwen! Você está bem?

Ela (*alegre*): Estou ótima!

Ele (*tateando atrás de si em busca de uma cadeira e sentando-se pesado sobre ela, sem tirar os olhos da esposa*): Você parece o capeta! (*Ele tira do bolso um lenço cuidadosamente dobrado e, sem esperar para desdobrá-lo, seca rápido a testa, ainda a encarando.*) Gwen, pelo amor de Deus, o que você fez com você mesma?

Ela (*modesta, com mãos arroxeadas e desajeitadas ajeitando seu magnífico vestido de noite preto e prateado, acima do qual se ergue um pescoço um tanto de moleca, queimado de sol em um V, um rosto até de traços bonitos, mas amarelado, um nariz rosado e brilhoso e nenhuma sobrancelha, a partir da qual, por sua vez, recua honestamente uma superfície plana de cabelo liso e cor de areia*): Nadinha, querido. É bem isso. Só meu eu doce, simples, natural, de menina.

(*Ela sorri para ele, tímida. Ele resmunga para ela e cata uma revista da mesa junto ao seu cotovelo.*)

(*Silêncio*)

Ele (*largando com força a revista*): Você me escute. Você vai lá para cima se aprontar para a ópera ou não?

Cena III: *Um Divã. Sentado com a cabeça nas mãos, o Sr. Avery-Thompson. Entra a Sra. Avery-Thomposon, frufrolhando um pouco, delicadamente fragrante, de lábios escarlates, olhos brilhantes, sinuosa, encantadora.*)

Ela (*conforme os modos*): Te fiz esperar?

Ele (*conforme os modos, levantando*): Não, não.

Ela (*conforme os modos, fazendo beicinho*): Você podia me dizer que estou bonita.

Ele (*conforme os modos*): Encantadora, minha querida. (*Então, mais brusco*) Venha aqui comigo!

(*Ela a puxa para o seu lado no divã.*)

Ela (*melancólica*): Bob, – você me ama?

Ele (*selvagem, tomando-a em seus braços*): Eu te adoro!

Ela: Cuidado com a maquiagem! (*Ela sussurra no ouvido dele*) De quem é essa menina agora?

Ele (*sentido e falando baixinho, aconchegando a cabeça no ombro dela*): Do Bobby.

Fora do Alcance do Bebê

Eu estou tão cansado de as coisas serem colocadas onde eu não alcanço, só para deixá-las fora do alcance do bebê!

Claro, eu me senti tão mal quanto todo mundo quando o bebê engoliu o gancho de botão e quase morreu. Mas mesmo assim, é um espetáculo nojento, – uma grande família de homens e mulheres adultos, todos andando com os sapatos desabotoados; e parece, sim, que pode haver um meio termo.

A ideia foi do pai. O pai é louco pelo bebê. Sinceramente, faz parecer que fraqueza e vulnerabilidade são virtudes, tamanha a admiração que o pai tem por elas. Um dia, após o jantar, ele se levantou, colocou uma mão no encosto da cadeira e a outra dentro do colete e anunciou: que dali em diante, o que quer que houvesse dentro de casa que pudesse, sob as mais fantásticas circunstâncias, colocar a saúde do bebê em risco deveria, com a ajuda de um guindaste, ser alçado à prateleira alta no depósito, fora do alcance de todos nós.

Agora, quando se considera o quão determinado um bebê sempre está em se matar e quão pouco é realmente necessário para matar um bebê e quando se considera que “a casa”, como o pai se apressou em explicar quando viu todos nós nos mudando para a garagem, inclui também a garagem, a lavanderia, a cozinha externa, o estaleiro, o canil, a capela e a lixeira, – pode-se prontamente imaginar que vida atribulada levamos desde o dia em que o bebê comeu o gancho de botão.

É uma casa enorme, a nossa. Algumas pessoas não gostam muito do estilo arquitetônico, porque não foi construída pelos egípcios, nem pelos romanos, nem pelas mulheres do Taiti; nós mesmos que a construímos e ninguém nos perdoou direito ainda. Mas não se pode negar que é enorme, tem quarenta e cinco cômodos (ou quarenta e oito; nunca lembro direito). Tem face norte, leste, sul e oeste; e embora deva-se admitir que as janelas norte abrem para um pátio e as sul para um quintal, o fato de que todos os apartamentos na ala leste, bem como todos aqueles na ala oeste têm vista para um oceano muito belo mais do que compensa isso. Ademais, o encanamento é maravilhoso.

As pessoas amavam vir nos visitar, porque o pai é relativamente bem de vida e sempre recebia todo o mundo muito bem. Sempre tinha uma rainha ou duas aparecendo para o chá e um grão-duque para completar a mesa de baralho.

Mas desde o dia em que todo o rum – a única coisa que tornava nosso chá suportável – e todas as cartas de baralho foram colocados na prateleira alta fora do alcance do bebê, tem sempre havido um lapso nas nossas visitas.

Em primeiro lugar, nós nunca mais convidamos ninguém. Pelo menos, nós, as crianças, não convidamos. Temos vergonha. Não tem nada para fazer a não ser andar na ponta dos pés e contar os cômodos e o lugar todo cheira até o teto a talco sem cheiro!

A não ser pelo leiteiro, que ainda aparece regularmente, ninguém nem chega perto da casa. Isto é, é claro que ainda tem os amigos do pai. Mas quis dizer ninguém interessante.

E as pessoas estão começando a rir em escárnio à menção do nosso nome.

“Fyodor,” me disse meu pai um dia, quando me descobriu no ato de carregar uma escada para o depósito, “uma casa dividida contra si mesma não subsistirá.”

“E daí?” respondi. “Que caia. Já é hora de termos uma casa nova.”

Nisso, o pai se lançou num chique horrível e me trancou no armário sem almoçar. E foi isso.

O pai é um político. Ele passou seus melhores anos se esforçando para tornar o mundo um lugar seguro para a estupidez. Tem sido uma batalha morro acima, mas finalmente começa a parecer que o sonho está prestes a se realizar.

A mãe é mais artística. Ela é tão artística que se você acertar um ré e um dó ao mesmo tempo no piano faz ela ranger os dentes.

É claro, não é como se não tentássemos alcançar a prateleira alta. Você se surpreenderia ao ver todos os diferentes tipos de escadas que *estão* escondidas por esses quarenta e oito cômodos, todas pintadas de azul e vermelho ou preto e amarelo para fazê-las parecer cavalinhos de balanço. Mas é muito difícil. Porque, embora às vezes se consiga chegar alto o suficiente para puxar alguma coisa do alto, nunca se consegue chegar alto o suficiente para ver o que se está puxando; você só puxa a primeira coisa em que toca e finge estar satisfeito. Não é como se fosse um bebê bom, alegre, de bom temperamento, esperto e tudo o mais. É um bebê desagradável, chorão. A coisa tem olhos fracos e uma barriga fraca, sempre tem um alfinete fincado nele em algum lugar e entre uivar e não uivar, prefere uivar.

Além disso, é um bebê tão burro! É bem velho, para um bebê, mas não consegue andar nenhum passo. A coisa nem tenta andar, de tanto medo de um tropeçãozinho. Então engatinha. Mas engatinha por tudo.

E não sabe falar também. Claro, se você falar para a coisa “mamãe”, “cavalinho”, “capitalista”, “comunismo”, “arte”, repete as palavras depois de você; mas não tem a menor ideia do que está dizendo.

Eu disse para a mãe, uma vez, que o bebê era burro. Ela não negou. Mas ela disse, “Ainda mais razão, então, para entregarmos nossas vidas para o pobrezinho.”

“Não sei por quê” discordei. “Vai ser sempre burro, não importa o que a gente faça.”

“Ah, sim,” suspirou minha mãe, revirando piamente os olhos para o andar de cima, “mas o mais alto dever dos fortes é proteger os fracos. E fazê-los felizes. Que vida mais nobre poderia desejar um homem, meu filho, do que passar o dia recolhendo as colheres que o próximo joga no chão? Não devemos ser orgulhosos. Enquanto ele engatinhar, devemos engatinhar também. Devemos limitar nossa conversa a palavras de uma sílaba ou menos. E para que ele nunca se dê conta da sua inferioridade nem tenha os sentimentos magoados, devemos empregar toda a nossa inteligência em um esforço de nos tornarmos tão burros quanto ele.”

Fiquei em silêncio.

“O que me diz?” apelou minha mãe, gentil e animada, à maneira de alguém convocando recrutas para uma causa sagrada.

“Eu digo,” repliquei, dando meia volta e indo na direção da porta, “que alguém devia derrubar um tijolo na cabeça dele.”

“Que horror!” exclamou minha mãe, horrorizada. “Seu próprio irmãozinho!”

Há vários de nós na nossa família e alguns têm talento de verdade. Fritz, o menino mais velho, sempre foi muito musical. Estava indo muito bem, na verdade, a caminho de se tornar um violinista mundialmente famoso. Mas desde que o pai botou o violino na prateleira mais alta fora do alcance do bebê ele decaiu consideravelmente na sua técnica. É claro, isso é um empecilho.

Isadora, a menina mais velha, sempre quis ser bailarina. Mas não deixam, porque chacoalharia a casa e acordaria o bebê. Ela argumentou que tem um tipo de dança em que não se tira os pés do chão. Mas disseram que não acreditavam que era dança de verdade. Então não deixavam mesmo assim. (Ela acabou se tornando instrutora de calistenia em uma escola para meninas.)

Sara podia ter sido uma grande atriz. Ela tinha uma voz maravilhosa. Era ela abrir a boca, e um pequeno calafrio subia e descia a nossa espinha e queríamos rir e chorar e beijar os

sapatos dela. Mas, é claro, se as pessoas não te deixam falar mais alto que um sussurro – bem, ela agora faz filmes e está ganhando *rios* de dinheiro.

É igual ao Enrico, só que ele tem uma voz de canto. Morreu, não faz muito tempo, obscuro, esquecido e de coração partido. Eu não paro de pensar como teria sido diferente se ele tivesse crescido em uma família diferente.

Quanto a mim, Fyodor, sempre quis ser um romancista. E por anos tinha dedicado todo o meu tempo à escrita. Ultimamente, é claro, colocaram minha caneta e tinta e máquina de escrever na prateleira alta fora do alcance do bebê, o que é um empecilho. Mas apesar disso, com a ajuda de um fósforo queimado, o único tipo de fósforo que nos é permitido ter em casa, eu persisto. Escrevi livros que, se você lesse, destruiriam o seu mundo a partir das bases e o reconstruiriam, aliviariam para todo o sempre os males que agora te acometem e te forneceria outros, livros que renderiam sua alma, tocariam seu coração e alongariam sua mente até doer fisicamente. Mas você nunca os lerá. Pois, assim que os escrevo, são colocados na prateleira alta fora do alcance do bebê.

É claro, a maioria de nós, – e há muitos mais, que não mencionei – saiu de casa. Quanto àqueles que permanecem, não é tanto que permanecemos, mas que ainda não partimos.

Ainda ontem eu recebi um cartão-postal do Pablo, o último de nós a ter ido embora. Pablo é um pintor, – e *foi* difícil para ele, ter sua paleta e todas as suas tintas na prateleira alta, fora do alcance do bebê. Ele foi para um lugar onde a prateleira alta é na altura do lambril. “Estou muito bem,” escreve. “Queria que estivesse aqui.” E quer saber? Estou quase indo.

Me Procure

Meus dias, gentil leitor, são uma fuga precipitada das hordas impetuosas dos socialmente inclinados.

Eu fujo de fronteira em fronteira, do aperto rural para a frouxidão urbana.

Não crio raiz.

Gramma nenhuma, nem mesmo um cogumelo, cresce sob meus pés.

Estou buscando um lugar onde possa estar sozinha.

Com o dinheiro que gastei para manter meu passaporte em dia, poderia ter me comprado uma casinha agradável como a casinha agradável de todo o mundo em Pelham Bay.

Preferi colecionar vistos.

E Pelham Bay apareceu na figura de um homem, que devolveu seu conjunto de croquet, cobriu com palha o solo de suas lojas Dorothy Perkins e seguiu as pegadas do meu salto francês pela lama por quatorze países e mandíbulas de Monte Carlo adentro.

Por que as pessoas me perseguem, ninguém sabe.

Não sou nem rica nem bonita. Não roubei joias, não sequestrei bebês, não fundei religião, não construí ratoeiras.

Só cometi o erro de começar a correr. E todo o mundo está correndo atrás de mim.

Sou uma galinha que se afundou em um canto distante do curral para ficar com fome sozinha.

E todas as galinhas das fazendas ao redor estão convencidas de que tenho um grão de milho.

A maioria das pessoas, notei, observando-as, como faço, dos conveses dos navios a vapor, das plataformas dos trens, de trás dos postes, dobrando as esquinas e através de véus grossos, têm medo de ficar sozinhas no escuro.

Elas estão sempre se juntando em clubes.

Para poderem fumar juntas.

Beber juntas.

Narrar indecências juntas.

Olhar para fora das janelas de táxis juntas.

E encarecar juntas.

Elas imaginam que o volume de fadiga e o peso da perdição se tornam, desse modo, divididos pelo número de filiações a clubes.

E que nenhum membro recebe mais do que pode suportar bem. Quanto a mim, nunca fui de me juntar.

O sentimento que impele a multidão ao aplauso, ao escárnio, à violência ou às lágrimas, impele-me apenas ao desconforto do duto alimentar.

Sobre mim, não menos do que sobre os outros, se dobram as forças malignas da Providência.

Mas posso dizer honestamente que não temo nenhuma catástrofe a não ser a companhia de pessoas cansativas. Recuso-me a ser uma de um grupo.

Me desgasta quando as pessoas dizem, incluindo-me em seu comentário, “Nós, americanos.”

Me incomoda quando mulheres, recrutando-me com o olhar, declamam, “Nós, mulheres, sentimos que –”

Me irrita até ter uma filiação vitalícia ao esporte clube degenerado conhecido como Raça Humana.

As pessoas estão constantemente cometendo o erro de supor que só porque uma vez viveram na mesma rua, porque são ambas estrangeiras em uma capital estrangeira, porque foram à mesma clínica Keeley-Cure, ou porque casaram com a mesma mulher, que forçosamente têm um mundo de coisas em comum.

Se quer saber, a maioria das pessoas não tem nada em comum, nada além da transpiração fria que brota da tez do homem valente diante da ideia de que um dia ou outro ele pode acabar passando uma meia-hora sozinho.

Da minha parte, não sinto necessariamente uma onda sufocante de afeição pelo açougueiro, o padeiro, o acendedor de lampiões que comprar por acaso a casa ao lado da casa que aluguei.

Pelo belga que, ao nascer, por acaso viajava com sua mãe pela minha cidade natal.

Ou pelas, mais ou menos, quarenta mil estimáveis e ativas mulheres que receberam seus diplomas da universidade da qual eu fui uma vez expulsa.

Não lhes desejo mal.

Só desejo que possam desfrutar de suas felicidades bem longe da minha vista e dos meus ouvidos.

Eu tenho em casa um cachorro, um animal encantador.

Temos os mesmos gostos.

Preferimos o campo à cidade.

Quando saímos para um passeio, insistimos em ir pelo caminho da sebe, da valeta, do pasto e de um pouco de pinho.

Não gostamos de gatos, mas temos um pouco de inveja deles.

Gostamos de deitar no tapete e olhar para o fogo.

E preferimos nossa carne um pouco mal passada.

Tenho muito mais em comum com meu cachorro do que com meu vizinho.

Que é celibatário.

Da Ciência Cristã.

Vegetariano.

E que na vitrola toca discos falados.

Recebi hoje uma carta de uma moça que frequentou o internato comigo. Pelo menos, ela diz que frequentou o internato comigo. Não me lembro dela.

E por força de ter frequentado o internato comigo, deseja que eu vá e tome chá com ela e converse sobre os velhos tempos.

Os velhos tempos de quem, os dela ou os meus? Nosso passado não é em comum.

Se ela falar dos velhos tempos dela, é provável que eu caia no sono.

Se eu falar dos meus, ela sem dúvida vai sair da sala.

Eu tinha um inimigo.

Era um inimigo muito bom.

Eu sentia que podia confiar na hostilidade dele como em poucas coisas nesta vida mutável. Ele era invariavelmente desamigável a meus ideais, minhas aspirações, minhas opiniões, até meu bem-estar.

Menosprezava publicamente meu trabalho, minhas capacidades mentais, minha estamina moral, meus hábitos e minha aparência.

Em suma, me odiava profundamente.

Hoje, enquanto eu estava na minha varanda, observando o Sena, vi o carteiro atravessar a rua e desaparecer no umbral abaixo de mim. Um momento depois, houve uma batida à minha porta e a empregada entrou com um bilhete urgente.

“Afim – somos ambos americanos em uma cidade estranha – por que não deixar tudo isso de lado?” – eu gostaria de almoçar com ele na terça?

Não, não gostaria.

Vou almoçar sozinha na terça, com um livro aberto ao lado do prato.

Em primeiro lugar, o fato de sermos ambos americanos não tem nada a ver com isso. Se eu quisesse passar minha vida almoçando com americanos, não teria vindo para Paris.

Em segundo lugar, Paris não é uma cidade estranha.

Se ele acha que é, devia voltar para Wichita agora mesmo.

Em terceiro lugar, se eu deixar tudo isso de lado ele não será mais meu inimigo.

E o fato de ele não ser mais meu inimigo não significa que é meu amigo, então ele se torna automaticamente um estranho para mim.

E um estranho que me escreveu um bilhete presunçoso.

Além disso, não estarei aqui na terça.

Agora são quatro horas da tarde.

Às sete e trinta e dois, caro leitor, eu embarco no Expresso do Oriente para Constantinopla.

Mas não pense por um instante sequer que estou indo para Constantinopla.

Ah, não.

A pior experiência da minha vida foi em Constantinopla.

Quatro amigas de infância, seus maridos, seus bebês, suas babás e suas conversas incessantes e insuportáveis, tudo, tudo isso no mesmo hotel que eu.

E eu deitada de costas com um tornozelo quebrado, tão indefesa quanto um gato com sapatos de papel.

Ah, não.

Em algum lugar entre Paris e Constantinopla, no calar da noite, no silêncio de uma terra desabitada e inabitável, em alguma estação de abastecimento solitária e fora do mapa, vou descer cuidadosamente pela janela de meu vagão-leito e observar, em prece, os faróis traseiros piscando pela escuridão adentro.

E vai levar dias e dias –

Possivelmente uma semana –

Antes que a sobrinha virgem do rei do milho enlatado

Que casou com a viúva epilética do primo dipsomaníaco do meu pai

Afaste a hera venenosa que acortina a porta da minha caverna e exclame,

“Ah, aqui está você afinal! Como foi difícil te encontrar! Seja boazinha e venha comigo comprar uns biombos!”

No Inverno e no Verão

Personagens: Richard Morton, prestes a dar uma saidinha sozinho

Louise Morton, sua esposa.

Cena: A varanda ensolarada e com tela mosquiteira de uma construção imponente no estuário de Long Island, que é conhecida como um “chalé”, porque foi construída na enseada, em vez de no meio-fio. De costas, na grande rede de corda, está deitado o Sr. Morton, devorando avidamente os trechos picantes de um catálogo de armas novinho em folha. Espalhados sobre seu peito, prontos para serem convocados para o serviço a qualquer momento, estão um mapa rodoviário da Nova Inglaterra e uma lista de horários da ferrovia Bangor & Aroostook. Ele está de sapatos esportivos, calças de flanela listradas de muito boa aparência e um suéter desbotado vergonhoso da época de faculdade, que nenhum poder na terra, nem sob a terra, nos metrô, foi capaz até agora de mandar para um trapeiro. A Sra. Morton, trajada apetitosamente com organdi verde-alface, está sentada em uma cadeira de vime, forrada de cretonne de papagaios lavanda, luas magenta e caquis pretos, virando, descontente, as páginas de uma revista de moda; ela está irritada, com justiça, que as saias estão ficando longas de novo. É quarta-feira. O convidado mais grudento do fim de semana passado foi removido. E nem o convidado mais transpirante e desconfortável do fim de semana que vem já pensou em uma boa desculpa para sair da cidade tão cedo. Eles estão sozinhos. De tempos em tempos o Sr. Morton solta uma exclamação de surpresa e prazer; de tempos em tempos a Sra. Morton boceja e a cadeira range com sua inquietação.

Ele: Uau, – que beleza!

Ela: Ah – hm.

(Pausa.)

Ele: Xô ver – isso faz conexão ou – hm – “k” – que diabos é “k”?

(A cadeira range.)

Ela *(impaciente, largando a revista)*: Dick, por que é que eu não posso ir junto?

Ele: Um minuto – 2h38 de – não, não vai dar – *(ele larga a lista de horários)* – o que que disse, querida?

Ela *(olhando-o direto nos olhos)*: Por que eu não posso ir junto?

Ele: Ir aonde?

Ela: Com você – para o Maine.

Ele: Como assim? Ir de carro comigo até Bangor? Querida, é só poeira. E você vai odiar voltar sozinha.

Ela (*encarando obliquamente a perna da mesa de vime*): Eu não pretendia voltar. Quero ir aonde você vai, floresta adentro e tudo.

Ele (*se endireitando e a encarando*): O quê? Ah, Lou, você está maluca!

Ela (*fazendo beicinho*): Não sei por quê.

Ele: Afe Maria, Lou, você pode mostrar o mínimo de bom senso? É completamente impossível!

Ela (*firme, mas com o lábio inferior começando a tremer um pouco*): Não sei por quê.

Ele: Bem – (*ele pega o mapa rodoviário e olha para ele, impotente, então vira para ela de novo*). Desculpe ter sido tão ríspido, querida, mas é que me pegou um pouco de surpresa. De onde é que tirou essa ideia?

Ela (*infeliz*): Ah, não sei.

Ele: De verdade, meu bem, é que não é bem pra mulher, sabe, – é caminhada dura e metade do tempo sem água suficiente para se lavar. Ia te matar.

Ela (*teimosa, girando um anel no dedo*): A Agatha Walker foi uma vez com o marido.

Ele: Isso e voltou com um tornozelo rompido. E isso que ela é uma garota grande e robusta.

Ela (*baixinho*): Não foi rompido. Foi torcido.

Ele: Então, tá – diabos. (*Ele recai de novo entre as almofadas e pega o mapa rodoviário. Ela olha para ele com frieza, então levanta e vai para dentro de casa. Dali a pouco ela volta, segurando uma carta.*)

Ela (*com a voz doce e suplicante de uma conversa cotidiana entre pessoas educadas*): Dick, querido, você se incomoda de colocar isso no carro para mim de um jeito que o Victor veja ao ir ao correio?

Ele (*profundamente aliviado que ela esqueceu de tudo aquilo*): Pode deixar. Me dê aqui. – Mas por que você não colocou na sacola, pequena?

Ela (*com simplicidade bonitinha*): Ele já levou as cartas da sacola e talvez não olhe de novo.

Ele (*afável*): Muito bem! Dê aqui. Estou aqui para servir.

Ela (*observando-o enquanto lhe entrega a carta*): Não vai esquecer, né, Dick? Quero que isso vá logo para o correio.

Ele: Nada mais simples. (*Pega a carta.*) Mas por que essa pressa? O que é isso? (*Olha para a carta; seu rosto fica de um vermelho forte; abruptamente, ele fica mais reto na*

cadeira; as solas de borracha batendo no chão da varanda.) Lou, há quanto tempo isto está acontecendo?

Ela (*inocente*): Acontecendo o quê?

Ele: Há quanto tempo você está escrevendo para Hamlin Jefferies?

Ela: Ora – (*ela vai até sua cadeira e se senta, lânguida*) Meio que sempre estive escrevendo para ele. Quer dizer, a gente nunca perdeu contato desde – bom, desde –

Ele (*severo*): Exato, – desde o dia em que você jogou aquela moedinha chinesa pra ver com qual de nós ia casar! Muito bem, quero que isso pare agora mesmo!

Ela (*erguendo duas sobrancelhas de delicados arcos e cuidadosamente carpidas*): Ah, francamente, Dick!

Ele (*perdendo a paciência*): Sim, *francamente*, Dick! Eu quero saber é o que você anda escrevendo pra ele!

Ela: Ora – (*pega a revista e vira as páginas sem interesse*) Só estou convidando ele para vir passar uns poucos dias.

Ele: Ah, convidando, é? – Poucos mesmo, se depender de mim!

Ela (*devagar e sem atenção, olhando de lado uma imagem de uma garota magra, comprida e elegante segurando pela coleira um cachorro magro, comprido e elegante*): Mas você não vai ter nada a ver com isso, meu bem, – é... – você nem vai estar aqui.

Ele: O quê? Você está esperando até eu – bem, eu vou estar – (*pega a lista de horários e a encara com um olhar sem foco*).

Ela (*observando-o com o canto do olho*): Não é isso, Dick. É só que eu acredito em – em distribuir os meus prazeres, entende? Você devia era ficar feliz de eu ter alguém por perto de quem gosto, para eu não ficar sozinha enquanto você está fora. (*Suspira.*) Os homens são tão egoístas. – Hm. – Me pergunto se eu ia ficar bem com um véu assim. – Além disso, você e o Jeff nunca se deram muito bem. Se bem me lembro, eu era o único gosto que vocês tinham em comum.

Ele (*ríspido*): Ele ainda está apaixonado por você?

Ela (*com modéstia*): Ah, não sei. Provavelmente não. Ele acha que está. Sempre me pergunta quando é que eu vou me divorciar de você.

Ele (*berrando, furioso*): Ah, ele pergunta, é? Ora, era só o que me –

Ela (*branda, olhando para ele*): Dick, que escândalo! Francamente, querido, está calor demais pra ficar agitado assim. Além disso (*doce*), eu sempre digo para ele que não tem chance nenhuma no mundo de eu me divorciar de você – pelos próximos anos.

(Ele fica sem fala, roxo de ódio inútil. Tira um pequeno maço de papel de arroz do bolso, espalha bastante tabaco no papel e ao redor dele e enrola um cigarro esquisito e irregular, pelo qual passa a língua seca, com pouco sucesso e febrilmente.)

Ela: Dick, se você não vai levar a minha carta, dê para mim que eu mesma levo.

(Ele não dá sinal de tê-la ouvido; passa um dedo pela borda do cigarro e o enfia na boca.)

Ela: Dick, me devolve aqui a carta.

Ele *(com frieza, riscando um fósforo)*: Só se você jurar que não vai enviar.

Ela *(rindo)*: Que bobagem! Por que é que eu vou querer se não é para enviar?

Ele *(viril)*: Não interessa. Jure que não vai enviar ou não devolvo.

Ela *(levantando e se voltando para a casa)*: Bom, vou ter que escrever outra, então.

Ele *(pulando da rede e a agarrando, de maneira melodramática, pelo pulso)*: Você nunca mais vai escrever para aquele homem de novo!

Ela *(com um risinho espasmódico)*: Dick, ah se você soubesse a cara de macaco que você tá, toda contorcida desse jeito!

Ele *(largando o pulso dela e voltando para a rede)*: Faça o que você quiser, Lou. Não tenho o direito de te dizer o que fazer ou não. *(Reacende o cigarro.)* Mas se acha que vai me mandar para a floresta e me tirar do caminho, está enganada. Não, senhora. Desta casa você não me tira neste verão.

Ela: Ah, mas, meu querido, não seja absurdo! Por nada no mundo que eu ia fazer você desistir da sua viagem! *(A perturbação dela é encantadora.)* É só que eu ia ficar tão sozinha sem você, só isso. Nem pense em ficar em casa só por minha causa.

Ele *(projetando o queixo)*: Não é por sua causa. Eu vou ficar em casa por causa do Sr. Dr. Advogado Hamlin Jefferies. Não é certo *(falando agora do modo brincalhão choramingante de quem sente pena de si mesmo)* – não é certo eu ficar indo pro mato quando um grande homem desses está vindo nos visitar. Não! Eu tenho que estar aqui. Quero estar na porta para recebê-lo. Quero ver ele fumar meus charutos, dar corda na minha vitrola, se pegar com a minha mulher. Quero beijá-lo. Quero carregar a bagagem dele por aí.

Ela *(com outro risinho súbito)*: Ah, Dick, você é tão engraçado! Me dê a carta, querido, – vai.

Ele *(levantando)*: Não. Vou levar para o carro para você.

Ela *(com suspeita)*: Dick, você não vai – *(ela abaixa os olhos diante do olhar dele)* quer dizer, você vai cuidar de –

Ele (*com frieza*): Mas o que você acha que eu sou? Um PhD ou coisa do tipo? Eu não. Quando eu digo carro, quero dizer carro, carro quando estou lá e carro quando não estou lá. Nada tema, Sra. Morton. (*Ele pega o mapa, o catálogo e a lista de horários e os enfia, amargo, na rede.*) Bom, é isso.

Ela (*indo até ele e pousando as mãos no peito dele*): Dick, eu não aceito. Eu nunca iria me perdoar. Você está decidido. Não adianta negar. E não vai desistir da viagem.

Ele: Não nego. Mas estou decidido por você também. E não vou desistir de você também. Pelo menos (*virando o rosto, para esconder sua emoção*), “pelos próximos anos”.

Ela (*passando os braços ao redor do pescoço dele*): Ah, querido, eu não quis dizer aquilo, você sabe que não! Estava só brincando!

Ele (*sem se virar, mas dando batidinhas rápidas na cabeça dela, com suavidade feroz*): Brincadeira de mau gosto.

Ela (*ficando na ponta dos pés e encostando a bochecha na dele*): Me dê essa carta aí, meu bem. Vou rasgar.

Ele (*sacudindo a cabeça, que ainda está virada para o outro lado*): Ah, não. Acho que não. Quero que você tenha o que quer. Não quero atrapalhar.

Ela (*beijando a bochecha dele com vários pequenos beijos*): Olhe para mim, querido, – não vire o rosto assim! Ouça, querido, não vou deixar você desistir da viagem. E ponto final!

Ele (*melancólico*): Nada mais a fazer, querida. Eu ficaria louco de ciúmes lá na mata, pensando em você aqui com a casa cheia dos seus antigos pretendentes, – eu não ia suportar! Não posso deixar você aqui. Não tem mais o que fazer.

Ela (*prestativa*): Então, – por que eu não vou também?

Ele (*se voltando para ela e a tomando nos braços*): Lou, você não está falando sério!

Ela (*olhando para ele, alegre*): Ora, estou, sim.

Ele: Sua querida! Acha que suportaria, lá longe de tudo, sem ninguém por perto além de mim?

Ela: Ah, Dick, eu ia adorar! Eu não quero ninguém por perto além de você! É só quando você não está por perto que eu –

Ele (*gentil*): Certo, querida. Vamos esquecer isso tudo. (*Ele a puxa para a rede.*) Venha, sente aqui. (*Eles se sentam lado a lado, ele passa o braço ao redor dela, ela pousa a cabeça no ombro dele.*)

Ela (*borbulhando de felicidade*): Ah, querido, eu estou tão animada! Vou direto para a cidade amanhã e vou comprar todo tipo de roupas rústicas!

Ele (*em quem certas incertezas já estão criando raiz*): Não dá para levar muita coisa, menina, não esqueça, – pesado demais para carregar. Você está para entrar em uma vida bem primitiva.

Ela: Ah, eu não me importo! Vou adorar! Vou fazer o que você disser.

Ele (*dúbio*): Espero que não seja um erro, levar você junto. Se não gostar, não vai me culpar, né, Lou?

Ela: É *claro* que não! Mas com *certeza* que eu vou gostar! *Adoro* ficar do lado de fora, na natureza!

Ele (*se resignando*): Bom, você vai ter toda a natureza que pode querer nessa viagem. É lado de fora até no lado de dentro, por lá.

Ela (*buscando na rede o catálogo, o mapa e a lista de horários*): Não seja pessimista! Vai, meu bem, mostra para a Louzinha todas as arminhas bonitinhas! (*Eles folheiam juntos em silêncio por um instante, ela aninhando a cabeça perto da dele.*)

Ela: Ah, meu querido, eu estava com *tanto* medo de você não me deixar ir!

Ele (*confuso*): Não deixar você ir? Como assim? (*Então de repente ele se lembra de algo e solta a respiração em um assovio sem som.*) Meu caneco, é verdade! Você queria ir, não queria?

Ela (*esfregando a bochecha na dele*): Eu estava louca para ir!

Ele (*pensativo*): Hm.

Ela (*virando uma página no catálogo de armas*): Ah, e para que serve essa pequenininha bem fofa? É pra matar passarinho?

Ele (*sombrio, tocando o cabelo dela com os lábios*): Não, querida. Essa pequenininha bem fofa é para o empresário cansado cometer suicídio.

“Madame a Tort!”

Se não fosse por um acontecimento, eu teria sido uma grande escultora; ou, digamos, em vez disso, para sermos exatos, como o falecido Monsieur Rodin, uma grande modeladora de argila.

E queria eu que, em vinte e um de março do ano mil novecentos e vinte da era da dúvida graça, eu tivesse ficado quieta em meu hotel na rue d’Antin e cortado meu próprio cabelo.

O que aconteceu com ela, aquela mulher de olhos azuis, trajada em peles, que colocou em minha mão um dia o endereço de um salão de beleza na rue de Rivoli e me deixou, sorrindo, eu não sei. E é melhor assim pelo bem de nós duas.

Eu era livre e tinha a vida toda pela frente. E o que ia fazer com aquela vida, sabia bem. Me importava pouco com a companhia dos homens, ainda menos com a dos membros de meu próprio sexo; me contentava em estar sozinha. Não era assediada por um desejo de me tornar uma grande atriz, ou de acumular uma grande fortuna. A sensação da lama cinza e fria nas minhas duas mãos era felicidade suficiente.

Como se pode imaginar, dava pouca atenção a minha aparência pessoal. O formato da minha cabeça era bom o suficiente, meu pescoço não era curto, meu segundo dedo do pé era mais longo que o primeiro. Me banhava regularmente, com sabonete neutro e uma escova dura, escovava meus dentes duas vezes ao dia, lavava o cabelo antes dele precisar e mantinha minhas unhas lixadas no comprimento dos meus dedos. Me vestia de maneira simples e relativamente bem. Ia e vinha pela minha vida provocando nenhum comentário.

O único ofício que achava difícil de realizar por mim mesma era cortar meu cabelo.

Enquanto permaneci na Inglaterra, isso não importou muito. Tinha uma amizade, uma pessoa excelente, cujo prazer era me tosar com severidade e me picotar com ferocidade na nuca.

Mas aconteceu que no início do ano de 1920 minha sorte me chamou a estabelecer residência no Continente. Vim para Paris. E em vinte e um de março daquele ano fui levada a entrar em um estabelecimento de cabeleireiro perto da estátua equitadora de Jeanne d’Arc na rue de Rivoli. Eu só queria era um corte de cabelo, uma simples manipulação de tesouras ao redor das orelhas. Só queria isso e assim disse. Era pra ter me custado três francos.

Um homem de olhos negros com uma cintura fina e cheirando a violetas apareceu à minha frente, torcendo as mãos. Colocou uma cadeira atrás de mim e me dobrou nela. Com

habilidade, mas com ternura, me envolveu em um grande avental branco e acomodou uma toalha na minha gola.

“Massagem?” disse ele.

“Não,” eu disse, “corte.”

“Xampu?” disse ele, “corte a vela? Um pequeno *coup de fer*?”

“Não,” eu disse, “corte. Só um corte simples.”

Ele pegou um pente, rastelou meu cabelo com violência para longe da minha testa, dividiu em dois lugares, pinçou e esfregou entre os dedos.

“Ah,” disse ele, “Madame tem o cabelo bonito *comme tout*, mas o couro cabeludo muito seco. Ela está *habituée* a empregar um antiqueda, não?”

“Não,” respondi, “o que quer que seja isso. Não estou habituada a empregar nada. Por gentileza, corte meu cabelo de uma vez ou me dê a tesoura. Estou com pressa.” Ele soltou vento em um suspiro e cruzou as mãos sob o queixo.

“*Madame a tort!* Madame está errada!” disse ele.

Ele alcançou um spray e, como se eu fosse um busto semiacabado, me pulverizou com água aromatizada.

Depois disso, cortou meu cabelo, até que bem, aparou minha nuca, assoprou os fios do meu pescoço com um secador quente e grande, passou pó, me escovou e meteu um espelho na minha mão ao mesmo tempo em que se dirigia a mim rapidamente em francês.

“Muito bom,” respondi, considerando meu reflexo no espelho.

Com isso, ele me pegou pelo ombro, me levou a uma grande bacia de mármore vermelho manchado, abaixou minha cabeça com uma mão pesada e praticamente me afogou em um fluxo súbito de espuma escaldante.

Emergi engasgando e tossindo.

“Tá maluco?” exclamei.

Ele riu, um riso alto e longo, e me empurrou alegremente de volta na bacia.

Tentei expostular, mas minha boca estava cheia de sabão e meus ouvidos zumbiam.

“Camomila?” exclamou ele.

“Não!” gritei ao expirar.

Mas ele não me ouviu.

“O lenço vai proteger seus olhos,” disse ele, colocando em minhas mãos uma toalha, que agarrei com gratidão e apliquei à minha vista doída.

Ele me esfregou, me enxaguou, me pendurou e me puxou para trás pelo cabelo para a cadeira em que sentara originalmente. Ele enrolou um pano em torno da minha cabeça e o

apertou com força. Então, enfiando uma tomada na parede, trouxe para o meu lado um grande bocal de aço com um rabo enrolado retorcido.

Um furacão mais quente que o sopro seco do Saara, rugindo como um leão e com o cheiro ruim de gás levantou meu cabelo e o açoitou à minha frente.

Ouvi uma voz muito ao longe.

“Massagem?” parecia ter dito.

Não me passou pela cabeça responder.

Vi uma garrafa gorda desaparecer abruptamente do seu nicho na prateleira. Simultaneamente, uma onda de perfume quebrou sobre mim.

“Manicure?” veio a voz de novo, curiosamente cariciosa.

Apertei meus punhos e escondi desesperadamente minhas unhas nas palmas das mãos.

Forçaram minha mão a abrir e examinaram com frieza as unhas.

“Manicure!” gritou a voz.

Instantaneamente, havia no ambiente uma grande presença em seda negra e com cheiro de cravos. Uma mesinha foi montada ao meu lado e meu cotovelo afundou em uma almofada macia e úmida.

A entidade de preto me atacou de imediato e sem piedade.

Ritmicamente, conforme lixava um dedo, a extremidade da lixa picava como uma vespa o dedo ao lado. A dor era intensa, mas não me passou pela cabeça protestar.

Quando ela terminou uma mão, a enfiou em uma vasilha de sabão fervente e agarrou a outra. Empurrou a cutícula com crueldade, com um instrumento duro; dilacerou-a com tesoura.

Aplicou uma pasta branca e vermelha. Poliu minhas unhas até as pontas dos meus dedos soltarem fumaça.

“Madame está aqui há bastante tempo?” disse a mulher, puxando conversa.

“Anos,” sussurrei, levando a mão à testa. Pensei em minha casa tranquila na pequena cidade vegetariana de Letchworth, Herts., e lágrimas inundaram meus olhos.

“Massagem?” disse a mulher, alegre.

Pisquei os olhos lacrimejantes na direção dela.

“Massagem?” repetiu ela, em um tom feliz.

“Você que sabe,” suspirei.

Ela apertou minhas mãos, fervorosa, verteu sobre elas um fluido leitoso de uma garrafa marcada como *Lait du Citron*, secou-as em seu avental, deu batidinhas e preparou-se

para se levantar. O vento no meu cabelo, que esse tempo todo estivera gemendo e uivando como a alma de um poeta no Purgatório, agora soluçava e esvanecia. Após uma conversa sussurrada às minhas costas, fui capturada e enviada para outra parte do estabelecimento.

Me depositaram em outra cadeira em frente a outro espelho. Enrolaram uma toalha no meu cabelo, emoldurando, branca, o meu rosto cinza. Enfiaram pedaços de algodão apertados sob essa bandagem em intervalos.

“Madame está acostumada a ter o rosto massageado regularmente?”

“É a primeira vez,” respondi com vergonha.

“*Madame a tort,*” ela suspirou.

Fechei os olhos.

Espalmaram e esfregaram um creme com cheiro de amêndoas pelas minhas bochechas. Borrifaram água fresca aromatizada com rosas no meu rosto. Aplicaram uma gordura fedendo a cânfora. Senti palmas firmes sob meu queixo, dedos macios no canto dos meus olhos. Agulhas quentes, como uma minúscula, mas poderosa, chuveirada, me alfinetaram inteira.

Não tenho memória de deixar esse ambiente e voltar para o anterior.

Pode ser que eu tenha adormecido. Pode ser que eu tenha desmaiado.

Em todo caso, quando voltei a mim, estava sentada uma vez mais no ambiente em que primeiro entrara.

O odor de violetas estava a todo o meu redor. Passavam um pente selvagem pelo meu cabelo. Sobre uma chama a gás intensa, bem alto na parede, dois bastões de ferro para cachear brilhavam vermelhos.

Me levantei com um grito e agarrei a mão de meu torturador.

“*Ça fait mal ? – Pardon,*” se desculpou com delicadeza.

“Você não vai cachear meu cabelo,” exclamei. “Não vou deixar! Meu cabelo cacheia naturalmente e não vou deixar que toque nele!”

Ele sorriu, benigno. “Um pequeno *coup* para curvar para dentro as pontas, só isso.”

“Não vou deixar que toque nele!” gritei.

“*Madame a tort,*” respondeu com calma e alcançou os ferros.

Eu estava impotente em suas mãos. Não ousava me mexer, por medo de ser marcada a ferro. Sentei parada, com medo, e deixei ele fazer o que quisesse.

Fumaça brotou da minha cabeça. Um cheiro forte de cabelo queimado preencheu o ambiente. Solucei alto, mas não comentei.

Seria inútil além de angustiante prolongar a história daquela tarde fatal. Escapei afinal, fugi do salão descalça, com um avental branco voando dos meus ombros e um grande gargalo de garrafa quebrada de hamamélis na mão, pulei para dentro de um táxi em movimento, balbuciei o endereço da American Express Company e perdi a consciência.

Acordei na minha cama no meu hotel na rue d'Antin.

Ao abrir os olhos, o primeiro objeto que contemplei foi um gigante pacote embrulhado com papel marrom na mesa ao meu lado.

Encarei-o por algum tempo sem reconhecer, nem me interessar.

Por fim, levantei, com certa dificuldade, e manquei pelo quarto em busca das minhas tesouras. Cortei os barbantes do pacote e esparramei o conteúdo sobre a cama. Pasta de Amêndoas, Leite de Limões, Açúcar de Pêssegos, Água de Rosas, Loção de Laranjas, Sangue de Pepinos; tônicos para o couro cabeludo, tônicos para a pele, preparações para remoção de pelos, preparação para promover seu crescimento; descolorantes, tintas, rouges, pós, perfumes, brilhantinas, descalcificantes, sais de banho; esponjas, espátulas, escovas, almofadas; iluminadores de olhos, erradicadores de rugas e removedores de sardas.

E com eles, a conta, paga por mim pela recepção enquanto eu dormia e adicionada à minha conta no hotel – oitocentos e sessenta francos e vinte e cinco centavos.

Levantei em um desespero profundo demais para lágrimas e removi os artigos da cama. Arrumei-os sobre o gaveteiro, a penteadeira, a prateleira no banheiro, a escrivaninha e o topo do meu baú de roupas. As embalagens que removi encheram a lixeira e transbordaram pelo chão.

Um odor quente e variado brotava do cesto. Caí de joelhos ao lado dele e enterrei o rosto no papel perfumado.

Ao erguer os olhos, percebi pela primeira vez, no espelho do *armoire à glace*, meu reflexo.

Encarei, descrente.

Levantei, tremendo, sentei à frente da penteadeira e me admirei no espelho por um longo tempo.

Não, não havia erro. Eu estava linda.

Minha pele mais macia e branca do que a de um bebê; minhas bochechas de um rosa delicado, meus lábios, carmim. Minhas sobrancelhas eram linhas finas e escuras; meus cílios lançavam sombras sobre minhas bochechas. Meu cabelo era uma massa de ondulações delicadas e a sua cor – sua cor era a coisa mais maravilhosa que eu já tinha visto.

Daquele dia até hoje eu sou uma escrava dos tiranos mais exigentes.

Três vezes por semana passo por um certo portal na rue de Rivoli e me entrego às mãos de meus criadores. Diariamente, noite e dia, por longas horas cansativas, enquanto o mundo dorme, enquanto o mundo passeia pelo Bois de Boulogne, me sento perante o espelho, espalhando, vaporizando, escovando. Não vou envelhecer. Serei sempre linda.

Outrora meu grande prazer fora viajar. Pensei que viveria para ver os quatro cantos do mundo. Mas mais difícil de se colocar na mala e transportar de um lugar para outro do que moldes de gesso, são os milhares de potes e garrafas da beleza de uma mulher. Eu não conseguia dormir à noite no meu vagão-leito, pensando nos meus baús atrás no bagageiro. O que eu encontraria no final da viagem? Que unguento derramado, que chapéus e trajes destruídos? Pois agora me visto com os tecidos perecíveis do *chic*.

Vieram rugas, de preocupação, e meu cabelo ficou branco.

Resolvi tudo isso.

Mas era mais barato, a longo prazo, me estabelecer quieta em Paris.

Às vezes me acomete uma saudade dos velhos dias de liberdade, um desejo de segurar argila úmida nas mãos uma vez mais. Mas um vislumbre das minhas unhas, tão rosadas, tão redondamente apontadas, tão suavemente brilhantes, tão deslumbrantes pelo cuidado amoroso dos anos – e sei que nunca vou trabalhar de novo.

Tudo aquilo está no passado. Deixe estar.

O futuro guarda sua própria amarga luta.

“Duas Almas, Um Pensamento”

Cara leitora, quando você receber este texto, terei deixado meu marido.

Não, não, é inútil tentar argumentar comigo. É inútil jogar a revista no chão e correr para o telefone e guinchar no meu ouvido: “Minha *querida* Nancy! O que você *pode* estar pensando? Cecil é um sujeito tão *encantador*! E com *tanto* senso de humor!”

Sei de tudo isso. Ha! Ha! Ha! Perdoe meu riso sardônico.

Será difícil conseguir um divórcio. Ele não me abandonou; não cometeu aquela coisa terrível que o advogado de acusação chama de maneira tão bonitinha de “*má conduta*”; seu tratamento comigo nunca foi cruel nem abusivo; e ele me apoia na penúria a que estou acostumada. Quanto a incompatibilidade, – ha! ha! ha! Perdoe meu grito irônico.

Não. É assim.

Você sabe, cara leitora, como sou gritantemente engraçada; como você, febrilmente, mês após mês, escancara sua revista e vai, tremendo de ansiedade, para o *menu*, ver se por um feliz acaso há um aperitivo meu; como, ofegante, você me lê em voz alta para o noivo da sua melhor amiga, e ele ri tanto que quase cai da rede.

Bem, como você sabe, meu marido também é engraçado. Ele tem uma coluna de humor em um jornal de Nova York, para o mundo todo como o colunista F. P. A. É muito possível que você o leia todas as manhãs com seu café da manhã. Nesse caso, se não for uma planejadora cuidadosa, você mais de uma vez deixou a sala sem pedir licença, com metade de um ovo na garganta, ou colocou apressadamente um grande bocado de café em seu guardanapo, para não o cuspir pela mesa. Pois seria inútil negar, Cecil é engraçado como um gato no palco.

Quando nos casamos, todos disseram: “Que perfeito! O casamento do gorro do bobo e dos guizos do arlequim! Do fantoche de meia e da máscara!”

Cecil e eu tínhamos essa mesma opinião. Nos deixamos levar junto com todos os outros.

Esperávamos continuar rindo pela vida afora como um casal de hienas. Aguardávamos uma felicidade barulhenta de mandíbulas doloridas, espartilhos estourando e botões de suspensórios voando, encerrando em tumulto com nosso riso baixando simultaneamente.

Bem, os dois primeiros meses foram um circo. E nenhum de nós poderia ter dito a você, nem por um novo par de meias de seda vermelha, qual era a maior diversão, segurar o

arco ou pular através dele. Éramos parceiros e realçávamos o melhor um do outro, pelo bem do ato.

Corremos de Londres para Paris, de Madrid para Roma, de Budapeste para Praga. E nunca erramos um truque. Éramos muito bons, modéstia à parte. Nunca pedimos um almoço, pegamos um táxi, nem compramos um selo postal, mas o ar entre nós estalava com faíscas visíveis. Sem polir nem revestir, e expurgando apenas as palavras feias, poderíamos ter vendido nossas conversas por um dólar a sílaba. Havia uma risada em cada frase. E quanto à observação de Cecil sobre a Vênus de Milo, e a minha sobre a nota de cinco francos, elas eram tão inestimáveis quanto impossíveis de comercializar.

No final de dois meses, voltamos para Nova York e, depois de caçar um bom apartamentinho, que mobiliamos com uma colcha húngara, um pouco de porcelana moura e uma fotografia da comedianta Fanny Brice, começamos a salgar o que já era salgado. Quer dizer, paramos para trabalhar, o que para Cecil significava ser engraçado uma vez por dia e para mim ser duas vezes mais engraçada uma vez por mês.

Nas semanas seguintes, nossas conversas foram mais ou menos assim:

Ele: Tem fogo?

Eu: Não. Não tenho fogo nenhum.

Ele: Bem, vou ter que esfregar o pauzinho até reacendermos a chama.

Eu: Cecil, isso é bom demais. Você tem que usar isso.

Ou assim:

Eu: Cecil, meu querido, já me decidi sobre uma coisa. Se eu tiver um filho, vou nomeá-lo em homenagem ao pai dele.

Ele (*indulgente*): E supondo que você tenha outro filho, como vai nomeá-lo?

Eu: Ora, em homenagem ao pai *dele*.

Ele: Bem, de todas as – Nancy, você tem que anotar isso. Isso é bom pra caramba.

Ou assim:

Eu: Sabe quem veio te ver hoje? Aquela loira que a gente conheceu em Viena, de quem fiquei com tanto ciúme. Mas você estava dando um pulo no mercado.

Ele: Me pegou no pulo.

Eu: Ah, Cecil, isso é bom *demais*! Se você não usar, eu uso.

Como eu disse, esse tipo de coisa continuou por algumas semanas.

Mas depois de um tempo, quando um de nós dizia algo realmente bom, o outro ria e sorria pensativo, como se encaixasse a observação em um possível cenário.

E uma manhã houve entre nós uma conversa mais ou menos assim:

Eu (*examinando o New York Sphere*): Ah, Cecil, seu diabo velho, essa aqui é minha!

Ele: O que foi?

Eu: Ora, essa coisa das fontes!

Ele: Você está louca! Eu que disse aquilo. Não lembra? A gente estava parado perto daquela fonte no Luxemburgo –

Eu: Lembro perfeitamente bem. E você estava citando o que eu tinha dito. Eu que disse aquilo, semanas antes, em Roma. Você não lembra? A gente estava parado perto da Fontana di Trevi e – (etc. etc.).

Então, um dia, ele *me* pegou nessa. Pelo menos, eu nunca pude fazê-lo acreditar que não, e talvez ele estivesse certo.

Você lembra daquela pequena peça que escrevi – saiu em uma revista em algum momento do ano passado – sobre um jovem casal, chamada “No Inverno e no Verão”?

Bem, quando Cecil viu o título, ficou furioso. Ele jurou que era dele, – e talvez fosse mesmo, não lembro. De todo modo, ele tinha esquecido completamente e nunca teria usado, como eu disse a ele. Mas, mesmo assim, estava furioso.

E no dia seguinte pegou um comentário perfeitamente impressionante meu, algo que eu dissera enquanto estávamos brigando sobre “No Inverno e no Verão” e o colocou no *Sphere*.

Daquele momento em diante começamos a vigiar um ao outro como um rato vigia um gato. Decidimos que nunca mais arriscaríamos nada bom de verdade no círculo familiar. E o círculo familiar começou rapidamente a assumir as proporções angulares de um trapézio isósceles.

Sempre que, em um momento incauto, um de nós deixava escapar um chiste – e era difícil não fazer isso, pois somos ambos, como sugeri antes, gritantemente engraçados –, surgia uma conversa mais ou menos assim:

Ele: Ei, isso aqui é meu. E é bom pra caramba. E vou usar amanhã, antes que você vá tomando conta.

Eu: Olha, francamente. Me pergunto como é que eu fazia para escrever um parágrafo que fosse, antes de ter suas coisas para roubar.

Ou assim:

Eu: Ei, isso aqui é meu. E nem finja que não queria rir, que eu te vi. E se você meter um dedo espatulado nele, te corto o coração fora.

Ele: Ah, vamos, Nan. Isso não é um pouco demais? Você sabe que de vez em quando eu tenho, sim, uma excitação cortical só minha.

Bem. As coisas chegaram a um ponto em que, por semanas a fio, nenhuma palavra é proferida em nossa casa. Você pensaria que somos um par de agentes funerários em vez de um par de humoristas. O silêncio entre nós nunca é quebrado, exceto por um risinho secreto ou um súbito tapa no joelho, seguido por um rabisco furtivo.

Como comentei no início desta narrativa sórdida, no momento em que você ler estas palavras, terei deixado meu marido.

O divórcio será mais difícil. Já que não tenho justificativa legal. Mas ousou dizer que pensarei em algo.

Como se ouviu tantas vezes Henrique VIII comentar: “Dá-se um jeito”.

Bata na Madeira

“Graças a Deus,” diz Meu Anfitrião, “que desde sempre sou completamente livre de superstições”. Com isso, ele se apressa a bater com o punho na perna da sua cadeira.

“Digo o mesmo de mim”, diz o Homem Que Acabou de Raspar o Bigode. “Mas ainda assim”, e aqui, pegando uma generosa pitada de sal de um saleiro que, em seu ardor, derrubara com sua manga, ele a joga sobre o ombro no olho do mordomo, “ainda assim, é bom garantir.”

“Seus bobinhos”, exclama a Única Mulher de Preto e insere o parêntesis de sua linda risada cromática, “vocês dois são dos mais supersticiosos que já vi!”

“Nada!”, objeta Meu Anfitrião. “A única coisa que faço desse tipo é dar batidinhas na madeira. É só essa superstição que eu tenho. Além do mais, eu nem acredito muito.”

“Ah, sim”, diz a Mulher Praticamente Sem Joias (essa sou eu, gentil leitor; eu nunca as uso; a camareira poderia te dizer o porquê), “ah, sim, mas só se tem meias-crenças hoje. Vivemos de acordo com elas. E vivemos por elas. Mas, claro, a gente não morreria por elas. Todos os mártires foram martirizados muitos anos atrás.”

“Verdade,” concorda o Homem Que foi Convocado de Última Hora.

“E de todo modo,” diz o Homem Com o Tipo Errado de Gravata, “um homem com uma superstição é tão supersticioso quanto um homem com dez. É admitir a existência de fadas; e –voosh! – flap - flap - flap - flap -flap - flap – lá estão elas em todos os armários da casa.”

“Mas acho divertido ter superstições!” diz a Mulher que Está Deixando o Cabelo Crescer. “Que cansativos todos nós seríamos se vivêssemos apenas pela lógica! Claro, não tem uma *razão* para cortar um ovo sobre o espinafre,— mas fica tão bonito ali.”

“Discordo”, diz a Mulher que Não Aplica Pó, “que seria cansativo se vivêssemos apenas pela lógica. Seria a criação de um estado social inteiramente novo, tão desbravador quanto o motor pneumático, tão emocionante quanto a matemática.”

Os outros convidados se agitam, desconfortáveis, e olham para a anfitriã. Mas a ajuda vem de outro lugar.

“Ah, *por favor*, não vamos falar de matemática!” exclama a Mulher Cujo Lugar é na Casa do Vizinho Dela, com um estremecimento voluptuoso. “Sinceramente, é um assunto quase indiscreto de se abordar – com certeza haverá pelo menos *um* no grupo que está tentando esqueceer.”

“Eu mesmo estou interessado nesse negócio de superstições”, diz o Homem que Come Tudo de Tudo. “O que são? Acho que eu mesmo também não tenho.”

“Ah, existem muitas”, diz a Mulher que está Deixando seu Cabelo Crescer, “má sorte passar debaixo de uma escada, má sorte quebrar um espelho, má sorte olhar para a lua através do espelho, ou por cima do ombro esquerdo, má sorte abrir um guarda-chuva dentro de casa, má sorte sentarem treze à mesa” – há uma burburinho geral, enquanto todos contam subrepticiamente o número presente nesta mesa em particular; todos, isto é, exceto Minha Anfitriã, que sabe; a Mulher Cujo Lugar é na Casa do Vizinho, que já contou; a Mulher Que Não Aplica Pó, que se contém bem a tempo; e o Homem Com o Tipo Errado de Gravata. “Ah, tem milhares”, retoma a Mulher Que Está Deixando o Cabelo Crescer. “Eu sei todas. Mas não sou nada supersticiosa. Não acredito nem por um momento que treze seja um número de azar. Acho que é um número de sorte!”

“Você está enganada”, diz a Mulher Muito Esperta, em sua voz baixa e irônica, que todos sempre ouvem. “Há uma razão astuta por trás de cada tabu popular. Por exemplo: que treze à mesa é um número de azar, não resta dúvida. Treze não se divide para bridge, tênis, tango nem para descer de par as escadas. É inevitável ter um convidado sobrando, rondando por algum lugar no horizonte, e, obviamente, é má sorte dele.

“Não há como negar que é um risco de vida passar por baixo de uma escada. Qualquer pedestre que cometa essa loucura específica merece receber em sua cabeça meio subdesenvolvida uma avalanche de telhas, um balde de gesso ou um trabalhador polonês.

“Olhar para a lua por cima do ombro esquerdo, ou por cima do ombro direito, por sinal, pode dar câibra no pescoço e deve ser evitado. E quem, a não ser os já acamados e quase mortos, olharia para a lua através do espelho, quando há tantas roseiras, espreguiçadeiras, bancos de parque, varandas e canoas – para não falar do Coliseu romano – de onde ela pode ser tão proveitosamente contemplada?

“Quanto a abrir um guarda-chuva dentro de casa, claro, isso só é perigoso se fizer isso na casa de outra pessoa. Se você fizer isso na sua própria casa e achar que a brincadeira vale um lustre e umas lâmpadas elétricas, o problema é seu. O mesmo vale para os espelhos. Se você quebra o espelho do seu vizinho, tem que pagar por outro. Se é seu, e você não se importa de se contemplar em pedaços estranhos e distorcidos, então, óbvio, nenhum infortúnio ocorreu. Muito depende, também, nem preciso dizer, do tamanho do espelho. O tipo que tem em restaurantes é um horror de caro. Exorto sinceramente todas as senhoras presentes a nunca, enquanto jantam em um lugar público, gesticularem com fervor demais com uma garrafa de champanhe vazia.”

“E acender três cigarros com um mesmo fósforo?” pergunta o Homem Que Parece um Anúncio de Colarinho. “Se essa é uma, então sou supersticioso. Prefiro cortar minha garganta do que acender três cigarros com um mesmo fósforo.”

“Uma preferência um tanto inconsistente”, interpola baixo o Homem Com o Tipo Errado de Gravata.

“Acender três cigarros com um fósforo”, responde a Mulher Muito Esperta, “é certamente azar, – azar para o fabricante de fósforos. E o culto internacional generalizado a esse tipo particular de extravagância sugere a peça de publicidade clandestina mais refinada e tortuosa já inventada pelo homem.

“O ponto das minhas observações é este: que muitos de nossos hábitos que comumente se supõe terem raiz na superstição são, na verdade, apenas evidências do bom senso previdente de alguém.”

“E, é claro”, diz o Homem Que é Inteiramente Careca, “quase qualquer um, especialmente uma mulher, preferiria ser considerado supersticioso do que ser considerado sensato.”

A Mulher Que Não Aplica Pó abre a boca e a fecha novamente.

“O bom senso”, continua ele, “é uma qualidade digna, mas não cativante. Ora, o que poderia ser mais vulnerável, lisonjeiro e de maneira geral mais atraente do que o gritinho, o arrepio, as mãos agarradas, os olhos suplicantes tão próximos dos seus, de quase qualquer moça abordada por um gato preto em uma encruzilhada?”

“Ah, mas isso é *sorte!*” exclamam várias das senhoras ao mesmo tempo, com olhos brilhantes e vozes estridentes e ansiosas. E os homens sorriem, lembrando por que se casaram com elas.

“Tem três tipos de pessoas”, diz o Homem Com o Tipo Errado de Gravata. “Tem a pessoa que muda de caminho para não passar por baixo de uma escada; tem a pessoa que muda de caminho para achar uma escada da qual passar por baixo e tem a pessoa que não tem a menor ideia se está passando por baixo de uma escada ou não.

“As vidas das duas primeiras é claramente governada por superstições, uma as honrando na observância, a outra, na violação. A vida da terceira também, posso jurar, é governada por superstições – mas por um conjunto diferente.

“Pois as superstições pelas quais realmente nossa nobre e ilustre raça é realmente impulsionada e projetada são outras e muito mais insidiosas do que essas já mencionadas. Elas são insidiosas porque as pessoas nem sequer as reconhecem como superstições.

“Por exemplo, os selos postais. Alguém aqui nunca tirou com vapor um selo postal de um envelope, nem passou meia hora sofrendo na luta para separar dois que estão fortemente soldados juntos?”

Um momento de silêncio.

“Eu nunca,” diz a Mulher Praticamente Sem Joias. “Mas tenho uma gaveta meio cheia de envelopes mortos com selos vivos que algum dia, de algum jeito, espero sinceramente redimir.”

“Claro que tem,” diz o Homem Com o Tipo Errado de Gravata. “Todo o mundo é supersticioso sobre selos postais. Agora, um selo postal é uma coisa muito útil de muitas maneiras; é bom para colar uma placa de OCUPADO em uma porta, para colar uma folha solta de volta em um caderno, para inúmeros truquezinhos caseiros e domésticos. Um selo não passa de um insignificante pedaço de papel colorido com uma mucilagem extraordinariamente boa no verso; entre seus outros usos, pode ser empregado para facilitar o progresso de uma carta pelo correio. Mas para a maioria de nós, um selo postal é uma entidade sagrada e terrível com a qual não se deve brincar.”

“Eu sei,” diz a Única Mulher de Preto. “Uma vez eu pedi um creme de menta verde só para olhar para ele. Não gosto do sabor, mas é de uma cor tão bonita! Todo o mundo tentou me fazer bebê-lo; e quando não bebi, tentaram me fazer dar para eles beberem. Mas insisti em mandar embora intocado e todo o mundo me achou maluca.”

“Bem isso,” diz o Homem Com o Tipo Errado de Gravata. “As pessoas têm uma superstição de que tudo tem seu uso específico e que não deve ser usado para mais nada. Elas acreditam que todas as flores são bonitas e todos os vegetais, feios, um cravo rosa esteticamente preferível a um repolho roxo, o telefone de mesa preto com seu longo caule verde necessariamente menos gracioso do que qualquer coisa feita de vidro da Boêmia. Quanto mais velhos ficamos, menos chances temos de realmente ver uma coisa quando a olhamos; o que vemos é uma composição de todas as opiniões que já formamos sobre ela. Isso, é claro, é experiência. É também, no entanto, o endurecimento das artérias estéticas.

“Mas há certas superstições que influenciam nossa vida econômica e política, bem como nossa vida estética. Tomemos, por exemplo, a opinião atual e profundamente enraizada de que ‘as crianças são coisinhas adoráveis’.

“Há quase tantos pequenos mentirosos desagradáveis, rabugentos, covardes, egoístas, incultos, cabeça dura, desonestos, papudos e traiçoeiros no mundo de hoje”, continuou ele, olhando sem atenção para a mesa, “quanto haverá mentirosos de tamanho médio

desagradáveis, rabugentos etc. etc. etc. no mundo daqui a trinta anos. Até alguns mais,” acrescentou com sarcasmo.

“A única coisa sobre uma criança a faz superior a um adulto é que ela pode viajar por meia tarifa.

“Mas é claro que, se o mundo deve ser continuamente, ou mesmo – Deus não permita! – cada vez mais povoado, é importante que as pessoas considerem as crianças como coisinhas adoráveis. Caso contrário, a tentação poderia se tornar criminosamente grande, depois de alguns meses de alimentação e criação vigilantes, de cortar sumariamente, no interesse da civilização, a cota perfeitamente legítima da próxima geração de inválidos, idiotas e ladrõezinhos de marca maior.

“Agora considere, por favor, o credo ilusório e tão comum quanto de que ‘a velhice é bela’. A velhice só é intrinsecamente mais bela do que a juventude se as cinzas forem intrinsecamente mais belas do que o fogo. Os velhos são gentis e tolerantes por uma de três razões: porque é vantajoso para eles serem gentis e tolerantes; porque são impotentes demais para serem de outro jeito, ou porque sempre tiveram gentileza e tolerância em suas naturezas.

“Há pessoas que conhecemos hoje que são temperamentais, espirituosas, pouco convencionais, determinadas e apaixonadas. Subtraia dessas qualidades o fogo, que é sua força motriz. Em trinta anos, essas mesmas pessoas serão irritáveis, tolas, desarrumadas, teimosas e lascivas.

“Pois diga o que quiser, um homem velho é as cinzas de si mesmo. Como o galho se entortava, a árvore cresceu, a tora queimou e assim jazem as cinzas. E nada há nas cinzas que já não houvesse no tronco, a não ser as qualidades perfeitamente negativas de palidez, impotência e frio.”

Pessoas se ajeitam e agitam em torno da mesa. Os convidados estão inquietos; não sabem bem o porquê. Mas suspeitam vagamente, entre eles, da presença obscena da Poesia.

“Ah, *por favor*, não vamos falar de velhice!” exclama a Mulher cujo Lugar é na Casa do Vizinho Dela. “Se tem alguma coisa no mundo mais angustiante de se contemplar do que o passado, é o futuro!”

Todos sorriem, agradecidos. Minha Anfitriã se levanta. Nós nos contorcemos em nossos chifons, ajustamos nossas alças e nos esquivamos, bajulantes, da sala.

Chá para a Musa

A Sra. Lang-Jennings Oferece um Das-Quatro-às-Seis em Homenagem ao Ilustre Poeta

Personagens: Bertha Lang-Jennings

Ângela, sua filha, com quatorze anos de idade

Convidados e Convidadas

Cecil Payne, um Poeta

CENA: Uma sala muito lotada, cheirando a rosas, álcool desnaturado e sanduíches e fumegando como uma lavanderia. Grande exposição privada de raras e inestimáveis toalhas de mesa, rendas, porcelana, prata, vestidos, chapéus, joias etc. A Sra. Howard, uma jovem alta e séria com cabelo fino, reclina-se angularmente sobre o banco do piano. Em um pequeno sofá no canto, a Srta. Lowry, uma jovem pequena e frívola com um ondulado permanente, persegue um flerte vespertino com o marido da Sra. Howard. Espremidas lado a lado em um divã, a Sra. Blackburn, a Sra. Loomis, a Srta. Dunning e a Srta. Hutton, cada uma tentando libertar os próprios cotovelos e afirmar sua personalidade. Sentada em uma poltrona, com os joelhos confortavelmente afastados, a Sra. Crane, uma mulher grande e de meia-idade, vestida de preto e usando meias de lisle, obviamente a pessoa mais rica presente. O Sr. Cummings se reclina contra a lareira, de onde se serve seu chá e bolos. A Srta. Lenox, que já passou quinze dias no Japão, ajoelha-se em uma almofada diante da lareira; seus pés misericordiosamente adormeceram há muito tempo, então eles não estão mais conscientes de que ela está sentada neles. Outros convidados espalhados.

Sob uma palmeira murcha perto do divã, vestido com uma camisa cinza macia, calças de veludo cotelê marrom e paletó, uma gravata estampada e botas do exército, está sentado o Sr. Payne, o poeta. Ele está muito desconfortável. Está segurando uma xícara vazia nas mãos há dez minutos, incapaz de se fazer levantar e largá-la na mesa; está corado, consciente da protuberância dos dois volumes de poesia no seu bolso; seu estômago está inquieto perante a libação desconhecida e a conversa está cheia de monotonias. Além disso, ele acabou de cortar o cabelo e a nuca está com frio.

Em pé, quando as cortinas se abrem, a Sra. Lang-Jennings, mexendo nas suas pérolas e dirigindo-se à multidão em um barítono sacarino.

Sra. Lang-Jennings: Senhoras e senhores, esta pessoa encantadora à minha esquerda sobre quem todos vocês estão se perguntando é o Sr. Cecil Payne, o poeta. (*Murmúrios de*

“Oh”, “Ah”, “Nossa”, “Que interessante” etc.) O Sr. Payne, como, sem dúvida, todos sabem, é o autor desses dois maravilhosos volumes de poesia – é... – (*consulta um pedaço de papel na mão*) – *Bolos e Cerveja*, e *Um Arqueiro na Arcádia*. (*Murmúrios de “Oh, sim”, “Ah, sim”, “Nossa”, “Que interessante” etc.*) Tenho certeza de que todos ficaremos encantados em ouvir o Sr. Payne ler para nós alguns de seus próprios poemas maravilhosos. (*Leve bater agradável de palmas rechonchudas*)

Sra. Crane (*em voz alta e áspera*): Comprei seus livros, Sr. Payne, os dois. Eu compro todo livro de versos que sai. Não leio, porque não gosto de poesia. Mas compro, que acredito que se deve incentivar a arte.

Srta. Hutton (*com uma voz doce e estridente, liberando violentamente os cotovelos*): Mas me diga, Sr. Payne, eu sempre quis saber: você escreve de inspiração ou trabalha neles?

Sra. Loomis (*avançando de repente no divã e apertando os braços em volta dos joelhos*): Ah, Sr. Payne, como que você *faz*? Li seu livro encantador *Cerveja e Pinos* do começo ao fim e acho a coisa mais *maravilhosa*! É a coisa mais maravilhosa para mim a maneira como as pessoas escrevem poesia! *Eu* nunca conseguiria fazer isso de jeito nenhum, tenho *certeza* que não conseguiria!

Sra. Ten Eyck (*uma mulher esbelta e altamente inflamável com um chapéu justo e um véu traiçoeiro, acariciando nervosamente o fucinho comprido de um belo lebréu branco*): Sr. Payne, espero que não se importe com Boris. Ele fica bem inquieto quando as pessoas cantam ou leem em voz alta ou coisa do tipo, mas se ele for até você, só deixe ele lambar sua mão e tudo vai ficar *bem*.

Sra. Sailer (*uma mulher gorda, em cacarejo*): Sr Payne, este é um dia de marcar no calendário para mim, Sr. Payne. Estive ansiosa a semana inteira para ouvi-lo esta tarde. Adoro poesia. Na minha família somos todos muito poéticos. Minha menina já recebeu um selo de prata na revista *St. Nicholas* por um poema chamado *Honra* e ela tem *só* quinze anos. Se não for te aborrecer, eu *adoraria* te mostrar alguns versos dela e ver o que acha. Dê só uma lida nisso aqui, se não se importar, Sr. Payne. Tenho certeza que ficará impressionado. Ela tem só

–
(*Entra abruptamente, encharcada de perfume, a Srta. Ballard, uma garota extremamente bonita – olhos castanhos, cabelos dourados, dentes perfeitos, cílios longos, tudo.*)

Srta. Ballard (*com uma voz estridente de Indianápolis, muito rapidamente*): Ah, Bertha, querida, eu levei quarenta minutos para chegar aqui e quase não acredito que consegui

chegar, não é, meu amor? (*Essa última para um cachorro preto magrinho e microscópico, que ela agora arrasta para fora do regalo pelo rabo.*)

Todos: Nossa, o que é que aconteceu? Nos conte! Que terrível!

Srta Ballard (*afundando em uma cadeira e se abanando com um programa de concerto*): Estou exausta! Tem chá *sobrando*? Teresa Blackburn, assim que eu te vejo, tenho sempre uma sensação horrível de que não sobrou nenhuma gota de chá!

Sra. Blackburn: Está tudo bem, querida. Eu me forrei no Dolly's antes de vir.

Sra. Lang-Jennings: Teresa! E você diz isso na minha frente! Qual que é o problema com o *meu* chá?

Sra. Blackburn: Problema nenhum, querida, –

Srta. Lenox (*interjeitando*): É o melhor chá que tem fora de Tóquio!

Sra. Blackburn: Mas eu não sou uma dessas pessoas que pode esperar pelo melhor. Eu sempre pego o primeiro, por medo de que seja o último.

Srta. Dunning (*para Srta. Hutton, em um sussurro*): Foi assim com o seu marido, minha querida.

Srta. Hutton (*para Srta. Dunning, em um sussurro*): Claramente.

Sra. Lang-Jennings (*para a Srta. Ballard*): Probrezinha, aqui está o seu chá e bem como você gosta, três cubos e limão. E agora nos *conte* o que aconteceu!

Ângela: Não é *assim* que ela gosta, mamãe! Ela gosta sem açúcar e com creme, não é, Srta. Ballard?

Srta. Ballard: Bom – é... – sim – na verdade, se não se importar.

Sra. Lang-Jennings: Ah, sinto *muito*! *Estou* perdendo a memória. Disse a Will esta manhã que estava perdendo a memória, e ele disse – pronto, querida, (*para a Srta. Ballard*) agora, sirva você mesma, então vai ficar certinho, – ele disse: “Meus parabéns.” (*Uma onda de riso delicado e malicioso do grupo.*)

Srta. Dunning (*para Srta. Ballard*): Connie, seja um anjo e me jogue um cigarro.

Sr. Cummings: *Perdão*. Pegue um dos meus.

Srta. Dunning: Muito obrigada, mas eu realmente prefiro o tipo que o Connie fuma. Pode pegar para mim, se quiser. Obrigada. *Muito* obrigada, querido. Não sei *por que* nunca penso em comprar desse tipo para mim!

Ângela: É a Sra. Raeburn que toma com três cubos e limão, mamãe.

Sra. Lang-Jennings: Sim, sim, querida.

Ângela: E ela não está aqui. Agora não queria ter convidado ela?

Sra. Lang-Jennings: Ângela, – shh shh!

Ângela: Mas eu bebo, se ninguém mais for beber. É muito ruim desperdiçar.

Srta. Ballard: Eu vi a Sra. Raeburn no Biltmore esta manhã, tomando caf – quer dizer... – almoçando com o Sr. Dinwiddie. Estava com uma aparência horrível.

Sra. Lang-Jennings (*distráida*): Ah, sério? – Ângela, querida, corre lá para cima e vê se a mãe deixou a bolsa de contas malva na penteadeira ou do lado do telefone.

Ângela: Ai, nossa. Tá bom. Mas se você deixou mais alguma coisa, me diga agora. Odeio ser mandada para cima o tempo todo. (*A Sra. Lang-Jennings encara sua filha com um olhar cinza claro e Ângela parte.*)

Sra. Lang-Jennings (*tirando um lenço de uma bolsa de contas malva que está em seu colo e tirando cuidadosamente um pouco de geleia de sua unha do polegar*): Sim, ela não está com a melhor das aparências esses dias.

Srta. Ballard: Estava vestida de azul, – uma cor muito difícil, especialmente de manhã.

Sra. Ten Eyck: Ele é *muito* charmoso, Dinwiddie. Eu conheci ele em Paris.

Sra. Loomis: Sério? Todo tipo de gente parece ter conhecido o Sr. Dinwiddie em Paris! É incrível!

(*Entra a Srta. Ainsworth e o Sr. Dallas, ambos muito sofisticados – adições ilustres à reunião.*)

Srta. Ainsworth: Se quiserem saber por que estou atrasada, perguntem a Dallie. É tudo culpa dele. Não é, Dallie?

Sr. Dallas: É. Oi, Bertie.

Sra. Lang-Jennings (*levantando a bochecha para ser beijada*): Nossa, que cheiro doce você tem. O que é?

Sr. Dallas: E como que eu vou saber? (*Risos gerais*)

Srta. Lenox (*para Srta. Ainsworth*): O que foi, Babs?

(*Entra Ângela, sem fôlego.*)

Ângela: Não está lá. Mas eu trouxe seu xale rosa e seus sais aromáticos, seu livro de endereços e sua magnésia bisurada, se você quiser algum deles. Ué, sua bolsa de contas está *aí!*

Sra. Lang-Jennings: Sim, querida, obrigada. Mamãe encontrou.

Sr. Dallas: Estou morrendo de fome. Ainda tem algum sanduíche?

Sra. Lang-Jennings: Bom, eu – é... –

Sra. Blackburn: Sim, aqui tem um. De nozes, ainda.

Srta. Ballard: Socorro! Isso é meu!

Sra. Blackburn: Ah, desculpe. Mas você não quer dar para o Dallie? Ele está com *tanta* fome.

Srta. Ballard: *Não!* O que, depois que ele interrompeu um encontro comigo para ir –

Sr. Dallas (*indo até ela e apertando as mãos dela*): Connie, sua linda, você me perdoaria se soubesse a verdade.

Srta. Ballard: Não tenho tanta certeza disso. Mas *estou* disposta a ouvir a verdade. Não ouço uma há muito tempo.

Todos: A verdade! A verdade!

Sr. Dallas: A verdade é que eu evito você de propósito, Connie. Não confio em mim perto de você. Temo que serei infiel a Babs. (*Risos gerais.*)

Sra. Lang-Jennings: Tome um pouco de chá, Sra. Crane.

Sra. Crane (*em voz alta e áspera*): Obrigada, Bertha. Só um pouquinho.

Sra. Lang-Jennings (*servindo*): Diga quando.

Sra. Crane (*em voz alta e áspera*): Quando!

Srta. Lenox: Alguém viu Greggie desde que ele voltou?

Sra. Ten Eyck: Sim, eu vi.

Srta. Ainsworth: Eu vi também.

Srta. Ballard: Também.

Sra. Lang-Jennings: Parece que só você que não, Violet. Tome um chá, Srta. Hutton.

Srta. Hutton: Não, obrigada. Tenho que ir. Prometi à tia Ellen que ia buscá-la em vinte minutos.

Srta. Dunning: Onde você a deixou, Izzy?

Srta. Hutton: No dentista. Tchau, Teresa, querida. Te vejo quarta. *É* quarta, né?

Sra. Blackburn: Sim, querida, – sete e meia.

Srta. Ainsworth: Ué, para mim você disse sete!

Sra. Blackburn: Ah, mas, querida, você está sempre meia hora atrasada!

Sra. Loomis (*levantando*): Eu também tenho que ir. Deixei o Sr. Einstein no Plaza e ele vai mastigar as peles de todo mundo.

Sra. Howard: Também tenho que ir. Venha, John.

Sra. Lang-Jennings: O quê, está *todo o mundo* indo?

Ângela (*em um sussurro alto*) Shh, mãe! Melhor assim! O jantar é cedo hoje à noite, sabia?

(Os convidados escorrem fora separadamente, tagarelando e mentindo. Sai a Sra. Lang-Jennings na direção da sala de jantar; Ângela para o andar de cima. A sala de estar fica vazia. Pausa.

Agora emerge furtivamente de debaixo do divã, parecendo muito envelhecido e abalado, com olhos selvagens e boca mexendo sem som, o Sr. Payne, o poeta. Ele olha apressadamente para a sala, caminha até a mesa, enche os bolsos desajeitadamente com os cigarros monogramados da Sra. Lang-Jennings e sai, aos prantos.)

Pãezinhos e Sal

Phillip: um jovem qualquer, um tanto alto, moreno, muito bonito, agora um pouco pensativo, casado há seis meses com

Lucile: uma jovem qualquer, um tanto pequena, loira, muito bonita, agora um pouco inquieta.

Lugar: O salão de jantar de um hotel qualquer da moda.

Hora: Quinze para as oito de uma noite qualquer.

Ela: Philip, você pode me passar um pãozinho, por favor? – Você tem o hábito muito irritante de ficar com os pãezinhos todos do seu lado da mesa. E você sabe muito bem que, sempre que tento alcançar alguma coisa neste vestido, eu passo minha manga no molho béarnaise.

Ele: Perdão, meu amor. Estava pensando aqui em outra coisa.

Ela: Óbvio. Eu queria, Philip, que, pelo menos quando a gente estivesse jantando fora, você me mostrasse um pouquinho de atenção que fosse. Não me importo de ser negligenciada, mas eu odeio *parecer* negligenciada.

Ele: Isso aqui é uma briga?

Ela: Não, não é uma briga. Não tenho vontade nenhuma de brigar com você, Philip. Sempre que você briga você perde seu sotaque inglês.

Ele (*um pouco tocado, mas mostrando-se indiferente*): Quero dizer, minha querida, você gostaria de um pãozinho?

Ela: Obrigada.

Ele: E, em troca, você se importa de tirar a bolsa de cima do sal por um momento?

Ela (*corando*): Ah, desculpe!... Phil, *por favor*, não salgue a carne antes de provar! Se você soubesse como isso me irrita! É uma das seis coisas mais irritantes que você faz!

Ele (*agradável, atacando seu jantar*): É? E as outras o que são?

Ela: Deixe para lá.

Ele (*cortês*): Não, não. Me diga.

Ela (*obviamente lutando contra a doce tentação*): Ah, não, querido. Por favor, não me peça isso. A gente só vai começar a brigar.

Ele (*bastante amigável*): E não é isso que você está querendo?

Ela: Não!

Ele: Ah, é, sim.

Ela: Ah, tá bom, então! Já que insiste. Mas lembre que você que pediu.

Segue-se um intervalo de silêncio tenso.

Ele (*olhando para ela com diversão*): Então?

Ela: Bem, então, – você *nunca* repara no que estou vestindo, tá aí uma coisa! Dava na mesma eu me vestir para o meu avô!

Ele: Ah, Lu, não está sendo um pouco injusta? Lembro muito bem de dizer, nesta noite mesmo, quando estava te ajudando a vestir o casaco: “Que vestido novo bonito, querida!”

Ela (*furiosa*): Não é um vestido novo! E você devia saber que não é! Eu tenho ele há dois anos. Só mandei encurtar e trocar as mangas! Vestido novo!

Ele: Bom, sinto muito. Você sempre parece linda para mim, não importa o que vista, essa é a verdade. E isso não precisa te deixar tão zangada.

Ela: Bem, me deixa. E é por isso que estou sempre fazendo você me levar para jantar em lugares onde é certo que vai ter gente que eu conheço. Para que *alguém* me aprecie!

Ele: Pois bem, continue.

Ela (*beligerante*): Vou continuar, sim. Isto aqui é outra coisa que é igual, as duas se resumem ao fato de que o que você quer é jantar e não jantar fora comigo. Você está sempre, sempre dizendo, quando não estou nem *perto* de pronta, “Ah, vamos lá, – está bem assim!” – e isso me deixa tão furiosa! É bom que você saiba.

Ele (*muito gentilmente*): E então?

Ela (*um pouco assustada, mas persistente*): Então – então que você está sempre me beijando em estações de trem e fazendo coisas assim. Você não tem discrição nenhuma. Além disso, você não faz isso porque quer me beijar. O tempo todo, sua cabeça está em saber se o trem vai atrasar ou não e fazer você perder suas conexões e se você vai conseguir um lugar pra sentar. Você não quer me beijar de verdade. Você só faz isso para resolver mais uma coisa e riscar da lista. Eu sei.

Ele: Ah, mas, Luzinha –

Ela: Não, não, é a minha vez. Você pode ter a sua vez mais tarde (*com veneno crescente e eloquência em ascensão*). E, por favor, não fique sentado aí sorrindo para os seus dedos o tempo todo que estou falando, pensando em algum cinismo flácido para me calar no minuto em que eu parar para respirar!

Ele (*ainda mais gentilmente*): Continue. Continue.

Ela (*imprudente*): Pois bem! Além dos que eu já falei, seu traço mais abominável é o de ficar segurando meu braço toda vez que a gente atravessa uma rua, num simbolismo fraco

e preocupado de me içar nos meios-fios. Eu não sou aleijada, – e se fosse, ia ser melhor ficar na calçada e iodelar para um policial do que confiar na condução distraída e despropositada de um acompanhante como você!

Ele (*depois de uma pausa*): Já acabou?

Ela (*mal-humorada*): É tudo que lembro agora. Pode me passar um pãozinho?

Ele: Mas outro?

Ela: Phil, que grosso!

Ele: Não, querida. Só fico feliz que você tem apetite.

Ela: Isso aí é outra coisa irritante que você faz.

Ele: O quê?

Ela: Ficar fazendo comentários sobre eu ter apetite.

Ele: Mas você *tem* um apetite!

Ela: Tenho vários. Mas não precisa ficar discutindo eles.

Ele: Cuidado – vai passar a manga na manteiga.

Ela: Obrigada.

Silêncio por alguns momentos. Eles olham, com cuidado, para longe um do outro, ele com a mandíbula ligeiramente saliente, ela com as pálpebras caídas e o queixo no ar.

Ela (*depois de um olhar tímido e um de remorso na direção dele, aos quais ele está aparentemente alheio*): Phil, acho que vou chorar.

Ele (*instantânea e veementemente preocupado*): Meu Senhor, Lu, não! Olha aqui, – coma seu jantar! Lu, pelo amor de Deus! Vamos embora?

Ela (*os olhos bem abertos e ameaçadoramente brilhantes*): Não – não – só me dê um minuto – é só que – ah, Phil, de repente eu me senti tão cruel! Eu *fui* cruel?

Ele: Bobagem, você não poderia ser cruel nem se quisesse. Vamos, coma seu jantar, querida. Para agradar o Phil. Se você não parar, eu vou te beijar, bem aqui. Eu não aguento isso. Nunca me acostumo a ver você chorar. Faz você parecer tão desamparada, quase me mata. – Pronto, assim é melhor.

Ela (*inserindo, trêmula, o garfo no filé mignon e serrando-o sem segurança*): Ah, Phil, você é tão doce! Por que eu digo coisas tão terríveis para você se eu te amo tanto?

Ele (*fervoroso*): Sabe Deus.

Ela (*alegre*): Phil, querido, escuta. Agora, vou te contar as seis coisas *boas* sobre você. Posso?

Ele (*indulgente*): Tudo bem, querida, – se você quiser.

Ela: Primeiro que você nunca se vangloria de quanta bebida você consegue beber sem ficar bêbado. Eu não *suporto* isso. Além disso, você nunca recita o “Feitiço do Yukon” para mim. E tantas pessoas já recitaram! Fiquei escutando, atenta, depois que casamos, com medo, por semanas, mas você nunca recitou. E quando me pediu em casamento, não pediu dizendo que queria ser o pai dos meus filhos. E também você nunca organiza os fósforos em quadradinhos na toalha de mesa, sugerindo entusiasmado que eu tente fazer alguma coisa com eles sem fazer outra coisa. E você nunca para no meio de uma história para dizer “Não, acho que essa é um pouco pesada demais.” E você não usa chapéu coco.

Ele: Eu não fazia ideia de que era possuidor de tantos atributos excelentes. Me deixou de bom humor. Quer sobremesa?

Ela (*incerta*): Não, acho que não. Não estou com muita fome. Ai, Philip, *por favor*, não ria!

Ele: Meu amor, não estou rindo. Estou disfarçando um bocejo.

Ela: Ah, – está tão entediado assim?

Ele (*ingênuo*): Sim. Sempre me aborrece falar sobre mim. Vamos falar sobre você.

Ela (*ansiosa*): Muito bem! Diga-me o que *eu* faço que *você* odeia.

Ele: Nada. Você é perfeita. Vamos discutir duas ou três das suas perfeições.

Ela (*com entusiasmo*): Tudo bem!

Ele: Em primeiro lugar, você é de longe a mulher mais sensata que conheço –

Ela: Ai, Philip, eu não sou nada disso! De onde?

Ele: Além disso, é claro, você tem em comum com a maioria dos membros do seu sexo – beleza, sagacidade, delicadeza –

Ela: Ah, realmente, Philip, você sabe perfeitamente bem que muitas mulheres são muito feias e a maioria delas é burra! E eu também não sou delicada!

Ele: Retiro tudo que disse. Vou começar de novo. Você não tem nada em comum com as outras mulheres. Você é totalmente diferente. Na verdade, às vezes, quando estou falando com você, discutindo assuntos sobre os quais a maioria das mulheres é totalmente desinformada – caçar patos, política, jogo de dados –, eu tenho a impressão de que estou falando com outro homem.

Ela (*lisonjeada*): Mesmo?

Ele: Mesmo. E às vezes, até quando estou sentado sozinho com você, meu braço em volta da sua cintura, sua cabeça no meu ombro, o calor da nossa amizade me acomete numa grande onda, e quase esqueço que você é uma mulher, na doçura do nosso perfeito companheirismo.

Ela (*em dívida*): Mesmo? – Ah, Philip, você não me ama mais?

Ele: Lucile, eu te adoro... Claro, tem umas pequenas coisinhas irritantes –

Ela (*muito ansiosa*): Que coisas? Me diz!

Ele: Ah, não, querida. Estava só brincando.

Ela: Não estava, Phil, e sabe bem. Estava falando sério. Me diga – é justo – me diga as coisas terríveis que *eu* faço.

Ele: Bem, querida – você fica *catando* fiapos soltos de mim em lugares públicos. E isso é tão – tão possessivo.

Ela: Mas, meu bem, só faço isso porque tenho orgulho de você e eu quero que todos saibam que você é meu. Você não deveria se importar com isso.

Ele: Bem, já que estamos falando sobre isso, você tem um hábito realmente irritante. Quase sempre, vinte minutos depois de ter pedido algum prato especial para ser preparado para você num restaurante, você tem uma inspiração repentina de trocar o pedido por outra coisa. E você não pode ficar *fazendo* essas coisas, Lu, – pelo menos, não todas as noites.

Ela (*amarga*): Continue.

Ele (*engatando no assunto*): Além disso, você se comporta de maneira tão infantil quando a gente atravessa uma avenida no trânsito, você corre na frente e quase se joga debaixo de um caminhão, ou dá uma corridinha sem fôlego quando não tem nada a um quarteirão de você. Mas também, todas as mulheres fazem isso.

Ela (*com uma voz trágica*): Sinto muito, Philip, por te envergonhar em lugares públicos.

(*Há uma pausa amarga.*)

Ele: São só coisinhas pequenas, Lucile. Nas coisas grandes você é maravilhosa. Por exemplo: nunca vi você dizer “Bem coisa de homem”; você aplica rouge incomparavelmente bem, tão bem que é necessário observar o tipo de sapatos que você está usando para se ter certeza de que você sequer aplicou rouge; e sua digestão é excelente, o que pressagia que você nunca vai ficar me enchendo o saco. Você nunca repreende o garçom, nem faz comentários sobre o serviço telefônico ou sobre a estupidez da tarde de domingo na cidade, ou o fato de eu gostar da seção de quadrinhos; e você nunca me pergunta, com inocência de olhos arregalados, por que será que todos estão te encarando.

Ela (*com um súbito surto de charme*): Devo ser uma pessoa boa demais.

Ele: Você é. (*Ele olha nos olhos dela por um instante.*) Você é. É... – mas mais sobre isso depois. É... – continuando: você sempre me pede para desistir pelo seu bem da coisa que

eu estava prestes a desistir de qualquer maneira. Você não gosta de nenhuma bebida que se bebe de canudo. E todos os seus parentes moram na Califórnia.

Ela: Ah, Philip, isso é brutal da sua parte!

Ele: É você que é sentimental.

Ela: Bem, talvez seja bom para você que eu seja!

Ele: E o que você quer dizer com isso?

Ela: Tudo bem, então, quero dizer que você é brutal e presunçoso e cínico e desajeitado e cansativo e egoísta e grosseiro; e se eu não estivesse tão perdidamente apaixonada por você, nunca mais falava com você!

Ele (*delicado*): Ah! E agora me permita, elogios à parte, enumerar seus próprios encantos duradouros. Como eu disse antes, você é perfeita. Você é sentimental, indolente, cruel, tímida, extravagante, falsa e vaidosa – em outras palavras, perfeita.

Ela (*emotiva*): Ah, Philip, – você me ama mesmo, não é?

Ele: Amo... A conta, por favor!

Como Ser Feliz, Apesar de Bom

Quando criança, fui cedo desviada do caminho da retidão pela infeliz observação, que certa vez minha mãe deixou escapar na minha presença de que a virtude é sua própria recompensa. Até então, havia suposto que, se estava sendo boa, era para algum propósito decente e inteligível. Se eu escrevia para minha avó, era com o entendimento definido, pensava eu, entre mim e aqueles ao meu redor, que eu receberia um trenzinho no natal, ou um barco com *Férias* pintado na proa; e nada daqueles brinquedos de menininha também, – um trem capaz de cometer violência física à pessoa e à carga de qualquer vagão de chá que pudesse passar pelo seu trilho e um barco que levaria o gatinho para uma boa e longa velejada. Imagina minha consternação, então, quando me foi assim, por acaso, trazido à tona que se eu escrevia para minha avó era presumivelmente para receber uma carta da avó em troca!

Com a Virtude eu estava bem familiarizada. Era um dragão rosa claro com olhos azuis olhandinho para cima, uma voz açucarada e boas quantidades de cabelos amarelos arrumados em cachos. Tinha um aparato intrincado e desconfortável de fios de latão em seus dentes frontais superiores, que nunca, por motivo nenhum, eram removidos e deixados na rede. Sobre sua barriguinha, um avental, sem manchas de geleia. Em suas patas traseiras, duas galochas extremamente grandes e brilhantes; quanto às patas dianteiras, a direita estava infinitamente envolvida na execução de dó-ré-mi-polegar-sol-lá-si-dó em um piano branco puro, enquanto a outra atacava ritmicamente a nuca com uma esponja de banho (a esquerda não tinha a menor ideia do que a direita estava fazendo); suas quatro pernas gordas calorosamente envoltas em roupas de baixo de lã branca áspera, um pouco grandes nos pulsos e tornozelos. Afixadas em suas omoplatas, duas asas muito pesadas e desajeitadas, compostas exclusivamente de penas vermelhas, azuis e brancas; e, presa atrás de sua cabeça, uma coisa dourada brilhante em formato de disco de vitrola.

Eu sempre supus que, se você alimentasse o dragão duas vezes ao dia com pasta de dente, seu alimento favorito, recitasse para ele a lição de aritmética, o que ele mais amava ouvir no mundo, e fizesse cócegas em suas costas rosadas flácidas com um lápis bem afiado, alguma tarde ele iria sorrindo dormir, e você podia se esgueirar pelo jardim encantado, onde cerejas e caramelos e pepinos em conserva cresciam desenfreadamente nos galhos mais baixos, e os galhos mais altos pelados de tudo, exceto folhas.

Nada disso! Aqui estava eu desperdiçando minha juventude em boas ações que não me levariam a lugar nenhum. Manhãs e manhãs de suor na minha cartilha; as belas tardes dissipadas, sentada na varanda, removendo pontos longos e tentando fazer pontos curtos; ou indo para uma caminhada com minha governanta, que preferia a estrada cansativa à linda vala e insistia em se dirigir a mim em uma língua que não era a minha; noites e noites amargurada pela otimista literatura juvenil, – como se não fosse ruim o suficiente ter que ser boa, ainda tinha que ler sobre ser bom! –; e a maravilhosa noite perdida inteira em um sono odioso. E no final, o que eu receberia pelas minhas dores? – Virtude. Ou seja, o Dragão.

Eu é que não!

Você já ouviu a historinha da menininha que guardou todas as suas moedinhas em seu cofrinho e, quando o cofrinho estava cheio como um carrapatinho, sua mãe o abriu e comprou-lhe um grande frasco de óleo de fígado de bacalhau? Bem, essa menininha não era eu. Muito antes de ter um centavo sequer, eu já tinha farejado a perfídia e a hipocrisia do mundo ao meu redor e traçado meus pequenos planos.

“A virtude é sua própria recompensa”, dissera minha mãe. E a partir desse momento data a minha descida em voo pela avenida pavimentada de gelo das transgressões intencionais.

Tornei-me incontrolável. Não comia mais meu cereal. Ocorreu-me pela primeira vez que eu sempre o odiei. Não enchia mais minha mente com o entorpecimento de bonequinhas *Dolly Dimples* e histórias de *Rollo no Atlântico*. Certa manhã, me escondi por horas debaixo da cama de minha mãe, lendo *A Sonata a Kreutzer*, que estranhamente me fascinou; e quando minha mãe me encontrou, tirou o livro de mim e me colocou para costurar, costurei minha costura no braço da cadeira de meu pai.

Naquela tarde, me recusei a acompanhar minha governanta na excursão diária. Eles tentaram me persuadir. Fui firme. Tentaram argumentar comigo. Me joguei no chão e gritei. Agarraram meus pés e tentaram me arrastar para o saudável ar livre. Agarrei a luminária do piano por sua base frágil e consegui levá-la comigo. Minha mãe ficou consternada. Correu para o telefone. E logo, para meu desgosto, entrou na sala o médico da família. Ele me sentou carinhosamente em seu colo; eu o chutei na perna. Tendo medido meu pulso, com alguma dificuldade, pediu que eu colocasse a língua para fora. Coloquei, em toda a sua extensão e com entusiasmo desnecessário. Depois disso, ele me inverteu sem cerimônia e deu na minha pessoa uma surra eficiente e vigorosa.

Parecia-me, naturalmente, que, se de fato a virtude era sua própria recompensa, então, em contrapartida, a recompensa do pecado deveria ser o cobiçado privilégio de pecar tanto quanto se quisesse. Mas estava errada. Minha mãe me enganara. A virtude não era sua própria recompensa. Ou, se fosse, era a recompensa de outras coisas também. Para cada hora docemente gasta na maldade, eu era inevitavelmente forçada a dedicar pelo menos duas horas às atividades pouco atraentes dos abençoados. A virtude, estava muito claro, era a recompensa do vício.

Em minha perplexidade, comecei a observar os mais velhos em busca de alguma dica de conduta. Eles viveram muito tempo. Não seria razoável supor que não tiveram nenhum prazer em suas vidas. Como conseguiram algum?

Logo tomei conhecimento de muitas pequenas coisas que me interessavam muito. Por exemplo, se meu pai mandava rosas para minha mãe no sábado, eu observava que no domingo ele ia pescar. Se minha governanta sugeria que visitássemos a máquina de sorvete para que eu pudesse tomar uma casquinha, observei que, uma vez lá, ela mesma escapava com dois sorvetes e um refrigerante. Se meu irmão mais velho acompanhava minha mãe à igreja, eu lembrava que na noite anterior o ouvira se esgueirando escada acima só de meia nos pés. Muito simples. Se você era bom, era porque tinha sido mau ou estava prestes a ser. *Ser mau* sendo sinônimo em minha mente, e não sem razão, de fazer o que se deseja.

Mudei minhas táticas. Não me tornei boa, pois isso não teria me rendido nada, mas me tornei tratável. Possibilitei que as pessoas elencassem pequenas considerações, como doces, até cobertos de chocolate, de vez em quando, livros sem morais, tardes na cidade no hipódromo, em troca degenerada de meia hora no piano, as exportações do Brasil e, de um modo geral, um pouco de paz e sossego em casa.

Até hoje mudei pouco. Sou considerada uma pessoa muito exemplar. E assim sou, por longos períodos de tempo. Às vezes, por semanas a fio, sou tão boa que me dá nojo. Pois aprendi que é mais bonito ser altruísta do que ser egoísta, exceto no que diz respeito às coisas que se deseja. Há muito tempo fui forçada a admitir que nem todos os meus gostos são viciosos, nem todos os meus desejos necessariamente estão em guerra com o bem-estar social. Não prefiro o mal ao bem. Simplesmente prefiro as coisas que prefiro àquelas que não prefiro. E as obtenho, sem nenhum floreio de trombetas ou fanfarra de tambores, mas com uma astúcia e elegância dignas de uma causa mais nobre.

“Acho que não tem espaço para todos no carro”, diz minha anfitriã, angustiada.

“Eu fico para trás,” sugiro, lindamente. “Realmente não me importo.”

“Ah, não, de modo algum! Não posso nem imaginar te deixar fazer isso!” exclama minha anfitriã, horrorizada, muito feliz em acreditar em minha palavra, mas fazendo o teatro habitual de procurar outra maneira de fazer a coisa. “Talvez todos possamos nos espremer. Se bem que –”

“Bobagem”, respondo. “Isso só ia deixar todo o mundo desconfortável. Não importa, de verdade. Não – não diga nada – está resolvido. Tchau! Divirtam-se! Tchau!”

Depois disso, volto para a rede e pego meu romance com um suspiro feliz. Detesto andar de carro.

“Pobre Dicky,” disse minha anfitriã outro dia, “ele estava tão ansioso para ir ao cinema esta tarde. Mas é o meio dia de folga da Celestine e Fanchette foi ao zoológico com Chloe. Não tem ninguém para levar ele. É um daqueles terríveis filmes velhos de Charlie Chaplin.”

“Eu levo”, digo eu, com um gesto encantador puxando o garotinho para o meu lado, – um garotinho detestável.

“Ah, não, eu não posso nem *imaginar!*” exclama minha anfitriã como antes. “Eu sei que você odeia filmes. Já ouvi você dizer. É muito gentil da sua parte. Mas não, imagine! Venha, Dicky.”

“Bobagem”, eu a repreendo, alegremente. “Dicky e eu vamos ao cinema. Não vamos, Dicky?”

E lá vamos nós, levados por um vento santo de sacrifício paciente.

Adoro Charlie Chaplin.

Mas, por outro lado: que os tropeçantes, os filosóficos, os de pés grandes, venham até mim e me implorem por uma dança.

“O quê?” exclamo, “Depois que você fez que não me viu na rua na outra tarde? Eu acho que não. Nunca mais.”

Ou suponha que você me envie um bilhete me convidando para tomar chá para conhecer sua cunhada que acabou de vir para o leste. Eu não recebo esse bilhete. O serviço de correio é terrível.

Ou suponha que você pense em me encurralar, falando comigo diretamente ao telefone.

“Amanhã à noite?” Balbucio, feliz: “Ah, eu adoraria! Ah, mas espere um minuto – amanhã à noite, é quarta-feira? – Infelizmente – vou ver o que posso fazer. Eu te ligo.”

E em meia hora minha empregada te liga e diz que sinto muito.

É assim que eu vivo cortejada e morrerei lamentada.

A Virtude, é claro, como todos sabemos muito bem, não é um fim em si mesmo, mas apenas um meio para um fim. Se você é bom, é porque quer algo que não conseguirá se for mau, ou não quer algo que conseguirá se for mau – ou tem medo de conseguir. Todo o mundo sabe. É simples assim. Uma criança pode se valer disso. E invariavelmente o faz.

Mas não se deve cometer o erro de deduzir dessa fórmula que todo vício é agradável e toda virtude maçante. Não. Faça o que quiser. Passe por cima de todos, mas sem atropelar ninguém. Seja implacável, sem ser impolido. Seja travesso, sem ser turbulento. Pecado sem ostentação. Mas, ah, gentil leitor, naquelas raras ocasiões em que o prazer e a virtude coincidem, então, pelo amor da Sociedade, aquela mãe vesga e assediada de filhotes que nadam! – saia do esconderijo, pegue uma trombeta e uma grande bandeira de seda e cavalgue pela cidade em um elefante valsante.

Lá Vem a Noiva

A Tragédia de um Casamento da Moda em Dez Farsas

Tempo: O Presente

Lugar: Nova York

Farsa I

(Nove Dias antes do Casamento)

Uma sala repleta de alfinetes, tesouras, dedais, fitas métricas, pedaços de padrões de papel de seda e lascas de crepe de chine. Em uma plataforma ligeiramente elevada, a Noiva, com olhos avermelhados e narinas dilatadas, girando lentamente. O vestido de noiva está sendo alterado de novo.

Noiva *(chegando a uma parada abrupta e contemplando, com desdém, seu reflexo em um espelho grande, furiosa)*: Mas é uma visão mesmo! – pronto! Não vou usar! É repugnante! Olhe esses franzidos! Vestido de casamento! – parece mais um –

Mãe da Noiva: Katharine, chega.

Noiva: Ah, mas, mãe, *olha* para isso!

Mãe da Noiva: Estou olhando, querida. É muito bonito. Se faz você parecer um pouco mais cheinha do que o normal, é um bom defeito.

Noiva *(com um uivo de desespero)*: Pronto! Decidido! Tire isso, por favor, – ugh!

Dama de Honra: Se você só desse uma aplicada de pó no nariz, sabe, Kay, ia ver que a coisa ia ficar muito melhor em você. É imoral experimentar um vestido sem primeiro aplicar pó no nariz.

Noiva: Eu apliquei pó no nariz, Agatha Schuyler, e você sabe perfeitamente bem disso! Eu emprestei o seu pó!

Dama de Honra: Bem, pode ser que sim; mas você tem gritado desde então, e –

Noiva: Ah, Aggie, como você *pode* ser tão *cruel*! Quando você sabe como estou nervosa! *Gritando!* Ai, não dá para *acreditar!* Minha *própria irmã!* *(A noiva irrompe em lágrimas)*

Mãe da Noiva *(cansada)*: Pronto, Agatha. Satisfeita agora?

Dama de Honra: Não queria fazer ela chorar, de verdade, mãe. Não se pode nem olhar para ela ultimamente, que ela tem um ataque. Sinto muito, Kay. Eu não queria – *(A Dama de Honra se aproxima da Noiva, em um gesto de paz.)*

Noiva (*chutando a Dama de Honra no estômago*): Saia! Você não me toque! Estou falando sério! Se você colocar um dedo em mim, vou surtar! Aaaaoooouuuu! (*A noiva está histérica*)

Mãe da Noiva (*sem convicção, aproximando-se da Noiva em um gesto de paz*): Katharine. Agora chega. Pare. Pare com isso, estou te dizendo.

Noiva (*ofegante e gritando*): Ah, eu queria estar morta! Queria estar morta!

Dama de Honra (*com repulsa*): Ah, vamos, Kay, se controle. Não dê uma de bebê.

Noiva (*furiosa*): Ah, *Agatha!* Cuide da sua vida! Esse casamento é o funeral de quem, afinal?

Mãe da Noiva: Katharine, se você não parar com isso de uma vez, eu lavo minhas mãos disso tudo. Coloque os braços de volta nessas mangas. (*A noiva está prestes a obedecer*)

Dama de Honra: Vamos, Kay. Faça o que a mãe diz.

Noiva (*apoplética, agarrando um par de tesouras*): Você vai calar a boca, ou não vai?

Mãe da Noiva (*baixinho*): Agatha, acho que é melhor você sair.

Dama de Honra (*em uma voz alta*): Não se preocupe! Estou saindo! (*Ela sai.*)

Mãe da Noiva: Vamos, querida. Experimente mais uma vez. Por favor, querida, – pela mamãe.

(*A noiva entra de novo no vestido. A costureira se ajoelha diante dela com a boca cheia de alfinetes. Vários momentos se passam. A noiva boceja*)

Mãe da Noiva (*ansiosa*): Algum problema, querida?

Noiva (*com uma vozinha, em negação*): An-an.

(*Vários momentos se passam. A noiva balança um pouco.*)

Mãe da Noiva: Você não acha melhor descer, querida?

Noiva: An-an.

(*Vários momentos se passam. A noiva passa a língua nos lábios, engole quatro vezes e desmaia.*)

Farsa II

(*Oito Dias antes do Casamento*)

Um cômodo reluzente com garfos de salada, pinças de açúcar, guardanapos de almoço, jarros de água, conjuntos de chá, conjuntos de café, conjuntos para castanhas, conjuntos de trincar, suportes de torradas, andirons, cartões de visita, palha de madeira etc. Noiva em pé com as mãos nos quadris em atitude de desespero exasperado.

Noiva: *Quem* foi que misturou todos os cartões desse jeito?

Dama de Honra: Nem olhe para *mim!* *Eu* não toquei nesses seus seus cartões velhos! Talvez a Anna tenha feito isso enquanto estava tirando o pó.

Noiva: Ah, pelo amor de Deus! Por que que ninguém nunca deixa nada no lugar? Eu tinha organizado eles *exatamente* como eu queria – uma pilha para as pessoas do vidro, uma para as pessoas da prata, uma para as pessoas da porcelana – ah, *por que* é que as pessoas não podem cuidar das suas próprias vidas? Agora não tenho a *menor* ideia de quem me mandou o quê! Vai ser tão provável enaltecer a tia Prudence pela coqueteleira que ela me enviou quanto escrever ao Skinny como foi doce da parte dele pensar na Bíblia Simplificada!

Dama de Honra: *É* uma pena, Kay, querida. (*Ela suspira*) As pessoas realmente deveriam escrever nos cartões o que estão enviando, quanto custou e onde se pode trocar.

Noiva (*sentando em um monte de embalagens*): Ah, é desanimador demais! Primeiro, os convites, todos com um *e* em vez de um *a*. Daí a Babs se *recusou* a usar amarelo. E agora – ah, *não* sei o que vou fazer! Eu não tenho a *menor* ideia de quem me enviou aquele samovar, você tem? Ou aquelas taças de champanhe! Ai, não tem nada naquela outra mesa que eu já tenha visto antes! De onde que veio aquela tigela de ponche? Ah, Ag, não me *diga* que é outro par de castiçais!

(*E assim por diante, assim por diante*)

Farsa III

(*Sete Dias antes do Casamento*)

O mesmo que a Farsa I.

Noiva: Mas é uma visão mesmo! – pronto! Não vou usar isso! (*Etc. etc.*)

Farsa IV

(*Seis Dias antes do Casamento*)

Uma sala de estar, charmosamente decorada em vime branco e cretone rosa, roxo e preto. Noiva à escrivaninha, escrevendo. Cesto de lixo florescendo como uma árvore com pedaços rasgados de papel malva. Piso coberto de pétalas caídas.

Dama de Honra (*irrompendo no cômodo*): A Bootie está com sarampo!

Noiva: O quê?

Dama de Honra: A Bootie está com sarampo!

Noiva: Você está maluca!

Dama de Honra: Ela está! Se não acredita, venha ver! Se ela ficar um pouco menos parecida com uma daminha e um pouco mais com um rabanete, eu como.

Noiva: Ag, isso é péssimo. O que é que eu vou *fazer*?

Dama de Honra: Vai ter que usar a Janet.

Noiva: O quê, aquela criança chata dos Bailey?

Dama de Honra: Ah, realmente, Kay, eu *não* falaria dessa maneira da minha própria sobrinha!

Noiva: Não posso evitar. Ela é chata.

Dama de Honra: Ela é mais bonita do que a Bootie, na verdade.

Noiva: O quê, com todos aqueles dentes para a frente? Você está maluca!

Dama de Honra: Olha aqui, Kay, você não me chame de maluca de novo, ou eu jogo este pote de tinta em você e te mostro a maluca! Você não é a primeira pessoa a se casar, sabia?

Noiva: Não, e não vou ser a última. Espere só até ser sua vez!

Dama de Honra: Bom, já vou dizendo que quando eu me casar você não vai ficar sabendo de nada, Katharine Schuyler. Aprendi minha lição desta vez. Peggy já foi ruim o suficiente. Mas você é impossível. Vou só valsar até um juiz de paz e dar cabo no negócio.

Noiva: Fácil falar *agora*, Ag. Isso foi o que eu disse. Mas pode esperar. Chega uma hora em que você *tem* que levar a família em consideração.

Farsa V

(Cinco Dias antes do Casamento)

O mesmo que a Farsa I.

Noiva: Mas é uma visão mesmo! – pronto! Não vou usar isso! *(Etc., etc.)*

Farsa VI

(Quatro Dias antes do Casamento)

Salão privado em um hotel da moda. Fim de um Banquete de Sororidade. Noiva e quatro das madrinhas ostensivamente presentes. Outras integrantes espalhadas.

Presidente: Agora teremos um discurso da Srta. Katharine – pegue ela, Teazle! Não deixe ela escapar! – um discurso da Srta. Katharine Schuyler. Vocês vão se lembrar da Srta. Schuyler como a moça que nunca se casaria, que revirou os olhos para todos os parezinhos, carícias e bailes, que dedicaria sua vida à pesquisa arqueológica –

Uma Voz de Trás: Ah, era porque ela tinha uma quedinha pelo instrutor! Todas nós íamos fazer isso!

Presidente: Silêncio, verme! – à pesquisa arqueológica pelo alto Nilo. A Srta. Schuyler agora vai se levantar e fazer um discurso. Teazole, deixe ela subir.

(E assim por diante, assim por diante)

Farsa VII

(Três Dias antes do Casamento)

O mesmo que a Farsa I.

Noiva: Mas é uma visão mesmo! – pronto! Não vou usar isso! *(Etc., etc.)*

Farsa VIII

(Dois Dias antes do Casamento)

Um quarto, charmosamente decorado em cinza pomba e lilás. Recostada na cama, com um pé apoiado em um travesseiro, a Terceira Madrinha. De pé ao lado da cama, com a atitude de alguém atormentado demais pelo Destino, a Noiva. Dama de Honra e outras Madrinhas espalhadas.

Noiva: Ah, Dodie, você devia *saber* que ia torcer o tornozelo! Por que é que alguém quer ir passear pelas Paliçadas ao luar – ah, o que é que eu vou *fazer*? Se ao menos tivesse sido a Chloe ou a Blanche em vez de você!

Quinta e Sexta Madrinhas *(juntas)*: Ah, pronto!

Noiva: Ah, vocês sabem o que eu quero dizer! Teria sido muito mais fácil encontrar uma menina extra com cabelos escuros – ou mesmo uma loira! Mas não, é claro que tinha que ser uma das ruivas!

Primeira Madrinha: A Molly é ruiva.

Noiva: Mas aquelas sardas! – se não fosse de dia, vá lá...

Quarta Madrinha: Kay,— a Sheila, é claro! Me pergunto por que você não pensou nela muito tempo atrás!

Noiva: Eu pensei, boba! Mas não sabia que ela ia estar aqui. Foi a primeira em quem pensei.

As Seis Madrinhas *(juntas)*: Ah, *francamente*, Kay!

Segunda Madrinha: Me pergunto qual de nós você teria deixado de fora, se tivesse sabido que ela ia estar aqui!

Noiva *(corando, desconfortável)*: Não seja boba, Gwendolyn.

Segunda Madrinha: Não sou nada boba. É uma questão muito interessante.

Noiva: De qualquer forma, ela ia me envenenar se eu pedisse pra ela agora.

Sexta Madrinha: Tem a Harriet Martin.

Terceira Madrinha: Ah, mas Babbie, ela *nunca* caberia no meu vestido!

(E assim por diante, assim por diante)

Farsa IX

(Véspera do Casamento)

Um quarto, charmosamente decorado em amarelo-limão e cerise. Esticada na cama, com uma toalha úmida na testa, a Noiva.

Noiva *(em uma voz aguda)*: Aceito. Não, agudo demais. *(Em uma voz grave)* Aceito.

Dama de Honra *(entrando)*: Não, grave demais. Vão pensar que é um casal de homens.

Noiva: Ag, quantas aspirinas dá pra tomar antes de ficar azul?

Dama de Honra: Não sei. Quantas você já tomou?

Noiva: Seis, até agora.

Dama de Honra: Seis! Bem, devo dizer que você já estaria um bom azul escuro ultramarino ao disparar da arma.

Noiva: Ag, o que eu vou vestir que seja meu “algo velho” e o que vou ter de “algo emprestado”?

Dama de Honra: Não sei. Empréstos meus grampos de lingerie, se quiser; não seria a primeira vez.

Noiva *(séria, retomando o ensaio)*: Ag, escute. “Aceito.” É agudo demais?

Dama de Honra: Sim. Demais.

Noiva: Bem, que tal assim? – *Aceito* – não, não está certo – *Aceito* – ah, você ouviu minha voz falhar? – Eu *sei* que vai fazer isso amanhã! – *Aceito* – não, espere um pouco – *Aceito* – Ag, ouça: qual é o melhor? – *Aceito. Aceito. Aceito.*

Dama de Honra *(irrompendo em gritinhos de riso)*: Ah, Kay!

Noiva *(se erguendo para sentar na cama e a espiando com um olho por debaixo da toalha, com dignidade)*: Qual que é o problema?

Dama de Honra *(rolando no chão e ofegante)*: Ai, você é tão engraçada!

Noiva *(irrompendo em soluços histéricos)*: Lá vou eu de novo! Ah, ha, ha! Ela ri! Ha, ha, ha! Sou engraçada, né? Aw, hoo, hoo, hoo, hoo, hoo!

(E assim por diante, assim por diante)

Farsa X

(Dia do Casamento)

Em frente a uma igreja da moda. Rua repleta de carruagens, automóveis, gardênias, chapéus de seda etc. Elenco inteiro reunido.

Padrinho (*saltando de uma carruagem e agitando um cabograma*): Espere! Espere! Alguém leia isso! Eu não consigo! (*Desmaia*).

Detetive (*pegando o cabograma e lendo em voz alta*): ACABEI DE CHEGAR EM PARIS. ACHEI SER DE MAIS AJUDA FICAR FORA DO CAMINHO.

(Assinado) O NOIVO.

Café na Cama

Personagens: Carey Turner, um próspero vendedor de cenários cinematográficos com excesso de sabor e outros doces literários indigestos.

Janet Turner, sua esposa, que o considera um homem quase tão ótimo quanto o Sr. D. W. Griffith.

Tempo: O Presente Atual.

Local: Logo a Oeste do Parque.

Cena: Um quarto, mobiliado com carinho e com não poucos gastos no estilo do que poderia ser chamado de Período da Lingerie – um par de camas de solteiro, penteadeira, escrivaninha etc., de madeira lilás-hepática pintada à mão, com inserções de palinha; cortinas e colchas de framboesa lacerada. Na penteadeira, suspensas em um chifre do espelho, uma variedade impressionante de gravatas; suspensas do outro, seis elaboradas toucas de boudoir que nunca foram usadas; na escrivaninha, papéis de anotação e envelopes de cinza pomba gravados em violeta com um monograma abandonado e inarticulado, também duas canetas de pena, uma preta e uma rosa, nunca mordidas; no chão, um grande tapete preto; na mesa entre as camas, uma boneca ereta, mas bastante amassada, que apita em vez de dizer: “Mamãe!” Em uma cama, dormindo, a Sra. Turner: vinte e um, cabelo preto curto e franja reta (formalmente chinesa), pijama azul speedwell, grande demais em vários tamanhos, linda de morrer. Na outra cama, aparentemente dormindo, o Sr. Turner: vinte e seis, cabelo loiro liso, queixo e mandíbula de anúncio de colarinho, boca sarcástica – o conjunto tornado picante por um nariz que é inegavelmente retrô. Nove horas de uma manhã de primavera. Na alcova, uma escuridão lúgubre. Silêncio.

Em meio a esse silêncio, uma batida discreta na porta. A Sra. Turner levanta os braços acima da cabeça, se estica e suspira, depois cai novamente no sono. A porta se abre lentamente e entra no quarto uma bandeja fumegante, contendo café, chocolate quente, torrada e dois ovos em pé como ampulhetas.

Ela (*sonolenta*): Ah, bom dia, Anna. – Espere um pouco. Vou colocar o telefone no chão.

(*Anna deposita a bandeja na mesa entre as duas camas.*)

Ela: Obrigada. – Feche a janela, sim, Anna? – E me alcance essa coisa no pé da cama. Que eu não alcanço de jeito nenhum.

(Tendo Anna se retirado de mansinho, a Sra. Turner se deita de novo, suspira mais uma vez, fecha os olhos, abre, depois se senta abruptamente e enfia os braços em seu penhoar de cetim vermelho e com um dragão de ouro.)

Ela: Carey! Ah, Carey! Aqui está o café da manhã de novo!

Ele: Hein?

Ela: Café da manhã! Café da manhã! – Café, meu bem, e ovos ótimos!

Ele: Ah, diabo!

Ela: Muito bem. – Ah, Carey, sente-se, seu preguiçoso, e tome seu café! Você não pode ficar aqui na cama o dia todo hoje. Vou mandar limpar o quarto.

Ele *(suspirando e enfiando o nariz no travesseiro)*: Que que tem o quarto?

Ela: Ah, bem – não adianta tentar explicar. Aqui está seu café, querido.

(Sem abrir os olhos, o Sr. Turner estende um braço e tateia o assento de uma cadeira ao lado da cama.)

Ela: Ah, meu bem, você *precisa* fumar antes do café da manhã? Você sabe o que o médico disse.

Ele *(pinçando um cigarro de um maço e acendendo-o, obstinado)*: Bem, ele é pago para isso, não é? – Ele que devia parar.

Ela: Ah, tudo bem *(depois de observá-lo por um momento, trêmula)*. Seis meses atrás, você dizia que tinha que cuidar da sua saúde por minha causa.

(Ele não responde. Está olhando para a ponta do cigarro.)

Ela *(gentil)*: Querido, beba seu café, antes que esfrie.

(Ele pega o café sem focar o olhar nele.)

Ela: Bom menino.

(Há silêncio por alguns minutos, exceto por aquele som suave de torrada entre os dentes dos bem-nascidos.)

Ela: Coma seu ovo, meu querido.

Ele *(meditativo)*: “Coma seu ovo, meu querido.” Ah, se eu pudesse descrever como odeio ovos, seria um escritor e tanto.

(Ela começa a dizer algo, mas decide não dizer. Ele fica sentado, perdido em pensamentos, pressionando distraidamente uma faca com manteiga contra uma fatia de torrada.)

Ela *(enérgica)*: É melhor você comer. Vai ficar com fome antes do almoço – e sabe que não deve comer entre as refeições.

Ele: Hm? – Ah. *(Ele agarra um ovo e esmaga o crânio dele com um cabo de faca.)*

Ela: Ah, querido, por que você não usa o cortador? É tão mais fácil.

Ele: Cortador? Ah, aquelas tesouras com buraquinho do tamanho de um botão. Prefiro não.

Ela: Tudo bem – você que lute. *(Ela escarpela seu ovo ordenadamente e encaixa uma colher nele.)*

Ele *(irritado)*: Ah, desgraça! Que jeito infernal de um homem civilizado comer um ovo – na casca que nem uma doninha!

(Ela ri, um som adorável e alegre que poderia ser um pássaro no peitoril da janela. Depois disso, ela o considera por um instante com um pequeno sorriso contraído.)

Ela: Velhinho amado. Está tão odioso esta manhã que é fofo.

(Ele não responde. Se serve o resto do café e vira o pote de açúcar de cabeça para baixo sobre a xícara. Há um pequeno respingo, seguido de uma pausa. Enquanto ela bebe seu chocolate, os olhos da Sra. Turner vagam pelo quarto.)

Ela: Querido, você não acha uma graça a nova cesta de lixo?

Ele *(erguendo o olhar)*: Mm – aham. Muito boa.

Ela: Encontrei ela ontem por acaso – nem estava procurando por cestas de lixo – e a vi numa vitrine por acaso, parte de um daqueles conjuntos, sabe, que estão sempre organizando, com luminárias altas e quimonos jogados de qualquer jeito nas cadeiras, sabe?

(Ele não responde.)

Ela: Pensei que ia combinar direitinho com a caneta de pena. Mas não combina – não direitinho. – Mas ainda assim, até que gosto das coisas meio imperfeitas. *(Ela sorri e olha para a cesta de lixo com a cabeça inclinada para um lado.)*

(Em seguida, como o marido não responde, ela olha para ele. Ele está sentado com a xícara de café a meio caminho dos lábios, com uma expressão de horror congelado no rosto, encarando a porta do closet.)

Ela: Pelo amor de Deus, Carey, qual é o problema? O que você está olhando?

(Ele se sobressalta violentamente e pisca, depois começa a beber calmamente seu café.)

Ele: Perdão, querida.

Ela: Qual é o problema?

Ele *(pegando outro cigarro)*: Nada. Só estava pensando.

Ela: Misericórdia! Se só pensar já faz isso com você, dava na mesma sonhar!

(Ele não responde. Acende um fósforo e o segura com os dedos até gastar e carbonizar, enquanto olha para a cortina da janela com as pálpebras estreitadas.)

Ela (*ansiosa*): Meu querido, *não* deixe queimar o dedo!

Ele (*com irritação*): Ah, pelo amor de – parece até que você que me ensinou a fumar!
(*Ele acende o cigarro zangado e joga o fósforo na xícara de café*)

Ela (*desolada*): Desculpa. Só estava com medo que você queimasse os dedos. Está tão distraído.

Ele (*depois de um momento, distraído*): É... – perdão, querida. (*Uma pausa.*)

Ela (*em voz alta, mas como se falasse consigo mesma, com uma súbita melhora de humor*): Já sei o que eu vou fazer. Vou fazer minhas unhas. (*Ela tira as cobertas, pula para o tapete preto e vai andandinho até a penteadeira. Ali, correndo e espiando como um pássaro tropical espalhafatoso, ela recolhe uma bandeja cheia de pastas, gizos, tesouras, lixas de unha e pequenos brinquedos de marfim de diferentes formatos e tamanhos. Com isso, ela volta e pula para a cama.*)

Ela (*depois de um minuto e meio de diligência*): Meu querido, o som disso te incomoda?

Ele (*se sobressaltando violentamente e afastando o olhar de onde estava, no canto mais distante do quarto, onde uma pequena saliência se destaca da parede para evitar que a parede e a porta maltratam uma à outra*): Hm – o quê? – O que foi? Som de quê?

Ela (*em uma voz minúscula*): Ah. – Desculpa.

(*Ele a encara por um instante, depois pega o maço de cigarros e acende um febrilmente. Tendo feito isso, ele estende a mão para a lista telefônica e a iça para a cama com ele.*)

Ela (*polindo os dedos de uma mão na palma da outra*): Você não pode esquecer de ligar para a Flo, querido. Ela está nos esperando e vai ficar muito desapontada. Mas não tem o que fazer. (*Ela considera as pontas dos dedos criticamente, depois começa a polir novamente.*) Ou devo eu ligar para ela?

Ele (*passando os olhos lentamente por uma coluna*): Mm – é melhor você ligar para ela.

Ela (*meditativa, inserindo um palito de unha em um pequeno pote de pasta branca e esfregando-o suavemente sob a unha do polegar esquerdo*): Eu tenho que ligar para o Dickey alguma hora hoje.

(*Ele não responde.*)

Ela (*esticando o braço e remexendo os dedos, cujas unhas estão agora afiadas até aquele grau sinistro de polimento em que se torna possível cortar vidraças com elas*): Olhe, meu bem – não estão lindas? (*Ele não responde.*)

Ela (*erguendo o olhar*): Não está conseguindo encontrar o número, querido?

Ele (*com uma voz trovejante, largando a lista*): Que número?

Ela (*espantada*): Ué, o número que você está procurando, bobo!

Ele: Não estou procurando número nenhum. Estou lendo. (*Ele pega o livro de novo*)

Você esquece que é casada com um cara literário. (*Ele ri uma risada curta.*)

Ela (*baixinho*): Bem, realmente, Carey – não sei quando te vi com um humor tão ruim.

Ele (*fechando a lista com força e jogando no pé da cama*): Ah, você não – bem, eu sei! – Da *última* vez que tentei elaborar um cenário na cama, e você decidiu, desse seu jeitinho, que queria me deixar maluco!

Ela (*patética, totalmente arrependida*): Ah, Carey, você está elaborando um cenário? *Desculpa!* – *por que* você não me disse?

Ele: Eu *odeio* ter que dizer. Gosto de pensar neles sem dizer uma palavra a ninguém. Quando começo a falar sobre eles, eles me cansam. (*Ele arranca as cobertas.*) Vou me levantar.

Ela (*pulando da cama tão apressadamente a ponto de espalhar o equipamento de manicure em todas as direções*): Não, Carey – não, não, querido – você fique bem aí. *Eu* que vou me levantar!

Ele (*rude*): Ah, agora não adianta. (*Ele coloca um pé no chão*)

Ela: Carey, *por favor!* *Por favor*, fique aí e pense, meu querido! Se não, vou ficar tão infeliz que eu – (*ela tira um pequeno lenço azul do bolso do pijama e o pressiona contra a boca por um instante, depois continua, alegre*) Escute, querido, eu tenho uma ideia maravilhosa, que vai resolver tudo! Sei que estou sempre te incomodando quando está ocupado. Sabe, eu não sei dizer quando você está ocupado e quando você só está zangado. As pessoas que trabalham na cabeça são *tão* complicadas. Se você fosse um – um colocador de papel de parede, ou algo assim, seria *muito* mais simples saber quando você está trabalhando. Mas de todo jeito, a única coisa que a gente pode fazer é o seguinte: (*Ela faz uma pausa por um instante: seu lábio estremece e ela retorce seu pequeno lenço*) vou me mudar para o quarto de hóspedes azul. A gente não precisa de dois quartos de hóspedes. E você pode ficar com este quarto só para você. Depois de um tempo, você pode – você pode comprar uma cama maior – ou a gente pode – vender estas, talvez – (*ela se vira abruptamente e começa a ir em direção à porta*).

Ele (*pulando de pé*): Janet!

Ela (*alegre, sem olhar ao redor*): Volte para a cama, querido. Não vou te incomodar de novo até o almoço – Carey! (*com um gritinho*) Não chegue perto de mim! Você não me toque!

Ele (*rouco, pegando-a nos braços*): Se você acha que vou dormir neste quarto com aquela outra cama vazia – como se você tivesse morrido, ou algo assim – (*ele engole em seco*) – ou vender – *vender* aquelas – ah, meu bem, você está chorando?

Ela (*irrompendo em uma enxurrada de lágrimas e deitando a cabeça no ombro dele*): Claro que estou chorando! Meu coração está partido!

Ele: Ah, *não*, amada! Ah, eu sou um grosseirão!

Ela (*soluçando*): Não é, não! É tudo culpa minha! Estou sempre tentando pensar em alguma coisa pra te ajudar e o tempo todo só estou arruinando sua vida!

Ele (*beijando o topo da cabeça dela*): Shh – shh, querida. Eu não poderia viver sem você – se é isso que você chama de arruinar minha vida.

Ela (*descontrolada*): Mas eu quero te *ajudar*! É isso que eu quero, *te* ajudar!

Ele: Pronto – pronto. Você me ajuda, sim, querida. (*Ele pega o lenço e seca com ternura as bochechas molhadas dela.*) É uma ajuda só de ter você por perto.

Cai o pano.

De Navios... Lacs...

“A hora chegou”, o leão-marinho declarou, “de parar de falar de várias coisas: da Teoria de Einstein... bebidas alcoólicas clandestinas... sexo... e trajes de banho femininos.”

“Mas sobre o que as pessoas *vão* falar?” Alice perguntou, melancólica, pois a troca sincera de fúteis lugares comuns era como ar para suas narinas.

“Talvez parem de falar!” exclamou o leão-marinho; e um pouco de cor chegou a sua bochecha pálida.

“Bobagem!” disse Alice.

“De qualquer forma”, continuou o leão-marinho, “se as pessoas não pararem de falar sobre a Teoria de Einstein –”

“O que *é* a Teoria de Einstein?” Alice interrompeu.

“É bem esse o ponto!” ele exclamou. “Não sei. E agora é tarde demais para perguntar. Pois, ah, eu fingi saber. Minha criança,—” aqui sua voz estremeceu e, inclinando-se para frente, colocou uma mão flácida sobre a cabeça dela. “Minha criança, nunca finja saber.”

“Ah, mas às vezes a gente precisa!” Alice objetou. Pois ela era uma jovem bem acabada e circulava pelos melhores trapezoides.

“Não precisa!” gritou o leão-marinho, sua barba se enrolando de fúria. “Você nunca ouviu o velho ditado: de boas dissimulações o inferno está cheio? Estou te dizendo: esteja avisada antes que seja tarde demais. Olhe para mim. Considere a situação em que me encontro. Se as pessoas muito em breve não pararem de falar sobre a Teoria de Einstein, vou ter que comprar um livro e—”

“Ah, mas certamente você pode pegar um emprestado!” exclamou Alice.

“Não mais”, suspirou ele.

“O segundo assunto que chamo à sua atenção”, disse o leão-marinho, de imediato, “é da destilaria clandestina composta exclusivamente de propriedades estrangeiras. Chegou a hora de esse assunto ser descartado – e com cuidado, fique sabendo, sem respingos, sem impactos, até mesmo, como se de vidro quebrado – do repertório de conversação de todas as pessoas sensatas. Tenho certeza de que todos os presentes concordarão comigo.”

“Sim, sim”, disse Alice por unanimidade.

“Isso nos leva ao assunto do sexo. Eu gostaria”, disse o leão-marinho, “– qual que é o seu problema?” ele se interrompeu, irritado. Pois Alice começara a tatear com as unhas febrilmente por sua bolsinha de mão, e o barulho causado por um espelho de mão, uma

calçadeira prateada, várias moedas soltas, alguns alfinetes de segurança, uma cigareira de platina, um sacarrochas, um relógio de pulso com uma pulseira quebrada e um monte de chaves de baús de roupas, era nada menos que ensurdecedor.

“Posso procurar minha almofadepó ou não?” retrucou Alice. E produzindo o artigo em questão, passou a incrustar seu semblante com uma fina camada de chumbo branco.

“Tudo bem agora. Continue,” disse ela, quando terminou, e se recompôs para ouvir.

O leão-marinho limpou a garganta e, sendo muito forte o desejo de expressar suas opiniões, decidiu que a interrupção dela fora justificada.

“Como eu estava dizendo”, continuou ele, sorrindo para Alice benignamente, “gostaria que as pessoas parassem de falar sobre isso. Está me dando nos nervos. Aonde quer que você vá, de manhã, ao meio-dia ou à noite, todo o mundo sentado por aí, parecendo honesto e remexendo na inconsciência malcheirosa um do outro. ‘Então você sonhou com água? – A-há! Você diz que, sem dúvida, é por ter ficado quarenta e oito dias sem uma bebida. A-há! – Isso é o que você *acha!*’

“Você já ouviu falar, talvez”, continuou o leão-marinho, voltando-se para sua companheira, “do Sr. S. Freud, autor da cantiga popular intitulada *Diga-Me Com O Que Sonhas e Te Direi O Que Queres?*”

“Ah, sim,” disse Alice, “sim. Creio que sim.”

“Bem”, concluiu o leão-marinho, “eu gostaria de lhe chutar os veludos.”

“É claro”, recomeçou o leão-marinho, depois de um momento de alegria, “há uma vantagem do assunto do sexo em relação a muitos outros assuntos de conversa. Veja, por exemplo, você já teve peritonite?”

“Não”, disse Alice.

“Bom, eu *já*. Muito bem. Que tal parotidite?”

“Ah, sim”, exclamou Alice, orgulhosa, “dos dois lados!”

“Bem, eu *não*. Muito bem. Você também teve, talvez, meningite espinhal?”

“Não. Receio que não.”

“Bem, eu também não. Muito bem.”

Seguiu-se um silêncio cada vez maior.

“Pronto, entende o que quero dizer?” exclamou o leão-marinho, triunfante. “*Eu* não quero ouvir o que *você* teve, e *você* não quer ouvir o que *eu* tive. Ninguém está interessado em mais ninguém. Quanto ao que nenhum de nós teve, bem, obviamente nem vale a pena ter. Levando tudo isso em conta, a conversa fica se arrastando, não é?”

“Minha nossa, sim”, disse Alice. “Continue.”

“Minha pergunta foi puramente retórica”, disse o leão-marinho, dispéptica. “Não me interrompa! Como eu estava dizendo: a conversa fica se arrastando. Mas considere agora o assunto do sexo. As relações sexuais são uma epidemia. Todo o mundo tem, ou já teve, de uma maneira ou de outra. Entende o que quero dizer? ‘Venha’, diz nosso anfitrião, ‘vamos cantar algo que todos saibamos!’ E – yip! Todo o mundo começa a uivar ao mesmo tempo, como uns gatos no muro, e todos se divertem.

“Agora eu seria o último a negar”, continuou o leão-marinho, “que o sexo é uma mercadoria muito útil e que nenhum lar deveria ficar sem. Mas há uma hora certa para todas as coisas, exceto para ter seus preenchimentos de ouro substituídos por porcelana, e mantenho firmemente e sustento que o tempo para a consideração do assunto em questão não é de forma alguma antes do almoço, durante o jogo de bridge, ou enquanto você está se esforçando para descobrir por que é que o motor fica fazendo *zugg* em vez de *zuzz*. Não estou certo?”

“Está”, disse Alice.

“Mas a gente *tem* que falar sobre *alguma coisa!*” ela objetou, queixosa, depois de um momento de pensamento perturbado. “Caso contrário, todo o mundo ouviria a gente engolindo o chá!”

“É só não beber chá!” retrucou o leão-marinho.

“Ah, agora”, disse Alice, indulgente, “você *está* sendo ridículo.”

“Bem, de qualquer forma”, retomou o leão-marinho, “há muitas coisas para se conversar. Pense, por exemplo, nos morcegos. Os morcegos são pessoas muito interessantes. Eles dormem pendurados, como tantos coletes em guarda-roupas. E ninguém nunca os menciona.-Além disso, tem o arsênico. Tome arsênico, –”

“Ora, não vou fazer nada disso!” exclamou Alice, indignada.

“Uma droga muito boa.

“E, é claro”, continuou ele, “tem sempre o problema divertido: se uma pulga fosse tão grande quanto um elefante, seu corpo esmagaria suas pernas? Ah, há muitas coisas para se conversar.”

“Pode até ser,” – admitiu Alice. “Mas elas vão ser tão interessantes quanto as antigas? Por exemplo, no lugar do assunto sexo o que que você sugere como tema de conversa?”

“No lugar do assunto sexo, eu sugiro como tema de conversa –” disse o leão-marinho e ficou em silêncio.

“Tá vendo?” disse Alice, “É difícil. Como você mesmo observou, o sexo é algo que todos nós fazemos, de uma maneira ou de outra –”

“Mas não é a *única* coisa!” o leão-marinho bufou, desdenhoso, tendo acabado de pensar em algo. “Não, há hoje um outro grande interesse que todos têm em comum. Todo o mundo tem –” ele fez uma pausa dramática.

“Bem, *o quê?*” ela estimulou, com alguma impaciência. Estavam sentados lado a lado todo esse tempo, como dois pardais em um fio, e a conversa estava começando a fazer doer seu pescoço.

“Indigestão!” gritou o leão-marinho.

“Ah, sim”, suspirou Alice, jogando seis grânulos pretos em uma concha de água quente.

“Vamos a partir de agora preencher os silêncios na conversa com o registro de nossas piratarías gastronômicas!”

“Uma ideia *apetitosa!*” exclamou Alice.

“O que nos traz”, disse o leão-marinho, “ao assunto dos trajes de banho femininos, que eu adoraria explorar. Mas, infelizmente, deixei isso para o final. E como diz a velha crônica: ‘Os primeiros serão os primeiros, e os últimos ficarão para trás na plataforma’.”

“Eu gostaria de ouvir o que você tem a dizer”, disse Alice, aliviada, preparando-se para se levantar. “Mas como você não tem tempo –”

“Errou de novo!” retrucou o leão-marinho. “Tenho tempo, mas não tenho espaço. Minhas oitocentas palavras acabaram. No entanto, serei ousado a ponto de rabiscar na margem esta observação final: que há um assunto que a Associated Press e a Força Policial fariam bem em assumir no lugar do assunto dos Trajes de Banho Femininos.”

“E o que é?” questionou Alice, educadamente.

“O que é?” gritou o leão-marinho por cima do ombro, enquanto partia, revirando os punhos das mangas, “Trajes de Banho Masculinos!”

Cordialmente,

Carta Àquele que lhe Fez uma Proposta de Casamento, em Rejeição.

Senhor:

Acha que eu sou idiota? Por quatro temporadas, eu evitei os avanços dos talentosos, dos titulados, dos bonitos-como-Apolo e dos verminosos-de-riqueza. Foi por mim que Paderewski assumiu a política, por mim que D'Annunzio se tornou soldado. O Grão Duque Miguel implorou por minha fotografia em três idiomas e em russo, Freud sonhou comigo, Muratore me pediu para cantar Celeste Aida para ele de hora em hora, um comunista uma vez me cedeu o assento em um bonde, um conde fugiu com minha caderneta e um rei fez um trocadilho sobre mim. Pelo que você acha que estou esperando? – por você? Seja razoável!

Quanto àquele dia em que fomos pegos em uma chuvarada no Lago George e fomos obrigados a atracar e procurar abrigo sob a canoa juntos, só posso dizer que acidentes assim acontecem com qualquer um. Eu fico resfriada com muita facilidade. E você era o único lugar seco por quilômetros ao redor.

Cordialmente,

Carta Àquele que lhe Fez uma Proposta de Casamento, em Aceite.

Caro Senhor:

Choveu o dia todo, todos receberam correspondência, menos eu, e tivemos cérebros de bezerro para o almoço. Estive pensando sobre o que você disse.

Você está longe de ser meu sonho de menina de um Príncipe Encantado. Se alguém tivesse me dito dez anos atrás que eu algum dia me casaria com um homem como você, teria gargalhado na cara dele. Mas não posso negar que tenho vinte e oito anos e meus braços estão ficando finos.

É claro que tem coisas em você que me deixariam maluca em um mês – o jeito como você sempre deixa todos os carros na estrada te ultrapassarem, por exemplo; que você nunca sabe quando a vitrola está acabando; o jeito como você sempre lê em voz alta as passagens dos livros que te parecem engraçadas; e a maneira enfatuada que você tem de falar sobre Nova York como se tivesse acabado de lhe dar à luz. Mas todos os homens, mesmo os inteligentes e bonitos, são irritantes às vezes.

No geral, decidi aceitá-lo.

Você não é tão alto quanto eu gosto, mas acho que é alto o suficiente para não parecermos ridículos juntos. E tem dinheiro suficiente para que eu possa me vestir duas vezes melhor do que antes; estou ansiosa para gastar seu dinheiro.

Claro, é uma decisão muito séria, a que estou tomando. Estou consciente de que não estou realizando o que se chamaria de um par brilhante. No entanto, considerando-a cuidadosamente de todos os lados, a ideia não parece, em geral, tão gritantemente engraçada quanto, a princípio, me pareceu.

Cordialmente,

P. S. Tenho a terrível sensação de que, assim que nos casarmos, você começará a me chamar de Espozinha. Mas se você me cansar demais, sempre posso me divorciar; e vou ter muito mais sorte da próxima vez.

Carta Apaixonada ao Ator, acompanhando Par de Pantufas Bordadas.

Senhor:

Não salte imediatamente à conclusão de que essas pantufas que estou enviando foram bordadas para você pelas minhas próprias mãozinhas. Elas foram dadas ao meu marido como presente de natal pela tia inválida dele e não sabíamos o que diabos fazer com elas; acabei pensando em você. Sempre quis te enviar algum pequeno sinal do meu interesse pelo seu trabalho e me ocorreu que esses objetos horrendos serviriam tão bem quanto qualquer outra coisa para você arremessar pela porta no seu diretor de cena.

Senhor, não há nada que eu prefira fazer do que vê-lo atuar. Deixo tudo para ir te ver – fofocas, um desfile de chapéus, pecãs salgadas, a única rede, qualquer coisa. Não que você atue bem – que não atua; ninguém sabe disso melhor do que você. Mas sua voz, inquieta com dispepsia e rouca com gim, me excita até o âmago do meu ser; e você tem as pernas mais bonitas que já vi em um homem mortal. Acredite em mim, não há ninguém no palco hoje para quem eu veja o futuro que vejo para você – um futuro de orquídeas, vilas em Nice, erradicadores de rugas e delirium tremens.

Claro, seria muito bom ser um verdadeiro artista, desaparecer no personagem, nunca colocar em jogo toda a *vox-angelica-diapason-tremolo* para pedir a mostarda, nem se sentar com muita frequência em collants na borda de uma mesa, inclinando-se para trás sobre as mãos adornadas. Que coisa boa, repito, deve ser, ser um verdadeiro artista; mas ah, senhor, quão melhor é dar prazer a milhares de pessoas!

Cordialmente,

Carta para a Pessoa que acabou de lhe enviar um Anúncio de seu Casamento, cujo Nome parece Vagamente Familiar, mas cujas Feições Você Não Consegue Lembrar.

Senhora:

Não consigo imaginar qual poderia ser meu interesse, segundo você, no fato de suas núpcias estarem se aproximando. Para cada um de nós, é claro, seu próprio nascimento, morte e outras estatísticas vitais assumem uma importância muito acima de seu significado enquanto catástrofes nacionais. Mas está muito além dos meus poderes de conjectura por que, quando alguém está prestes a mergulhar estupidamente em um mar raso de comida de café da manhã quente, deseja que uma multidão de espectadores se enfileire à margem.

Pode ser (e isso parece mais razoável) que você só esteja distribuindo um monte de panfletos com suas iniciais, na esperança de obter de couvert alguns garfos de limão, facas de torta, pinças de aspargos, castiçais vermelhos e amarelos, pianos mecânicos, barcos a motor, aluguéis a longo prazo em apartamentos na cidade e lotes no campo com vista para o mar. Nesse caso, que trabalho o seu! Caçar os nomes e endereços de primos, primos em segundo grau, primos por casamento; colegas de internato de quem você costumava ridicularizar as galochas, os pentes, a influência junto ao diretor, as recitações de sala de aula, as confidências de quarto de dormir e os parentes de visita; colegas de faculdade de seu noivo que ele uma vez se esforçou com zelo desesperado para manter fora da fraternidade dele; conhecidos da cidade cujas casas você vai visitar e deixar seu cartão só quando tem motivos para acreditar que eles estarão fora; pessoas que conheceu na travessia de barco de Cherbourg; pessoas que conheceu no trem indo para Colorado Springs; instrutores de golfe, cabeleireiros, osteopatas, antigos pretendentes e antigos motoristas.

Ah, certamente, ninguém, só a pessoa mais coração de pedra do mundo, poderia deixar de ajudá-la nisto, sua linda tentativa estridente de mobiliar sua casinha, poderia deixar de pegar o primeiro ônibus para a Tiffany's e, varrendo todo o conteúdo de duas vitrines em um caixote, fazer com que as bugigangas brilhantes sejam empacotadas e enviadas para você com um cartão modesto, – ninguém, só a pessoa mais coração de pedra do mundo, repito, poderia deixar, ao receber este apelo tocante que está diante de mim em condições ligeiramente amassadas, de sair correndo e galopar para cima e para baixo pela Avenida, comprando para você todas as coisas que ela queria toda a vida para si mesma e nunca foi capaz de bancar.

Senhora, essa pessoa sou eu.

Cordialmente,

Carta ao Presidente dos Estados Unidos, que uma Noite Jantou na sua Casa e queria Algo para Ler no Trem.

Senhor:

Nem pense em desconsiderar esta carta. Tem a ver com o seu bem-estar pessoal. Aconselho o senhor a prestar muita atenção.

Acho que concordará comigo que um homem negligente, procrastinador, desonesto e ganancioso em sua vida privada não é digno de estar publicamente à frente de uma grande nação. Ele deveria ser removido de seu posto. Não é verdade? E é o dever, ou melhor, digamos, o prazer, de qualquer cidadão em posse de provas contra esse homem acabar com a confusão desse homem por meios justos ou sujos, mas preferencialmente sujos.

Senhor, o senhor é todas essas coisas e muito mais. O senhor é um ladrãozinho imundo.

Onde está minha cópia de *Jurgen*?

Me devolva.

Se eu não a receber por correspondência, meto uma garrafa de uísque em uma maleta, viajo de avião até sua velha Casinha Branca e me concedo a honra de amassar a sua cara.

Cordialmente,

Carta para a Anfitriã com quem você acabou de passar uma Quinzena no Campo.

Cara Senhora:

Em casa de novo – e tão feliz de estar aqui que poderia chorar! Acabei de tomar minha primeira xícara de café decente em duas semanas. Não consigo imaginar por que você não convence seu artista de jiu-jitsu japonês a cometer harakiri e arranja um cozinheiro.

Claro, não foi sua culpa que choveu o tempo todo que estive em sua casa, mas, sinceramente, uma anfitriã deveria ter alguns recursos. Depois de cinco dias ininterruptos de Mah Jong, qualquer um acolheria com ansiedade quase às lágrimas um tobogãzinho organizado na escadaria da frente em uma bandeja de chá de prata, ou uma canção conhecida inglesa, cantada com vontade pelo mordomo.

E que casa! E que grupo de convidados, hein? Nenhum disco mais recente do que *Too Much Mustard* e o único homem presente que dava conta de algo mais avançado do que uma valsa-e-dois-passinhos lá deitado, logo depois do almoço no primeiro dia de passeio, com intoxicação por hera, acumulada nessa sua propriedade horrível, infestada de mercúrio.

Mamãe diz que estou parecendo cansada e sugere que eu fique em repouso completo. Eu digo a ela que é bem disso que eu não preciso.

Cordialmente,

P. S. Se por acaso encontrar duas camisolas de crepe de chine bem bonitas, um suéter de lã malva, uma cigarreira de couro florentino estampado e um relógio de pulso de platina por aí, pode enviá-los de volta para mim.

Diário de uma Estudante Americana de Arte em Paris

Sexta-Feira à Noite

Antes de ir para a cama, eu *tenho* que escrever algumas palavras em meu querido diário que a tia Laura me deu. “Que coisas maravilhosas”, disse ela, colocando-o na minha mão “serão escritas neste caderninho!”

Minha primeira noite em Paris!

Que engraçada parece a minha letra. Minha mão está tremendo.

Da janela do meu hotel, vejo os telhados de azulejos mais fofos e chaminés amarelas e laranja. E em algum lugar tem um trem assobiando, – um assobiozinho tão bobo e estridente. Paris! É tudo o que eu esperava que fosse!

Só que eu não pude deixar de pensar, enquanto atravessava o rio, que é um rio terrivelmente pequeno – mais como um canal, quase, na verdade, não pude deixar de pensar. Mas descartei o pensamento como indigno.

Falta só uma semana para as minhas aulas começarem. Uma semana inteira totalmente livre para dedicar apenas a ver Paris, todas as galerias de arte, museus, catedrais! Dizem também que não devo deixar de ver as catacumbas, os esgotos e o necrotério.

É um privilégio tão raro estar aqui em Paris, o grande centro de arte do mundo. Devo aproveitar ao máximo cada momento do meu tempo.

Espero não encontrar ninguém além de franceses enquanto estiver aqui e falar só francês.

Exceto, é claro, por Bob e Dolly.

Bob e Dolly foram até o trem e me levaram ao meu hotel e depois me levaram a um café que fica na esquina desta avenida onde fica o meu hotel, a Boulevard du Montparnasse, e outra avenida, que se chama alguma coisa que parece Raspa Ai. Não me lembro do nome do café, mas o Bob me disse que era o coração do Quartier Latin. Estava simplesmente lotado. Estava tão cheio dentro que tiveram que colocar mesas e cadeiras na calçada. Não entendo como têm coragem de fazer isso. Tenho certeza de que em Nova York isso nunca seria permitido. Ainda assim, devo dizer que tinha algo muito agradável nisso.

Tinha algumas pessoas maravilhosas lá. Eu mal podia acreditar quando Bob me apontou um homem, um homem de tamanho médio vestido de cinza e usando um chapéu de palha, e disse: “Aquele ali, sentado naquela mesa, é o escultor Paul Manship. E o homem do lado dele” — um homem bonito, bastante robusto, com uma barba preta — “é o Jo Davidson.”

E me disseram que George Moore estava lá em cima no salão. Eu não o vi, mas conheci uma garota, uma inglesa alta chamada Nina alguma coisa, que vai fazer um retrato dele, diz ela. Ela é muito legal e cantou pra gente um monte de música cockney, algumas que eu não entendi muito bem.

Tinha uns comerciantes de tapetes orientais de aparência maravilhosa também, com chapéus fez, que circulavam entre as mesas, anunciando suas mercadorias.

Oh, como que eu posso ir para a cama e dormir? Quando penso que ali, bem ali para onde estou apontando, a menos que meu mapa esteja errado — e não deve estar, os franceses são um povo tão técnico — é a maravilhosa galeria do LOUVRE e dentro dela está a Mona Lisa!!! Amanhã de manhã eu vou lá, vou estar lá assim que abrir. Eu iria lá esta noite, se estivesse aberto à noite; eu andaria até lá, deixaria meus sapatos na porta, entraria na ponta dos pés e ficaria em adoração!

Acho que já vou planejar agora de ir ao Louvre, pelo menos um pouco, todos os dias.

Sábado, Três da Manhã, na verdade Domingo

Hoje choveu o dia todo. Estava tão escuro de manhã que perdi a hora. Eu realmente não me importei com a chuva, porque tenho uma capa de chuva tão bonita que comprei pouco antes de partir, toda enfeitada com couro.

Teria ido ao Louvre, mas por algum motivo odiava pensar em ir ao Louvre pela primeira vez na chuva.

Me mandaram um café, mas estava tão cinza e morno e odioso e cheio de pedaços de mata-borrão mastigado que não deu pra tomar. Decidi naquele momento que teria que sair para tomar meus cafés da manhã.

O único lugar que eu conhecia para ir era aquele café aonde Bob e Dolly me levaram ontem à noite. Lembrei que era bem na rua onde moro e não muito longe do meu hotel. Então fui lá. Não tive nenhuma dificuldade em encontrá-lo. Tinha pouquíssimas pessoas lá, mas as cadeiras ainda estavam nas calçadas, cadeirinhas fofas tortas, milhares delas, todas vazias e mesinhas redondas com tampo de mármore e um toldo sobre elas para proteger da chuva.

Peguei uma mesa debaixo do toldo e pedi um *café au lait*. E vi alguém comendo uns bolinhos, então pedi uns também. Ele chamou eles de algo que soava como *Boches*, mas acho que não deve ser isso. O café estava terrível de bom. Aquela garota Nina apareceu e fiquei tão feliz em vê-la. Ela me apontou um homem sentado logo do lado de dentro e disse que era James Stephens, que escreveu o *Pote de Ouro*. Eu estava tão animada. E então ela disse que a garota sentada na mesa ao lado era Edna St. Vincent Millay e que o homem falando com ela

era Max Eastman. Ele é muito bonito, cabelo branco e um terno branco maravilhoso. Ela estava comendo um prato enorme de chucrute e salsichas; acredito que chamam de *choucroute garnie*. Que choque! Sempre a imaginei tão etérea.

Passei a maior parte do dia naquele café. Se chama *Café de la Rotonde*. Voltei para o meu hotel e peguei um livro, um livro francês, com uma capa de papel amarelo. Foi tão emocionante ler um livro francês em um café francês!

Almocei lá em cima no salão do café.

Passei a tarde toda olhando para os quadros nas paredes do café, quadros maravilhosos, pintados, muitos deles, não pude deixar de pensar, por artistas que estavam bem ali naquela sala comigo. Que inspiração eles vão ser para mim no meu próprio trabalho!

Jantei lá em cima no salão.

Mais tarde, desci as escadas para o café, pedi uma limonada atrás da outra e observei as pessoas. Elas são tão fascinantes. Todas as mulheres têm a boca pintada de vermelho forte, e os homens e garotas se sentam com os braços em volta um do outro bem ali no café e às vezes se beijam, com todo o mundo olhando bem para eles. E tem um homem que anda por aí parecendo um caubói, usando um sombrero e carregando um caderno de desenho debaixo do braço, e outro homem, meio velho, com um fiozinho de cabelo como uma boneca Kewpie e joelhos de fora e kilt escocês. E tem uma menina com um chapéu grande amarelo chamada Kiki, que simplesmente não se importa com o que faz. Ela insistiu em tirar todas as roupas ali mesmo no café. Eles a pararam bem a tempo.

Às vezes sinto que as pessoas são as coisas mais interessantes do mundo.

Eu não podia acreditar quando finalmente começaram a apagar as luzes eir embora. Duas da manhã! Não parecia nem dez horas.

Amanhã vou ao Louvre.

Afinal, é justo que eu tenha um dia de descanso absoluto.

Domingo à Tarde, quase na Hora da Ceia

Esqueci de dizer que comprei um novo caderno de desenho ontem. Tem uma capa azul linda e me deixa louca para começar a trabalhar. No Rotonde esta tarde bem quando eu estava começando a fazer um esboço de uma garrafa de selzer, dois *brioche*s e uma pilha de pires — é tão engraçado isso dos pires, cada um tem um preço marcado nele, de modo que quando te trazem uma bebida de um franco e cinquenta, colocam um pires de um franco e cinquenta embaixo e depois que você ficou sentado lá bebendo a tarde toda, você tem uma pilha de pires na sua frente que nem dá pra ver por cima,— e quando o garçom quer saber o

quanto você deve, ele só soma os pires — enfim, lá estava eu, começando a desenhar, quando qual é a minha surpresa! Chegou um grupo de meninos que conheci em Nova York, Harrison Dowd, o belo jovem poeta, que toca jazz melhor do que três músicos pretos juntos, e Dougie, que tem uma coluna engraçada em um jornal de Paris, e Ivan Opfer, o artista, que acabou de fazer um retrato de James Joyce, autor daquele livro vergonhoso, *Ulisses*, e vai fazer um do Henri Babusse e um do Anatole France.

Que divertido ter esses piás aqui para brincar! Seria terrivelmente cansativo, ter ninguém além de franceses para conversar.

Acho que a coisa que se bebe aqui em Paris é algo que eles chamam de *fine à l'eau*. É bem forte.

Nina esteve aqui uns minutos atrás. Ela está com os pés de fora esta tarde, só de sandálias. Ela tem pés lindos. Mas acabou de cortar o próprio cabelo com a tesoura de manicure e parece muito selvagem.

Aquela mulher em formato de barril com olhos terríveis está aqui de novo, com o cachorrinho branco e um dos maridos japoneses dela. Eu a vi bater na cabeça dele com uma garrafa de quench. Que pena quebrar uma garrafa linda daquelas.

Tem várias garotas muito deslumbrantes que estão sempre pelo café, com cabelos muito curtos e roupas bem justas. Conheci algumas delas e elas são muito legais comigo. Uma sempre insiste em pagar pelas minhas bebidas.

Estou surpresa com como meu francês está indo bem. O único problema que tenho é com os verbos no passado e no futuro. E também com os artigos masculinos e femininos, que eu sempre confundo. Falei disso com Anna Wickham, a poeta inglesa, esta tarde. E ela disse: “Ah, bem, em Paris é sempre fácil viver no presente. E quanto ao masculino e ao feminino, — a diferença entre eles é cada vez menor.”

Esqueci completamente do Louvre hoje até ser tarde demais para ir. Queria chorar de decepção.

Segunda-Feira à Noite

Aprendi os nomes de alguns dos garçons, um deles, o grande e alegre é André. E um, muito fofo, que eu sei que gosta de mim, é Antoine. E o irmão dele se chama Celestin. É tão divertido chamá-los pelo nome! “Dites-donc, Antoine! Ou est mon café creme?” (Eles não chamam de *café au lait* aqui.)

O Rotonde tem o melhor café de Paris.

E esta manhã os dois ovos estavam bons.

Dobson, o escultor inglês, estava no café esta noite. E Augustus John, o pintor, um homem grande cinza-ferrugem, e Eugene Goossens, o compositor. E Epstein, que fez aquela estátua maravilhosa para o túmulo de Oscar Wilde no cemitério Père Lachaise. (Ainda não fui ver essa estátua, preciso. Talvez eu vá lá um pouco amanhã depois de sair do Louvre hoje, mas alguém me disse que não está aberto às segundas-feiras. Que pena.)

Terça-feira à Tarde

Nunca mais vou ao Rotonde. É um nojo. Todo o mundo sentado sem fazer nada e sem dizer nada e bebendo feito esponja. É de dar nojo. Nunca mais vou lá.

Quarta-feira. Quatro da Tarde.

Não acordei até o meio-dia. Ah, que festa terrível! Esqueci onde foi, mas não era longe daqui, — estou no Rotonde, tomando meu café da manhã. A propósito, tem algumas pessoas interessantes aqui agora: McEvoy, o pintor inglês, Wildenvey, o poeta norueguês, e Blaise Cendrars, o poeta francês; Tristan Tzara, fundador do movimento dadaísta, Stephen Vincent Benet, o jovem escritor americano, Dudley Field Malone e a esposa dele, Doris Stevens, Lawrence Langner, da Theatre Guild, e Albert Rhys Williams, que dizem ter acabado de escrever um livro muito interessante sobre a Rússia — ainda não li, preciso. Daí tem Curtis Moffat, o pintor, e a esposa dele, Iris Tree, filha do falecido Sir Herbert Tree, que tem o cabelo mais bonito que já vi, da cor de mel coado com pôr do sol; e Major Orde e Lady Eileen Orde, ambos pintores, e um jovem persa de aparência meio desesperada, que desenha roupas para o Poiret. Enfim, como eu estava dizendo, não sei onde foi a festa, mas todos nós nos encontramos aqui no Rotonde por volta das nove horas da noite passada, e não era longe. A mulher é uma escultora e o homem fez uma maravilhosa dança de cavalaria, representando um cavalo arisco, com um capacete na cabeça e um cabo de vassoura entre as pernas, e eles têm o estúdio mais bonito que já vi. Pelo menos tinham ontem à noite. Não quero nem imaginar como está hoje.

Tudo começou maravilhosamente. Harrison tocou *Frankie e Johnnie* no piano e todos nós dançamos. É engraçado como essas garotas dançam muito melhor do que os homens. Uma delas, particularmente, é maravilhosa, a maneira como ela conduz. Não é só uma dança. Não sei bem o que é. É maravilhoso. E então a coisa mais terrível aconteceu. Ela estava dançando com outra garota, uma garota pálida de preto com longos brincos de ouro e as duas estavam bebendo bastante e uma delas desmaiou e arrastou a outra com ela e as duas caíram no chão de madeira com um estrondo horrível. E a linda que dança tão incrivelmente bem,

ficou deitada, sem se mexer. Não posso nem *dizer* o sentimento que me deu no meu coração. Quando a ergueram — ai, estava horrível —, o nariz perfeito dela estava quebrado. Três das garotas, a pálida e duas outras, desmaiaram na hora com a cena e Mary caiu da escada. Harrison não saía do piano, continuava improvisando e improvisando.

O estúdio estava um desastre quando fomos embora, por volta das quatro da manhã — tudo coberto de conhaque e sangue e gesso e toalhas molhadas e sabe-se lá o quê e acabaram com todo o Cointreau e com a maior parte do Chartreuse e derramaram todo o Bénédictine no piano. Tinha parecido engraçado na hora, despejar Bénédictine no piano, para adoçar o tom. Harrison e eu que fizemos isso.

Ah, estou com tanta dor de cabeça. E meu estômago parece estranho também.

(Que engraçada parece a minha letra. Minha mão está tremendo.)

E aquele nariz lindo todo quebrado.

Ivan estava levando uma garrafa de *fine* pra casa com ele, mas caiu em cima dela.

Mas foi pior para a Mary. Ela perdeu o barco de novo, coitada.

Café de la Rotonde. Quinta-Feira à Noite.

Outra festa ontem à noite, não posso continuar assim. Estávamos todos aqui no R. e Ivan e Harrison disseram: “Vamos todos para o *Versailles* dançar.” Então a gente foi. É um lugar terrivelmente abafado, sem ventilação nenhuma e além disso estava uma noite terrivelmente quente e todos ficaram tão úmidos e fumegantes. Fecha à meia-noite e, quando fechou, todos disseram — tinha uns quinze de nós na hora — vamos todos para o *Boeuf*. Então a gente foi. É uma portinha chamada *Boeuf sur le Toit*, que significa o *Boi no Telhado*. Estava tão lotado que ninguém conseguia dançar, mas todos ficaram lá e beberam champanhe e se empurraram e esbarraram em todo o mundo até as duas da manhã quando fechou. Quando fechou, todo o mundo disse vamos todos para o Zelli. Então a gente foi. No Zelli era mais agradável, muito maior, e eles ficavam apagando todas as luzes e jogando luzes coloridas sobre você enquanto você dança, e daí eles fazem um negócio maravilhoso com as luzes que parece chuva de confete. E tem uma menina preta ali chamada Florence que dança e canta da maneira mais linda. Mas o problema com esses lugares em Montmartre é que eles só vendem champanhe e depois de um tempo todo o mundo começa a se comportar de maneira ridícula, dançando sozinho e insistindo em ter pratos de sopa e colheres de sopa para comer o champanhe e tudo mais. Eram cinco e meia quando cheguei em casa e não pude entrar no hotel. Então fui para o R. tomar um *café creme* e um *croissant*. Comecei a me sentir muito

estranha enquanto bebia. Fui para casa, fui para a cama e fiquei lá até as cinco da tarde. Daí rastejei para fora e vim aqui.

Estou mal hoje. É horrível.

Tentei comer alguma coisa no jantar. Mas tive que ir embora e deixar lá. Me sinto péssima.

Uma multidão inteira de pessoas aqui esta noite, todas pintadas de dourado, azul e vermelho e vestindo, — bem, uma ou duas delas estão vestindo um negocinho. Eles vão ao Bal des Quat'z'Arts, o baile que os artistas, estudantes de arte e modelos dão todos os anos. Alguns dos meninos estão me provocando para ir. Mas estou morta. Além disso, ouvi dizer que é terrível.

As aulas estão quase começando e eu ainda nem fui ao Louvre. Eu não acredito.

Mas cansei. Já deu.

Hospital Americano, Neuilly. Sexta-Feira à Tarde

Tenho que escrever um pouco ou vou ficar maluca. Ai, por que que eu só não fui para casa e fui para a cama, como eu pretendia? Me disseram que o Quat'z Arts não era lugar para uma garota decente. Um monte de gente me avisou para não ir. Mas alguns dos meninos estavam indo e eu pensei que seria uma coisa divertida de se ver, — eles disseram ia acontecer de tudo, antes da noite acabar. E aconteceu mesmo. Ah, as coisas que eu vi! Vi mesmo, ou foi tudo um pesadelo horrível? A pior parte foi que, quando chegamos à porta, me arrastaram pra dentro e empurraram os meninos de volta para a rua e de repente lá estava eu sozinha! E veio uma gente com cara de maluca e começaram a me beliscar — tô toda roxa, da cabeça aos pés e tão doída que não consigo nem virar na cama e meu braço esquerdo está todo engessado. (Mas não me importo, já que arranhei a cara de mais de um homem e deixei mais alguns deles carecas antes do tempo, se não me engano. Dei uns chutes também). Finalmente, saí e peguei um táxi, com cinco homens tentando entrar comigo, e fugi. Mas antes de eu ir embora, eles começaram a dar um show — ai, queria estar morta!

E aquele lindo traje que a Nina me emprestou — me pergunto onde está — acho que me lembro vagamente — ai, queria estar morta!

Sexta-Feira à Noite

Que lugar branco e cansativo. Nem é Paris de verdade! Subúrbio nojento. Como odeio.

Me pergunto o que a piazzada está fazendo agora. Harrison e Dougie e a turma.

No Rotonde, provavelmente, bebendo *fine à l'eau*.

E André, Antoine e Celestin correndo para bater nas mesas desleixadas com um pano imundo e jogar o pano imundo em um lindo globo prateado. E alguém lá em cima tocando Bife no piano, ou Stravinsky. E turistas americanos bobos da margem direita parados com lornhões olhando para aquela porcaria daqueles quadros nas paredes. E os malditos vendedores ambulantes de tapetes, sacudindo seus esmirnas falsos sujos e peles de cabra fedidas na cara de todo o mundo.

Dez horas no Rotonde e eu não estou lá.

Lá vêm as lágrimas, afinal.

Ah, que saudades de casa, saudades de casa!

EDNA ST. VINCENT MILLAY**O Barril**

Mostrando que para uma Mulher um Homem, mesmo um Filósofo, é Sempre um Pouco Ridículo e que para um Homem, Qualquer Homem, uma Mulher é Algo Mais do que um Incômodo

“Mas se não é a gota d’água!” disse Diógenes, chegando em casa tarde da noite com um vento forte e uma lanterna fumegante e encontrando uma mulher adormecida, encolhida em seu barril. “Você saia do meu barril!”

“Eu não!” disse a mulher, prontamente, que não estava dormindo, mas deitada ali acordada por horas, ouvindo se ele chegava, tão animada que mal conseguia respirar.

Diógenes estendeu a lanterna à sua frente e deu uma olhada nela. Era jovem e bonita, mas tinha uma expressão odiável no rosto.

“Este barril é meu!” retorquiu ele, depois de um momento de pensamento profundo.

“Não é, não!” disse a mulher. “É só um barril velho que você encontrou por aí. Eu mesma podia ter encontrado.”

“Mas não encontrou!” retorquiu ele.

“Mas podia,” disse ela. “É só por acaso que não encontrei.”

“Tudo é por acaso,” disse Diógenes.

“Nada é por acaso,” desmereceu a mulher.

“Mas você acabou de dizer –”

“Não importa o que disse,” disse a mulher e se encolheu novamente e se preparou para dormir.

Diógenes ficou no vento do lado de fora e o vento chicoteou sua roupa em torno de suas pernas e tinha espinhos nela.

“Por favor, saia do meu barril,” ele implorou. “Estive trabalhando duro o dia todo e estou morto de cansaço.”

“O que você estava fazendo?” questionou a mulher, com uma demonstração de interesse.

“Procurando um homem honesto,” disse Diógenes.

“Um *o quê?*” disse a mulher.

“Um homem honesto,” repetiu ele com desafio.

“Ah,” disse a mulher, educadamente.

“Há espaço mais que suficiente para dois neste barril,” disse a mulher. “Por que você não entra? Não suporto pensar em você aí fora nesse frio.”

“Mal tem espaço para um nesse barril,” disse Diógenes, cansado. “Estou pensando há muito tempo que deveria arranjar um barril maior.”

“Não existe isso de barril maior,” disse a mulher.

“Bem, como quiser,” ela bocejou depois de um instante, quando ele não mostrou sinal de entrar. “Eu não queria te expulsar. Mas agora que estou aqui, vou ficar. Não vou ser boba de ir embora. Você pode não me deixar entrar de novo.”

“E não deixaria,” disse Diógenes. “Por que é que você entrou aí, pra início de conversa?” questionou ele, irritado.

“Ah, não sei,” disse a mulher. “Meio que só pensei em entrar.”

“Bem,” disse Diógenes, “não vou ficar aqui fora a noite toda.” Com isso, ele apagou a lanterna, se agachou para dentro do barril e se deitou.

Agora o barril era como uma cama em que se dormiu demais no meio. Era impossível deixar de rolar para o meio dele.

Eles fizeram o que podiam. Viraram as costas um para o outro e ficaram parados. Mas se odiavam com todo o ser. Ele odiava os quadris dela e ela odiava as escápulas dele. Ele a odiava porque ela era quente e ela o odiava porque ele era frio. E ambos estavam muito desconfortáveis.

“A mulher,” disse Diógenes, “é uma pobre criatura, incapaz de pensamento abstrato. É larga nas nádegas e estreita no peito e a parte de trás da cabeça é perto demais da frente. É indigna de compartilhar do destino do homem. Mesmo assim, é parte do homem; e ele ainda não inventou um meio de viver sem ela. Isso, no entanto, é questão de tempo. Hoje ela é como a mão esquerda dele, ineficiente, mas útil. Amanhã, será como seu apêndice vermiforme, inútil e problemático. Depois de amanhã, será como seu apêndice caudal, encolhida, deixada e esquecida. E o homem continuará mais alegremente sem ela.”

“Não diga,” disse a mulher.

“Tem aranhas neste barril,” disse Diógenes, em seguida.

“Não tem, não,” respondeu a mulher, com uma voz sonolenta.

“Ora! Como se eu não soubesse se tem ou não tem aranhas no meu próprio barril!”

“Não tem aranha nenhuma neste barril,” suspirou a mulher, sonhadora.

“Ah,” disse Diógenes. “Bem, espero que saiba,” continuou ele, “que será devorada por moscas amanhã.”

“Não vou, não” disse a mulher. “Vou pendurar um jornal na entrada desse seu barril velho, com rasgos compridos nele.”

Houve uma pausa.

“Quer saber por que eu arranjei este barril?” disse Diógenes.

“Eu sei o porquê,” respondeu a mulher.

“Por quê?”

“Para escapar de *nós*,” ela respondeu prontamente. “E é bem coisa de homem, ficar sempre se esgueirando sozinho para algum lugar. Bem feito para você, eu ter entrado.”

“Eu tenho exatamente tanto direito a este barril quanto você!” ela exclamou, estridente, depois de um momento. “Eu sou exatamente tão inteligente quanto você! Só não tive uma chance!”

“Pronto, pronto,” disse Diógenes, reconfortante.

“Você cale a boca!” ela gritou.

“Mas o que vai fazer aqui agora que está aqui?” ele abordou pacificamente, quando o barril parou de balançar.

“Eu vou *ficar*!” disse ela.

Na manhã seguinte, ao amanhecer, Diógenes engatinhou para fora do barril, esticou os membros enrijecidos, penteou os cabelos com os dedos e se preparou para acender sua lanterna.

A mulher o observou por entre os cílios. Durante toda a noite, os roncões dele reverberaram pelo barril como fogos de artifício sob uma panela e ela não dormiu nada. Ela tinha resolvido nunca mais falar com ele. Mas isto foi demais para ela.

“Por que é,” disse ela, “que você está acendendo essa lanterna?”

“Para enxergar,” ele respondeu, impertinente.

“Mas está de dia, seu tolo!”

Diógenes endireitou as costas e piscou incerto na direção do horizonte.

Verdade, estava de dia.

E não se precisa de lanterna de dia.

Ele se virou para a mulher com ódio.

“Você saia do meu barril!” ele rugiu.

Mas seu peito estava inflado com o choramingo que havia nele.

Todas as manhãs de sua vida, ele acendera aquela lanterna.

Pode ser que da primeira vez em que saíra em busca de um homem honesto tivesse sido depois do anoitecer e ele tivesse precisado da lanterna para enxergar. Não lembrava. Mas sabia que agora precisava da lanterna para mais do que enxergar.

A lanterna era sua aprendiz. A princípio, apenas o acompanhou em suas jornadas, lançando de tempos em tempos um raio provisório por caminhos prováveis, só para recolhê-lo humildemente quando o mestre não parecia inclinado a virar naquela direção. Mas pouco a pouco passou a fazer a maior parte do trabalho, o que deixou Diógenes livre para suas meditações. Muitas vezes, Diógenes se esquecia completamente do que estava procurando, mas a lanterna não se esquecia. A lanterna nunca meditou. Buscava silenciosamente da esquerda para a direita e nada escapava a seus olhos. Às vezes, Diógenes se deitava em uma vala e ia dormir, e a lanterna vigiava ao lado dele. E se um homem honesto tivesse passado por ali, a lanterna teria exclamado: “Mestre! Mestre!” E Diógenes teria despertado.

Diógenes sentiu que não podia explicar isso à mulher. O motivo era, pensou, que ela não teria entendido. Mas não era esse o motivo. O motivo era que ele não teria entendido.

“De todo jeito,” disse ele por fim, “não custa nada levá-la comigo. Vou precisar depois de escurecer. Vou levá-la comigo e não acender até escurecer.” E com isso, lá foi ele, com um olhar de soslaio para a mulher.

Ela sabia que na hora em que ele estivesse do outro lado da colina, acenderia a lanterna. E assim que ele estava fora do alcance da voz, ela começou a rir, a risada mais doce e alegre que se ouvira naquele vale em mil anos. E depois de um tempo o barril começou a rir também. Ele inchou e estufou seus grandes lados até parecer que iria estourar os aros por completo.

“Ah! Ah!” gritou a mulher de novo e de novo. “Os homens não são *engraçados*? Eles não são *engraçados*?”

Mas Diógenes não acendeu a lanterna até escurecer.

Naquela noite, quando ele voltou para o barril, havia um gerânio rosa envasado no buraco de escoamento e um tapete na frente que dizia POR FAVOR, LIMPE OS PÉS.

“Mulher,” disse Diógenes, “você pode ouvir a razão?”

“Não consigo ouvir nada,” disse a mulher. “Estou cheia de coisa na cabeça.”

Pouco a pouco, a mulher se afeiçoou a Diógenes. Ela se afeiçoou a ele porque tinha pernas ridiculamente finas e porque os olhos dele eram como os de um bebê, azuis e vazios.

Um dia, depois que ele saiu, ela se afeiçoara tanto a ele que sentiu que deveria fazer algo para fazê-lo feliz.

“Eu faria um creme doce para ele,” disse ela para si mesma. “Mas estou nervosa demais para fazer creme. Ia queimar o fundo.”

“Se ao menos eu soubesse o que ele quer,” disse ela de novo, “eu arranjaria para ele, não importa o que fosse. Mas não há nada que ele queira.”

Então ela se lembrou do que ele queria.

Pois por que um homem estaria caçando uma coisa o dia todo se não a quisesse?

E ela disse para si mesma: “Se houver um homem honesto entre aqui e o lugar mais distante que eu puder pensar, vou encontrá-lo e trazê-lo para casa.”

Então, naquela manhã, e na manhã seguinte, e em todas as manhãs por uma semana, assim que ela podia ver o céu entre as pernas finas de Diógenes no topo da colina, ela saía do barril e desaparecia rapidamente na direção oposta.

“Encontrei ele!” a mulher cumprimentou Diógenes uma noite quando ele chegou em casa.

“Ele quem?” disse Diógenes.

“Ué, o homem honesto!” disse a mulher.

“Que homem honesto?” disse Diógenes, estupidamente, levando a mão à cabeça.

“Ora!” retrucou a mulher. “O homem honesto que você tem procurado todo bendito dia de sua vida, de manhã até a noite, feito um tolo!”

“Você não o *encontrou!*” exclamou Diógenes.

“Encontrei,” disse a mulher, feliz.

“Ah.” Ele ficou parado por um momento sem fazer nada. Então suspirou e apagou a lanterna.

Na manhã seguinte, ao amanhecer, ele acordou como sempre e saiu do barril.

“Aonde você vai?” disse a mulher, suavemente.

“Caçar um homem hon –”

“Mas nós o encontramos!” exclamou ela.

Ele olhou para ela e passou a mão pela testa.

Então, por um longo tempo, ficou olhando para o céu.

“Por que você não ergue o varal para mim?” disse a mulher. “Eu não consigo deixar apertado e as coisas compridas ficam arrastando.”

“Posso fazer isso,” respondeu ele. E continuou olhando para o céu.

“Mesmo assim,” disse ele baixinho, “acho que vou dar uma saída e olhar por aí.”

Ele esperou que ela falasse, e quando ela não falou nada, ele se virou um pouco para ela; mas não tirou o olhar do céu.

“Bem –,” ele vacilou. E como ela ainda não falou nada, ele fez um barulho áspero com a garganta e se apressou para longe.

Em poucas horas, ele voltou, com os pés pesados, e ergueu o varal. E quando isso estava feito, perguntou o que mais poderia fazer para ajudá-la. Ela lhe disse. E ele fez. E tudo que ele fez, fez muito bem. E não parecia estar zangado com ela. Só que quando terminava, ficava de pé com as mãos penduradas e olhava ao redor como se não soubesse onde estava.

Na manhã seguinte, ele só acordou quando ela chamou.

Com o passar do tempo, Diógenes provou ser muito útil no barril. Começou a fazer melhorias, a construir. Encontrou uma pequena barrica e colocou ao lado do barril e pôs a lanterna nela. E a cada poucos dias pintava o barril de uma cor diferente.

Era bom tê-lo em casa, pensou a mulher.

Mas de repente ele era um homem velho. E ela percebeu.

E um dia ela se deparou com ele polindo a lanterna com um pouco de grama morta. E durante toda aquela tarde ela ficou muito pensativa. Um dia ela interrompeu seu trabalho com o pano de prato pendurado na mão e olhou para as pequenas colinas ensolaradas.

Na manhã seguinte, quando o café da manhã estava quase terminado, a mulher abriu e fechou as mãos rapidamente duas vezes, depois as dobrou no avental e falou.

“Sabe aquele homem que encontrei,” começou ela.

“Sim.”

“Bem, sabe, acho que ele não era honesto coisa nenhuma.”

“O que você quer dizer?” Diógenes exclamou ansiosamente, largando a xícara.

“Bem –” ela olhou firmemente para fora da porta do barril em direção ao horizonte azul. “Bem, – ouvi boatos,” ela completou, crítica.

“Não diga!”

“Eu estava com medo disso,” ele assentiu, alegre, depois de um momento. “Eu não queria dizer nada na época, você estava com tanta certeza, e eu ia odiar te desapontar. Mas – bem, um homem honesto é algo que não se encontra todos os dias. É o trabalho de uma vida.”

Ela olhou para ele em silêncio; então encheu a xícara dele.

“Bem, acho que é melhor eu ir,” disse ele, levantando-se.

“Sim,” disse ela. “Você vai se atrasar.”

“Vou tentar chegar em casa cedo esta noite,” disse ele, com ênfase, colocando a mão no ombro dela, “para não deixar o jantar esperando.”

“Tudo bem,” respondeu ela. “Não me incomode.” Eles ficaram juntos na boca do barril e o vento da manhã soprou neles.

“Até logo!” disse Diógenes e deu um passo em direção ao céu.

“Está esquecendo sua lanterna,” disse a mulher.

Ela se abaixou, acendeu a lanterna e a colocou na mão dele.

A Chave

Mostrando que Pode Irritar Mais o Barba Azul Ignorar o Quarto Secreto do que Abri-lo

Esta é a história de Barba Azul e Yolaine, sua sétima esposa, que era uma mulher de um lugar chamado Guéméné-sur-Scorff, em Morbihan, na província da Bretanha.

Muito bonita era ela, alta além da altura comum das mulheres e muito reta e esbelta, com olhos grandes da cor do teixo e os brancos quase invisíveis e cabelos ruivos grossos caindo bem abaixo dos joelhos e uma pele grossa e lisa como um cogumelo, à superfície da qual o sangue frio nunca veio. E tais mãos tinha ela que um homem seguiria até os confins da terra, tendo-as visto apenas uma vez, e isso através de cortinas, e seu rosto, nunca.

Dentre as seis esposas de Barba Azul cujas vestes haviam sussurrado pelos corredores antes dela, fora costume da primeira de à tarde tocar cítara ou harpa e cantar; da segunda, pintar em vidro gansos brancos em uma campina agradável e uma pastora de gansos com os pés descalços, ou um pastorzinho tocando flauta com suas ovelhas ao lado dele; e da terceira, sentar-se até que o crepúsculo se esticasse pela sala e as velas fossem trazidas e fosse hora do jantar, costurando papoulas brancas com estames pretos e caules pretos em um pano dourado. Da quarta, fora o prazer ficar a manhã toda na cozinha, com as grandes mangas de seda amarradas frouxamente às costas e os braços macios nus, peneirando muitas vezes farinha branca e marrom e moldando doces finos com passarinhos e barcos no topo, até que seu cabelo escuro e brilhante ficasse empoeirado como o de um moleiro. E fora o prazer da quinta ocupar-se entre os jardins, todas as manhãs colhendo flores frescas, cravos e rosas e peônias e delfínias e resedas para colocar em jarros e tigelas pela casa, e quando o sol não estava nas plantas, dar-lhes água e tirar as ervas daninhas. Quanto à sexta, ela andava o dia todo pelo pátio do castelo, de um lado para o outro, com o queixo sobre os braços cruzados, contando as pedras coloridas.

Essas mulheres estavam todas mortas, apesar de cada uma delas ter sido bonita.

De Yolaine era o hábito se sentar a uma mesa entalhada, sobre a qual havia um fólio de papel branco e um frasco de tinta azul, segurando na mão uma pena sem tinta. Mergulhava a pena na tinta, e a tinta secava nela, e ela a mergulhava na tinta novamente. Assim, sentava-se dia após dia e o dia todo a sua mesa, mergulhando a caneta e encarando a página vazia, mas nunca escreveu uma palavra sequer.

Havia em uma parede de seu quarto, onde ficava sentada, três portas, das quais a mais central era preta e as outras duas escuras. E das duas portas escuras, as chaves sempre pendiam de sua chatelaine; mas da porta preta ela não conhecia o outro lado.

Em uma tarde naquela época do ano em que a glicínia está em flor, quando das videiras escuras e retorcidas ao longo das paredes de pedra branca macia em ruínas que encerravam a cidade na base do castelo pendiam cestas roxas pesadas com mel e cheiro doce e à sua janela aberta subia vagamente o som de tamancos de madeira na rua de paralelepípedos, Yolaine sentava-se à sua mesa, de caneta na mão, e encarava o papel vazio e escrevia palavra nenhuma.

E de repente entrou no cômodo Barba Azul, equipado como que para uma jornada, e parou diante dela.

“Yolaine.” disse ele, “De onde está sentada, vê a porta na parede?”

E ela respondeu: “Vejo três portas, meu senhor.”

Então ele disse “Você sabe o que está por trás da segunda delas?”

E ela respondeu: “Não, senhor. Não tenho a chave dela.”

Com isso, Barba Azul colocou suavemente sobre a mesa uma chave dourada, fina e longa e singularmente forjada, portando em seu cabo, como um olho sem pálpebra, uma calcedônia azul leitosa.

“Repare bem na chave,” disse ele.

Yolaine não pegou a chave na mão, pois podia vê-la muito bem onde estava. E logo ela disse algo sussurrado, como se falasse consigo mesma. E quando Barba Azul perguntou a ela o que havia dito, respondeu “Acredito não haver nada atrás dessa porta tão nobre quanto a sua chave.” Mas quando ele lhe perguntou com a testa franzida qual o significado de suas palavras, ela respondeu “Eu não sei.”

Então Barba Azul olhou para ela por um longo tempo, espantado com o que queria dizer, e pensando em quão bonita era e em quão pouca confiança tinha nela, até que finalmente disse: “Esta chave eu deixo com você.”

E ela disse: “Devo abrir a porta, meu senhor?”

Ao que ele respondeu: “É a porta para o meu maior segredo. E eu a proíbo de abri-la.”

Então Yolaine lentamente pegou a chave na mão e, olhando para ela, disse: “Senhor, por que me deixa esta chave?”

Mas Barba Azul não respondeu e se virou e a deixou, dizendo apenas: “Estarei fora quatro dias.”

Era tarde da noite do quarto dia quando Barba Azul retornou ao seu castelo. E seu coração estava frio dentro dele, pensando em Yolaine. Pois ele a amava mais do que é bom um homem amar uma mulher, ou qualquer coisa além de si mesmo e ele sabia que ela havia aberto a porta. Quanto mais perto chegava de sua casa, mais profundamente desejava estar em qualquer outra estrada que não aquela; e agradecia o passo silencioso de seu cavalo, que o levava firmemente para onde não queria ir. Não desmontou imediatamente, quando cavalgou para dentro do pátio, mas ficou sentado, curvado em sua sela.

No entanto, ao entrar no castelo, foi sem demora ao quarto de sua esposa; e havia luz sob a porta, embora fosse tarde, e ele escancarou a porta.

Ela estava sentada como era seu costume à mesa, a testa descansando na palma da mão esquerda. Ela não ergueu o olhar.

“Yolaine,” exclamou, “por que você não está dormindo?”

Ouvindo a voz dele, ela virou a cabeça, levantou-se rapidamente e disse: “Bem-vindo ao lar, meu senhor!”

Mas ele exclamou novamente: “Por que você não está dormindo?”

Ela respondeu: “Ora, meu senhor, pela mesma razão pela qual não estou morta: o sono não veio.”

Ouvindo isso, Barba Azul disse, baixinho: “Mas virá.”

E ela respondeu: “Sim, é o que dizem.”

Então houve um silêncio entre eles, pois ele não podia trazer à sua língua a pergunta que deveria fazer a ela.

Mas, por fim, disse: “Onde está a chave?”

Ao que ela respondeu: “Que chave, meu senhor?” e olhou para o rosto dele como se realmente não soubesse. Dessa simples astúcia Barba Azul riu desdenhosamente e disse: “Você sabe bem que chave, Yolaine, e se o olho azul da chave não estivesse agora mesmo coberto de sangue em testemunho de sua traição, nunca teria dito: ‘Que chave, meu senhor?’”

Então Yolaine, como alguém que de repente se lembra, disse: “Ah.” E de novo, “Ah.” E por fim: “Eu não sei onde está.”

Mas Barba Azul avançou pelo quarto a passos largos e inclinando os olhos sobre ela disse: “Você não sabe que vai morrer por isso, Yolaine, e ser pendurada pelos cabelos, como todas antes de você? – Sim, e isso antes da lua se pôr esta noite. E aqueles seus pés arqueados que você levanta e coloca tão deliberadamente no chão como se todos os dias o chão se deitasse para você andar sobre ele, baterão em vão no ar, como pés esculpidos em madeira, e os dedos dos pés se curvarão para dentro. E seu cabelo comprido, preso a um gancho de ferro

na viga enegrecida e afunilado até uma ponta, ficará sobre sua cabeça como um hennin escarlate.”

Ao que Yolaine respondeu: “Sei muito bem que morrerei pelas suas mãos, meu senhor. É uma história para assustar as crianças na hora de dormir, sobre como nenhuma de suas esposas fica com você por muito tempo, mas nenhuma volta para casa. Mas quanto à porta, eu não a abri.” Mas Barba Azul disse: “Entregue-me a chave, Yolaine, e não arrisque ainda mais sua alma com falsidade. Uma mulher é isso e aquilo e bonita e até casta, mas leal nunca. Entregue-me a chave, e se não houver sangue no olho dela, então vou acreditar em você. Mas sei muito bem como as mulheres passam o tempo. Está para nascer uma mulher que não se intrometa em algo proibido. A mente de uma mulher é como um cuco; não tem ninho próprio.”

Ao que ela respondeu como antes: “Não sei onde está.”

Então Barba Azul, irado com ela mais por sua simplicidade do que por sua astúcia, se lançou sobre ela e a sacudiu pela garganta, de modo que os cabelos chacoalharam atrás dela. E a chave, que estava presa em seus cabelos, caiu do cabelo e tilintou pelo chão.

E Barba Azul exclamou: “É a chave!” e empurrou Yolaine para longe dele para poder agarrar a chave antes que ela pusesse o pé por cima.

Mas ela não se mexeu, apenas disse: “Caiu do meu cabelo. Meu cabelo caía nos meus olhos esta noite enquanto eu me inclinava sobre a mesa. Então, afinal, pegando essa coisa dourada, enrolei-a no meu cabelo. Tinha esquecido que era uma chave. Uma chave é algo que destranca uma porta.”

Mas Barba Azul pareceu não ouvi-la, só encarou a chave. E logo levou a chave à mesa e a segurou à luz. E, por fim, disse: “Não há sangue nela,” e puxando para si uma cadeira, sentou-se pesadamente e cobriu o rosto com as mãos.

Então Yolaine foi até ele e colocou-lhe a mão sobre a cabeça e ele passou os braços em volta do corpo dela. Assim permaneceram por algum tempo, e havia paz no cômodo.

Mas Barba Azul ficou muito impressionado com o que havia acontecido e a mente de sua esposa se tornou uma coisa secreta para ele.

Então, logo ele levantou o rosto e disse: “Por que você não destrancou a porta?”

Ela respondeu: “Não me passou pela cabeça nem uma única vez fazer isso.”

Com isso, ele disse: “O que você estava fazendo o dia todo, por quatro dias, que não lhe ocorreu destrancar a porta?”

Ela respondeu: “Nada, senhor. Só pensando.”

Então ele disse: “No que você estava pensando?”

E ela respondeu: “Não sei dizer. Só pensamentos.”

“Estava pensando em mim?” perguntou ele.

Ela respondeu: “Não.”

Quando Barba Azul ouviu isso, entrou em seu peito uma inquietação como nunca tinha conhecido, como se seu coração tivesse partido em chamas dentro dele. E sentiu que precisava conhecer o pensamento dela, ou não poderia viver. Três vezes ele atravessou a sala e, indo até a janela, olhou para a lua, mas não sabia que havia saído do lado dela.

Parando por fim diante dela, exclamou: “Yolaine! Yolaine! Eu sou um homem atormentado! Não me pregue peças, diga-me em palavras claras, o que encheu tanto sua mente que você esqueceu todo o resto?”

Ela respondeu como antes: “Não sei dizer.”

Então, pela primeira vez, Barba Azul percebeu o fôlio sobre a mesa e ergueu a cabeça e baixou o olhar sobre o papel e disse: “O que você escreveu?”

Ao que ela respondeu, depois de um pequeno silêncio: “Nada.”

Mas quando ele foi pegar o papel e o teria apanhado, ela o escondeu contra o peito.

Então a chama no coração irrompeu através dele. “Entregue-o para mim!” ele disse.

Mas ela se desvencilhou e teria fugido, exclamando: “Senhor, eu lhe asseguro que não é nada, que não escrevi nenhuma palavra!”

Com isso, ele a agarrou com raiva e exclamou: “Se de fato não é nada, por que você o esconde de mim?”

Ela respondeu, depois de um pouco de silêncio: “Não sei.”

Então ele disse: “Entregue-me, então.”

Mas Yolaine, com a mão quieta, colocou o papel contra o peito e olhou para o rosto dele e respondeu: “Nunca.”

Por tal palavra corajosa, ela pagou muito caro.

Assim foi que antes da lua se pôr, como havia prometido, Barba Azul assentou a mão sobre a esposa e a matou.

Quando sua alma havia se desprendido dela, ele pensou no papel e, tirando-o do corpete dela, segurou-o à luz. Mas estava imaculado pela escrita.

Esta é a história de Barba Azul e de sua sétima esposa, Yolaine, quem ele matou, não por ter aberto uma porta, mas por outro motivo.

Teatro para Surdos

A História da Maravilhosa Ideia que Surgiu Logo Após o Dentista Dizer que Não Ia Doer

Nada

Era uma vez um homem cuja esposa era surda dos dois ouvidos e, de fato, parecia ser difícil para ele.

Ela costumava xingá-lo de coisas que não posso repetir para você, que não te conheço bem o suficiente. E tendo o xingado até a língua fumegar na boca, ela sorria e balançava a cabeça e adormecia piamente, totalmente alheia à réplica espirituosa dele de que *ela* que era todas aquelas coisas de que o chamava, só que no feminino.

Boggs era o nome do homem e era também o nome de sua esposa.

Ele estava tão acostumado a ter suas respostas mal compreendidas ou não ouvidas, que costumava sonhar todas as noites que era casado com um dentista e que sua boca, de manhã, ao meio-dia e à noite, estava cheia de algodão, borracha, ganchos de rede, cera azul e estanho.

“Bem, como está o dente esta manhã?” o dentista perguntava.

“Hur eye heh”, ele respondia, por trás das lágrimas.

“Bom!” dizia o dentista. “Eu disse que isso ia acabar com a dor!”

“Hay hah *hoh!* Hur eye *heh!*” insistia o paciente, olhando aterrorizado para um longo e fino arame na mão do dentista.

“Vamos, isto não vai doer nada,” o dentista o tranquilizava. “Se a dor desapareceu completamente, como você diz, então o nervo está completamente morto, e isto não vai doer nem um pouquinho. Firme agora...”

Nesse momento, todas as noites, nosso herói era acordado pelos próprios gritos.

Mas pior do que os nomes de que ela lhe chamava e pior do que o sonho com o dentista, era o fato de que todas as noites sua esposa insistia em ser levada ao teatro.

Sendo surda dos dois ouvidos, ela não conseguia ouvir nada do que estava sendo dito no palco. E quarenta e seis vezes, te juro, ao longo de uma performance, ela se voltava para o marido e gritava, para todo o mundo ouvir, como se fosse ele o surdo da família e não ela: “O que que ele está dizendo?” ou “Quem mandou a carta?” ou: “O que a enfermeira velha disse pra ela que fez ela chorar?”

Claro que todo o mundo se virava e olhava feio para eles e ele ficava vermelho até as orelhas e sussurrava: “Fique quieta, meu amor. Todo o mundo está se virando e olhando feio para nós.” Ao que ela dizia: “Hein? Fale mais alto!” em uma voz muito alta mesmo e ele

colocava a mão sobre a boca dela, e ela mordia a mão dele, e ele xingava, e quatro lanterninhas subiam e os expulsavam da apresentação.

A Diversão de Conseguir Ingressos

Mesmo assim, na noite seguinte, assim que o relógio marcava sete horas, ela pulava da cadeira e dizia: “Minha nossa, temos que nos apressar para o jantar se quisermos ver a *Lua Magenta!*”

“Não consegui nada para a *Lua Magenta*,” respondia seu marido.

“O quê? Quanto?”

“Esgotado! Nada a fazer!” gritava ele, enquanto a louça chacoalhava.

“Ah. Bem, por que você não disse? E *Hannah Sikes?* – dizem que é esplêndida. Mas receio que seja terrivelmente realista e qualquer coisa que seja realista provavelmente será tão repugnante... Ainda assim...”

“Desculpe! Apenas espaço em pé! Nada pela próxima semana!” ele gritava na orelha dela.

“Não conseguiu nada?”

“Não!”

“Bem, tem *A Cama na Alcova*, ainda não vimos essa. Não que seja adequado para uma mulher decente...”

“Não podiam me oferecer nada além de um camarote!”

“O que que tem o cangote?”

“Camarote! Camarote! Cama! Camarão! Só tinham um camarote! Então não consegui nada!”

“Ah. Só tinham um camarote?”

“Sim!” ele gritava e acenava com a cabeça meia dúzia de vezes para mostrar a ela que tinha entendido e secava a testa com o guardanapo.

Mas no final, noite após noite, eles saíam correndo sem a sobremesa – porque você *sempre* encontra entrada para *algum* lugar – e, dito e feito, na primeira que tentavam, alguém tinha acabado de devolver dois belos assentos bem no meio da casa, e lá iam eles.

E então começava de novo.

“O que que ele está dizendo?” “Para que ela está dando o dinheiro pra ele?” “Do que tá todo o mundo rindo?” “Qual que é o marido dela, afinal?”

Boggs costumava desejar que os atores fossem um pouco menos sutis em sua atuação. Parecia-lhe que se todo homem na peça que estivesse apaixonado por uma dama na peça

tivesse por prática se ajoelhar em um joelho toda vez que a dama aparecesse em cena, estivesse ela vestida em organdi e carregando flores de cerejeira, ou vestida com um saco desbotado e carregando um bacalhau seco pela cauda; e se todo homem que desejasse começar uma briga com outro homem tivesse por prática jogar uma luva no chão, em vez de oferecer ao outro homem um cigarro e comentar com um sorriso cortês: “Senhor, tenho motivos para acreditar que você seja filho de um solteiro,” a peça em questão seria muito mais inteligível para sua esposa debilitada e muito menos humilhante para o acompanhante dela.

Ocorreu-lhe também que seria um excelente plano, no que diz respeito às mulheres do elenco, se as escrupulosas entre elas estivessem invariavelmente vestidas de azul miosótis; as inescrupulosas, de escarlate pimpinela; e as incompreendidas, de malva, com anáguas cor de tangerina. Estava se tornando cada vez mais moda que todas as pessoas no palco parecessem exatamente iguais – todos os homens bonitos, barbeados e cínicos; todas as mulheres bonitas, inteligentes e um pouco ousadas – o resultado era que se tornara impossível distinguir as meretrizes das meritórias entre elas até o final da peça, e às vezes nem assim. Claro, era de se esperar que, em algum momento ou outro no decorrer da ação, provavelmente no último ato, a protagonista entrasse de vestido de noite, carregando no braço um xale noturno com um forro deslumbrante, o qual algum cavalheiro ou outro em um smoking estenderia ternamente sobre as costas de uma cadeira. E cada vez mais era considerado moda a arrivista estar toda de branco puro, como um lírio do vale, com cabelos muito lisos, brincos de pérola e um xale veneziano leitoso. Mas nunca dava pra ter certeza.

Uma Revelação em Sonho

Uma noite no sonho, quando o dentista disse: “Vamos, isso não vai doer nada” e estava se preparando para transfixar e extrair do molar latejante o nervo muito bem desperto e em luta, Boggs, para sua própria surpresa e cuspiendo um bocado de borracha e algodão, exclamou: “Não, você não vai fazer isso! Você vem comigo!” E, agarrando o dentista pelo braço, arrastou-o para a rua, todo em seu casaco de penas de pato brancas, com o espelho em uma mão e o cutuca-nervo de cabo de bronze na outra.

A cena mudou instantaneamente e eles estavam à porta de um teatro, em que acima da porta estava escrito em letras garrafais: TEATRO PARA SURDOS. Parecia que Boggs tinha algum tipo de interesse nesse teatro, pois abriu a porta com uma chave de trinco e fez sinal ao dentista para que entrasse na frente para dentro do saguão. Estava silencioso e aparentemente deserto.

Mas quando começaram a descer pelo corredor do auditório, ficaram surpresos ao ver que uma apresentação estava em pleno andamento e que a casa estava lotada de gente.

Observaram a cena em um relance. Havia uma jovem de aparência consumptiva em um vestido preto com um bebê e sem aliança, andando pela rua em uma tempestade de neve. Veio um jovem bonito, mas devasso, usando sapatos de couro envernizado e um chapéu de seda, fumando um cigarro com ponta de ouro e, agarrada ao seu braço, uma bela dama com um grande leque de penas de avestruz e uma bolsa de mão tão pesada que pesava no pulso. O casal parou sob uma luz de arco, a dama tirou a luva e o jovem colocou um solitário do tamanho de uma groselha no terceiro dedo da mão esquerda dela. Então eles continuaram. A jovem consumptiva saiu da sombra onde estava escondida, chorando amargamente e sacudindo o punho atrás do jovem. Então ela colocou a criança na porta da frente de uma residência palaciana que por acaso estava bem ali e se recolheu para um monte de neve e morreu. Durante todo esse tempo, ninguém no palco pronunciou uma palavra. Os atores em cena eram habilidosos, graciosos, emocionantes e todos bem quietos.

A manhã seguinte era domingo. No café da manhã, a Sra. Boggs disse ao marido: “Amor, achei que seria bom ir a um concerto hoje à noite.”

Agora, se havia uma coisa que a Sra. Boggs amava mais do que o teatro, era um concerto. Desimpedida pela música, da qual não conseguia ouvir uma nota sequer, ela tinha o tempo todo livre para estudar a orquestra, os instrumentos de aparência engraçada e os homens de aparência engraçada que os tocavam. Quando o maestro aparecia, sempre havia aplausos altos seguidos de um silêncio, em meio ao qual a sra. Boggs podia ser ouvida comentando em voz alta e agradável: “feinho ele, né?” E em intervalos durante a apresentação, podia ser ouvida exclamar com profusão: “Ué, mas o que é que os tambores estão fazendo lá longe? – Eu nunca vi eles lá antes!” – “Olhe, Boggs, eles estão colocando as tarrachinhas vermelhas nas cornetas! Deve ser muito útil, ter elas presas com uma corda desse jeito!” – “Você notou que bigodes longos o primeiro violino tem?” – “É maldade fazer todos usarem roupa de gala – pense só, querido, como devem transpirar!” – “Estão tocando valsa? – Eu sempre percebo quando estão tocando valsa só de olhar para o público.” – “Agora eles estão colocando as outras tarrachas!” – “Você já viu tantas trombas numa orquestra humana?” – “Olha só, eles têm um sarrusofone!”

Nessa manhã em particular, Boggs respondeu sucintamente à sugestão de sua esposa de que a levasse a um concerto, “Concerto que se exploda”. E logo se levantou e saiu de casa, com um sorriso misterioso no rosto.

O Homem que Possuía Dois Teatros

Acontece que Boggs conhecia um homem na cidade que possuía dois teatros. Nada mais simples! Ele ia ver esse homem.

“Bom dia!” exclamou Boggs, pulando os degraus três de cada vez e batendo no boudoir onde o dono de dois teatros e uma mulher muito bonita tomavam café da manhã juntos. “Ouvi dizer que você tem dois teatros!”

“De fato, tenho,” disse o homem.

“Hm,” disse Boggs. “Que engraçado. *Eu* não tenho *nenhum*.”

“Ora, ora,” disse o homem que possuía dois teatros, “pegue um dos meus!” Com isso, ele escreveu em um pedaço de papel o endereço de um de seus teatros e um bilhete para o zelador, dizendo: “Este é o Sr. Boggs, o novo proprietário. Deixe-o ter o teatro imediatamente e nada de reclamação.” Então, tirando do bolso de seu roupão uma grande chave de latão, ele a deu a Boggs e desejou-lhe um ótimo dia.

Boggs partiu imediatamente para o teatro.

No caminho, ele se deparou com uma companhia de atores sentados ao lado de um trilho de trem, comendo sanduíches. Ele os contou. Estavam todos lá, – o velho-alívio-cômico, a velha-alívio-cômico, o grave, o protagonista juvenil, a arrivista, a ingênua, as duas estrelas e o de utilidade geral.

Ele os contratou na hora e mandou que estivessem prontos para a apresentação naquela mesma noite.

“Quando vamos receber nossas falas?” disseram imediatamente e todos começaram a perguntar aos outros se tinham um lápis; mas ninguém tinha.

“Não haverá falas,” disse o Sr. Boggs.

Eles ergueram os rostos oleosos e olharam para ele.

“Qual a peça?” perguntaram.

“Estou indo bem agora para casa para escrever,” disse Boggs, com a certeza de que todos ficariam surpresos com isso e tomariam atitudes indignadas e exclamariam: “*Di-s-s-s-parate!*”

Mas não fizeram nada disso. Só disseram: “Ah, tudo bem,” e suspiraram e continuaram com seus sanduíches.

Um pouco mais adiante, ele se deparou com um trabalhador vestido de branco e carregando dois grandes baldes de tinta.

“Bom dia,” disse Boggs. “Estou vendo que você tem dois grandes baldes de tinta.”

“Tem razão,” disse o sujeito.

“Hm,” disse Boggs, “Engraçado. *Eu não tenho nenhum.*”

“O quê!?” exclamou o homem. “Coitado de você! Fique com um dos meus!”

Boggs pegou o balde, agradeceu ao sujeito e seguiu para o teatro. Chegando lá, pegou uma escada do zelador e pintou em letras grandes na frente do prédio: “ESTA NOITE!!! *TEATRO PARA SURDOS* Admitem-se Apenas Surdos. Ninguém Mais Precisa Se Candidatar.” Em seguida, foi para a bilheteria, selecionou um bilhete, bem no centro da primeira fila e foi para casa escrever a peça.

Às oito e quinze daquela noite, o Sr. e a Sra. Boggs chegaram à porta do teatro em um cabriolé. A entrada estava incandescente de luz, a rua em frente repleta de carros, o saguão lotado de cavalheiros altos em roupas de noite e belas mulheres sem chapéus com ombros caiados de branco e capas caras e pesadas de pele e arminho.

“Como está indo?” disse Boggs, abrindo caminho até a bilheteria e falando com o vendedor de ingressos.

“Esgotado, Sr. Boggs,” disse o homem, com uma voz casual.

“Minha nossa,” disse Boggs, enquanto conduzia a esposa ao assento dela.

Era verdade. A casa estava lotada. Ele não tinha imaginado haver tantas pessoas surdas no mundo.

E estava certo. Não havia. Sete oitavos da plateia eram compostos por pessoas com audição pelo menos tão aguda quanto a do próprio Sr. Boggs. E tiveram dificuldade em entrar.

“É acometido pela surdez, senhor? É afligida com perda de audição, madame?” o responsável pela entrada dizia com uma voz suave e insinuante. E os impostores respondiam prontamente: “Sim. Das duas orelhas,” e tentavam desviar dele para dentro do auditório. E foram todos empurrados cruelmente de volta para a rua.

Do lado de fora, realizaram uma conferência.

“Qual é o problema, não podemos entrar?”

“Acho que valho tanto quanto qualquer homem surdo!”

“Além disso, não é como se eu tivesse uma audição *perfeita!*”

“Muito poucas pessoas, quando se para pra ver, *têm* audição perfeita!”

“Tem havido muita surdez na minha família, de vez em quando, – minha mãe era mais surda que um poste desde os quarenta anos!”

“Bem, *eu* muitas vezes tive problemas com meus ouvidos – nada sério – pequenas dores no carro – mas ainda assim, nunca se sabe – um desses dias eu posso ficar tão surdo quanto eles – não ficaria surpreso.”

“Bem, o que acham de tentarmos de novo? – Vamos assistir aos que sempre conseguem entrar e ver como fazem!”

E logo todos marcharam de volta para o saguão. E quando o responsável pela entrada disse a eles em seus tons suaves e insinuantes: “É acometido pela surdez, senhor? É afligida com perda de audição, madame?” cada um deles, por sua vez, respondeu, em voz alta e desagradável, “Hein? O que é? Fale mais alto!” e faziam uma careta e curvavam a mão atrás da orelha. E todos conseguiram entrar.

“Bem, tchau, querida,” – gritou o Sr. Boggs para a esposa. “Eu chamo e te busco quando acabar.”

“Do que está falando?” exclamou a Sra. Boggs. “Eu quero que você fique aqui e me explique! Não vou conseguir entender uma palavra do que eles disserem!”

“Eles não vão dizer nenhuma palavra,” respondeu Boggs e foi subindo o corredor.

“Nunca na vida que você vai me deixar!” gritou a Sra. Boggs. “E se alguém falar comigo?”

“Bem, e daí se falarem?” gritou o marido, “Você não vai poder ouvi-los.”

E lá se foi, assobiando a serenata de *Don Giovanni*.

Um Sucesso Estrondoso

Na manhã seguinte, ele escreveu várias novas peças e, na noite seguinte, que era segunda-feira, acompanhou a esposa como antes até seu assento na primeira fila, abrindo caminho por uma fila de bilheteria que se estendia por dois quarteirões.

“Você está bem, querida?” questionou ele, enquanto entregava a ela os binóculos de ópera.

“O quê? Fale mais alto! Não estou te ouvindo!”

“Você está bem?”

“Sim, sim! Que pergunta! Claro que estou bem!” ela respondeu, enérgica. “Pelo amor de Deus, saia do caminho e vá embora! A cortina está subindo!”

O Sr. Boggs saiu alegremente sozinho para ver *A Cama na Alcova*. *A Cama na Alcova* se apresentou naquela noite para uma casa bem esvaziada.

Na terça-feira à noite, foi ver *A Camisa Malva*. Havia apenas um punhado de pessoas na plateia.

Na quarta-feira à noite, viu *Mulheres de Outros Homens*. Havia um público de três pessoas, incluindo ele.

Na quinta-feira à noite, foi de teatro em teatro, para nada. Na porta de cada um havia um cartaz escrito FECHADO ATÉ SEGUNDO AVISO.

E esse foi o começo do cinematógrafo.

A Mulher Que Ficava Mudando as Camas de Lugar

Uma Pequena Homilia para Donas de Casa Sobre um Mal a ser Rigorosamente Evitado

Eles estavam casados há cerca de dois meses, da primeira vez que ela fez aquilo.

Passaram um mês nos clubes em Catskills e um mês na casa nova; e foi quando tinham passado cerca de um mês na casa nova que ela fez aquilo pela primeira vez.

O Sr. Merrie, passando no escuro pelo quarto a caminho do banheiro, colidiu com o canto da penteadeira da esposa e, pulando para o lado para se salvar, deu um salto voador sobre a espreguiçadeira para o meio do chão, de onde se ergueu, por fim, com o pé em uma tigela de crisântemos e a cabeça em uma cesta de lixo.

“Mas o que – Minnie!” ele gritou. “Venha aqui e acenda a luz, vai!”

A Sra. Merrie, que ouvira lá de baixo o barulho, já estava a meio caminho escada acima, mordendo o lábio inferior. “Ah, querido! Me desculpe!” ela exclamou com sua voz bela e suave ao se aproximar e, quase imediatamente ao entrar no cômodo, acendeu a luz e olhou para ele com olhos redondos de angústia.

Mas tendo-o contemplado diretamente, os olhos dela se estreitaram em dois fios azuis de diversão e, encostada no batente da porta, jogou a cabeça para trás e riu até gemer.

“Meu bem,” ela suspirou por fim, “mas que bagunça você fez!”

“*Eu* fiz?” exclamou o marido, arrancando as pétalas de crisântemo das meias e sacudindo do cabelo um confete de prazeres e arrependimentos rasgados em tons pastel. “Pode me dizer que furacão passou aqui por este quarto?”

“Eu tenho mudado as camas de lugar,” disse a Sra. Merrie.

Lá Vão Eles de Novo

Aquela foi a primeira vez.

A segunda vez foi por volta de quatro ou cinco semanas depois.

“Meu querido,” a Sra. Merrie o cumprimentou alegremente ao seu retorno do escritório, “venha aqui em cima. Quero te mostrar uma coisa.”

“Não!” exclamou o Sr. Merrie com entusiasmo, seu primeiro pensamento sendo que ela havia tido um bebê durante a sua ausência. Mas percebendo imediatamente que isso dificilmente poderia acontecer, ele se recompôs, acendeu um cigarro e a acompanhou.

Ela correu à frente e abriu a porta.

“E aí? Você gostou?” ela perguntou, já que ele não disse nada. “Eu coloquei de volta exatamente onde estavam antes.”

Bem assim, as duas camas estavam em sua posição original de frente para as janelas, a penteadeira estava entre as janelas, a escrivaninha no canto ao lado da porta do corredor e a espreguiçadeira se projetava no quarto a partir do canto entre as janelas e o banheiro.

“Ora – colocou mesmo,” disse o Sr. Merrie.

A próxima vez que ela fez aquilo foi talvez um mês depois.

“Meu querido, eu sei que você não vai gostar,” ela o preveniu, inquieta, enquanto ele parava no meio do tapete e olhava ao redor com um franzir de testa irritado. “Mas *era* muito ruim ter o sol bem nos olhos da gente daquele jeito. E com a penteadeira entre as janelas eu não conseguia ver *nada!* De verdade, é *muito* melhor assim!”

“Não acha?” ela perguntou, trêmula, já que ele não dizia nada.

“Meu Deus, eu não sei,” respondeu ele. Mas riu bem-humorado e passou o braço ao redor dela. “Se você *precisa* ter uma cama no banheiro e a outra no corredor, – não me incomoda, acho. Só espero que não seja nada pessoal.”

“Meu querido!” exclamou a Sra. Merrie, infinitamente chocada. “Vou colocar de volta agora mesmo!”

“Você saia daí!” gritou o Sr. Merrie, honestamente alarmado e dando passos largos atrás de sua esposa, agarrou-a pelos ombros e falou com ela com firmeza. “Você vai deixá-las bem onde estão, – ouviu?” disse ele. “Bem – onde – estão.”

Mesmo assim, foi questão de apenas algumas semanas antes que ela fizesse aquilo de novo.

Ela estava sentada à penteadeira quando ele subiu as escadas e suas costas estavam voltadas para ele, pois havia movido a penteadeira para perto da porta do banheiro.

Vendo o rosto dela no espelho, ele percebeu que o observava atentamente.

“Minnie,” começou e estava prestes a perguntar se ela se lembrava de que eles iam jantar fora naquela noite, quando ela se virou de repente para ele.

“William Merrie, se você disser uma palavra – !” ela exclamou e, deixando a ameaça se expandir no ar entre eles, virou de volta para o espelho.

Então, pela primeira vez, ele notou que ela tinha mudado as camas de lugar.

Ele não disse nada, mas indo ao banheiro, começou a afiar a navalha.

Ela aguentou o máximo que pôde, então se levantou e foi até a porta.

“Bill,” ela sussurrou, “você não vai – fazer nada, né?”

“Claro que vou”, disse o marido. “Vou me barbear.”

Mas ele sentiu que havia conquistado uma vitória.

E tinha. Passaram-se dois meses antes que ela fizesse aquilo de novo.

Agora, se fosse do seu interesse difamar o caráter da Sra. William Merrie e se fosse da sua responsabilidade por um período considerável de tempo tentar detectar nela alguma fraqueza ou alguma força mal direcionada, teria levantado no final como evidência contra ela, apenas isto: que ela ficava mudando as camas de lugar. Fora esse ponto fraco – e tão inocente quanto pontos fracos podem ser – ela era uma pérola entre as mulheres. Era bonita, inteligente, casta e tinha seu próprio dinheiro; exigir de uma mulher mais do que isso é ser exigente demais.

A Exigência de uma Promessa

Um dia, quando estavam casados há cerca de quatro anos, o Sr. Merrie, voltando para casa do escritório no meio da tarde com dor de garganta e dor nas costas, se deparou com sua entrada no quarto impedida por um móvel empurrado contra a porta e empurrou violentamente.

“Um minuto!” exclamou sua esposa de dentro. Ouviu-se o som de rodas rangendo pelo chão. “Pode entrar!” ela avisou. E ele entrou.

A cena de confusão diante dele não se parecia com nada que ele já tivesse encontrado.

“Minnie!” ele exclamou. “O que é isso? A casa está pegando fogo?”

Ela corou, ergueu os olhos em direção aos dele em um sorriso nervoso e instantaneamente os baixou.

“Ah, Bill,” disse ela em voz baixa e envergonhada, “por favor, me perdoe. Nunca pensei que chegaria em casa antes das cinco.”

Com um gemido, o marido se jogou de bruços na cama, que naquele momento estava em diagonal no exato centro do quarto; e lá permaneceu por dez dias.

Quando se levantou novamente, instruiu escrupulosamente sua esposa a retornar à posição original cada pedaço de mobília do quarto e a aconselhou que, se ousasse de novo mover daquela posição uma perna de cadeira sequer, ele a deixaria.

A Sra. Merrie chorou e prometeu e eles se abraçaram por alguns momentos, ele acariciando seu cabelo e ela acariciando seu colarinho, tão beatificamente miseráveis quanto é possível que duas pessoas sejam.

Por seis meses ela cumpriu sua promessa. Mas teve um preço. No final daquele tempo, ela estava perceptivelmente mais magra e não tinha nenhum apetite, exceto por

toranjas e amendoins salgados. Havia crescentes malva sob seus olhos e ela tinha a mania de deixar os olhos vagarem pelo quarto quando o marido estava falando com ela, ou de ficar batendo no chão com o pé.

“Minnie, você não parece bem,” disse o Sr. Merrie uma noite, quando tinham acabado de se sentar para jantar.

A Sra. Merrie irrompeu em lágrimas e saiu do cômodo. Mas quando ele foi buscá-la, ela enxugou os olhos e se chamou de tola e o beijou e voltou com ele para a mesa.

Às cinco horas de uma noite, um mês depois, o Sr. Merrie entrou no saguão, tirou o chapéu e o sobretudo e, no ato de pendurá-los, parou para escutar. Não escutou som nenhum. Mas ele tinha uma sensação estranha de que algo havia acontecido, que, apesar de sua promessa, sua esposa tinha mudado as camas de lugar.

Obedecendo a um impulso forte demais para ignorar, ele correu escada acima até o quarto deles e escancarou a porta.

O quarto estava em perfeita ordem.

Mas lá, preso ao travesseiro, havia um pequeno bilhete.

Ele arrancou o bilhete do alfinete e o desdobrou.

“Meu querido Bill,” dizia, “Fui embora. Talvez volte, talvez não. Aconteça o que acontecer, sempre amarei você. Minnie.” Na parte inferior do papel havia um pós-escrito: “Esqueci de dizer que estou indo sozinha.”

William Merrie jogou toda a empresa no colo de seu sócio e partiu em busca de sua esposa.

Ele a rastreou facilmente de Nova York a Londres e de Londres a Paris, perdendo-a por pouco. Na Espanha, ele a perdeu completamente de vista. Chegou a Praga só para descobrir que ela havia partido na noite anterior para Budapeste. Teve um vislumbre dela em Roma, na janela de um trem acabando de partir para Brindisi. De Brindisi, ele a rastreou até Hong Kong e de lá facilmente até Tóquio. Em Honolulu, ele a encontrou, dormindo à sombra de um coqueiro.

Sentou-se ao lado dela e esperou.

Quando ela acordou, disse “Olá, Bill,” e sorriu.

Voltaram juntos para casa, passando por São Francisco.

“Sabe, querida, você pode colocar as camas onde quiser,” disse o Sr. Merrie, uma noite, quando eles já estavam em casa há cerca de um mês.

A Sra. Merrie parou em meio ao ato de pegar o pote de demaquilante e o encarou. “As camas?” ela repetiu. “Ué, qual é o problema com elas do jeito que estão? Ah, como eu estava dizendo – você *tinha* que ter estado comigo em Monte Carlo –.”

O Prato

Uma História Contando a Origem e o Resultado do Problema na Família Spratt

“Está além do alcance da minha mente compreender,” disse John Spratt, “como que você pode permitir que esse bocado odioso entre na sua boca.”

“É a melhor parte do frango,” respondeu a esposa.

Nem levantou a cabeça do prato até que o último pedaço de gordura lhe escorresse garganta abaixo. Ao que ela se recostou com um suspiro, limpou as mãos na toalha de mesa e a boca na manga e sorriu para Spratt o raro sorriso terno de uma criança com cólica.

“Você é um espetáculo nojento,” comentou o marido.

“Que seja,” disse ela.

“Você é a mulher mais gorda da cidade.”

“Sou mesmo,” respondeu ela. “Não tem ninguém mais gordo.”

“Você está mais gorda hoje do que ontem e amanhã vai estar duas vezes mais gorda e um dia vai ser a mulher mais gorda do mundo.”

“Se Deus quiser, e a menos que eu caia em dias de escassez, assim serei.”

Esse foi o fim da conversa daquela noite.

“Acredito eu,” disse John Spratt na noite seguinte, “que você compra de propósito o frango mais gordo do mercado.”

“Quanto mais gordo o frango, mais gorda a gordura,” respondeu sua esposa, “e ninguém rouba um bom frango de debaixo de uma mão minha, sem sentir o peso da minha outra. Você pode encontrar em um dia de caminhada muitas mulheres com um marido mais bonito, mas eu sei distinguir um frango de um poste, se me permite dizer.”

Na manhã seguinte, John Spratt, tendo decidido à noite que ele mesmo compraria o frango do dia seguinte, levantou-se cedo e se furtou de casa. Voltando um pouco mais tarde, depositou com orgulho na mesa da cozinha uma ave idosa, de articulação angulosa e pele escura e com uma protrusão teimosa do osso do peito através de uma pele resistente. Na verdade, não era frango nenhum, mas um galo velho solteirão amargurado, que havia preservado por toda a vida um celibato precário, percorrendo desesperadamente para cima e para baixo as estradas à frente de um bando de frangos carnis.

“E o que seria isso?” perguntou a Sra. Spratt, entrando na cozinha ao soar do meio-dia e considerando a mesa da cozinha com um olhar nada amigável.

“Isso, meu amor, é o frango que comprei para o nosso jantar.”

A Sra. Spratt pegou pelo pescoço, apalpou, beliscou, olhou e largou.

“Não vou cozinhar um frango desses,” disse ela.

“Você vai, sem dúvida, cozinhar o que eu lhe prover!” gritou o marido.

“Que seja,” disse a Sra. Spratt. Dizendo isso, ela agarrou a ave da mesa e a lançou do outro lado da sala em um monte de poeira e aparas.

“Você vai catar aquele frango,” disse o Sr. Spratt. “Você vai catar aquele frango já! Ou então...!”

“Ou então minha tia!” disse sua esposa e saiu do quarto, cantando.

Naquela noite, quando Spratt chegou em casa, sua esposa tinha quase terminado de jantar. Ela estava lambendo os dedos e secando-os no vestido. Diante dela havia uma pilha de fragmentos gordurosos. Fora isso, a mesa estava vazia.

“Cadê o resto?” perguntou o marido, sentando-se.

“O que te faz pensar que tem algum resto?”

O rosto dele empalideceu. Ele a encarou.

“Sempre tem,” disse ele, com uma voz trêmula.

“Bem, se quer saber,” disse ela, “o resto está no porão com um prato de sopa sobre ele e um ferro quente sobre o prato de sopa. Se você quiser, pode, sem dúvida, descer e ir buscar.”

“É o meu frango que eu comprei?” perguntou Spratt, com uma súbita apreensão.

“Seu frango que você comprou é um galo velho,” disse a esposa.

“É o meu galo velho que eu comprei?” ele persistiu.

“Seu galo velho que você comprou está na cozinha em uma pilha de sujeira e lá permanecerá, apesar de mim, até o final dos tempos.”

O galo velho ficou no chão da cozinha por seis dias e fazia o calor de agosto.

Era difícil cozinhar com uma mão enquanto se tampava o nariz com a outra, mas podia ser feito. E manteve Spratt fora da cozinha.

No final do sexto dia, o odor havia penetrado nos recessos mais recônditos da casa. As roupas de domingo de John Spratt, que não usava desde o casamento, fediam no armário.

“Isso vai afastar as traças,” disse a Sra. Spratt,

“Não adianta,” disse Spratt naquela noite, empurrando o prato para longe. “Eu não posso comer nem uma mordida, de tanto que a maldita casa fede. Você vai catar aquele frango, ou não vai?”

“Galo velho,” disse a Sra. Spratt.

“Que seja,” retrucou o marido, “que a essa altura não é nem uma coisa nem outra, mas um fedor assexuado de corrupção. Você vai catar, ou não vai?”

“Não vou,” respondeu a esposa. “E é isso.”

“Muito bem, então, meu amor. Vou sair de casa para sempre.”

“À vontade”, disse a Sra. Spratt. “Não é uma casa ruim, esta aqui, apesar do galo velho, e muitos homens têm menos. Mas você só vai ficar feliz, quando tiver se tornado miserável. Então siga o seu caminho e Deus te guarde dos malfeitores.”

“Você vai me dar um beijo de despedida, boa esposa?” disse o Sr. Spratt.

“Se for do seu agrado, mas não para me agradar,” disse a Sra. Spratt. “E, além disso, tem gordura na minha boca.”

Spratt se inclinou sobre ela, colocou a mão em seu peito e a beijou com ternura.

“Adeus, meu amor,” ele suspirou.

“Vá com Deus, Spratt. E é melhor levar um guarda-chuva, que está chovendo.”

Spratt espiou pela janela.

“Não está chovendo muito,” disse ele.

“Então leve aquele com o buraco.”

Morava na cidade quintamente vizinha uma mulher sem nenhuma gordura nos ossos. Ela era viúva de um boticário e morava nos fundos da loja.

“Bom dia, meu bom homem, o que posso fazer por você esta manhã?” disse ela a John Spratt em um perverso dia de novembro, enquanto ele entrava na loja de costas, sem o chapéu e com o colarinho erguido até as orelhas.

“Estou com tosse nos pulmões,” disse ele, “e sinto dor em todo o corpo. Saí de casa para sempre e gostaria de estar a sete palmos.”

“Venha para os fundos da loja,” disse ela.

Foi dessa forma que John Spratt se tornou aprendiz da viúva de um boticário, que precisava muito de um braço para alcançar as prateleiras mais altas.

Por oito meses, quase um ano, ele morou lá, lavando garrafas e moldando pílulas na palma da mão. Ela o alimentou com bife e o tratou com gentileza.

Às vezes, a comida tinha gosto de eupatória e, às vezes, de ipeca. Mas de frango estragado no mês de agosto, nunca.

Mesmo assim, uma coisa devia ser dita sobre a viúva: era monstruosamente magra. Ela era tão magra que arranhava os olhos que pousavam nela. Tudo bem um homem ser tão magro; a viúva do boticário era magra demais para uma mulher.

Além disso, ela não comia gordura. O que pareceu a Spratt, a princípio, uma conexão entre eles. Mas nem sempre há carne magra para dois em um osso.

Era também de limpeza impecável. Nunca havia uma cadeira na casa para os pés de Spratt, nem um peitoril de janela ou uma cornija de lareira para seu cachimbo. E ou ela tinha acabado de lavar o chão, e ele podia não entrar, ou acabado de lavar os degraus, e ele não podia entrar, ou acabado de lavar os degraus, e ele pode não podia dar um passo.

Por último, mas não menos importante, a viúva tinha na cabeça uma língua afiada, que brandia como chicote e estalava o dia todo e metade da noite.

Spratt lembrava cada vez mais com o passar do tempo que sua esposa, exceto quando abordada, era uma mulher silenciosa.

E pouco importava, no dia de trabalho dela, onde um homem batia as cinzas, ou largava as meias, ou descansava uma bota enlameada.

E havia esta vantagem em ter uma esposa comedora de gordura: deixava para o homem toda a carne magra.

Um belo dia de verão, John Spratt voltou para casa, com os pés doloridos de uma jornada de quatro cidades no calor sufocante e com a barriga chata e temendo não sabia o quê.

Com a mão trêmula, ele bateu na própria porta dos fundos.

Vieram passos lentos e pesados pela cozinha e a porta se abriu e sua esposa encheu a soleira.

Ela parecia grande como uma poita e macia como um berço. E o cumprimentou como se ele nunca tivesse ido embora.

“Entre, Spratt,” disse ela, “e feche porta atrás de você. Nessas noites, tem mosquitos aí fora do tamanho de um corvo.”

“Você está mais gorda do que nunca!” exclamou ele, com admiração.

“Estou, sim, muito gorda,” ela concordou, com orgulho plácido.

“Acredito que você seja a mulher mais gorda do mundo!”

“Quem sou eu para negar,” disse ela.

“Esposa,” disse Spratt, “tem algo em casa para comer?”

“Tem a metade de um frango.”

“Quão gordo é esse frango?” Sua voz vacilou. Ele apertou as mãos.

“Mais ou menos do meu tamanho,” disse a esposa, puxando uma cadeira para a mesa, “mas sempre tem um pouco de carne magra ao redor do osso.”

Sem mais uma palavra, ele se sentou e caiu em cima.

“Ao frango!” disse Spratt, alguns momentos depois, “Ao frango, eu digo, seja gordo ou seja magro. E comer um e jogar fora o outro abre a porta para a necessidade. Enquanto comer os dois não só é decente e frugal, mas também limpa o prato.”

“Você trouxe de volta o guarda-chuva?” respondeu a esposa.

“Não,” disse Spratt. “Mas o que eu trouxe de volta é tão bom quanto.”

“Diga Chibolete”

Um Diálogo Entre um Cidadão Sentimental e um Especialista em Publicidade

O CIDADÃO SENTIMENTAL. Estou preocupado com o mundo.

O ESPECIALISTA EM PUBLICIDADE. Ah, é?

C.S. Sim. Está tudo errado.

E.P. Você está propondo que discutamos a condição do mundo, diagnostiquemos sua doença e lhe prescrevamos uma dieta e um programa salutar de exercícios?

C.S. Era minha esperança que pudéssemos fazer isso.

E.P. Posso dizer que é quase meia-noite e que, com um assunto de proporções tão generosas, possivelmente não seremos capazes de concluir antes do amanhecer? Não pode propor para nossa consideração uma questão dimensionalmente um pouco mais modesta? – com a qual poderíamos terminar, bem, digamos, à uma e vinte da manhã? Faço questão de estar na cama às duas horas, por mais angustiante que seja o estado em que deixo o cosmos.

C.S. Bem, estou preocupado com a América.

E.P. Ah, é?

C.S. Sim. Não tem cultura.

E.P. Ah.

C.S. Mas minha maior ansiedade se concentra no fato de que é impossível fazer o público americano pensar por si mesmo.

E.P. Vamos considerar isso.

C.S. Fico satisfeito.

E.P. Em que fundamento você baseia seu argumento de que é impossível fazer o público americano pensar por si mesmo?

C.S.. Simplesmente, nisto: que nunca, em nenhuma circunstância, por mais estimulante que seja para a ação independente do cérebro, ele foi visto pensando por si mesmo.

E.P. Precisamente. Mas seu argumento é, acredito, que é impossível *fazê-lo* pensar. Estou errado?

C.S. Não. Tem razão.

E.P. Surge então a pergunta: alguém já tentou fazer o público americano pensar por si mesmo?

C.S. Isso não sei dizer. Possivelmente não. Certamente não é vantajoso para todos que o público americano seja levado a pensar.

E.P. Exatamente. Mas essa é a consideração de amanhã à noite. Eu sustento que não só ninguém jamais tentou fazer o público americano pensar por si mesmo, como também que, se alguém tentasse, o resultado desejado poderia ser facilmente obtido.

C.S. Como, pelo amor de Deus?

E.P. Por publicidade.

C.S. Tá aí uma ideia nova.

E.P. Mesmo assim, óbvia. Esta é a era da publicidade. É impossível lançar em um mercado controlado pela publicidade qualquer mercadoria nova e não testada sem anunciá-la. O pensamento independente, para o público americano, é uma mercadoria nova e não testada.

C.S. Talvez pudesse se dizer “Qualquer Público”. Percebo que, com a constante repetição da frase “Público Americano”, nessa conexão um tanto desagradável, me sobe um negócio e meu afeto atormentado, mas muito real, por meu país me impele a defender que dentro de *nenhuma* outra fronteira me deparei com uma população tão concertadamente pensante por si mesma, em que o fenômeno fosse tão aparente a olho nu.

E.P. A frase foi sua. Mas então, diremos apenas “O Público”, mas para fins de simplificação considere apenas a seção dele que habita os Estados Unidos.

C.S. Estou satisfeito.

E.P. É um fato bem conhecido daquele que atua na publicidade que o homem não é guiado pela razão; ele é guiado por frases de efeito. Em uma situação não abrangida por alguma frase de efeito, ele fica desamparado. Mas a vida é muito simples, pelo menos hoje em dia, aquelas estradas da vida que são tudo o que a maioria das pessoas conhece. O homem não viaja, na maioria das vezes, exceto de trem. O trem não para, exceto nas estações. Não tem mais isso de abrir trilhas pelas florestas, juntar troncos para manter os lobos fora. E se a vida externa de um homem se torna simples e fácil para ele, ainda mais completamente se simplifica a sua vida interna. Sua mente é um apartamento mobiliado.

O resultado é que, para o homem médio, a vida em seu sentido mais amplo ainda é um país estrangeiro. Ele viaja por ela, segurando na mão um livro didático aberto de *Frases Úteis*. Ele pode embarcar em um trem, comprar um almoço, levar uma garota ao teatro. Mas, para além disso, está perdido. Se chega a falar, no trem, ele discute o horário; no almoço, a comida. No teatro ele não sabe o que os atores estão dizendo; de vez em quando, escuta no palco a palavra “trem”, ou “almoço” ou “garota”; e desperta e escuta por um tempo. Foi ensinado a dizer “chibolete”; mas teste-o com “charlatanice”, com “chumbada” – ele não sabe pronunciar.

MULHERES E CRIANÇAS PRIMEIRO – ele sabe o que isso significa. Significa que um navio está afundando e ele deve esperar enquanto as mulheres e crianças entram nos botes salva-vidas. Significa mais alguma coisa? Não. Obviamente, o que isso não significa é que ele não deve atropelar mulheres e crianças enquanto entra no metrô.

C.S. Você ensinou seu cão a não comer o carteiro, mas lá vem o telegrafista e seu cão o mastiga.

E.P. Exatamente. Mas há outro motivo. A questão de entrar e sair do metrô é uma questão do dia a dia. E para o dia a dia, outra frase de efeito é fornecida – SOBREVIVÊNCIA DO MAIS APTO.

Agora, a única maneira de fazer o público pensar é dizer o que pensar. O público faz escrupulosamente o que lhe é dito para fazer. Há anos que cuida com os degraus, verifica o troco antes de partir e defende a democracia. Se tivesse sido instruído a verificar os degraus, defender o troco e cuidar com a democracia, teria, em vez disso, executado esse programa. O problema com os slogans pelos quais a vida do público é governada não é tanto que eles sejam em si mesmos inválidos, mas que não vão longe o suficiente. SEGURANÇA EM PRIMEIRO LUGAR: muito bem. Mas o que em segundo? Não tem resposta no livro. E uma vez seguro, o homem fica perdido novamente. A COMIDA VAI VENCER A GUERRA. Claro; venceu todas as guerras. Se era importante vencer a guerra, não se levou em consideração. Simplesmente parou-se de comer açúcar. FAÇA JÁ! – bem, mas o quê? A frase não é fornecida. Obviamente, é mais importante fazer algo de imediato do que fazer a coisa certa.

Não há nada em nenhuma dessas frases destinadas a apelar ao homem como um ser razoável. Todas elas poderiam ser entendidas por um asno na rua, se pudesse lê-las. SEGURANÇA EM PRIMEIRO LUGAR – claro. CUIDADO COM O DEGRAU – naturalmente. RECUSE IMITAÇÕES – isto é, não aceite cenouras apodrecidas.

Quanto à frase DEFENDER A DEMOCRACIA, ela já engana o público há algum tempo. É como o slogan de nossos Pais Peregrinos: LIBERDADE PARA ADORAR A DEUS – aquela bela liberdade deles que prendeu e escravizou seus filhos até hoje. Como se pudesse haver algo como liberdade *para*! A liberdade deve ser sempre *de*. A liberdade de um homem é limitada por um objetivo projetado por ele mesmo não menos do que por um objetivo projetado para ele pelo seu pai ou seu vizinho. Ele é ainda mais limitado. Pois de seu próprio destino autoimposto ele nem mesmo luta para se libertar. DEFENDER A DEMOCRACIA deve sempre, em última análise, ler-se: DEFENDER – APESAR DA DEMOCRACIA.

Mas não houve nada em nenhuma dessas frases que incitasse um homem a pensar por si mesmo. E que esse homem deva ser incitado a pensar, não é de se admirar. O pensamento, mesmo em pequenas doses, é um remédio muito impalatável. Além disso, dá dor de cabeça e afeta o coração; e te deixa muito pior antes de melhorar.

Mas se você disser a um homem para pensar e disser a ele com frequência suficiente e disser em letras grandes o suficiente, ele vai pensar. Não sei por quê, só sei que é assim.

Agora tenho em mente várias frases que, impressas em letras grandes e postadas pelo período de um mês nos outdoors de nossas vias públicas e no metrô e projetadas nas telas dos cinemas, terão, no final desse tempo, eu te prometo, dado o pontapé inicial na bola do pensamento independente. E quando começa, não tem como parar.

As frases são as seguintes:

USE A SUA CABEÇA: RECUSE IMITAÇÕES

PENSAMENTO: UMA BOA IDEIA

CABEÇA: TODO O MUNDO USA

BOM SENSO: 1001 UTILIDADES

TEM COISAS NA VIDA QUE NÃO TEM JEITO, PARA TODAS AS OUTRAS
EXISTE O SEU PENSAR

Estou pronto para começar a campanha agora mesmo.

C.S. Vai precisar de dinheiro.

E.P. É claro.

C.S. Você tem?

E.P. Não. Você tem?

C.S. Não.

E.P. Precisamos procurar um homem que tenha e fazê-lo se interessar em fazer o público pensar por si mesmo.

C.S. Será impossível encontrar um homem com dinheiro que esteja interessado que o público pense por si mesmo.

E.P. Receio que esteja certo. Bem – tenho que ir; já passou da uma.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora Edna St. Vincent Millay seja mais conhecida pela sua poesia, sua produção foi diversificada, passando pelo teatro e pela prosa, por gêneros mais tradicionais e por estilos experimentais. Concluiu-se que os motivos que levaram à exclusão de Millay do cânone são, em grande parte, externos à literatura: seu gênero, percepções construídas sobre sua identidade e até mesmo sua popularidade foram fatores para o julgamento negativo da crítica. Além disso, suas escolhas formais e temáticas, fossem de cunho sentimental ou político, destoavam do modernismo preconizado pela Nova Crítica.

Os *Distressing Dialogues* foram produzidos em um período específico de sua carreira, no início dos anos 20, quando publicava regularmente trabalhos literários pela *Vanity Fair*. Esses textos de humor retratam um setor da sociedade pelo qual a própria Millay transitava e que era tanto consumidor quanto o assunto de revistas de sofisticação. Entre outras questões, essa prosa satírica evidencia as dinâmicas entre os sexos, assunto então muito discutido na mídia. Emergia nos meios de comunicação um novo modelo principal de comportamento feminino, o da Nova Mulher, que encarnava a modernidade da virada do século XX, sendo, por exemplo, dotada de maior liberdade sexual e de consumo.

Dentro da teoria feminista, o conceito de gênero como performance identifica que a sociedade heteronormativa busca constantemente validar seu *status* de naturalidade, demandando a prática repetida e citacional de um padrão heterossexual. Essa performance é entendida como compulsória na medida em que uma performance “errada” pode ser reprimida por meios mais ou menos violentos. O riso é um desses mecanismos pelos quais a sociedade demonstra o que considera ou não aceitável. Quando um texto de humor retrata personagens com uma performance de gênero hiperfeminina é possível que o alvo do riso seja a própria feminilidade, historicamente vista como inferior, mas também é viável que ele opere em um segundo nível, no qual o alvo se torna a própria sociedade heteronormativa e com isso o humor se torna uma ferramenta que coloca em evidência a artificialidade de todo fazer de gênero, inclusive da performance heterossexual. Retomem-se as questões salientadas por Cucinella (2010, p. 29):

Se Millay pretende resistência e não percebemos, a obra é resistente? Se Millay apresenta o hiperfeminino porque confia em sua “naturalidade” e valor dentro do patriarcado e vemos a hiperfeminilidade como uma estratégia para expor como a feminilidade é construída pelo patriarcado, a obra é subversiva?

Verificou-se nos *Distressing Dialogues* uma acentuada teatralidade, destacada tanto por estratégias narrativas, quanto por caracterizações e pela linguagem empregada. As

personagens hiperfemininas que desempenham o arquétipo da *flapper* – uma mulher jovem, bonita, consumista e de certa liberdade sexual – o fazem de maneira deliberada para conquistar o que querem em uma sociedade onde o feminino é desvalorizado e subestimado. A suposta superficialidade e preocupação excessiva da mulher com rituais de beleza revela-se mais um componente performativo, em um contexto em que os corpos femininos são constantemente monitorados e regulamentados. Boyd/Millay retrata personagens que vão além da mera feminilidade acentuada e chegam ao ponto hiperbólico de mulheres tão femininas que transcendem a própria condição humana, tornando-se etéreas. Através da (auto)ironia e exagero, essas figuras deixam claro que o gênero não passa de uma máscara e dificultam a interpretação de que os *Dialogues* visariam a promover uma naturalização da heteronormatividade.

Já em outro ponto do espectro de feminilidade, estão as personagens que “não são como as outras mulheres”. Essa expressão normalmente empregada em tom de elogio a uma pessoa ao mesmo tempo em que se desvaloriza todo um gênero é ironizada nos *Dialogues*. Em contrapartida, assim como a *flapper* hiperfeminina se faz de sonsa para conquistar o que quer, a mulher antifeminina que transgredir propositalmente e com gosto os padrões de gênero também consegue uma posição vantajosa dentro da heteronormatividade. Percebe-se, pois, que os textos aqui estudados não buscam prescrever um único modelo de comportamento feminino como superior, verdadeiro ou “correto”, o poder reside na autoconsciência da performance.

A única personagem-tipo em desvalorização nos *Dialogues* é a Mulher Verdadeira, um arquétipo estabelecido no século XIX de moralidade cristã. Em diferentes histórias deixa-se claro que a mulher, como qualquer outro, deve zelar pelos seus próprios interesses, mesmo que precise representar socialmente a abnegação esperada da “boa menina”. É com cinismo que temas como a virtude e o casamento são abordados, expondo-os como parte de um mero jogo social.

Para identificar o alvo do humor nos *Dialogues* é indispensável o conceito de “automatismo” de Henri Bergson (2002), segundo o qual o riso é provocado quando uma personagem não tem consciência plena de suas atitudes. As performances deliberadas e extremamente autoconscientes dos diferentes tipos de feminilidade (hiper-, supra-, anti-) é o que as impede de serem o alvo do humor construído por Millay. Em contrapartida, o homem que se crê regido pela razão, mas que se revela irracional é uma personagem risível. Igualmente, uma sociedade que ao mesmo tempo prescreve um padrão de feminilidade e dele

escarnece é um alvo muito mais propício ao humor dos *Distressing Dialogues* do que as personagens hiperfemininas.

Ter consciência disso permite uma tradução desses textos que valorize o componente performativo das identidades das personagens e espera-se que a presente dissertação, na condição de paratexto, sirva também para promover a consciência e discussão acerca de questões de gênero ainda muito relevantes cem anos após a publicação dos *Dialogues*.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Katherine H. **A Group of their Own: College Writing Courses and American Women Writers, 1880-1940**. 1.ed. Albany: State University of New York Press, 2001.

AGUSTINI, Lucas Zaparolli de. Suco ralo de uns minguados figos de urtigas – Cem anos de 'A Few Figs From Thistles', de Edna St Vincent Millay. **Revista Barbante**, Natal, v. XI, p. 124-138, 2023.

_____. Três Autoras Modernistas Norte-Americanas - Traduções de Edna St. Vincent Millay, Sara Teasdale e Hilda Doolittle (HD). **Revista Barbante**, Natal, p. 123 - 127, 2023.

ANDERSON, Kathryn Elizabeth. **“These were the things that bounded me”**: A New Examination of Millay’s Dramatic Works. 2008. 100 f. Dissertação (Master of Arts) – School of Graduate Studies, Case Western Reserve University, Cleveland, 2008. Disponível em: <https://www.academia.edu/713717/_These_Were_the_Things_That_Bounded_Me_A_New_Examination_of_Millays_Dramatic_Works>. Acesso em 15 nov 2020.

ASIMAKOULAS, Dimitris. Towards a Model of Describing Humour Translation. A Case Study of the Greek Subtitled Versions of *Airplane!* and *Naked Gun*. **Meta Journal des traducteurs**, Montreal, v. 49, n. 4, n.p., 2004. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/279466991_Towards_a_model_of_describing_humour_translation_A_case_study_of_the_Greek_subtitled_versions_of_Airplane_and_Naked_Gun>. Acesso em: 01 dez 2024.

ATTARDO, Salvatore. **Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis**. 1.ed. Berlim/Nova York: Mouton de Gruyter, 2001.

_____. Translation and Humour. **The Translator**, Londres, v. 8, n. 2, p. 173-194, 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/13556509.2002.10799131>>. Acesso em: 13 jan 2025.

ATKINS, Elizabeth. **Edna St. Vincent Millay and Her Times**. 1.ed. Nova York: Russell & Russell, 1936.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERGER, Arthur Asa. Targets of Humor. *In*: ATTARDO, Salvatore (ed.). **Encyclopedia of Humor Studies**, v. 2., Washington D.C.: SAGE, 2014., p. 752-755

BERGSON, Henri. **Le rire: Essai sur la signification du comique**. 2002. Disponível em: <https://classiques.uqam.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/le_rire.html>. Acesso em: 13 jan 2025.

BOLAND, Eavan. **A Journey with Two Maps: Becoming a Woman Poet**. 1.ed. New York, London: W. W. Norton & Company, 2012

BOYD, Nancy. **Distressing Dialogues**. 1.ed. Nova York: Harper & Brothers, 1924.

_____. *Diary of an American Art Student in Paris*. **Vanity Fair**. Nova York, nov. De 1922. Disponível em: <<https://archive.vanityfair.com/article/19221101056>>. Acesso em 19 jan 2025.

_____. *How To Be Happy Though Good*. **Vanity Fair**. Nova York, mai. de 1922. Disponível em: <<https://archive.vanityfair.com/article/19220501071>>. Acesso em 19 jan 2025.

BRANTLEY, Will. *The Force of Flippancy: Edna Millay's Satiric Sketches of the Early 1920s*. **Colby Quaterly**, Waterville, v. 27, n. 3, p.132-147, 1991. Disponível em: <<https://digitalcommons.colby.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=2837&context=cq>>. Acesso em 01 dez. 2024.

BRICHTO, Olga T. **Make Bright the Arrows: Edna St. Vincent Millay and the New Lyric**. 2010. 81 f. Dissertação (Master of Arts in English) – Graduate School of Arts and Sciences, Georgetown University, Washington D.C., 2010. Disponível em: <<https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/552990/brichtoOlga.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 15 nov 2020.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. Diogenes. **Encyclopedia Britannica**, 2023. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Diogenes-Greek-philosopher>>. Acesso em 27 jul. 2023.

BRITTIN, Norman. **Edna St. Vincent Millay**. 2.ed. Boston: Twayne Publishers, 1982.

_____. *Edna St. Vincent Millay's Nancy Boyd Stories*. **Ball State University Forum**, Muncie, v. 10, n. 2, p. 31-36, 1969.

BUIL, Ana Mata. *Análisis Comparativo de la Recepción Poética de T. S. Eliot, Marianne Moore y Edna St. Vincent Millay*. **Hermeneus**, Valladolid, n. 17, p.137-177, 2015. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5378027>>. Acesso em: 15 nov 2020.

BUNKERS, Suzanne L. *Why Are These Women Laughing? The Power and Politics of Women's Humor*. **Studies in American Humor**, New Series 2, Centre County, v. 4, n. 1/2, p. 82-93, 1985. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/42573214>>. Acesso em: 13 jan 2025.

BUTLER, Judith. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. **Theatre Journal**. Baltimore, v. 40, n. 4, pp. 519-531, 1988. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3207893>>. Acesso em: 30 ago 2022.

_____. **Bodies that Matter: on the discursive limits of “sex”**. 1.ed. Nova York: Routledge, 1993a.

_____. **Gender Trouble: feminism and the subversion of identity**. 2.ed. Nova York: Routledge, 2015.

_____. *Imitation and Gender Insubordination*. In: ABELOVE, Henry; BARALE, Michèle Aina; HALPERIN, David M. (ed.). **The Lesbian and Gay Studies Reader**. 1.ed. New York/London: Routledge, 1993b. pp. 307-320.

_____. **The Psychic Life of Power: Theories in Subjection**. 1.ed. Stanford: Stanford University Press, 1997.

CAVALCANTI, Larissa de Pinho. Witch-Wife: a collective reading of Millay. *In: Dulce Porto. (Org.). Línguas, linguagens: contos e poemas*. 1. ed. Recife: FACFORM, 2016.

CIXOUS, Hélène. **O Riso da Medusa**. Tradução de Natália Guerellusi. 1.ed. São Paulo: Bazar do Tempo, 2022.

CLARK, Suzanne. Uncanny Millay. *In: FREEDMAN, Diane P. (ed.). Millay at 100: A Critical Reappraisal*. 1.ed. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1995, p. 3-26.

CONOR, Liz. The flapper in the heterozedual scene. **Journal of Australian Studies**, v. 26, n. 72, 2002, p. 41-57. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/14443050209387737>>. Acesso em 19 jan 2025.

CORREA, L. G. ; JORDÃO, Adriana . Edna St. Vincent Millay e a luta por um ideal na segunda grande guerra. *In: Tatiane Ludegards; Elisa Santana; Cristiane Cardaretti; Paulo Cesar Junior; Ananda Missailidis. (Org.). Leitura, circulação, diálogos e linguagens*. 1ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2024, v. 2, p. 116-137.

COULOMBE, Joseph L. Performing Humor in Dorothy Parker's Fiction. **Studies in American Humor**, New Series 3, n. 28, 2013. p. 45-57. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/23823876>>. Acesso em 13 jan 2025.

CUCINELLA, Catherine. **Poetics of the Body: Edna St. Vincent Millay, Elizabeth Bishop, Marilyn Chin, and Marilyn Hacker**. 1.ed. New York: Palgrave Macmillan, 2010.

CURCÓ, Carmen. Irony: Negation, echo and metarepresentation. **Lingua**, Amsterdã, v. 110, n. 4, p. 267-280, 2000. Disponível em: <[https://doi.org/10.1016/S0024-3841\(99\)00041-8](https://doi.org/10.1016/S0024-3841(99)00041-8)>. Acesso em: 13 jan 2025.

DAVIS, Alex; JENKINS, Lee M. (ed.). **The Cambridge Companion to Modernist Poetry**. 1.ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

DAVIS, Geoffrey. Edna St. Vincent Millay's A Few Figs from Thistles, 'Constant only to the Muse' and Not To Be Taken Lightly. **Textual Cultures**, Bloomington, v.9, n.1, p.67-94, 2014. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/602157/pdf>>. Acesso em 15 nov. 2020.

DAVISON, Edward. Edna St. Vincent Millay. **The English Journal**, Urbana, v.16, n.9, p.671-682, 1927. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/803184>>. Acesso em 15 nov 2020.

DIOTTE, Mark. Edna St. Vincent Millay's Dirge Without Music. **The Explicator**. Abingdon, v.72, n.1, p.28-31, 2014. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00144940.2013.875874?scroll=top&needAccess=true>>. Acesso em 15 nov 2020.

DISTILLER, Natasha. **Desire and Gender in the Sonnet Tradition**. 1.ed. Nova York: Palgrave Macmillan, 2008.

DOHERTY, Maggie. How Fame Fed on Edna St. Vincent Millay. **The New Yorker**, Nova York, 09 de mai. de 2022. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2022/05/16/how-fame-fed-on-edna-st-vincent-millay-diaries-rapture-melancholy>>. Acesso em: 22 abr. 2024.

ERGÜL, Hilal. Gender Roles in Humor. *In*: ATTARDO, Salvatore (ed.). **Encyclopedia of Humor Studies**, v. 2., Washington D.C.: SAGE, 2014., p. 262-263.

FAHY, Thomas. ‘I cannot live without a macaroon!’: food, hunger, and the dangers of modern American culture in Edna St. Vincent Millay’s *Aria da Capo*. **Modern Drama**, Toronto, v.54, n.1, pp.1-23, 2011. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/426548/summary>>. Acesso em 15 nov 2020.

FELSKI, Rita. **Literature after feminism**. 1.ed. University of Chicago Press: Chicago, 2003.
_____. **The Gender of Modernity**. 1.ed. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

FORD, Thomas E.. Prejudice, Humor and. *In*: ATTARDO, Salvatore (ed.). **Encyclopedia of Humor Studies**, v. 2., Washington D.C.: SAGE, 2014., p. 594-596.

FRANCIS, Becky *et al.* Femininity, science, and the denigration of the girly girl. **British Journal of Sociology of Education**, Abingdon, v. 38, n. 8, 2017, p. 1097-1110. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/01425692.2016.1253455>>. Acesso em 19 jan 2025.

FREUD, Sigmund. **O Chiste e sua Relação com o Inconsciente (1905)**. Tradução de Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FRIED, Debra. Andromeda Unbound: Gender and Genre in Millay’s Sonnets. **Twentieth Century Literature**, Hempstead, v.32, n.1, p.1-22, 1986. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/441303>>. Acesso em 15 nov 2020

GARGAILLO, Florian. The Divided Selves of Edna St. Vincent Millay. **Literary Imagination**. Oxford, v. 23, n. 1, p. 69-79, 2021. Disponível em: <<https://academic.oup.com/litimag/article-abstract/23/1/69/5912695?redirectedFrom=fulltext>>. Acesso em: 01 dez. 2024.

GHANI, Hana’ Khleif. Feminine Revolt and Self-Expression: A Study of Selected Poems by Edna St. Vincent Millay. **المستتصرية آداب**, i2009. Disponível em: <<https://www.iasj.net/iasj/download/3dd7d18b90c43435>>. Acesso em 15 nov 2020.

GILBERT, Sandra M. “Directions for Using the Empress”: Millay’s Supreme Fiction(s). *In*: FREEDMAN, Diane P. (ed.). **Millay at 100: A Critical Reappraisal**. 1.ed. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1995, p. 163-181.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **No man’s land: the place of the woman writer in the twentieth century**. 1.ed. New Haven: Yale University Press, 1988.

GILMORE, Susan. "Posies of Sophistry": Impersonation and Authority in Millay's Conversation at Midnight. *In*: FREEDMAN, Diane P. (ed.). **Millay at 100: A Critical Reappraisal**. 1.ed. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1995, p. 182-200.

GIRARD, Melissa. "Jeweled Bindings": Modernist Women's Poetry and the Limits of Sentimentality. *In*: NELSON, Cary. **The Oxford Handbook of Modern and Contemporary American Poetry**. 1.ed. Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 1-26.

GOLDSTEIN, Sadie Mae. **The Barbie and The Bimbo: The Constructions of Hyper-Feminine Performance in Media**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bachelor of Arts) - Wesleyan University, Middletown, 2024. 117 f.

GRAESSER, Arthur C.; LONG, Debra. Wit and humor in discourse processing. **Discourse Processes**. Abingdon, v. 11, n. 1, pp. 35-60, 1988. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01638538809544690>>. Acesso em: 30 ago 2022

HAMILTON, Ian. **Against Oblivion: Some Lives of the Twentieth-Century Poets**. 1.ed. Londres: Faber and Faber, 2002

_____. **The Oxford Companion to Twentieth-Century Poetry**. 1.ed. Oxford: Oxford University Press, 1994.

HAMMILL, Faye. **Women, Celebrity & Literary Culture Between the Wars**. 1.ed. Austin: University of Texas Press, 2007.

HAZIN, Marli. O discurso feminista em Florbela Espanca e Edna St. Vincent Millay. *In*: PAIVA, José Rodrigues de (Org.). **Estudos sobre Florbela Espanca**. Recife: Associação de Estudos Portugueses, 1995.

HUBBARD, Stacy Carson. Love's "Little Day": Time and the Sexual Body in Millay's Sonnets. *In*: FREEDMAN, Diane P. (ed.). **Millay at 100: A Critical Reappraisal**. 1.ed. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1995, p. 100-116.

IRIGARAY, Luce. **Ce sexe qui n'en est pas un**. 1.ed. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.

JOHNSON, Robert. Edna St. Vincent Millay. *In*: CHAMPION, Laurie (ed.). **American Women Writers, 1900-1945: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook**. 1.ed. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press, 2000. p.231-239.

JONES, Phyllis M. Amatory sonnet sequences and the female perspective of Elinor Wylie and Edna St. Vincent Millay. **Women's Studies**, Abingdon, v.10, n.1, p.41-61, 1983. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/00497878.1983.9978578>>. Acesso em 15 nov 2020.

KAISER, Jo Ellen Green. Displaced Modernism Millay and the Triumph of Sentimentality. *In*: FREEDMAN, Diane P. (ed.). **Millay at 100: A Critical Reappraisal**. 1.ed. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1995, p. 27-40.

KAUFMAN, Gloria. Introduction. *In*: BLAKELY, Mary Kay, KAUFMAN, Gloria (eds.). **Pulling Our Own Strings: Feminist Humor & Satire**. 1.ed. Bloomington: Indiana University Press, 1980. p. 13-16.

KEYSER, Catherine Elizabeth. Edna St. Vincent Millay and the Very Clever Woman in “Vanity Fair”. **American Periodicals**, Columbus, v. 17, n. 1, p. 65-96, 2007a. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20770969>>. Acesso em: 01 dez. 2024.

_____. **Girls Who Wear Glasses: New York Women Magazine Writers and the Culture of Smartness**. Tese de doutorado – Universidade de Harvard. Cambridge, p. 231. 2007b.

KOCHERSBERGER, Annie *et al.* The role of identification with women as a determinant of amusement with sexist humor. **Humor**. Berlim, v. 27. n. 3., pp. 441-460, 2014. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/270554526_The_role_of_identification_with_women_as_a_determinant_of_amusement_with_sexist_humor> . Acesso em: 30 ago 2022.

KORT, Carol. **A to Z of American Women Writers**. ed.rev. Nova York: Facts on File, 2007.

LAMPERT, Martin Daniel. Gender and Humor, Psychological Aspects of. *In*: ATTARDO, Salvatore (ed.). **Encyclopedia of Humor Studies**, v. 2., Washington D.C.: SAGE, 2014., p. 259-261.

LARKIN-GALIÑANES, Cristina. An Overview of Humor Theory. *In*: ATTARDO, Salvatore (ed.). **The Routledge Handbook of Language and Humor**. 1.ed. Nova York: Routledge, 2017. p. 4-16.

LEWIS, Jenna. **The Worlds of Edna St. Vincent Millay**. 94 f. Thesis (Master of Arts) – Department of English, Appalachian State University, Boone, North Carolina, 2015. Disponível em: <<https://libres.uncg.edu/ir/asu/f/Lewis%20Thesis.pdf>>. Acesso em 15 nov 2020.

LLOYD, Moya. Performativity and Performance. *In*: DISCH, Lisa; HAWKESWORTH, Mary (ed.). **The Oxford Handbook of Feminist Theory**. 1.ed. Nova York: Oxford University Press, 2016. p. 572-592.

MACARTHUR, Hillary Elizabeth. **The Development of the Femme Fatale on Stage as Seen in the Works of Jesse Lynch Williams and Edna St. Vincent Millay**. 2013. 63f. Dissertação (Master of Arts in Theater) – College of Arts and Sciences, University of South Carolina, Columbia, 2013. Disponível em: <<https://scholarcommons.sc.edu/etd/2450/>>. Acesso em 15 nov. 2020.

MACDOUGALL, Allan Ross (Ed.). **Letters of Edna St. Vincent Millay**. 1.ed. Nova York: Harper & Brothers, 1952.

MCCLATCHY, J.D. Feeding on Havoc: The Poetics of Edna St. Vincent Millay. **The American Scholar**, Washington D.C., v.72, n.2, p.45-52, 2003. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41221118>>. Acesso em 15 nov 2020.

MCGHEE, Paul E. The Role of Laughter and Humor in Growing Up Female. *In*: KOPP, Claire B. (ed.). **Becoming Female: Perspectives on Development**. 1.ed. Nova York: Springer Science+Business Media, 1979. p. 183-206.

MCROBBIE, Angela. **The aftermath of feminism: gender, culture and social change**. 1.ed. Londres: Sage, 2009.

MELINDROSA. *In*: MICHAELIS. São Paulo: Melhoramentos, 2025. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/neE8y/melindrosa/>>. Acesso em 19 jan 2025.

MELINDROSO. *In*: MICHAELIS. São Paulo: Melhoramentos, 2025. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/RQOd4/melindroso/>>. Acesso em 19 jan 2025.

MEYER, Maria Antônia Alves. **O modo pastoral na peça *Aria da Capo de Edna St. Vincent Millay***. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Paraná, 2020. f. 76

MICHAILIDOU, Artemis. Edna St. Vincent Millay and Anne Sexton: The Disruption of Domestic Bliss. **Journal of American Studies**, Cambridge, v. 38, n. 1, p.67-88, 2004a. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-american-studies/article/abs/edna-st-vincent-millay-and-anne-sexton-the-disruption-of-domestic-bliss/CD5CEF0B3B7F84A041CFDC09B18275C5>>. Acesso em 15 nov 2020.

_____. Love Poetry, Women’s Bonding and Feminist Consciousness: The Complex Interaction between Edna St. Vincent Millay and Adrienne Rich. **European Journal of Women’s Studies**, Thousand Oaks, v.13, n.1, p. 39-57, 2006. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1350506806060005>>. Acesso em 15 nov 2020.

MILFORD, Nancy. **Savage Beauty: The Life of Edna St. Vincent Millay**. 1.ed. New York: Random House, 2002.

MILLAY, Edna St. Vincent. Drama for the Deaf. **Vanity Fair**. Nova York: 1923a. Disponível em: <<https://archive.vanityfair.com/article/19230101060>>. Acesso em: 19 jan. 2025.

_____. **Poemas, Solilóquios e Sonetos**. Tradução de Bruna Beber. 1.ed. Belo Horizonte: Âyiné, 2022.

_____. “Say Shibboleth”. **Vanity Fair**. Nova York: 1923b. Disponível em: <<https://archive.vanityfair.com/article/19230401041>>. Acesso em 19 jan 2025.

_____. The Barrel. **Vanity Fair**. Nova York: 1922a. Disponível em: <<https://archive.vanityfair.com/article/19220701039>>. Acesso em 19 jan 2025.

_____. The Key. **Vanity Fair**. Nova York: 1922b. Disponível em: <<https://archive.vanityfair.com/article/19221201055>>. Acesso em 19 jan 2025.

_____. The Platter. **Vanity Fair**. Nova York: 1923c. Disponível em: <<https://archive.vanityfair.com/article/19230301076>>. Acesso em 19 jan 2025.

_____. The Woman Who Would Be Moving The Beds About. **Vanity Fair**. Nova York: 1923d. Disponível em: <<https://archive.vanityfair.com/article/19230201037>>. Acesso em 19 jan. 2025.

MILLER, Nina. Making Love Modern: Dorothy Parker and her Public. **American Literature**, Durham, v. 64, n. 4, 1992, p. 763-784. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/2927638?origin=JSTOR-pdf>>. Acesso em 13 jan 2025.

_____. **Making Love Modern: The Intimate Public Worlds of New York's Literary Women**. 1.ed. Nova York/Oxford: Oxford University Press, 1999.

MINOT, Walter S. Millay's "Ungrafted Tree": The Problem of the Artist as a Woman. **The New England Quarterly**, Cambridge, v.48, n.2, p.260-269, 1975. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/364663>>. Acesso em 15 nov 2020.

MR. GATTI Presents "The King's Henchman". **Vanity Fair**. Nova York, mar. de 1927. Disponível em: <<https://archive.vanityfair.com/article/1927/3/mr-gatti-presents-the-kings-henchman>>. Acesso em: 01 dez. 2024.

NEWCOMB, John Timberman. The Woman as Political Poet: Edna St. Vincent Millay and the Mid-Century Canon. **Criticism**, Detroit v.37, n.2, p.261-279, 1995. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/23116550>>. Acesso em 15 nov 2020.

NEW Laurels for a Lady – Miss Millay Writes a Play. **Vanity Fair**. Nova York, abr. de 1932. Disponível em: <<https://archive.vanityfair.com/article/1932/4/new-laurels-for-a-lady—miss-millay-writes-a-play>>. Acesso em 01 dez. 2024.

OLIVEIRA, Larissa Lins de. **Aria da capo**: tradução anotada de uma peça de Edna St. Vincent Millay. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2024, f. 141.

_____. **Uma lembrança de Edna St. Vincent Millay**: 'Recuerdo' e alguns desafios em tradução de poesia sob o prisma dos estudos feministas. Trabalho de Conclusão de Curso de especialização – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2023.

ONIONS, C. T (ed.). **The Shorter Oxford English Dictionary On Historical Principles**. v. 1. 3.ed. Oxford: Clarendon Press, 1933.

OUR Contributor's Column. **Vanity Fair**. Nova York, out. de 1921. Disponível em: <<https://archive.vanityfair.com/article/1921/10/our-contributors-column>>. Acesso em 01 dez. 2024.

PATTERSON, Matha H. **The American New Woman Revisited: A Reader, 1894-1930**. 1.ed. New Brunswick: Rutgers University Press, 2008.

PARKER, Sarah. "It's Just a Matter of Form": Edna St. Vincent Millay's Experiments with Masculinity. **Humanities**, Basel, v. 8, n. 177, p.1-14, 2019. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/337409518_It%27s_Just_a_Matter_of_Form_Edna_St_Vincent_Millay%27s_Experiments_with_Masculinity>. Acesso em 15 nov 2020.

_____. Publicity, Celebrity, Fashion: Photographing Edna St. Vincent Millay. **Women's Studies**, Abingdon, v. 45, n. 4, p. 380-402, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/00497878.2016.1160750>>. Acesso em 15 nov 2020.

PARKS, Edd Winfield. Edna St. Vincent Millay. **The Sewanee Review**, Baltimore, v.38, n.1, p.42-49, 1930. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/27534465>>. Acesso em 15 nov 2020

PATTON, John J. Satiric Fiction in Millay's "Distressing Dialogues". **Modern Language Studies**. Selinsgrove, v. 2, n. 2., p. 63-67, 1972. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3194143>>. Acesso em: 01 dez. 2024.

PICKERING, Michael. Stereotypes. *In*: ATTARDO, Salvatore (ed.). **Encyclopedia of Humor Studies**, v. 2., Washington D.C.: SAGE, 2014., p. 737-741.

POEMS by Edna St. Vincent Millay. **Vanity Fair**, Nova York, nov. de 1920. Disponível em: <<https://archive.vanityfair.com/article/1920/11/poems-by-edna-st-vincent-millay>>. Acesso em 01 dez. 2024.

RABINOVITCH-FOX, Einav. New Women in Early 20th-Century America. *In*: **Oxford Research Encyclopedias: American History**. 2017. p. 1-36. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199329175.013.427>>. Acesso em 19 jan 2025.

RIVIERE, Joan. Womanliness as a masquerade. **International Journal of Psycho-Analysis**, Abingdon, v. 9. pp. 303-313, 1929. Disponível em: <<https://lacanianworksexchange.net/wp-content/uploads/2023/06/19290101WomanlinessasamasqueradeJoanRiviereInternationalJournalofPsycho-AnalysisVol9p303-313-1.pdf>>. Acesso em: 30 ago 2022.

ROSAS, Marta. Por uma Teoria da Tradução do Humor. **D.E.L.T.A.**, São Paulo, v. 19, n. 3, pp. 133-161, 2003. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/38348>>. Acesso em: 30 ago 2022.

SLOANE, David E. E. Magazines and Newspapers, U.S. *In*: ATTARDO, Salvatore (ed.). **Encyclopedia of Humor Studies**, v. 2., Washington D.C.: SAGE, 2014., p. 467-472.

SHENGOLD, Leonard. Haunted by Parents – A Literary Example of Change Meaning Loss: Edna St. Vincent Millay. **Psychoanalytic Quarterly**, Abingdon, LXXIII, p.717-735, 2004. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/8423526_Haunted_by_parents_-_A_literary_example_of_change_meaning_loss_Edna_St_Vincent_Millay>. Acesso em 15 nov 2020.

SILVA, Alane Melo da. Tradução comentada de poemas de Gertrude Stein e Edna St Vincent Millay. **Crítica Cultural**, Tubarão, v. 19, p. 1-10, 2024.

SMORUL, Kathryn Ridinger. **Word Play: Modernist Women and Performative Writing**. 2015. 185f. Tese (Doctor of Philosophy in English) – Elberly College of Arts and Sciences, West Virginia University, Morgantown, 2015. Disponível em: <<https://researchrepository.wvu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7718&context=etd>>. Acesso em 15 nov 2020.

SNYDER, R. Claire. What is Third-Wave Feminism? A New Directions Essay. **Signs**, Chicago, v. 34, n. 1, 2008, p. 175-196. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/588436>>. Acesso em 19 jan 2025.

STONE-MEDIATORE, Shari. Storytelling/Narrative. *In*: DISCH, Lisa; HAWKESWORTH, Mary (ed.). **The Oxford Handbook of Feminist Theory**. 1.ed. Nova York: Oxford University Press, 2016. p. 934-954.

STYLING by the Sea: 140 Years of Fashion on Galveston's Beaches. **The Bryan Museum**. Galveston, 2020. Disponível em: <<https://thebryanmuseum.org/wp-content/uploads/2020/07/Exhibition-1920-1929-Style-6-2020.pdf>>. Acesso em 19 jan 2025.

TEIXEIRA, Laura Moreira. Duas metades d'um doce figo: possível tradução de 'First Fig' (1920), de Edna St. Vincent Millay. VIII CONGRESSO INTERNACIONAL DO PPG-Letras & XXV SEMINÁRIO DE ESTUDOS LITERÁRIOS: 'A LITERATURA E OS MEIOS'. 2024, São José do Rio Preto. **Comunicação**.

THE APOTHEOSIS of Greenwich Village. **Vanity Fair**, Nova York, fev. de 1921. Disponível em: <<https://archive.vanityfair.com/article/1921/2/the-apotheosis-of-greenwich-village>>. Acesso em: 01 dez. 2024.

THE BELLE of Bohemia. **Vanity Fair**. Nova York, ago. de 2001. "Features". Disponível em: <<https://archive.vanityfair.com/article/2001/8/the-belle-of-bohemia>>. Acesso em: 01 dez. 2024.

THE WORK and Mission of the Millay Society. **Edna St. Vincent Millay Society at Steepletop**. Austerlitz, 2025. Disponível em: <<https://millay.org/millay-society/>>. Acesso em 19 jan 2025.

THREADCRAF, Shatema. **Embodiment**. *In*: DISCH, Lisa; HAWKESWORTH, Mary (ed.). **The Oxford Handbook of Feminist Theory**. 1.ed. Nova York: Oxford University Press, 2016. p. 207-226.

TRACY, Daniel. Investing in "Modernism": Smart Magazines, Parody, and Middlebrow Professional Judgement. **The Journal of Modern Periodical Studies**, Centre County, v. 1, n. 1., 2010, p. 38-63. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/10.5325/jmodeperistud.1.1.0038>>. Acesso em 19 jan 2025.

TYLER, Carole-Anne. **Female Impersonation**. 1.ed. Nova York, Londres: Routledge, 2003.

VANDAELE, Jeroen. Humor in translation. *In*: GAMBIER, Yves; VAN DOORSLAER, Luc. (ed.). **Handbook of Translation Studies**. v. 1. 1.ed. Amsterdã: John Benjamins Publishing Company, 2010. pp. 147-152.

VIECO, Francisco José Cortés. 'I hate Women. They get on my Nerves': Dorothy Parker's Poetry of Female Sympathy. **ES Review. Spanish Journal of English Studies**, Madri, v. 38, p. 65-88, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.24197/ersjes.38.2017.65-88>>. Acesso em 13 jan 2025.

VON FLOTOW, Luise. Translation. *In*: GOODMAN, Robin Truth (ed.). **The Bloomsbury Handbook of 21st-Century Feminist Theory**. 1.ed. Londres: Bloomsbury, 2019. p. 229-244.

WALKER, Cheryl. Antimodern, Modern, and Postmodern Millay: Contexts of Reevaluation. *In*: DICKIE, Margaret; TRAVISANO, Thomas (ed.). **Gendered Modernisms: American Women Poets and Their Readers**. 1.ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996. p. 170-188.

_____. The Female Body as Icon: Edna Millays Wears a Plaid Dress. *In*: FREEDMAN, Diane P. (ed.). **Millay at 100: A Critical Reappraisal**. 1.ed. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1995, p. 85-99.

WALKER, Nancy A. **A Very Serious Thing: Women's Humor and American Culture**. 1.ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

_____. Agelaste or Eiron: American Women Writers and the Sense of Humor. **Studies in American Humor**, New Series 2, Centre County, v. 4, n. 1/2, 1985, p. 105-125. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/42573216>>. Acesso em: 13 jan 2025.

WEAVER, Angela. "Such a Congenial Little Circle": Dorothy Parker and the Early-Twentieth-Century Magazine Market. **WSQ: Women's Studies Quarterly**, Nova York, v. 38, n. 3 & 4, 2010, p. 25-41. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/408237>>. Acesso em 13 jan 2025.

WOODARD, Deborah. "I Could Do a Woman Better Than That" Masquerade in Millay's Potboilers. *In*: FREEDMAN, Diane F (ed.). **Millay at 100: A Critical Reappraisal**. 1.ed. Carbondale, Illinois: South Illinois University Press, 1995. p. 145-162.

ZAMZEM, Milagros Magali Oro. **Reading the Unintelligible: An investigation into Performative Gender in Alice Munro's Fiction**. Dissertação (Mestrado em Langues, Littératures et Civilisations Étrangères de l'Anglais) – Université Paris-Sorbonne, 2020.

ZELLINGER, Elissa. Edna St. Vincent Millay and the Poetess Tradition. **Legacy**, Lincoln, v.29, n.2, p.240-262, 2012. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.5250/legacy.29.2.0240>>. Acesso em 15 nov 2020