



Dramaturgias em caleidoscópio: mulheres no teatro estadunidense (1910-1930)

Kaleidoscopic dramaturgies: Women in the United States Theatre (1910-1930)

Marcela Lanius

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil

marcela.lanius@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7390-0876>

Reumo: Este artigo apresenta obras selecionadas de seis mulheres dramaturgas que escreveram entre as décadas de 1910 e 1930, explorando sobretudo as imagens de submissão, conformação, revolta e rebeldia com as quais essas autoras trabalharam em suas peças. O objetivo é analisar os motivos que levaram à remoção ou ao apagamento dessas obras do cânone tradicional e posicionar a prática da tradução como uma via que possibilita não apenas a ampliação do cânone, mas também uma reformulação no que se lê, se encena e se estuda sobre o teatro estadunidense no Brasil.

Palavras-Chave: teatro escrito por mulheres; teatro estadunidense; tradução e feminismos.

Abstract: This article presents selected works by six women playwrights that were active during the 1910s, 1920s, and 1930s, and explores the images of submission, conformity, revolt, and rebellion that these women have put forth in their writings. The objective is to analyse the reasons that led to the removal or deletion of these works from the theatrical canon and position the act of translation as a way to expand this canon and to reformulate what we read, stage, and study in Brazil about American Theatre.

Keywords: women playwrights; American theatre; translation and feminisms.

Os fatos são sonoros mas entre os fatos
há um sussurro.

É o sussurro o que me impressiona.

(LISPECTOR, 1998, p. 24)

she somehow got lost in the telling.

(BEN-ZVI, 2018, ix)

Preâmbulo: existência e obliteração

A imagem que abre o quinto capítulo de *Os homens explicam tudo para mim*, de Rebecca Solnit (2017), é uma reprodução de um quadro da artista Ana Teresa Fernandez. O quadro em questão traz uma mulher – ou um corpo que se assume ser de uma mulher – tentando estender roupas num varal. Mas a pintura não traz uma representação da vida doméstica, pois há, no que à primeira vista poderia ser uma reprodução da convencionalidade, um ato de performance, um gesto de violência e o rastro do que Solnit (2017) identifica como “obliteração” (p. 88).

A performance se percebe nas únicas partes do corpo que podemos ver: as pernas, que, amparadas por finos sapatos de salto, se cruzam “como se executassem um passo de dança” (SOLNIT, 2017, p. 88) – e os dedos das mãos, que lutam contra o vento para prender o grampo no varal. Há a violência do vento, que atinge as roupas e os tecidos que o corpo tenta estender na corda; um gesto que oblitera a mulher-corpo de nossa visão. No quadro, Solnit (2017) conclui, “uma mulher existe e também é obliterada” (p. 88).

Este artigo parte da dualidade entre existência e obliteração, explorada por Solnit, para propor uma análise crítica de algumas obras escritas por seis dramaturgas estadunidenses entre as décadas de 1910 e 1930. O objetivo de tal análise é duplo: primeiro, avaliar de que forma a obliteração dessas mulheres acontece dentro do cânone dramático e literário do modernismo de língua inglesa; depois, apresentar e avaliar algumas obras selecionadas de modo a identificar como cada dramaturga escreveu sobre e retratou a construção pública das mulheres no início do século XX. Essa análise foca especialmente em peças e personagens que, assim como a mulher-corpo do quadro, performam e explicitam posturas de rebeldia, resistência ou então conformidade. Uma vez que as dramaturgias

aqui apresentadas se encontram em língua inglesa, a última seção do artigo também discutirá a tradução desses textos como meio de ampliar seu alcance, ensinar novas encenações e ampliar o que se ensina e o que se lê sobre o teatro dos Estados Unidos no Brasil.

Re-visão nas margens do cânone

A obliteração notada por Solnit foi também identificada e discutida por inúmeras pensadoras e críticas entre as décadas de 1960 e 1970, e ainda hoje domina grande parte do que se produz dentro da crítica literária feminista – que busca retomar e reavaliar os trabalhos e obras de artistas refugiadas naquilo que Adrienne Rich (2017) identifica como as margens do espaço patriarcal. Há que se refletir, no entanto, sobre quais margens são essas – pois, assim como passou-se a questionar e desmontar a aparente homogeneidade do termo “mulher” tal como discutido pela segunda onda do movimento feminista, algumas pesquisadoras da literatura estadunidense vêm questionando desde a década de 1990 as margens habitadas por escritoras e artistas do movimento modernista. Nesse sentido, se hoje é imprescindível reconhecer que “sob a aparente neutralidade e universalidade do termo ‘mulher’, esconde-se uma multiplicidade de vetores de produção de subjetividade”, como “sexo, raça, classe, sexualidade, idade, capacidade, diferenças geopolíticas e corporais” (PRECIADO, 2018, p. 118), é também crucial analisar como a escrita de mulheres modernistas foi classificada por seus contemporâneos – e de que modo essa análise serviu como base para a construção das margens do “cânone cavalheiresco” (RICH, 2017, p. 63).

Não se trata, portanto, de identificar a existência de uma (ou muitas) margens ocupadas pelas mulheres artistas dentro do mundo patriarcal – mas de observar que, de acordo com Elliott e Wallace (1992), essas mulheres parecem ter ocupado as margens **erradas**: margens que não classificam seus trabalhos como altamente originais, experimentais ou de vanguarda, mas que inscrevem em suas obras adjetivos como “pouco original”, “antiquado” e “mediocre” (p. 6); adjetivos esses que compõem também um

discurso modernista mais amplo, que codificava como “feminina” toda escrita considerada “ruim”: aquela feita por amadores que almejavam um espaço no mercado popular ou aquela que era muito

emotiva, muito romântica, muito trivial, muito apolítica ou muito insignificante¹. (LAWSON, 2015, p. 85, tradução nossa)

Desse modo, então, enquanto aos escritores, artistas e dramaturgos homens é conferido o status de cânone tradicional, às mulheres são designados os papéis de coadjuvantes – estes, construídos em torno dos termos estranhamente familiares e domésticos (BEN-ZVI, 2005) de esposas, filhas, mães e companheiras. Zelda Sayre Fitzgerald é a esposa de F. Scott Fitzgerald; Susan Glaspell, “mãe” da companhia teatral dos Provincetown Players e amiga de Eugene O’Neill (BEN-ZVI, 2005). Outras, como Sophie Treadwell, Rachel Crothers e Zoë Akins, são entendidas como desvios ou artistas de talento apenas comercial – e, portanto, removidas do núcleo daquilo que é entendido e apreciado como arte; e outras ainda, como Marita Bonner, ficam restritas a um espaço invisível porque publicadas em canais e veículos tido como “específicos” ou “marginais”.

No entanto, essas mulheres existiram, e escreveram peças para o teatro ou experimentaram com a forma escrita do texto dramático. Glaspell e Akins receberam prêmios consagrados como o Pulitzer de Teatro (em 1931 e 1935, respectivamente); Treadwell e Crothers encontraram sucesso considerável na Broadway da década de 1920; e Zelda Sayre Fitzgerald e Marita Bonner usaram da forma teatral como um espaço de experimentação da escrita ficcional. Todas deixaram obras concretas, encenadas ou apenas publicadas – mas foram, ainda assim, obliteradas do cânone.

O objetivo desta discussão, no entanto, não é pontuar dramaturgas que foram obliteradas do cânone modernista dramático e literário e justificar tal apagamento pelo fato de que essas artistas escreveram na contracorrente ou “fora” da tradição hegemônica (SANDER, 2007); mas, sim, discutir que mesmo aquelas que encontraram prestígio e ocuparam espaços hegemônicos foram desviadas para as margens da tradição. Ocultadas tal como o corpo-mulher na pintura de Ana Teresa Fernandez, essas seis dramaturgas foram engolidas em cena pelo discurso modernista – e, quase um século mais tarde, a análise crítica de suas obras pode revelar de que forma cada artista lidou não apenas com temáticas feministas, mas com imagens de resistência

¹ No original: “a larger modernist discourse that coded “bad” writing – that done by amateurs targeting the mass-market or that which was too emotional, romantic, trite, apolitical, or insignificant – as feminine”.

ao que era então social e publicamente esperado das mulheres nos Estados Unidos. Mais do que isso, a leitura crítica dessas obras engendra também uma análise maior de como circula, como se lê, como se ensina e como se encena o teatro estadunidense em seus diferentes recortes: o teatro modernista, o teatro de vanguarda, o teatro realista e o teatro escrito por mulheres.

Nesse sentido, é crucial pensar o trabalho dessas dramaturgas também por meio da perspectiva dos Estudos da Tradução – para que se possa não só estipular estratégias concretas de tradução e pensar de que forma essas dramaturgias se conectarão a uma tradição maior de escritas de mulheres em tradução, mas também verificar se – e como – a tradução dessas obras pode contribuir para a fortuna crítica sobre essas mulheres, que vem crescendo desde a década de 1980 com trabalhos fundamentais como os de Ben-Zvi (2005), Lucia V. Sander (2007) e Ozieblo e Dickey (2008).

Escândalo, tragédia e farsa: Zelda Fitzgerald e Zoë Akins

Em junho de 1933, Zelda Sayre Fitzgerald via em cima dos palcos a peça que começara a escrever após a morna recepção crítica de seu romance *Save Me the Waltz* na imprensa. Intitulada *Scandalabra* e classificada pela própria autora como uma “farsa fantástica”, a peça – montada pela Vagabond Junior Players de Baltimore, uma das mais antigas companhias teatrais do chamado movimento *little theatre*² dos Estados Unidos – colocava-se como uma nova chance de carreira artística e sucesso autoral.

Scandalabra (FITZGERALD, 1991), no entanto, não teria sucesso: depois de um ensaio geral que constatou a duração exagerada da farsa e de um demorado processo de edição, a peça cambaleou até sua última noite de espetáculo depois de apenas uma semana nos palcos. Dentro dos estudos fitzgeraldianos, costuma ser encarada como uma excentricidade mesmo por pesquisadoras e biógrafas que exploram a vida e a obra de Zelda por um viés feminista – ou então como uma paródia de *Os belos e malditos* (1922), de F. Scott Fitzgerald, num reflexo da tradição crítica e literária que entende a obra de Zelda não como uma obra artística que merece atenção e leitura, mas como uma cópia de baixa qualidade ou escrita derivada produzida por

² Em *Panorama do Rio Vermelho* (2001), Costa faz uma aproximação entre o *little theatre* e o “teatrinho”, numa alusão ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

uma mulher que, segundo Hemingway, tinha inveja do sucesso do marido e tentava competir com ele (MOORE, 2001).

Mas, por trás dessas avaliações negativas sobre sua autora e seu enredo fantástico, *Scandalabra* é um texto que denuncia os círculos de poder e privilégio, satirizando a cultura dos tabloides; e é, também, uma peça que esconde alguns elementos que a posicionam como um texto que não se encaixa dentro da tradição do teatro realista, uma vez que subverte o espaço tradicionalmente silencioso e técnico da rubrica em uma voz narradora altamente participativa (LANIUS; MARTINS, 2020).

A peça narra a saga de um casal apaixonado que tenta se conformar ao testamento deixado pela família para que possa receber a herança que os deixará milionários. O problema é que, na realidade exagerada e subvertida da peça, o comportamento socialmente esperado é de devassidão: dos jovens espera-se escândalos, traições e brigas que possam ilustrar e vender os jornais. Ainda que o elemento farsesco da peça se faça presente na confusão de identidades trocadas e nos encontros e desencontros dos dois casais que protagonizam os três atos, nota-se que a ação da peça se constrói pelas mãos das duas protagonistas mulheres: Flower Messogony, uma ex-corista escolhida para o casamento pelos executores do testamento, e Connie Consequential, uma jovem de família rica que está insatisfeita com seu casamento monótono e monogâmico.

Observadas, julgadas e monitoradas pelos olhares dos homens que as cercam, essas duas mulheres tentam retomar para si mesmas o controle sobre o que é dito, percebido e escrito sobre elas, empregando táticas diversas e obtendo resultados distintos. Enquanto Flower se deixa enredar pelas artimanhas de seu mordomo e fabrica um escândalo de traição para ilustrar os jornais, Connie frustra as expectativas vitorianas de seu marido e só se dá por satisfeita quando descobre, pelas manchetes de jornal, que o cônjuge esteve envolvido num caso de amor ilícito.

Outra peça que gira em torno de uma protagonista mulher e explora as muitas máscaras que essa personagem precisa adotar em seu casamento e na sociedade na qual vive é *The Furies*, escrita por Zoë Akins e encenada pela primeira vez em 1928, no Shubert Theatre de Nova York sob a direção de George Cukor³.

³ A peça receberia ainda uma adaptação para o cinema, em 1930, sob a direção de Alan Crosland.

Akins teve uma longa carreira como dramaturga e roteirista de Hollywood entre as décadas de 1920 e 1940. Embora lembrada majoritariamente por sua adaptação teatral do romance *The Old Maid*, de Edith Wharton – que lhe rendeu o Pulitzer, em 1935 –, a escritora é raramente incluída em antologias do teatro dos Estados Unidos; além disso, suas peças dificilmente são reencenadas (KREIZENBECK, 2004). Uma análise detida de seu trabalho, no entanto, revela um cuidado e um interesse especial no modo como as narrativas – que muitas vezes têm mulheres como protagonistas e lidam com as tensões entre um velho sistema vitoriano de morais e novos desejos pessoais de liberdade e autonomia – seriam contadas dentro das arenas do teatro e do cinema comercial (KREIZENBECK, 2004). Nesse sentido, a obra de Akins é de especial relevância porque teria ajudado a apresentar ao grande público estadunidense a imagem de uma mulher mais independente, menos doméstica e mais modernizada.

Com um título que carrega um eco à tragédia grega e um enredo que acena para o trágico do *Hamlet* de Shakespeare (CRAIG, 2004), *The Furies* acabou se tornando uma das peças mais obscuras e menos analisadas do conjunto de textos dramáticos deixados por Akins. No entanto, o que torna o texto tão interessante é que, diferentemente de *Hamlet*, o protagonista não é o filho do pai morto, mas sim a esposa, Fifi Sands. É sobre ela que a ação da peça se concentra, e é também ela a acusada pelo assassinato do marido.

Assim como Zelda fizera em *Scandalabra*, Akins mascara a verdadeira Fifi por trás das pré-concepções das demais personagens, que a entendem ora como mulher frívola, ora como esposa infiel, ora como plausível assassina. É apenas em pontos específicos da ação que Akins deixa transparecer a verdadeira rebeldia e frustração de Fifi – uma frustração que se acumula depois de tantos anos sendo apenas a filha, a sobrinha, a senhora de uma mansão e a esposa. É essa frustração, também, que dá a suas falas um ar de fatalidade e desespero que desperta a suspeita das demais personagens e do leitor-espectador.

Se, por um lado, é verdade que *Scandalabra* e *The Furies* são pautadas por acusações forjadas e crimes não cometidos, também é verdade que os círculos sociais que situam ambos os enredos são de privilégio: Flower, Connie e Fifi pertencem, seja pelo sangue ou pelo casamento, a uma elite fechada em si mesma. Em *Scandalabra*, a ação se concentra nas mansões e nos luxuosos apartamentos da Park Avenue e Long Island; em *The Furies*, predominam as noites de gala e as *cocktail parties*. Outro traço

que parece unir as duas peças é a forma como as dramaturgas representam e constroem suas personagens mulheres: ainda que o leitor-espectador da peça de Akins só descubra no último ato da peça quem é o verdadeiro culpado pelo assassinato do marido de Fifi – uma descoberta que imediatamente inocenta a protagonista e torna o desfecho da ação dramática ainda mais imprevisível –, em *Scandalabra*, fica explícito desde o início da ação farsesca que Flower é inocente da traição anunciada, uma vez que ao leitor-espectador se concede permissão para presenciar o momento em que a personagem liga para os tabloides com o intuito de plantar a notícia.

Do mesmo modo, os textos de ambas as peças deixam transparecer um exercício ativo das dramaturgas em construir, influenciar e modificar a opinião do leitor-espectador ao longo da ação dramática. Em *Scandalabra*, o uso combinado de rubricas que funcionam como dispositivo de narração e sátira, aliado às opiniões das demais personagens (sobretudo as masculinas) parece servir ao propósito de colocar o verdadeiro caráter de Flower em dúvida: seria ela uma ex-corista entediada com a vida cotidiana ou uma jovem verdadeiramente apaixonada por seu marido? Ao questionar as “tendências domésticas” de Flower, as roupas que ela usa ao sair e seus verdadeiros objetivos com o casamento, o marido, o mordomo e os executores do testamento manipulam a percepção que o leitor-espectador constrói sobre essa personagem. Algo similar ocorre em *The Furies*, em que Akins coloca em cima do palco uma Fifi enigmática, que ora ri para si mesma de forma inquietante, ora anuncia às demais personagens que encontrou Deus – semeando, assim, novas dúvidas sobre seu caráter. Seria ela realmente uma assassina? Ou apenas uma mulher fragilizada?

Resistência, submissão e agonia: Susan Glaspell e Sophie Treadwell

Em *Trifles*, de Susan Glaspell (encenada pela primeira vez em 1916) e em *Machinal*, de Sophie Treadwell (encenada pela primeira vez em 1928), a situação é outra: não há dúvidas sobre a ocorrência do crime e sobre quem é o culpado. Baseadas em dois casos reais – o assassinato de John Hossack, no Iowa de 1900, e o assassinato de Albert Snyder, no bairro do Queens, em 1927 – *Trifles* e *Machinal* são peças dramáticas especialmente significativas para o teatro estadunidense escrito por mulheres, sobretudo porque denunciam não só a sociedade patriarcal do país (OZIEBLO; DICKY, 2008) mas também porque indicam como os valores públicos

afetam a vida privada. Há, nessas peças e também em outros textos deixados pelas duas dramaturgas, um retrato de como o momento histórico, o local e a sociedade na qual uma mulher nasce podem influenciar e moldar suas possibilidades de amadurecimento e desenvolvimento (BEN-ZVI, 2005).

Escrita em 1918, *Trifles* é a primeira das onze peças que Glaspell escreveria para os Provincetown Players (SANDER, 2007) – e é, também, a peça na qual a dramaturga inauguraria um novo modo de escrever e encenar uma proposta de teatro moderno/ista; um teatro que se apoia naquilo que Sander (2007) identificara como uma “prática do silêncio” (p. 38) e que é baseado não em ações concretas realizadas no palco, mas em leituras subjetivas e interpretações pessoais que dependem da experiência do leitor-espectador (BEN-ZVI, 2005).

A ação dramática de *Trifles* está baseada em três elementos: ausência, silêncio e imobilidade. Há, primeiro, a ausência da personagem central, Minnie Wright, que jamais aparece em cena ao longo de toda a ação da peça; há, também, o silêncio deixado na casa dos Wright, ambiente que funciona como cenário da peça e serve como evidência do casamento violento e infeliz entre Minnie e o marido; e a imobilidade das duas mulheres que agora visitam a casa, a sra. Peters e a sra. Hale. O enredo é simples e, à primeira vista, comum: após o assassinato de John Wright, o xerife e o procurador da cidade visitam a casa em busca de provas que possam condenar a esposa de John, que aguarda na delegacia. Os dois homens são acompanhados por suas esposas, que ocupam o plano central da peça – a cozinha da casa.

Mas enquanto os homens sobem e descem as escadas, entram e saem dos cômodos da casa atrás da arma do crime, de uma carta incriminadora ou de outras marcas visíveis que atestem a culpa de Minnie, as mulheres – silenciadas e menosprezadas por seus maridos – encontram, nos detalhes da casa e sobretudo da cozinha, pequenos registros que indicam o abuso sofrido por Minnie, a violência do casamento dos Wright e o desespero de uma mulher abandonada em uma fazenda isolada. Enquanto os homens buscam sinais nítidos, as duas mulheres desvendam um diário invisível, composto por pequenezas, e formam uma aliança baseada em olhares furtivos e frases deixadas pelo ar. Como Sander explica,

Ao examinar a cozinha de Minnie Foster Wright, o olhar observador da sra. Hale e da sra. Peters, treinado por sua experiência como habitantes de uma cozinha semelhante, detém-se naquilo que destoa

desse cenário, isto é, naquilo que está como não deveria estar em uma cozinha de fazenda [...]. As panelas em desordem, a massa de pão fora do guarda-pão, a mesa limpa pela metade, a costura da colcha malfeita, a gaiola com a dobradiça arrancada e, finalmente, a caixa contendo o passarinho estrangulado. Esse é o mapa que as leva ao tesouro, ou os capítulos que compõem [...] a história da vida de Minnie Foster Wright. (SANDER, 2007, p. 46)

A revelação maior de *Trifles* não é a confirmação de que Minnie Wright possivelmente matou seu marido – mas sim de que, como a sra. Hale observa, a vida pode ser um ambiente inóspito à mulher: “eu sei como as coisas podem ser – para as mulheres. Sabe, é esquisito, sra. Peters. Nós vivemos muito juntas e muito distantes. A gente passa pelas mesmas coisas – tudo é apenas uma versão diferente da mesma coisa” (GLASPELL, 2002, p. 47).

Machinal, por outro lado, está ancorada em três elementos diametralmente opostos aos usados para descrever a peça de Glaspell: é uma ação pautada em presença, barulho e movimento. Escrita e encenada pela primeira vez em 1928, *Machinal* foi um sucesso de crítica, alcançando a invejável marca de 91 apresentações em sua primeira temporada na Broadway.

Construída dentro de um estilo que combina e mistura as convenções dramáticas do realismo e da tradição expressionista (OZIEBLO; DICKEY, 2008), *Machinal* conta, em nove cenas, a vida de uma jovem que vive num mundo mecanizado e materialista (BARLOW, 2018): acompanhamos desde seu medíocre emprego num escritório até o casamento com seu chefe – um casamento que ela não deseja, mas que garante sua sobrevivência fora da casa da mãe –, o parto de sua filha, o caso extraconjugal com um aventureiro e, por fim, o assassinato de seu marido, crime pelo qual é julgada e condenada. Em todas as nove cenas, a presença de Helen Jones, a protagonista, é abafada: pelos sons do escritório, que anunciam o maquinário moderno; pela presença egocêntrica de seu marido; pela amargura de sua mãe; pelo descaso dos médicos que fazem o parto de sua filha; pelo amante que lhe abandona e, por fim, pelos repórteres que presenciam seu julgamento.

Desse modo, se por um lado Minnie Wright está ausente (e é sua ausência que serve como catalisadora para as duas outras personagens mulheres da peça), é a presença de Helen Jones – seu desconforto, sua angústia e seu desespero – que pontuam e referenciam sua luta contra aquilo que Weiss (2006) identifica como a “máquina do patriarcado” (p. 11). Interessante, também, é o fato de que as duas personagens representam

reflexos distintos da tensão entre campo e metrópole, tão central para a vida nos Estados Unidos do início do século XX: Minnie Wright está presa em sua solidão numa fazenda remota, e Helen Jones sente-se aprisionada pela vida urbanizada na cidade grande.

Dos registros domésticos de Minnie em *Trifles* e da fala sufocada e fragmentada de Helen em *Machinal* sobressai justamente aquilo que tornou tão populares os casos reais nos quais as peças foram baseadas: o perigo que se mascara por trás de uma esposa feliz, comum, dócil e doméstica. Minnie e Helen não são ex-coristas e filhas da elite, como as protagonistas de *Scandalabra* e *The Furies*: são donas de casa – e é justamente essa semelhança com as mulheres comuns o grande ponto que causa identificação e ansiedade no público leitor-espectador. Ao se inspirarem em Margaret Hossack e Ruth Snyder, as duas mulheres julgadas pelos assassinatos de seus maridos, Glaspell e Treadwell não só utilizam suas experiências reais como repórteres que presenciaram os julgamentos dessas mulheres, mas, talvez ainda mais importante, usam o formato do texto dramático para explorar os caminhos que levaram essas mulheres ao ato desesperado do assassinato (WEISS, 2006).

Rebeldia controlada: Rachel Crothers e Marita Bonner

Do grupo de seis dramaturgas selecionadas para este estudo, é possível que Rachel Crothers seja aquela que desfrutou de maior longevidade. Detentora de uma carreira que começa em 1899 e termina apenas nos últimos anos da década de 1930, Crothers é creditada como a dramaturga que conseguiu transpor, com sucesso, as questões levantadas pela primeira onda do feminismo estadunidense para o palco da Broadway (MURPHY, 2012).

Embora atuante no mercado comercial, tal como Akins e, em menor medida, Treadwell, Crothers distingue-se também por sua participação ativa como produtora e diretora de suas próprias peças – e por criar um teatro que misturava “o realismo social da Era Progressiva e a comédia de costumes da Era do Jazz”⁴ (MURPHY, 2012, p. 352, tradução nossa). A popularidade desse modo de escrever, dirigir e produzir teatro pode encontrar explicação no fato de que, diferentemente de Zelda Fitzgerald – que adotou o modelo à

⁴ No original: “the social realism of the Progressive Era and the society comedy of the Jazz Age”.

época ultrapassado da farsa – e de Glaspell e Treadwell, que experimentaram com cenários e temas de caráter expressionista, Crothers soube incorporar e adaptar as tendências e a estética em voga no teatro estadunidense mainstream das décadas de 1920 e 1930, que seguia uma linha de comédia de costumes mais sofisticadas (MURPHY, 2012).

Curiosamente, não é nas peças escritas durante a mais permissiva Era do Jazz que Crothers confecciona suas personagens mais independentes e inovadoras – mas sim nas peças *A Man's World* (1915) e *He and She* (1922), escritas respectivamente em 1909 e 1911. É nesses textos que Crothers se valerá da imagem de uma rebeldia controlada para discutir e problematizar a dualidade concedida às mulheres da época; dualidade esta que se equilibrava de forma cada vez mais precária entre domesticidade e autonomia. *A Man's World* retrata a vida de Frank Ware, uma escritora que faz de sua escrita um espaço para denunciar a realidade das mulheres que vivem em situação de pobreza na cidade de Nova York e recorrem à prostituição em busca de sustento; *He and She*, por sua vez, traz para os palcos a vida de Ann Herford, uma escultora talentosa que se encontra num espaço hostil quando sua própria família começa a desvalidar seu sucesso profissional – questionando, portanto, as barreiras que os homens posicionavam em relação ao trabalho e ao reconhecimento artístico das mulheres, examinando também a forma como elas precisavam lidar com acusações de inferioridade, egoísmo e abandono de suas famílias (GOTTLIEB, 2006).

Frank Ware e Ann Herford são mulheres inseridas dentro de um círculo de boemia artística e certo privilégio financeiro, uma vez que tiveram a oportunidade de viajar o mundo e agora se dedicam a seus projetos autorais com afincamento profissional; contudo, são também mulheres pouco convencionais na forma como vivem suas vidas e apresentam-se à sociedade. Frank, por exemplo, vive com um filho adotado e rejeita seu pretendente romântico quando percebe o descaso que ele confere à sua obra literária. Ann, por sua vez, encontra na amiga Ruth Creel sua grande incentivadora, enquanto seu marido, também escultor, começa a questionar a qualidade profissional do trabalho da esposa. No entanto, a rebeldia de Frank, que poderia servir como catalisador para suas conquistas, e a possível insubmissão de Ann, a faísca para sua autonomia artística, são controladas e diminuídas pelos valores e morais socialmente aceitos: Ann acaba cedendo ao marido o espaço de “verdadeiro artista” e se retira para a vida doméstica, e Frank, embora livre de um futuro casamento infeliz com um homem que desmerece seus livros,

chega à última cena carregando a constatação de que o sucesso profissional de uma mulher parece eliminar qualquer possibilidade de amor romântico.

Enquanto Treadwell habitava parcialmente a Broadway que recebera as peças de Crothers, Glaspell escrevia dentro do espaço artisticamente inovador do *little theater*; enquanto Akins desfrutava de um sucesso considerável na Broadway, com dezoito peças produzidas entre 1919 e 1944 (KREIZENBECK, 2004), Zelda Sayre Fitzgerald engavetava sua farsa e outros rascunhos incompletos de teatro após a montagem fracassada dos Vagabond Junior Players – também eles, como já ressaltado, uma companhia ligada ao movimento do *little theater*. A distinção entre esses dois universos do teatro é fundamental porque posiciona, em certa medida, o tipo de teatro que se fazia nesses espaços – já que, se por um lado os *little theaters* nascem de um desejo de “reagir contra o comercialismo que caracterizava o teatro [da época] [...] e, no mesmo ímpeto, criar com o teatro moderno o próprio Teatro Norte Americano” (COSTA, 2001, p. 23), a Broadway do início do século XX já havia se estabelecido como principal centro de produção do teatro comercial (COSTA, 2001). No entanto, embora esses dois núcleos possam ser considerados como os dois grandes polos do teatro estadunidense do século XX, há que se considerar também um terceiro movimento: aquele iniciado, incentivado, escrito e publicado dentro de revistas como a *Opportunity* e a *Crisis* – veículos nascidos dentro do Renascimento do Harlem e que buscavam estimular a produção artística das comunidades afro-americanas⁵.

É nas páginas da *Opportunity* e da *Crisis* que diversas dramaturgas negras publicarão seus textos para o teatro – adotando, muitas vezes, uma forma híbrida que misturava prosa e convenções dramáticas (BURTON, 1996c). É nesse espaço experimental, então, que dramaturgas como Marita Bonner, Eulalie Spence e Zora Neale Hurston publicarão peças curtas – muitas vezes de um único ato – que não só desestabilizam as convenções do teatro realista, mas também questionam de forma crítica os espaços, as realidades e as identidades das mulheres afro-americanas nas primeiras

⁵ A *Crisis*, vale destacar, era editada por W. E. B. DuBois – um dos nomes mais importantes do Renascimento do Harlem e um intelectual intensamente preocupado com a criação de um teatro “invoked by a Negro audience desiring to see its own life depicted by its own writers and actors”. (DUBOIS, 1926, *apud* BURTON, 1996c, p. xix)

décadas do século XX, de forma semelhante ao que Nella Larsen vinha fazendo em seus romances.

Das três peças que Marita Bonner publicou nessas revistas, *The Pot Maker* (1996b), publicada em 1927 na *Opportunity*, e *Exit, an Illusion* (1996a), publicada em 1929 na *Crisis*, se destacam não só por suas inovações formais, mas sobretudo pelas mulheres que protagonizam os textos. Em *The Pot Maker*, construída com o subtítulo de uma peça “feita para ser lida” (BONNER, 1996b, p. xxxviii), Bonner apresenta Lucinda – uma mulher que, embora casada com Elias Jackson, nutre abertamente um caso extraconjugal com Lew Fox.

Lucinda é insubmissa – ela ironiza o chamado divino que seu marido alega ter recebido; é frustrada e engolida pela presença opressiva de sua sogra, uma mulher que a despreza e desvalida suas experiências; e é, também, uma mulher agoniada que sonha com uma vida outra que não a que leva. Assim como Lucinda, Dot, a protagonista de *Exit, an Illusion*, é uma mulher negra de pele clara que vive uma relação hierárquica e opressiva com seu parceiro, Buddy; e é nas duas mulheres que a tensão dramática das peças se acumula. Em *The Pot Maker*, é com o barulho que, fora do palco, anuncia a morte de Lew – estopim para o desespero de Lucinda; em *Exit, an Illusion*, a angústia do encontro de Dot com Exit – uma ilusão, como o título da peça indica, mas também um homem branco – articula e potencializa a invisibilidade dessa mulher dentro de sua comunidade e dentro de seu relacionamento.

Traduzir, anotar e comentar: as estratégias de Massardier-Kenney como chave de leitura, encenação e ensino

Em 1941 – ano em que grande parte das dramaturgas aqui discutidas haviam parado de escrever para o teatro – George Jean Nathan, então já um crítico literário e dramático de alto prestígio, afirmara que

“mesmo as melhores dramaturgas dos Estados Unidos deixam muito a desejar quando comparadas aos nossos dramaturgos”, posto que as mulheres são “naturalmente pouco objetivas” e também não

possuem o controle emocional dos homens⁶. (NATHAN, 1941 *apud* BARLOW, 2018, p. ix, tradução nossa)

A posição de Nathan é sintomática de uma forma de construir, narrar e fortalecer uma linhagem do teatro dos Estados Unidos composta apenas por homens dramaturgos: de Eugene O'Neill a Clifford Odets, de Tennessee Williams a Arthur Miller, de Edward Albee a Sam Shepard, de David Mamet a Tony Kushner, de August Wilson a Langston Hughes,⁷ o teatro que é antologizado, estudado, encenado, traduzido e canonizado é composto por homens – enquanto dezenas de dramaturgas são sistematicamente excluídas. Excluem-se as peças de Zelda Sayre Fitzgerald e Marita Bonner pois o aparato crítico estabelecido não comporta suas experimentações com forma e tema; excluem-se as peças de Akins e Crothers por seu apelo comercial, seu uso de convenções realistas e seu tom de comédia de costumes da Era do Jazz (MURPHY, 2012); excluem-se as temáticas explicitamente feministas de Glaspell e Treadwell – e exclui-se, também, toda uma tradição de mulheres dramaturgas, como Lilian Hellman, Lorraine Hansberry, Adrienne Kennedy, Alice Childress e Ntozake Shange.

Isso não significa que não se localizam esforços concretos para reescrever as mulheres na história do teatro estadunidense (BARLOW, 2018) – mas que muitos desses esforços, que começaram por volta de década de 1980 (SANDER, 2007), ainda estão concentrados sobretudo dentro da língua inglesa. Existem já obras importantes, como novas antologias, biografias e mesmo esforços como a plataforma *History Matters: Celebrating Women's Plays of the Past*,⁸ novas edições e novas encenações das dramaturgias aqui discutidas; contudo, destaca-se o fato de que grande parte desses esforços é ainda publicada, ensinada e divulgada apenas em um único idioma. O resultado, então, é um de desenvolvimento desigual: enquanto o teatro de língua inglesa escrito por mulheres começa a ser reavaliado nos Estados Unidos, outros idiomas e outras culturas continuam a pensar o teatro

⁶ No original: “‘even the best of our [American] women playwrights falls immensurably short of the mark of our best masculine’ because women ‘by nature’ lack ‘complete objectivity’ and the emotional control enjoyed by their male counterparts”.

⁷ A ordem de dramaturgos (e das dramaturgas, no parágrafo seguinte) é utilizada por Murphy (2012).

⁸ Disponível em: <https://www.historymatterscelebratingwomensplaysofthepast.org/>. Acesso em: 7 mar. 2022.

estadunidense como uma linhagem de grandes dramaturgos, num movimento que perpetua a obliteração e o apagamento das mulheres.

Nesse sentido, a tradução – “condição primeira para os intercâmbios transfronteiriços nas alianças entre mulheres”⁹ (CASTRO; SPOTURNO, 2020, p. 18, tradução nossa) se coloca como um instrumento necessário para apresentar essas dramaturgas a novos públicos e novos palcos; e também como um mecanismo que enseja novas avaliações críticas dessas obras, tensionando as articulações entre teatro e protagonismo feminista. Como Castro e Spoturno (2020) destacam, afinal, a tradução de “obras feministas consideradas subalternas em seu contexto de produção pode contribuir para revitalizar os feminismos dentro dos contextos de recepção” desses mesmos textos¹⁰ (p. 28, tradução nossa) – de forma que pode ser produtivo, portanto, pensar a tradução das seis dramaturgas aqui apresentadas não como uma prática de caráter essencialista, mas sim como uma que contribui e potencializa o movimento de reescrever, remendar, ajustar e reavivar o cânone literário e dramático.

Destaco o emprego de uma prática não essencialista pelo fato de que não basta justificar a tradução dessas dramaturgas apenas pelo fato de que são mulheres; além disso, é preciso destacar e reconhecer a própria instabilidade – e as articulações, intersecções e recortes – do que o termo “mulher” significa não só na prática contemporânea de leitura e tradução, mas sobretudo no que carrega quando pensamos as obras e as vidas dessas seis mulheres. É importante, portanto, renunciar uma definição sobre o “feminino” e sobre a “mulher” que esteja desconectada de seu contexto (MASSARDIER-KENNEY, 2022), precisamente porque são esses contextos que devem informar a leitura, a avaliação crítica e a tradução dessas dramaturgias.

Nesse sentido, é crucial entender *Scandalabra* como um texto incompleto e experimental que se vale de tradições e formatos dramáticos já ultrapassados para satirizar a Era do Jazz – assim como é importante avaliar a obra literária deixada por Zelda dentro do contexto do modernismo estadunidense da década de 1920 e pontuar as tensões e a complicada

⁹ No original: “condición sine qua non para los intercambios transfronterizos en alianzas entre mujeres”.

¹⁰ No original: “la traducción de obras feministas, consideradas subalternas en su contexto de producción de origen, puede contribuir a revitalizar los feminismos en los contextos de recepción”.

dinâmica de seu casamento com F. Scott Fitzgerald. Da mesma forma, é essencial avaliar as carreiras de Akins e Crothers não como “menores” ou “menos feministas” porque comerciais ou porque mostraram as limitações e os fracassos da primeira onda do movimento feminista (GOTTLIEB, 2006), mas como singulares na medida em que levaram ao palco comercial da Broadway e de Hollywood uma leitura crítica dos limites impostos às mulheres que buscaram autonomia e independência no início do século XX. Igualmente importante é entender o espaço único de Glaspell e Treadwell como jornalistas e dramaturgas, e de que modo essa função jornalística impacta e formula as peças por elas escritas; e, por fim, como é fundamental avaliar trabalhos e dramaturgias como os de Marita Bonner, que se valem do formato do texto dramático para explicitar tensões e dinâmicas ainda hoje centrais para as mulheres negras da sociedade estadunidense.

Além disso, é importante demarcar uma abordagem não-essencialista também na forma como projetos de tradução e reavaliação crítica dessas (e outras) dramaturgas podem ser articulados – uma vez que, como Massardier-Kenney (2022) destacou, a tradução pode ter um efeito desestabilizador no conceito “mulher”, já que as próprias concepções de gênero não são manifestações universais, mas construções subjetivas, efêmeras e locais. Ao optar por um caminho não-essencialista, essa possível abordagem de tradução alinha-se também às pautas contemporâneas dos movimentos feministas, que entendem a tradução como prática indispensável para uma articulação entre o que se pensa sobre e como se constroem os discursos que lidam com gênero dentro de um panorama global (BUTLER, 2019) – e acena também para o potencial transformador e agregador da tradução destacado por Castro e Spoturno (2020):

De fato, o caráter transformador e dialógico da tradução – esta, uma prática hermenêutica por excelência –, atinge a construção das subjetividades e dos discursos que ela própria coloca em diálogo, além de repercutir nas formas e nos modos como esses discursos circulam e são recebidos¹¹. (p. 27, tradução nossa)

¹¹ No original: “En efecto, el carácter transformador y dialógico de la traducción, práctica hermenêutica por excelencia, alcanza la construcción de las subjetividades y de los discursos que esta pone en relación y repercute en los modos en que esos discursos circulan y son recibidos”.

Se a tradução se coloca como um caminho capaz de ampliar o cânone de uma tradição dramática e da genealogia do drama estadunidense do século XX – e se uma das condições para a prática dessa tradução é a adoção de uma postura de militância e agência por parte da tradutora (MASSARDIER-KENNEY, 2022), é preciso retomar as estratégias de tradução propostas por Massardier-Kenney (2022); afinal, além das estratégias de recuperação, comentário e resistência, centradas na figura da autora que se vai traduzir, há também as estratégias centradas na figura do/a tradutor/a – que destacam a especificidade da tarefa tradutória e as motivações do/a tradutor/a.

Dentre as estratégias propostas por Massardier-Kenney (2022), destacam-se: a estratégia de recuperação – que propõe, por meio da tradução, ampliar e repensar o cânone que excluiu as mulheres escritoras; a estratégia de comentários, na qual se faz uso do metadiscorso que acompanha a tradução para explicitar a importância e a relevância daquele texto e daquela autora; e, por último, a estratégia de textos paralelos, que coloca em diálogo com os textos a serem traduzidos obras e outros escritos produzidos originalmente no idioma de chegada, mas criados em situações semelhantes ou em formatos similares aos dos textos traduzidos. Dessa forma, um exercício de tradução das dramaturgas aqui analisadas – que figuraria, possivelmente, como uma aplicação da estratégia de recuperação – poderia incluir não só os comentários do/a tradutor/a na forma de notas ou outros elementos paratextuais, mas também uma leitura que alimente e possibilite uma reavaliação atenta das obras de contistas e dramaturgas brasileiras como Júlia Lopes de Almeida, Mercedes Dantas e Maria Cecília Bandeira de Melo Vasconcelos (Chrysanthème).

Se a tradução é, como Massardier-Kenney (2022, p. 209) explicita, um “evento cultural a *re-apresentar*”, há que se colocá-la como instrumento primeiro na re-visão situada por Adrienne Rich – e como dispositivo principal para que se ampliem as discussões sobre literatura, história e teatro, removendo, assim, o pano que oblitera ainda as dramaturgas aqui discutidas.

Referências

- AKINS, Zoë. *The Furies*: play: Act I. In: ATKINS, Z. *Zoë Akins Papers*. San Marino: The Huntington Library, 1928. Não paginado.
- BARLOW, Judith E. Introduction. In: TREADWELL, S. *Machinal*. London: Nick Hern Books, 2018. p. vi-ix.

BEN-ZVI, Linda. *Susan Glaspell: her life and times*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

BONNER, Marita. Exit, an illusion: a one-act play. In: BURTON, J. (Org.). *Zora Neale Hurston, Eulalie Spence, Marita Bonner, and others: the prize plays and other one-acts published in periodicals*. New York: G. K. Hall & Co., 1996a. p. 126-132.

BONNER, Marita. The pot maker. In: BURTON, J. (Org.). *Zora Neale Hurston, Eulalie Spence, Marita Bonner, and others: the prize plays and other one-acts published in periodicals*. New York: G. K. Hall & Co., 1996b. p. 107-114.

BURTON, J. (Org.). *Zora Neale Hurston, Eulalie Spence, Marita Bonner, and others: the prize plays and other one-acts published in periodicals*. New York: G. K. Hall & Co., 1996c.

BUTLER, Judith. Gender in translation: beyond monolingualism. *philoSOPHIA*, New York, v. 9, n. 1, p. 1-25, 2019.

CASTRO, Olga.; SPOTURNO, María Laura. Feminismos y traducción: apuntes conceptuales y metodológicos para una traductología feminista transnacional. *Mutatis Mutandis*, Medellín, v. 13, n. 1, p. 11-44, 2020.

COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin, 2001.

CRAIG, Carolyn Casey. *Women Pulitzer playwrights: biographical profiles and analyses of the plays*. North Carolina: McFarland & Company, 2004.

CROTHERS, Rachel. *A man's world: a play in four acts*. Boston: Richard G. Badger, 1915.

CROTHERS, Rachel. He and she. In: QUINN, A. H. (Ed.). *Representative American plays*. New York: The Century Co., 1922. p. 925-962.

ELLIOTT, Bridget.; WALLACE, Jo-Ann. Fleurs du Mal or second-hand roses? Natalie Barney, Romaine Brooks, and the 'Originality of the avant-garde'. *Feminist Review*, London, n. 40, p. 6-30, 1992.

FITZGERALD, Zelda. *The collected writings of Zelda Fitzgerald*. Edição de Matthew J. Bruccoli. Alabama: The University of Alabama Press, 1991.

GLASPELL, Susan. *O teatro de Susan Glaspell: cinco peças*. Organização de Lucia V. Sander. Tradução de Lucia V. Sander, Susana Bornéo Funck e Danilo Lôbo. São Paulo: Embaixada dos Estados Unidos da América, 2002.

GOTTLIEB, Lois. Looking to Women: Rachel Crothers and the Feminist Heroine. In: CHINOY, H. K.; JENKINS, L. W. (Ed.). *Women in American Theatre*. 3. ed. New York: Theatre Communications Group, 2006. p. 128-135.

KREIZENBECK, Alan. *Zoë Akins: Broadway Playwright*. Westport: Praeger, 2004.

LANIUS, Marcela.; MARTINS, Márcia. A. P. Variações excêntricas do corriqueiro: The Vegetable, Scandalabra e a escrita dramática como espaço experimental. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 51, p. 614-626, 2020.

LAWSON, Ashley. The Muse and the Maker: Gender, Collaboration, and Appropriation in the Life and Work of F. Scott and Zelda Fitzgerald. *The F. Scott Fitzgerald Review*, University Park, v. 13, n. 1, p. 76-109, 2015.

LISPECTOR, Clarisse. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MASSARDIER-KENNEY, Françoise. Caminhos para uma redefinição da prática feminista de tradução. Tradução de Emanuela Carla Siqueira e Marcela Lanius. *Revista X*, Paraná, v. 17, n. 1, p. 192-212, 2022.

MOORE, Harry. T. Preface. In: FITZGERALD, Z. *Save me the Waltz*. London: Vintage Books, 2001. Não paginado.

MURPHY, Brenda. American Women Playwrights. In: BAUER, D. M. (Ed.). *The Cambridge History of American Women's Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. p. 352-368.

OZIEBLO, Barbara.; DICKEY, Jerry. *Susan Glaspell and Sophie Treadwell*. London: Routledge, 2008.

PRECIADO, Paul. B. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: N-1, 2018.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. In: BRANDÃO, I.; CAVALCANTI, C. L.; COSTA, A. C. (Org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Tradução de Susana Bornéo Funck. Florianópolis: Editora da UFSC; Maceió: Edufal, 2017. p. 64-84.

SANDER, Lucia. V. *Susan e eu: ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell*. Brasília, DF: Editora UnB, 2007.

SOLNIT, Rebecca. *Os homens explicam tudo para mim*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Cultrix, 2017.

TREADWELL, Sophie. *Machinal*. London: Nick Hern Books, 2018.

WEISS, Katherine. Sophie Treadwell's "Machinal": electrifying the female body. *South Atlantic Review*, New York, v. 71, n. 3, p. 4-14, 2006.