EMANUELLE CRISTINA DE OLIVEIRA ALTIERI

Emancipação e silenciamento em *Save Me the Waltz* (1932), de Zelda Fitzgerald

ASSIS

2020

EMANUELLE CRISTINA DE OLIVEIRA ALTIERI

Emancipação e silenciamento em *Save Me the Waltz* (1932), de Zelda Fitzgerald

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestra em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador(a): Dra. Cleide Antonia Rapucci

Bolsista: CAPES

ASSIS

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

Altieri, Emanuelle Cristina de Oliveira
A468e Emancipação e silenciamento em Save Me the Waltz (1932), de Zelda Fitzgerald / Emanuelle Cristina de Oliveira Altieri. Assis, 2020.
119 p.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Dra. Cleide Antonia Rapucci

1. Fitzgerald, Zelda, 1900-1948. 2. Crítica feminista. 3. Mulheres e literatura - Estados Unidos. 4. Identidade e gênero na literatura. 5. Escritoras americanas. I. Título.

CDD 810.9

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: Emancipação e silenciamento em *Save Me the Waltz* (1932), de Zelda Fitzgerald



AUTORA: EMANUELLE CRISTINA DE OLIVEIRA ALTIERI
ORIENTADORA: CLEIDE ANTONIA RAPUCCI

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. CLEIDE ANTONIA RAPUCCI
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Profa. Dra. LETICIA DE SOUZA GONÇALVES
Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação / UFG/Goiânia

Profa. Dra. CÁTIA INÊS NEGRÃO BERLINI DE ANDRADE
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Assis, 04 de fevereiro de 2020

AGRADECIMENTOS

À Dra. Cleide Antonia Rapucci, por ter orientado esta pesquisa de forma competente, generosa e paciente. Por ter regado o caminho a percorrer com tanto aprendizado e bons momentos, para além do ambiente acadêmico. Por ter feito me apaixonar pela literatura de língua inglesa desde a graduação e, depois, pela crítica feminista.

A mais profunda gratidão à minha mãe, Flávia Altieri, e ao meu pai, José Henrique Altieri, que sempre apoiaram e encorajaram incondicionalmente meus estudos e minha curiosidade, me amparando de todas as formas possíveis e sendo inspiradores, maravilhosos e presentes. Ao meu irmão, João Henrique Altieri que é, além de família, meu grande amigo e cúmplice. Agradeço aos meus avós, minha bisavó e à minha família como um todo, por ser minha maior via de amor e de suporte para todas as decisões.

Às minhas amadas Camila Biel e Vitória Marcone, que ressignificaram todo um lugar e se fizeram (e fazem) minhas grandes alegrias para além de meu tempo em Assis. Por serem as irmãs cuja permanência eu quero para sempre.

Aos meus melhores amigos de longa data Alan Bigeli, Aline Vaes, Ana Almeida, Beatriz Crotti, César Maron, Davi Massagli, Giovani Sousa, Isabella De Tomasi, Liara Camargo, Maiza Zanini e Ugo Massagli pelo zelo e pelo amparo de sempre, por serem uma segunda grande família a qual recorri tantas vezes. Os amigos que foram um acalento para o coração nos momentos mais caóticos, mas também minhas fontes indubitáveis de melhores risadas.

Aos queridos Adriano Borba, Augusto Moretti, Amanda Chagas, Beatriz Zanatel, Bianca Chacon, Clara Ayroza, Clara Molinari, Daniel Tavares, Duda Cavalheiro, Graziela Oliveira, Izabela Zanini, Jéssica Fabrícia, Julio César Vani, Kaique Amurim, Lucas Scarparo, Maria Isabel Guimarães, Matheus Cerdeira, Nátalie Sebastião, Otávio Rocha, Pamela Camargo, Rafael Mançan, Rafael Rissetti, Rafael Serafim e Raphael Mena que, mesmo com a distância ou outros empecilhos, estavam ao alcance de uma mensagem para qualquer desabafo e amparo.

Aos grandes amigos que fiz durante o mestrado Cecília Barchi, Elô Raquel, Grazzielle Forcatto, Guilherme Magri, Joy Afonso, Letícia Bonesso, Lis Doretto e Samara Paradello, por terem compartilhado tanto, e que continuemos juntos nas próximas aventuras acadêmicas. Ao Gabriel Fineiz Cella e Murilo Brum Alison, duas pessoas incríveis que conheci no mesmo período, pelo carinho, pelos conselhos, dicas e contribuições. Também ao nosso tão utilizado “Grupo do Socorro Mútuo” por toda a ajuda e pela torcida.

Às amigas sempre especiais que me acompanharam durante a graduação e depois: Amarylis Almeida, Beatriz Debiasi, Carolina Neiva, Maiara Uno, Mariana Cabeça e Olívia Dias.

Agradeço aos professores que passaram pela minha vida, sem os quais este trabalho não seria possível, em especial, ao professor Ricardo Arena que foi meu primeiro professor de literatura.

Aos amigos do tecido acrobático, que me ajudaram a descobrir o compasso de minha própria valsa.

Ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), pelo apoio financeiro e científico que possibilitou a dedicação exclusiva à pesquisa.

Às professoras Dra. Cátia Inês Negrão Berlini de Andrade, Dra. Leticia de Souza Gonçalves e Dra. Maria de Fátima Alves de Oliveira Marcari pelos apontamentos e contribuições para o seguimento deste trabalho.

E, por último, agradeço à fiel companhia de meus felinos Steve Magal, Lelé e Aurora. Que nunca deixaram de ser uma parte importante e sempre divertida da vida (apesar de causarem alguns prejuízos financeiros pelo caminho).

“tudo que quero é ser jovem para sempre, irresponsável de todo, e sentir que minha vida é minha mesmo – viver, ser feliz e morrer do meu jeito – fazendo aquilo que for do meu agrado.”

Zelda Fitzgerald

ALTIERI, Emanuelle Cristina de Oliveira. **Emancipação e silenciamento em Save Me the Waltz (1932), de Zelda Fitzgerald**. 2020. 119 f. (Mestrado Acadêmico em Letras). – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2020.

RESUMO

O presente trabalho propõe uma análise do romance publicado pela estadunidense Zelda Fitzgerald (1900 – 1948), intitulado *Save Me the Waltz* (1932), segundo o olhar da crítica feminista. A análise contempla como os papeis de gênero aparecem incutidos nas personagens, reproduzidos por meio de padrões de masculinidade e feminilidade nos quais são construídos. Também discute sobre a vida e obra de Zelda Fitzgerald, junto ao contexto em que a obra foi publicada (mesmo contexto em que a trama se passa), tendo em vista tratar-se de uma narrativa de autoria feminina com suas particularidades. Por fim, atrelado tanto à crítica feminista quanto à escrita de autoria feminina, foi feita a análise sobre o gênero da obra levando-se em conta a ficcionalidade, o autobiográfico, a literatura sulista e a literatura de formação e de artista. O método de análise do *corpus* orienta-se pela crítica feminista e tem o trabalho de Showalter (1977 e 1994) como base. Os gêneros textuais abordados alinham-se com as ideias de Lejeune (2008), Jones (2002), Nanney (1993) e Pinto (1990).

Palavras-chave: Zelda Fitzgerald. Crítica feminista. Literatura de autoria feminina. Papeis de gênero.

ALTIERI, Emanuelle Cristina de Oliveira. **Emancipation and silencing in Save Me the Waltz (1932), by Zelda Fitzgerald**. 2020. 119 s. (Masters in Literature). – São Paulo State University (Unesp), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2020.

ABSTRACT

The present work analyses the only novel published by the American writer Zelda Fitzgerald (1900 – 1948), named *Save Me the Waltz* (1932), according to the feminist criticism. The analysis takes into consideration how the gender roles appears engrained in the characters behavior, reproducing the patterns of masculinity and femininity in which they are constructed. It also discusses Zelda Fitzgerald's life and work along with the context the novel was published (same as the story), considering as a narrative of female authorship with its specific aspects. At last, related to the feminist criticism and the female authorship, the genre of the novel is going to be discussed, taking into account the fictional, the autobiography, the Southern Literature and literature of formation or the artist. The method of analysis is guided by the feminist criticism, Showalter's work (1977 and 1994) is our methodology model. Lejeune (2008), Jones (2002), Nanney (1993) and Pinto (1990) are aligned with the ideas of the textual genres mentioned.

Key-words: Zelda Fitzgerald. Feminist criticism. Female authorship. Gender roles.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 11

1. Sobre Zelda Fitzgerald e a década de 1920.....18

1.1 Vida e obra 18

1.2 Fortuna crítica 21

1.3 Contexto histórico 26

1.4 Resumo da obra 31

1.5 Crítica feminista 33

1.6 Fase feminista 36

2. Interpretando Alabama Beggs e as relações de gênero 40

2.1 Infância de Alabama e família 40

2.2 Adolescência e namoro com David, David, Knight, Knight, Knight 47

2.3 Alabama: o nome, o balanço e o espelho 50

2.4 Casamento de Alabama e David 54

2.5 Os casos extraconjugais: Jacques e Gabrielle 60

2.6 Alabama bailarina e declínio no casamento 64

2.7 Luto e retorno ao início 70

2.8 Conto de fadas 72

2.9 O Lago dos Cisnes e a valsa de Alabama 76

2.10 Édipo, rei de Tébas 80

3. Pensando gênero e hibridismo em *Save Me the Waltz* 84

3.1 Hibridismo em *Save Me the Waltz* 84

3.2 O romance autobiográfico e a autobiografia.....87

3.3 Bildungsroman e Künstlerroman 96

3.4 Literatura sulista (*a Southern novel*) 104

CONCLUSÃO 108

REFERÊNCIAS 114

INTRODUÇÃO

Ao pensar na fascinante imagem da *flapper* (ou melindrosa), uma classificação própria de algumas mulheres da década de 1920, presume-se mulheres com uma aparente autoconfiança, vestidos característicos do período, que se sentiam confortáveis em dançar, fumar ou beber, rompendo com alguns dos moralismos que havia, principalmente, sobre elas. E, ao trazer à luz o nome de Zelda Fitzgerald, é inevitável vê-la como uma representação das mulheres daquele período, tanto por sua fama, quanto pelo seu talento. O mito que se instaurou em torno de sua imagem evoca coragem e liberdade, já que Zelda rompia com o que se esperava tradicionalmente de uma mulher.

As palavras emancipação e silenciamento, em relação ao gênero, estão estritamente ligadas não só ao romance *Save Me the Waltz*, mas também à vida da escritora (como também de tantas outras escritoras). Emancipação diz respeito à independência, à autonomia, à capacidade da pessoa se inserir no mundo como sujeito atuante dele, sendo fundamental para se alcançar o sentimento de liberdade (e também ela propriamente dita).

> O conceito de emancipação origina-se da lei Roman, onde isso se referia à liberação de um filho ou esposa da autoridade legal das *paterfamilias* – o pai de uma família. Emancipação literalmente significa entregar a posse (...). De forma mais ampla significa renunciar a autoridade de uma pessoa sobre outra. Isso implica que o “objeto” de emancipação, isto é, a pessoa a ser emancipada, se torna independente e livre como um resultado de um “ato” de emancipação. (BIESTA, 2009, p. 169, tradução nossa)[1]

Com a experiência e consciência de existir no mundo como uma mulher, a busca pela emancipação e autonomia faz-se um lugar comum entre aquelas que querem subverter. Ter algo a falar sobre essa posição coloca as mulheres como produtoras de um saber que é estudado, analisando-se a perspectiva feminina dentro da sociedade. Acostuma-se a silenciar a dor, o descontentamento, a própria experiência em função de um mundo que mantém sua hierarquia de poder como

---

[1] “The concept of emancipation stems from Roman law, where it referred to the freeing of a son or wife from the legal authority of the paterfamilias — the father of the family. Emancipation literally means to give away ownership (…). More broadly it means to relinquish one's authority over someone else. This implies that the "object" of emancipation, that is, the person to be emancipated, becomes independent and free as a result of the "act" of emancipation.” (BIESTA, 2009, p. 169)

engrenagens sociais, pelo casamento, pelo patriarcalismo, pelas violências de gênero, pela expectativa de submissão delas, ou que elas pertençam apenas (ou majoritariamente) às esferas privadas. Como assinala Golin “o privado (...) é uma realidade, uma perspectiva, um espaço, uma condição, uma fronteira.” (2002, p. 38). Escrever, ainda que sobre e sob essas opressões de gênero, é subverter essa expectativa de pertencimento ao doméstico e privado e ir além da fronteira.

A partir dessas considerações, pode-se pensar na necessidade da crítica feminista dentro dos estudos culturais, que surge revisitando o cânone literário, majoritariamente masculino, investigando como as mulheres são representadas nessas obras, como um revisionismo da cultura androcêntrica. Depois, se debruça sobre a escrita de autoria feminina, resgatando obras de mulheres. E, posteriormente, passa a considerar o gênero como categoria de análise, contemplando a leitura e a escrita, de homens e mulheres, como marcadas pelo gênero.

Sendo assim, ambas as mulheres Zelda Fitzgerald e Alabama Beggs (personagem principal do romance *Save Me the Waltz*) são, a primeira, como criadora e, a segunda, como criação, dois seres em busca de autonomia dentro de uma sociedade que tentou - e, por vezes, conseguiu - oprimi-las. Alabama, embora personagem principal, vê-se como coadjuvante da própria vida, uma vez que suas tentativas de se sentir livre são barradas por empecilhos. Com essa obra, é possível identificar duas mulheres, uma ficcional e uma real, ambas à sombra de seus maridos artistas, Scott Fitzgerald – escritor e marido de Zelda - ou David Knight – pintor e marido de Alabama -, e tentando resgatar a própria identidade.

Aproximam-se, as duas, dessa emancipação almejada por meio da arte. Zelda pela escrita do romance em questão, embora a recepção do livro não tenha sido tão favorável no período em que fora publicado. Alabama pela dança, também sendo uma tentativa frustrada pela fatalidade que se segue no trágico final da personagem. Os paralelos presentes entre as duas podem ser pensados em cima das palavras “emancipação” e “silenciamento”, pois é notável a importância desses temas para as mulheres reais e para se pensar como as personagens e as opressões são representadas.

> Toda a história literária é uma construção, organizando o pretérito de forma narrativa. Ela segue um propósito, age de maneira seletiva, normativa, respondendo às indagações de cada geração ao elaborar sua versão do

> passado. A história pública da literatura rege-se por homens públicos e obras publicadas. Trata-se da articulação de um conjunto de objetos no tempo, a seleção de um cânone, recortes textuais feitos a partir de noções como nacionalidade, períodos, fases, momentos, gerações, grupos, correntes, escolas, temas, influências. Essa narrativa persegue, também, a trajetória de instituições sociais (escola, governo) e os componentes do sistema como o mercado, editoras, mídias e recepção. (GOLIN, 2002, p. 38-39)

Zelda é vista como a mulher "por trás" da figura canônica de Francis Scott Fitzgerald, assumindo o papel de "esposa", ou mesmo de musa inspiradora. É comum associar as personagens de Scott à própria Zelda – como o próprio editor de Scott fazia ao comentar os romances que chegavam a ele. David Knight, marido de Alabama, também se encontra na posição de artista reconhecido, enquanto sua esposa permanece vista apenas como "a esposa". É dessa perspectiva que partem Zelda e Alabama, tendo-se em vista o momento de transformações em que se inserem e como representam uma geração de mulheres que viveram essas transformações sem conseguir romper totalmente com as forças que as oprimiam.

Os problemas enfrentados pela mulher artista – em particular, na literatura, segundo Bellin

> (...) ocorreu em grande parte pelo fato de que, na sociedade patriarcal, operou-se uma divisão na qual o feminino era visto como algo ligado à natureza, à emoção e à esfera privada, e o masculino à esfera pública e às realizações da ciência, da arte e da tecnologia. Como consequência, o feminino existiria além da cultura, estando à margem da história e ausente do pensamento político e intelectual. Na literatura, tal divisão se manifestou em uma dicotomia entre o masculino criador, sujeito de representação, e o feminino criado, objeto de tal representação. Desta forma, o fazer literário não era feito para as mulheres, que acabaram sendo amplamente "escritas" na literatura, tornando-se, às vezes, personagens marcantes, mas não autoras. (BELLIN, 2011, p. 5)

Pode-se observar homens profissionalmente e artisticamente ativos que possuem essa possibilidade legitimada pelas avaliações sociais, enquanto o mesmo não se passa com as mulheres. Ocorre, portanto, uma limitação dentro das possibilidades de integralização social e profissional delas – que é a fronteira que as coloca como pertencentes à esfera privada –, mas também pode-se ver tentativas de resistir a isso e de sair da condição de "silenciadas" e dependentes. Por meio dessas tentativas de mudar e resistir, o século XX trouxe conquistas para as mulheres: do direito ao voto à maior possibilidade trabalho, por exemplo, tendo em

vista que foram transformações significativas se comparando a condição das mulheres do século anterior.

O enredo traz a construção de personagens e seus problemas relacionados ao gênero, relacionados a questões históricas, sociais e culturais, mas também é possível notar como aparecem esses problemas no que diz respeito à recepção da obra e ao que foi produzido sobre o livro de Zelda Fitzgerald ao longo do tempo, com leituras e críticas que por vezes colocaram ela, como escritora, ou mesmo sua obra, em comparação ao trabalho de seu marido, mesmo no prefácio de Harry T. Moore à primeira edição americana do romance, de 1968, ao dizer que *Save Me the Waltz* "trata-se de uma curiosidade literária" (MOORE, 2014, p. 295), ou que "*Esta valsa é minha* pode não ter a arte perfeita da obra de Scott Fitzgerald" (MOORE, 2014, p. 300).

Logo, esta pesquisa teve como objetivo analisar a obra da autora levando em consideração os elementos estéticos que fazem dela, uma obra literária, não deixando de lado como essa estética se delineia dentro da categoria narrativa de autoria feminina e também da literatura em sua totalidade. Para tal, a análise contempla como se constrói Alabama Beggs, como se compõe o estilo de escrita de Zelda, como os padrões de gênero aparecem na construção das personagens, como pode ser lida por meio da crítica feminista e como os biografemas podem direcionar o horizonte de expectativas do leitor levando às reflexões relacionadas as escritas de si. Tirando-se os holofotes da figura masculina, seu marido Scott, e colocando-os sobre a criadora e sobre a protagonista, é possível reconhecer uma obra literária que deve ser vista e analisada por seu próprio valor, reconhecendo os elementos presentes nela, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo.

O ponto de partida é, portanto, como pensar as opressões de gênero na obra tanto no que diz respeito ao textual – considerando-se o desenvolvimento das personagens, os elementos estéticos, o estilo de escrita, a literariedade, as intertextualidades, a jornada da heroína Alabama Beggs – quanto ao extratextual – a recepção da obra, os aspectos contextuais e biográficos, a reflexão sobre a escrita de si, o romance autobiográfico, a autoria feminina e suas particularidades dentro do sistema de gêneros textuais, os estudos culturais.

O primeiro capítulo deste estudo traz, portanto, um panorama sobre vida e obra da escritora Zelda Fitzgerald, bem como o contexto histórico que muito diz sobre a construção da personagem e o entendimento da própria escritora, que foi

uma figura icônica e famosa do período. A análise histórica, social e política traz o contexto entreguerras do sul dos Estados Unidos da América e uma geração conhecida pelo termo que Gertrude Stein cunhou pela primeira vez, como a "geração perdida". O contexto é pertinente também pela possível classificação da obra como literatura sulista (*Southern literature*), considerando alguns juízos de valor presentes no desenvolvimento das personagens, em suas perspectivas e no entendimento do feminismo na época em questão.

A apresentação da vida e obra da Zelda adquire maior importância à medida que estão intimamente ligadas à figura de seu marido. É necessário resgatar a produção artística de Zelda Fitzgerald, e reconhecer a importância de debruçar-se sobre obras de mulheres que foram consideradas secundárias, ainda que muito falassem por sua geração e não tiveram suas vozes ouvidas ou lidas, ou sequer reconhecidas como a voz de uma artista, para além de mulher pertencente à esfera privada. Ademais, a vida e a obra se correlacionam por se tratar de um romance autobiográfico, como discutido no capítulo 3. Para abordar os aspectos biográficos, foram utilizadas principalmente as obras *Querido Scott, querida Zelda*, que reúne as cartas trocadas pelo casal ao longo de suas vidas (embora algumas tenham se perdido), e a biografia *Zelda*, de Nancy Milford.

A crítica feminista traz, sobretudo, os estudos da teórica americana Elaine Showalter, mas também das brasileiras Lúcia Zolin e Rita Teresinha de Schmidt, a norueguesa Toril Moi e a inglesa Virginia Woof. A parte de contextualização histórica conta com o amparo teórico de Leandro Karnal e Carla Cristina Garcia, delineando-se o ponto de partida para as análises que seguem a respeito das personagens ou dos gêneros textuais (considerando as particularidades da autoria feminina).

No segundo capítulo, há a análise das personagens presentes na obra que refletem os padrões de gênero – de masculinidade ou feminilidade – oriundos do contexto sócio histórico. É possível, portanto, observar tais padrões tanto na geração dos pais de Alabama quanto na geração de Alabama e, também, observar como esses padrões aparecem mesmo quando se tenta romper com eles, de uma forma cíclica e até mesmo mutável. Embora as atitudes e alguns posicionamentos mudem, pode-se observar como os comportamentos acabam se repetindo, já que a hierarquia de poder social é estrutural e tende a se reproduzir ainda que se adapte aos tempos e às transformações.

A análise de personagens evoca elementos estéticos da obra, contemplando, portanto, não apenas uma análise que poderia ser vista de forma ideológica ou panfletária, mas que dialoga com os aspectos formais do livro que compõe o *corpus* desta pesquisa, pois entende-se que

> não devemos reduzir a literatura a uma mera representação de atitudes, crenças e valores patriarcais, e sim interpretá-la como o espaço no qual se articulam e se materializam as posições sociais de homens e mulheres ao longo do século. (BELLIN, 2011, p. 4)

É com a articulação entre os aspectos semânticos e os aspectos formais que a obra *Save Me the Waltz* se firma como uma obra literária com valor estético, ressaltando que "a leitura feminina, assim como os romances direcionados às mulheres, não eram considerados "sérios" por uma longa tradição literária de autoria masculina, que os marginalizava pelo fato de tratarem de temas domésticos e amorosos." (BELLIN, 2011, p. 3) Ou seja, da própria escolarização tardia da mulher, ao preconceito com os temas com os quais elas se identificavam – na leitura dos chamados romances sentimentais – a literatura de autoria feminina, por vezes, precisou reafirmar seu valor sobre a visão que se tem do que é considerado tipicamente "feminino" como algo inferior.

O terceiro capítulo traz a análise e reflexões sobre o gênero textual da obra e as possibilidades que aparecem como discutíveis: o romance autobiográfico, o bildungsroman, o *künstlerroman*, a *Southern literature*. Uma vez que ocorre o hibridismo entre diferentes gêneros – que não se contradizem, é possível lançar diferentes olhares à obra a depender da perspectiva de gênero textual que se toma como ponto de partida. A discussão sobre o gênero de *Save Me the Waltz* pode se tornar problemática à medida que a inclusão ou não da vida da escritora como parte da análise implica pensar os limites dos biografemas presentes nela, adentrando as reflexões de escritas de si.

O percurso do terceiro capítulo conta com Philippe Lejeune para tratar das autobiografias, em especial com a obra *O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet*, mas também com Alba Olmi, Eurídice Figueiredo, Cida Golin e Nora Catelli. Quanto ao bildungsroman, Cristina Ferreira Pinto é o principal nome, assim como a dissertação de Izabela Baptista do Lago quanto ao künstlerroman. Amparando a

teoria sobre literatura sulista norte-americana, os principais nomes são Anne Goodwin Jones e Joseph Allen Bryant.

Destarte, as três fases desta pesquisa contemplam esferas consideradas essenciais para se entender o romance: contexto, análise crítica e análise de gênero textual. E, por todas as fases, passam as reflexões sobre crítica feminista, feminismo, a condição feminina na sociedade e na literatura, fazendo-se, o estudo de gênero, um fio condutor por entre os tópicos abordados. *Save Me the Waltz* mostra-se, portanto, uma obra literária cujas análises retomam temas periclitantes não só para a sociedade ocidental do período que Zelda viveu, mas também se estende para outros contextos em que é necessário lançar um olhar crítico para as questões de gênero.

1 Sobre Zelda e a década de 1920

1.1 Vida e obra

Zelda Sayre Fitzgerald nasceu em Montgomery em 24 de julho de 1900, filha de Minnie Machen e Anthony Dickinson Sayre. Viveu no Alabama com seus pais e irmãos até se casar, sendo a caçula da família Sayre. Em julho de 1918, conheceu Francis Scott Fitzgerald, com quem começou a namorar e, em 1920, se casou. Após dar à luz a Scottie, sua única filha, em 1921, o casal se mudou para a Europa, morando em Paris e na Riviera Francesa e, posteriormente, voltaram a morar nos Estados Unidos da América.

Em sua cidade de origem era considerada a "*Southern beauty"*, a beldade do sul dos Estados Unidos, consagrando-se, depois, como uma figura icônica da década de 1920. Na obra *Querido Scott, querida Zelda*, organizado por Jackson R. Bryer e Cathy W. Barks, pode-se ver em carta para Scott em maio de 1919, que Zelda reconhece esse estereótipo de beleza sulista a qual é associada e protesta contra ele. "Quer dizer então que aqueles homens acham que eu sou apenas decorativa? Pois são uns tolos por não perceberem a verdade." (BRYER & BARKS, 2005, p. 70).

Ainda durante a juventude, nota-se que Zelda aspirava dedicar-se a escrita. Ela escreveu em carta no outono de 1919, aos dezenove anos de idade:

> Ontem quase escrevi um livro ou conto, ainda não me decidi qual, mas, depois de duas páginas com a heroína, descobri que ela ainda nem tinha começado, e, como não posso simplesmente escrever por toda a eternidade sobre uma criatura encantadoramente impossível, comecei a me desesperar. "*Vamping Romeo*" era o nome e desconfio que a certa altura, antes do fim, algum homem teria que ter aparecido. (BRYER & BARKS, 2005, p. 77)

Scott alcançou a fama com o lançamento da obra *This Side of Paradise*, traduzida como *Este lado do paraíso* em 1920, e Zelda, ainda mostrando o interesse em escrever, publicou em 1922 pequenos artigos de veia cômica em jornais e revistas (BRYER & BARKS, 2005, p. 93). Por ter conseguido reconhecimento literário, aos vinte e três anos de idade, Scott Fitzgerald tornou-se famoso colocando o casal sob os holofotes durante a chamada Era do jazz – como ele próprio chamava, atrelando o período ao gênero musical que era popular na

década de 1920. Além do sucesso literário, o estilo de vida agitado e socialmente ativo também corroborou com a fama do casal, bem como o mito que se tornaram para além do tempo em que viveram.

Em meio a viagens, mudanças de cidade, festas e brigas, o relacionamento dos Fitzgerald tornou-se conturbado e, dentre os problemas que encaravam, houve o envolvimento romântico (embora pouco se saiba como deveras aconteceu) de Zelda com o aviador Edouard Jozan – ainda que segundo o próprio aviador, fora apenas um flerte. O incidente deixou consequências para a relação e acabou sendo utilizado como material autobiográfico na obra de ambos os escritores (BRYER & BARKS, 2005, p. 95).

Após apresentar o primeiro colapso nervoso, Zelda foi internada na clínica psiquiátrica Les Rives de Prangins, na Suíça, em junho de 1930. O casamento enfrentava problemas não só pelos problemas psicológicos de Zelda – que era diagnosticada com esquizofrenia – mas também pelo alcoolismo de Scott. Zelda lutara contra sua doença psicológica que a acompanharia até o fim de sua vida, levando-a a entradas e saídas de hospitais psiquiátricos. A maior parte de seu trabalho literário foi realizada após o colapso mental ocorrido em 1930, incluindo o romance *Save Me the Waltz* (1932) que fora dedicado à médica Dra. Mildred Squires.

O segundo colapso nervoso aconteceu após o tempo que ela passou no Alabama, com sua mãe e sua filha, período no qual seu pai faleceu. Scott estava, durante uma parte dessa estadia, trabalhando em Hollywood. Zelda foi internada na Clínica Psiquiátrica Henry Phipps do Hospital Psiquiátrico Johns Hopkins, em Baltimore. Deu entrada no hospital no dia 12 de fevereiro de 1932 e, em menos de um mês, finalizou o romance *Save Me the Waltz*, que aparece pela primeira vez em carta no começo de março de 1932, quando ela escreve a Scott:

> Estou orgulhosa do meu romance, mas mal consigo me refrear para poder escrevê-lo. Você vai gostar – É sem a menor sombra de dúvida da École Fitzgerald, se bem que mais extasiado que o seu. Talvez muito mais. Incapaz de criar um mecanismo para evitar o repetitivo “disse”, enfatizei-o à la Ernest, para minha grande consternação. Ele é um escritor muito determinado, mas também eu hei de morrer lutando. (BRYER & BARKS, 2005, p. 207)

Zelda terminou de escrever *Save Me the Waltz* na manhã do dia 9 de março de 1932 (MILFORD, 1970, p. 216) e enviou para Maxwell Perkins da editora

Scribner's (mesmo editor de F. Scott Fitzgerald). Scott só recebera o manuscrito no dia 14 de março e sua reação, ainda segundo a biógrafa Nancy Milford, foi de uma fúria que ninguém havia imaginado. Ao ver que Zelda escrevera um romance utilizando como matéria-prima a vida dos dois, Scott sentiu como se a esposa estivesse invadindo o que seria de seu domínio, pois ele próprio estava trabalhando em sua obra *Tender is the Night* utilizando esse material. A reação surpreendeu mesmo os médicos psiquiatras da clínica Phipps, que tentaram amenizar a situação explicando que Zelda mudou o endereço de destinatário do manuscrito sem que percebessem.

Zelda terminou seu romance em apenas algumas semanas, enquanto Scott trabalhava escrevendo o romance que é considerado sua obra-prima. Sabe-se, pelas cartas, que uma das motivações de Zelda para que publicasse seus escritos era a expectativa de ganhar algum dinheiro, já que os cuidados com sua saúde mental e os outros gastos acabaram ficando sob a responsabilidade do marido. No entanto, a obra não teve a recepção esperada:

> O orgulho com seu romance, publicado em outubro, foi logo abafado pelas críticas mordazes e pelas vendas irrisórias. Zelda ganhou apenas 120 dólares e 73 centavos com as vendas de 1932, soma que só foi receber um ano depois. (BRYER & BARKS, 2005, p. 221)

O terceiro colapso mental aconteceu em 12 de fevereiro de 1934 e Zelda voltou a ser internada na Clínica Phipps, mas como não houve melhora, foi transferida para Craig House, perto de Nova York. O hospital era maior e mais caro. Foi o período que Scott finalmente publicara *Tender is the Night*, enquanto Zelda se empenhava na arte da pintura – chegando a fazer uma exibição em Nova York, organizada por Cary Ross, amigo dos Fitzgerald (BRYER & BARKS, 2005, p. 229).

Scott passou a viver com Sheila Graham, que o acompanhou até a sua morte, seis anos antes de Zelda, em 1940. Após idas e vindas em hospitais psiquiátricos durante os últimos anos de sua vida, Zelda faleceu em 10 de março de 1948, em um incêndio ocorrido no hospital em que estava internada.

> Depois da morte de Scott, Zelda viveu entre a casa da mãe e o Hospital Highland, para o qual voltava durante suas recaídas. Em novembro de 1947, voltou para lá pela última vez. À meia-noite do dia 10 de março de 1948, o prédio onde ela vivia pegou fogo e, junto com mais oito pacientes, Zelda morreu no incêndio. O corpo ficou de tal forma carbonizado que só pôde ser identificado por um chinelo encontrado debaixo dela. Zelda foi

> enterrada ao lado do marido no dia de São Patrício, 17 de março. (BRYER & BARKS, 2005, p. 460)

Em seus últimos anos de vida, Scott e Zelda trocaram correspondências sobre suas vidas e sobre a filha, Scottie, que em 1940 – ano que seu pai faleceu – já estava na faculdade. Muitas das cartas durante esse período começavam com Zelda agradecendo por Scott lhe enviar dinheiro. Enquanto lutavam contra seus próprios problemas e doenças, físicas ou psicológicas, Scott escrevia *O último magnata* – romance que não conseguiu concluir – enquanto Zelda, quando não estava no hospital, ficava sob os cuidados de sua mãe e de sua irmã.

1.2 Fortuna crítica

Além do romance, Zelda é autora da peça *Scandalabra: A Farce Fantasy in a Prologue and Three Acts*, dez contos publicados dos quais se destacam "*Miss Ella*" e "*A Couple of Nuts*", muitos desses escritos por ela, mas com autoria atribuída a ela e seu marido, Scott Fitzgerald, já reconhecido por seu talento literário. Também foi autora de alguns artigos publicados em revistas. Tentou a carreira de bailarina praticando à exaustão, que acabou devido aos problemas psicológicos que a levaram a ser internada. A veia artística de Zelda também a fez pintar quadros, como o autorretrato provavelmente pintado na década de 1940 (MILFORD, 1970, p. 173).

Tanto o estilo de escrita de Zelda quanto os temas de seu romance *Save Me the Waltz* são identificáveis já nas cartas que ela enviava à Scott. Da escrita ornamental e descritiva à ânsia de se entender como uma temática recorrente.

> (...) existe uma coerência surpreendente nas cartas, que transparece em dois temas recorrentes e dignos de nota: primeiro, como seu relacionamento com Scott era fundamental; segundo, como sentia vontade, estralhaçada como estava, aos trinta anos de idade, de encontrar algum trabalho para si – uma identidade vocacional firme, mesmo que a identidade pessoal estivesse estilhaçada – e um sentido claro de propósito em meio a todo caos da doença. (BRYER & BARKS, 2005, p. 122)

O interesse acerca da vida e obra de Zelda e Scott Fitzgerald desembocou em biografias, obras adaptadas para a TV e para o cinema e livros documentais. A começar pela biografia de Nancy Milford publicada em 1970 intitulada *Zelda*, *Superzelda: The Graphic Life of Zelda Fitzgerald* (2013), de Tiziana Lo Porto e

Daniele Marotta, e o livro que reúne as cartas trocadas entre o casal, traduzido pela Companhia das Letras para o português com o nome *Querido Scott, Querida Zelda*. Há também o compilado das obras *Collected Writings*, que contém o romance, contos, artigos e a peça de teatro escritos por Zelda.

Há também artigos como: "The Cult of Artistry in Zelda Fitzgerald's *Save me the Waltz*" (2014) de Rickie-Ann Legleitner, com a iniciativa de analisar Zelda independentemente de seu marido escritor, "*Save Me the Waltz* an assessment in craft" (1982), de Linda Wagner, fazendo uma análise da obra considerando os papeis de gênero que contaminam as personagens e afetam a vida da personagem principal. Há também o capítulo de Lisa Nanney, do livro *The Female Tradition in Southern Literature*, que analisa a obra como um *künstlerroman* e como romance sulista: "Zelda Fitzgerald's Save Me the Waltz as Southern Novel and Künstlerroman" (1992).

Em "Nicole Warren Diver and Alabama Beggs Knight: Women on the threshold of freedom" (1985), de Sarah Beebe Fryer, há uma análise da personagem principal de *Save Me the Waltz*, Alabama Beggs, em comparação à personagem principal de *Tender Is the Night* (*Suave é a Noite*), de F. Scott Fitzgerald, Nicole Diver. Apesar do estudo comparativo entre as personagens, a análise de Alabama Beggs é feita de forma independente à análise de Nicole Driver, ou seja, a obra de Zelda não é vista como complementar à obra de Scott, ou justificada por ela, ainda que traga semelhanças e diferenças.

Ao trazer à tona as comparações sobre as duas personagens, Fryer (1985, p. 320) afirma que:

> Ambas as jovens garotas claramente aprenderam que elas continuariam dependentes de homens durante suas vidas, deixando as casas de seus pais apenas para se tornarem esposas e mães cujo sucesso seria acessado somente na base de intangíveis – habilidades como donas de casa, beleza, charme e crianças [filhos]. Aos homens, é claro, é permitido o nível muito maior de independência e as ocupações de trabalho mais recompensadoras da própria escolha deles. (FRYER, 1985, p. 320, tradução nossa)[2]

[2] "(…) both young girls clearly learned that they were to remain dependent on men throughout their lives, leaving their fathers' homes only to become wives and mothers whose success would be assessed solely on the basis of intangibles – housekeeping skills, beauty, charm, and children. Men, of course, were allowed a much greater degree of independence and the more rewarding occupations of work of their own choosing." (FRYER, 1985, p. 320)

A análise traz Alabama Beggs e Nicole Diver como personagens cujas histórias possuem paralelos atrelados a problemas com seus respectivos maridos e, ao fim, Fryer afirma que Zelda deveria ser reconhecida como uma mulher que falou pelas mulheres de sua geração, e que estava “entre o ideal de feminino subserviente aos homens e as novas ideias de igualdade. ” (FRYER, 1985, p. 326, tradução nossa)[3]

Dentre os estudos acerca da obra *Save Me the Waltz*, Jacqueline Tavernier-Courbin em seu artigo “Art as Woman's Response and Search: Zelda Fitzgerald's *Save Me the Waltz*” faz uma breve análise sobre o romance, bem como Zelda como escritora levando-se em conta que se trata de uma mulher que ficara à luz de um famoso e prestigiado marido. Tavernier-Courbin (1979) parte do prefácio escrito para a obra por Matthew J. Bruccoli, passa pela análise da temática, de personagens e vida da escritora.

Zelda, segundo Tavernier-Courbin (1979, p. 25), cresceu em uma sociedade cujas expectativas sobre as mulheres englobavam características como charmosas, espirituosas, divertidas, que conseguissem dar conta dos “deveres” domésticos, mas deixassem as ambições artísticas e carreiras profissionais aos homens. E, em *Save Me the Waltz*, é possível ver como pode ser frustrante e solitário ser a esposa de um gênio, sendo uma mulher talentosa e também apta a diferentes meios artísticos, da escrita à pintura.

> A melhor prosa de Zelda Fitzgerald é brilhantemente desigual; seus voos são altos e selvagens, e a forma desenha sua força com um apelo enigmático do fragmento. A melhor prosa de Scott Fitzgerald é inegavelmente escrita; a de Zelda Fitzgerald dá a impressão de palavra falada (...). Suas descrições são cheias de movimento: frequentemente objetos inanimados assumem uma vida supervívida e perigosa. Flores e alimentos podem se tornar desorientados ou ameaçadores em um piscar de olhos. (GORDON, 2013, p. 16-17, tradução nossa)[4]

Zelda, conforme assinala Linda Wagner em “*Save Me the Waltz*: An Assessment in Craft” (1982, p. 201), utiliza-se de muitos adjetivos para conseguir dar um ritmo à sua prosa coerente com o tom emocional da cena descrita. Os recursos

---

[3] “stranded between the old ideal of feminine subservience to men and the new ideal of equality” (FRYER, 1985, p. 326)

[4] “Zelda Fitzgerald’s best prose is brilliantly uneven; her flights are high and wild, and the form draws its strength from the enigmatic appeal of the fragment. Scott Fitzgerald’s best prose is undeniably written; Zelda Fitzgerald’s gives the impression of the spoken word (…). Her descriptions are full of movement: often inanimate objects take on an overvivid and dangerous life. Flowers and food can turn disorienting or menacing in the blink of an eye.” (GORDON, 2013, p. 16-17)

utilizados por Zelda para o efeito do ritmo em sua prosa torna a leitura vertiginosa, e são responsáveis pela impressão de oralidade a qual Gordon apontou. Tais recursos também são responsáveis pelas sensações causadas pelas descrições – uma vez que, por exemplo, ao descrever o balé, no romance, vê-se muito mais o relato do árduo trabalho corporal do que da estética da dança ao final, trazendo os adjetivos em sequência como uma forma de indicar o cansaço da(s) bailarina(s) e da própria personagem principal.

No Brasil, o artigo “Uma vasta surpresa: os prefácios ao romance de Zelda Sayre Fitzgerald”, de Marcela Lanius, publicado em 2019, investiga os prefácios e introduções em inglês e português do romance *Save Me the Waltz* segundo a teoria sociológica dos Estudos de Tradução. Também há o artigo “Em compasso de valsa com Zelda Fitzgerald” (1999), de Eliane Campello.

O artigo “Uma vasta surpresa: os prefácios ao romance de Zelda Sayre Fitzgerald”, traz um estudo dos prefácios escritos sobre a obra, incluindo o prefácio à edição americana de 1968, de Harry T. Moore, que além de um texto apenas sobre o livro ao qual remete, acaba refletindo preconceitos acerca da obra comparando-a negativamente à obra de seu marido. Também traz o prefácio de Caio Fernando Abreu à edição brasileira de 1986. Ambos os prefácios aparecem na edição de 2014 traduzida por Rosaura Eichenberg pela Companhia das Letras, aparecendo ao fim do livro, tendo-se em vista que o artigo também aborda analiticamente como a tradutora tratou essas questões ao transformar *Save Me the Waltz* em *Esta valsa é minha*.

É significativo que no prefácio de Harry T. Moore a obra de Zelda Fitzgerald apareça em comparação à vida e obra de F. Scott Fitzgerald, já que, dentre os estudos da crítica feminista e literatura de autoria feminina, problematiza-se o esquecimento e falta de reconhecimento dessas obras, bem como o silenciamento de mulheres escritoras, ainda mais considerando-se que ele faz parte do cânone norte-americano, enquanto Zelda era considerada apenas sua “musa” e esposa. O prefácio de Moore se sustenta considerando *Save Me the Waltz* como uma obra complementar a *Tender is the Night*, além de pontuar problemas pessoais do relacionamento dos Fitzgerald por uma perspectiva que teve em consideração Hemingway, por exemplo.

O adjetivo “superficial” ao qualificar a escrita de Zelda Fitzgerald também a coloca no posto de amadora, o que ironicamente dialoga com David Knight e

Alabama Beggs, personagens do livro em questão, quando David pontua as diferenças entre o artista e o amador para sua esposa que começara a carreira de bailarina. É, portanto, conveniente se pensar não só no silenciamento da personagem principal, mas também no silenciamento da escritora Zelda Fitzgerald, posta à sombra de seu famoso e reconhecido marido.

Segundo Lanius (2019), acerca do prefácio de 1968

> É provido desses argumentos que o crítico dedicará os últimos cinco parágrafos de seu prefácio não à uma análise de *Save me the Waltz*, mas sim ao enaltecimento de *Tender is the Night*. Louca, invejosa, silenciada - e, portanto, menor - é a Zelda Sayre Fitzgerald imortalizada no prefácio de sua própria obra; prefácio este que acompanhava, até 2001, as reedições em língua inglesa do livro. (LANIUS, 2019, n.p.)

Há, todavia, o prefácio de Caio Fernando Abreu, escrito em 1986, no Brasil, que fora mais receptivo à obra de Zelda, presente como posfácio na edição de 2014, sendo ambas as edições da Companhia das Letras. Conforme assinala Lanius,

> Nesse sentido, é importante demarcar que o prefácio de Caio Fernando Abreu não deve ser visto como ocorrência isolada - mas sim como parte de um movimento muito maior de recuperação de vidas e obras de mulheres que haviam sido esquecidas dentro daquilo que Castro (2017, p. 230) identifica como o “cânone patriarcal” da literatura. (LANIUS, 2019, n.p.)

Trata-se, então, de um texto no qual o escritor se coloca numa posição de maior sensibilidade e admiração em relação à obra, o que muda drasticamente o que se diz a respeito não só de *Save Me the Waltz*, mas também de Zelda.

A respeito da recepção que coloca Zelda Fitzgerald à sombra de seu marido, assinala Tavernier-Courbin

> Tal atitude, trinta anos após a morte dela, é nitidamente ilustrativa do que Zelda tentava lutar contra em seu casamento, que isso seria visto como a razão de ser de seu romance: o fato de ser meramente esperado dela, usando as palavras de Scott “uma inteligência complementar”, uma esposa preocupada exclusivamente com os interesses de seu marido, e cuja experiência de vida pertencesse a ele, para que ele usasse como bem lhe servisse em seus romances e contos. (TAVERNIER-COURBIN, 1979, p. 23, tradução nossa)[5]

[5] Such an attitude, thirty years after her death, is sharply illustrative of what Zelda was trying to fight in her marriage, that which might be seen as the very raison d’être of her novel: the fact that she was merely expected to be, to use Scott’s own words, “a complementary intelligence,” a wife concerned exclusively with the interests of her husband, and whose life experience belonged to him to use as he saw fit in his novels and stories.” (TAVERNIER-COURBIN, 1979, p. 23)

A recuperação da obra, bem como seu reconhecimento são, portanto, não só como uma tentativa de reconhecer a obra de Zelda, mas também por reconhecer a obra de maneira independente a de Scott Fitzgerald.

1.3 Contexto histórico

A história de Alabama Beggs começa no sul dos Estados Unidos, onde a personagem passa sua infância antes de ocorrer a Primeira Guerra Mundial. A juventude acontece no período da guerra, ainda no sul e, a vida de adulta, como esposa de David Knight e mãe de Bonnie, começa depois da guerra, em lugares mais urbanizados, até que ao fim acontece o retorno ao sul. É notável, por exemplo, que as descrições com maior proximidade à natureza são relacionadas ao sul, e as descrições que sugerem modernização, aparecem principalmente sobre Nova York.

Os Estados Unidos da América, país de origem de Zelda Fitzgerald, entraram no século XX como o maior poder econômico do mundo, sendo uma época que foi mais tarde chamada de “progressista”. Nesse período ocorreram avanços tecnológicos como eletricidade, aço, motores a vapor e automóvel, revolucionando a produção industrial – substituindo a economia agrícola e artesanal – e o transporte. Também foi um período de muitos empreendimentos que consolidaram o mercado financeiro de Wall Street até a quebra, em 1929.

Nesse contexto, vê-se as personagens Alabama Beggs e David Knight vivendo esse período de urbanização e modernidade no país, o romance de Zelda, *Save Me the Waltz*, ilustra os avanços tecnológicos com toda a aura de industrialização, velocidade e tecnologia, bem como o espírito hedonista dos jovens do período:

> (...) No meio das sentimentalidades labirínticas do jazz, eles sacudiam as cabeças de um lado para o outro e se acenavam através da cidade, corpos aerodinâmicos montados na proa da região como figuras de metal sobre um veloz tampão de radiador.[6] (FITZGERALD, 2014, p. 80)

[6] “Through the labyrinthine sentimentalities of jazz, they shook their heads from side to side and nodded across town at each other, streamlined bodies riding the prow of the country like metal figures on a fast-moving radiator cap.” (FITZGERALD, 2013, p. 90)

As descrições de Zelda em *Save Me the Waltz*, frequentemente trazem essa modernidade, do entretenimento (a música, mais especificamente o jazz) à velocidade e aos automóveis (o veloz tampão de radiador).

É importante ressaltar que apesar da prosperidade americana na década de 1920, a classe operária não usufruía dessa grande riqueza: sofriam com os salários mais baixos do que o necessário para um padrão razoável de vida (KARNAL, 2018, p. 176). A maioria do operariado se constituía por negros, mulheres e imigrantes, que foram ignorados pela Federação do Trabalho Americano (AFL, em inglês).

A questão racial ainda era problemática, com negros, latino-americanos e asiáticos sofrendo discriminação e sendo considerados uma "raça inferior". As minorias eram, portanto, oprimidas nas relações sociais e nas relações de trabalho. Dito isso, as questões de classe e de raça faziam com que as experiências divergissem, por exemplo, no que diz respeito à condição da mulher de classe alta – que precisou lutar para se inserir no mercado de trabalho – para a mulher operária – que era obrigada a trabalhar.

> Muitas empresas empregavam preferencialmente mulheres e crianças, cujos salários eram bem menores que os pagos aos homens. Até 1920, mulheres constituíram 20% de mão de obra industrial. Sem direitos políticos e sociais, mulheres também tinham que lidar com o "fardo duplo" de cuidar da casa e dos filhos além de trabalhar. (KARNAL, 2018, p. 177)

A subordinação racial continuou após o fim da Guerra Civil para as pessoas afro-americanas: perderam o direito ao voto e outros direitos conquistados, também não podiam frequentar diversos lugares autorizados só para os brancos. O jazz e o blues surgiram nesse período em Nova Orleans e, posteriormente, também teve a experiência do gueto incorporada ao ritmo. Apesar de ser marginalizado, esses ritmos musicais tornaram-se populares entre a geração de 1920, acompanhados também da dança Charleston.

Em *Save Me the Waltz*, as descrições sobre a agitação cultural e musical é pontuada trazendo nomes como o grupo sinfônico afro-americano New Amsterdam, o líder de banda Paul Whiteman, a dançarina e atriz Marilyn Miller, o consagrado ator Charlie Chaplin. As influências musicais, ou de outras esferas do entretenimento como o cinema, causavam um impacto na vida urbana que, com a era da modernização, fizeram as pessoas substituir a vida isolada rural para viver a efervescência social. Trata-se de um período que tentava compensar, de alguma

maneira, as tensões anteriormente geradas pela guerra. Pode-se ver isso se articulando na atmosfera criada em *Save Me the Waltz*, uma vez que reflete o estilo de vida da geração:

> A cidade flutuava sobre barulhos amortecidos como o aplauso indistinto que chega ao ator no palco de um grande teatro. “Two Little Girls in Blue” e “Sally”, do New Amsterdam, repercutiam nos seus tímpanos, e ritmos difíceis e apressados os convidavam a ser negros e saxofonistas, a voltar para Maryland e Louisiana, chamando-os de babás e milionários. As caixeiras imitavam Marilyn Miller. Universitários falavam sobre Marilyn Miller assim como antes tinham falado em Rosie Quinn. Atrizes do cinema eram famosas. Paul Whiteman produzia o significado da diversão no seu violino. Havia filas de espera no Ritz naquele ano. Todo mundo estava lá. (...) Charlie Chaplin usava um casaco de polo amarelo. As pessoas estavam cansadas do proletariado... todo mundo era famoso. Todos os outros que não eram tão conhecidos tinham morrido na guerra; não havia muito interesse pelas vidas pessoais. (FITZGERALD, 2014, p. 67)[7]

Foi durante a Primeira Guerra Mundial, de 1914 até 1918, que mulheres foram contratadas em postos que, anteriormente, eram desempenhados por homens, devido a necessidade de mão de obra. A urbanização da sociedade norte-americana resultou em um maior número de mulheres trabalhando fora de suas casas, servindo como um tipo de “porta de entrada” a algumas para além da esfera doméstica. Nesse mesmo período, conseguiram o direito ao voto após décadas lutando por isso, sendo um marco na luta feminista.

> Em 1840, as americanas Elizabeth Cady Stanton, Susan B. Anthony e Lucy Stone passaram a liderar um sólido movimento pelos direitos das mulheres. As duas primeiras criaram a National Woman Suffrage Association (Associação nacional para o voto das mulheres), que, além de reivindicar o voto feminino, lutava pela igualdade legislativa, enquanto Stone criava a American Woman’s Suffrage Association (Associação americana para o voto das mulheres), que somava às reivindicações sufragistas outras ligadas à reforma das leis do divórcio. Essas duas organizações foram fundidas em 1890 para formar a National American Woman’s Suffrage Association (NAWSA) (Associação nacional americana para o voto das

[7] “The city fluctuated in muffled roars like the dim applause rising to an actor on the stage of a vast theater. Two Little Girls in Blue and Sally from the New Amsterdam pumped in their eardrums and unwieldy quickened rhythms invited them to be Negroes and saxophone players, to come back to Maryland and Louisiana, addressed them as mammies and millionaires. The shopgirls were looking like Marilyn Miller. College boys said Marilyn Miller where they had said Rosie Quinn. Moving-picture actresses were famous. Paul Whiteman played the significance of amusement on his violin. They were having the breadline at the Ritz that year. Everybody was there. People met people they knew in hotel lobbies smelling of orchids and plush and detective stories, and asked each other where they’d been since last time. Charlie Chaplin wore a yellow polo coat. People were tired of the proletariat—everybody was famous. All the other people who weren’t well known had been killed in the war; there wasn’t much interest in private lives.” (FITZGERALD, 2013, p. 80)

> mulheres), que, contando com o apoio de outras ativistas, conseguiu o direito de voto às mulheres americanas em 1920. (ZOLIN, 2019, p. 213-214)

Via-se um período que parecia favorável a várias reivindicações das mulheres, algumas obtidas pela demanda da guerra e contexto social da época, ou seja, por motivos práticos. Na Inglaterra, conquistaram o direito ao voto em 1918 e, no Brasil, em 1932. Segundo Zolin (2019, p. 215), essa primeira onda do feminismo teve como consequência o aumento de mulheres que se tornaram escritoras, sendo uma profissão, até então, majoritariamente desempenhada pelos homens.

> O período entreguerras está marcado pela decadência dos movimentos feministas. Muitas de suas demandas haviam sido satisfeitas, viviam em uma sociedade legalmente quase igualitária e muitas mulheres abandonaram a militância. Outras continuaram trabalhando, fundamentalmente, com os problemas econômicos e nas reformas das leis sobre a infância e a maternidade. De fato, as feministas não puderam competir com os partidos políticos institucionalizados. Além disso, com o triunfo da revolução bolchevique o "medo vermelho" se estendeu entre as classes médias de muitos países e as feministas se viram afetadas, acusadas de subversivas. (GARCIA, 2015, p. 78)

Foi também na década de 1920 que surgiram as chamadas "*flappers*", as melindrosas, encarnando no estilo de vida as novas liberdades possíveis a elas e a tentativa de se romper com a geração anterior; é o surgimento da mulher moderna junto a modernização da sociedade.

> a flapper, símbolo da mulher moderna, evidenciava a liberdade por meio das vestimentas – com vestidos reveladores e, às vezes, sem mangas, saias no comprimento dos joelhos, cabelos mais curtos (...) – longas luvas, botas de salto baixo, ousadas meias cor-de-carne e todas as formas de chapéus estranhos. Mulheres criadas apropriadamente desafiavam suas mães ao usar maquiagem (especialmente batom), fumar cigarros, usar joias preferencialmente grandes e dançar com outra pessoa. (STREISSGUTH, 2007, p. 43, tradução nossa)

Dentre os diferentes contextos sobre a condição feminina no período, as mulheres do sul dos Estados Unidos, mesmo após o sufrágio, ainda lidavam com uma lenta mudança social. Segundo Scott (1995, p. 213), os sulistas, talvez mais do que outros norte-americanos, colocavam a fé na família como a instituição central da sociedade. É também importante para o entendimento da obra e de como Zelda retrata o sul nas descrições que permeiam o local onde a personagem passa predominantemente a infância, que o sul também permaneceu rural algum tempo depois do resto do país já se urbanizar e modernizar. Além do local, é evidente que

a personagem se desenvolve, principalmente na infância, em comparação à família para atingir algum autoconhecimento.

Apesar dos desafios enfrentados, é notável que o estilo de vida das mulheres mudou significativamente entre 1830 e 1930 mesmo nessa região. Era possível, em 1925, ver mulheres que ainda trabalhavam cuidando de suas próprias casas, mas também mulheres que tinham empregos como jornalistas, professoras, ativistas, empresárias. “Crescentemente, era possível ver mulheres da classe média trabalhando após se casarem.”[8] (SCOTT, 1995, p. 227, tradução nossa) A geração, com o surgimento da *flapper*, poderia contrastar o discurso de suas mães, por exemplo, que desprezavam álcool e cigarros enquanto valorizavam uma “voz suave”, mas podiam estar a par dessa nova forma de se viver, considerada mais livre (SCOTT, 1995, p. 226).

O conservadorismo do período, em oposição às pretensões rebeldes dos jovens da década, também culminou na 18ª Emenda (em 1919), que consistia em proibir a fabricação, venda e distribuição de bebidas alcoólicas, logo foram criadas casas clandestinas onde as pessoas conseguiam consumir bebidas, chamadas *speakeasies*. Esses lugares abriram a possibilidade à músicos de jazz, que tocavam em cabarés, e casas de danças ou bailes. Como o hedonismo da geração, junto a urbanização, ditaram a forma que os jovens viviam aquele momento, pode-se ver no seguinte trecho como o entretenimento, as festas e as inquietudes apareciam, e como podem ser interpretadas como uma consequência do fim da guerra:

> Todo mundo declarou que também gostaria de ir embora. Todos falaram que seriam perfeitamente felizes se não tivessem de viver da maneira como viviam. Filósofos e universitários expulsos, diretores de cinema e profetas do fim do mundo comentavam que as pessoas estavam inquietas porque a guerra tinha terminado.[9] (FITZGERALD, 2014, p. 84)

A modernidade também se evidenciava pelos avanços em invenções e descobertas, tais como a penicilina, a injeção de insulina, a televisão, ar condicionado, foguete com combustível líquido, entre outras, além do carro que se popularizou no período. Os bens de consumo tornavam-se mais presentes na vida

---

[8] “Increasingly the young woman could see middle-class women working after they were married.” (SCOTT, 1995, p. 227)

[9] “Everybody said that they wished they could get away themselves. They all said they would be perfectly happy if they didn’t have to live the way they lived. Philosophers and expelled college boys, movie directors and prophets predicting the end said people were restless because the war was over.” (FITZGERALD, 2013, p. 93)

das pessoas, e a velocidade e comunicação já diferenciava o início do século XX dos anteriores, a começar por essa década que ficara conhecida como “os loucos anos 20” ou, em inglês, “*The Roaring Twenties*”.

Dentro desse contexto, há uma geração de artistas que incluem Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, John dos Passos, Gertrude Stein, Pablo Picasso, entre outros, que pertenciam à chamada geração perdida, termo cunhado pela primeira vez por Gertrude Stein, e utilizado para se referir aos artistas em questão.

> Como o próprio Hemingway diria um dia, reinterpretando a expressão que Gertrude Stein cunhara num destempero muito peculiar dela, ele se sentia membro de uma geração criada com valores e perspectivas que já não significavam quase nada no mundo do pós-guerra: uma geração perdida. Uma geração que precisava se reencontrar. (AGUIAR, 2012, p. 13)

Apesar de artistas como Hemingway, Scott Fitzgerald e Zelda serem norte-americanos, passaram parte de suas vidas morando em Paris. Ainda segundo Aguiar (2012, p. 12), justifica-se a escolha por Paris de muitos artistas ocidentais pelo ambiente considerado estimulador para suas obras. A Paris de 1920 teve, portanto, suas ruas, cafés e bares frequentados por importantes figuras do cenário artístico do período. Em meio aos altos e baixos do século XX e de suas próprias vidas, em cidades que se fazem referências culturais e sociais do período, Zelda Fitzgerald traz, em prosa, a geração em que vivera e da qual fora uma referência.

1.4 Resumo da obra

Save Me the Waltz, romance da escritora Zelda Fitzgerald, foi publicado em outubro de 1932 nos Estados Unidos pela editora Charles Scribner’s Sons. Sua tradução de 1986 foi publicada pela Companhia das Letras, com o título *Esta Valsa é Minha*, traduzido por Rosaura Eichenberg, e a obra foi reeditada para uma nova edição em 2014, também pela Companhia das Letras. O livro é dividido em quatro partes e doze capítulos e traz a história de Alabama, desde a infância, quando morava com os pais no Alabama, até a vida adulta, quando casada.

Alabama Beggs é a personagem principal e tem sua origem mostrada na primeira parte da obra. É a filha caçula de Millie Beggs e do juiz Austin Beggs, tem mais duas irmãs, chamadas Dixie e Joan, e teve um irmão que faleceu ainda bebê. A garota mostra-se uma personagem subversiva e questionadora desde cedo. Sua

infância e pré-adolescência no Alabama, sul dos Estados Unidos da América, são retratadas em torno de sua relação familiar. Ela cresce vendo a dinâmica familiar do relacionamento de seus pais e os casos de amor das irmãs mais velhas, como Dixie quando se apaixona por Randolph, um homem que ainda não se divorciou e vem de uma classe social inferior à dela, causando-lhe vários problemas, e Joan, que por outro lado, fica entre dois pretendentes, um com classe social melhor que o outro, que é com quem ela fica sem grande relutância, acatando o gosto do pai. Ainda na primeira parte, ocorre a Primeira Guerra Mundial e Alabama conhece David Knight, um tenente, aspirante a pintor. Eles se apaixonam e, assim que David consegue reconhecimento com sua arte, casam-se.

A segunda parte começa com David e Alabama já casados por três anos e preparando-se para receber uma visita dos Beggs. Alabama está grávida e dá à luz a Bonnie e o casal usufrui do dinheiro adquirido pela profissão de David. No tempo em que não aproveitam a vida regada a festas e bebidas, ela está entediada enquanto David fica em seu ateliê trabalhando. Decidem, então, se aventurar em uma viagem de navio para morar na Riviera Francesa. Sempre rodeados de amigos, Alabama conhece Jacques, com quem tem um *affair*. David Knight fica incomodado a ponto de se mudarem para Paris, deixando para trás as lembranças do aviador francês. Em Paris, David tem um *affair* com Gabrielle Gibbs, uma atriz, sob a justificativa de precisar de estímulo para sua criatividade. Ao fim da segunda parte, Alabama, depois de assistir a um balé, decide se empenhar na carreira de bailarina.

A terceira parte do livro é sobre a dedicação de Alabama à arte da dança e como é vista por isso, sendo ferrenhamente criticada pelo seu marido, pelos amigos de seu marido e também pelas mulheres de seu convívio. Aproxima-se de outras dançarinas com as quais acaba convivendo, e sente uma grande admiração por sua professora. Sua dedicação à dança agrava as crises no casamento, mas a torna uma boa bailarina. Alabama recebe um convite para dançar profissionalmente em Nápoles, e o capítulo termina com ela aceitando o convite.

O último capítulo consiste em mostrar a vida da personagem em Nápoles sem sua família – com exceção da última parte, a qual mostra David e Bonnie. Alabama passa a ganhar dinheiro com a dança e ser reconhecida por sua arte, deixa de lado alguns gastos supérfluos, vivendo uma vida mais modesta. Deixa a filha sob os cuidados de David e da governanta. A carreira de bailarina acaba quando acontece uma infecção em seu pé e ela é impedida de dançar, também ficando um pouco

manca. David, ao descobrir, vai ao seu encontro e leva a notícia de que seu pai está doente. Voltam à cidade natal de Alabama, onde a garota despede-se do pai em seu leito de morte, e volta à vida de esposa com a qual estava acostumada antes de começar a dançar, enquanto David consegue, mais uma vez, reconhecimento em sua carreira, pintando bailarinas.

1.5 Crítica feminista

A partir do pressuposto de que a experiência da mulher enquanto leitora e escritora é diferente da experiência masculina, surge a crítica feminista com o trabalho de Kate Millet, intitulado *Sexual Politics*, em 1970, questionando a representação da mulher nas obras escritas por homens e problematizando os papeis de gênero.

> Ao serem perpetuados, os papéis femininos tornam-se repressivos, a necessidade de representá-los, que se impõe no âmbito da relação entre homem e mulher, caracterizada pela dominância de homens e subordinação de mulheres, é o que Millet chama de 'política sexual'. (ZOLIN, 2019, p. 2019)

Ao pensar o masculino como dominante e universal e, por sua vez, predominante no cânone literário, há a ilusão de um saber neutro e autônomo. A ideia de neutralidade corrobora com a manutenção do ponto de vista do sujeito masculino, que é socialmente construído, central ao pensamento patriarcal e à sociedade, trazendo um conhecimento aparentemente isento de valor envolto à ideia de verdade incontestável (SCHMIDT, 1994, p. 24). Sendo a literatura

> uma manifestação artística das aspirações ou características de uma certa cultura em um certo momento, enfim, de uma situação histórico-cultural específica, até muito recentemente o escritor era visto como um ser assexuado, ou quando muito andrógino. (FUNCK, 1994, p. 17)

É necessário levar em consideração o gênero, que segundo Schmidt "é o termo que introduz a noção relacional do feminino/masculino em nosso vocabulário crítico e analítico." (SCHMIDT, 1994, p. 24). Uma vez que o processo do conhecimento é discursivo e perpassa por um sujeito que interpreta o discurso, a crítica feminista possui uma perspectiva que relativiza o sujeito e o objeto, considerando as variáveis contextuais dentro dos estudos literários.

> A própria noção de literariedade é construída histórica e culturalmente – o que significa que ela resulta de uma interação complexa que envolve tanto os aspectos imanentes do fenômeno literário com os aspectos normalmente considerados como extraliterários. (FRANCO JUNIOR, 2019, p. 118)

Segundo a crítica literária americana Elaine Showalter (1994, p. 26-29), a primeira fase que marca a crítica feminista contempla a leitura revisionista, trazendo a interpretação feminista na leitura da tradição literária ocidental dominante, estudando como as mulheres eram representadas nos textos de homens; a segunda fase é chamada de ginocrítica, a partir de 1970, que se debruça sobre textos de autoria feminina.

A primeira fase, por depender, em algum nível, de uma crítica literária masculina, é ainda androcêntrica[10] e problematizável, segundo ela, por trazer uma crítica feminista que ainda deve encontrar "seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria e sua própria voz" (SHOWALTER, 1994, p. 29). Essa fase teria um caráter de denúncia, já que muitas vezes eram representadas como seres passivos dentro de uma tradição literária quase totalmente escrita por homens (BELLIN, 2011, p. 2).

Por outro lado, com a ginocrítica, o modelo em voga é ginocêntrico, possibilitando a discussão dos escritos femininos e "identifica o projeto teórico da crítica feminista como a análise da diferença" (SHOWALTER, 1994, p. 31). Ou seja, o foco é na mulher como escritora, tentando analisar e interpretar textos de autoria feminina.

A partir de 1980, a crítica feminista entra em uma terceira fase, considerando o gênero como teoria de análise. Os estudos sobre a mulher passam a abranger a masculinidade e a sexualidade, contemplando a autoria de homens e mulheres, uma vez que gênero não diz respeito só a mulher. (SHOWALTER, 1989, p. 1). Ela considera que todo discurso é sobre gênero, porquanto se trata de uma categoria gramatical presente em toda língua.

---

[10] Androcentrismo é o modelo que assume o masculino como a perspectiva dominante, consequentemente anulando a mulher como sujeito do discurso. Segundo Showalter (1994, p. 28), a teoria crítica masculina é um conceito de criatividade, história ou interpretação literária baseado na experiência masculina, que é mostrada como universal. A crítica feminista, no momento revisionista, estaria portanto "dependendo" da teoria crítica masculina por ter o intuito de corrigi-la e modifica-la. A crítica deveria então encontrar seu próprio assunto e seu próprio sistema, que desemboca na frase seguinte, com a ginocrítica, trazendo a "investigação consistente da literatura feita por mulheres" (SHOWALTER, 1994, p. 29).

Showalter também dividiu as fases de literatura de autoria feminina em três, de acordo com o que seria um tipo de padrão para grupos marginalizados: a primeira consiste na imitação da tradição dominante, a segunda consiste em protesto e, a terceira, na autodescoberta e busca de identidade própria. Essas fases são chamadas, respectivamente, de fase feminina (*feminine*), fase feminista (*feminist*) e fase fêmea (ou mulher) (*female*). É possível ver essas fases em uma mesma autora coexistindo ou sobrepondo-se.

Tal divisão seria não oriunda de uma abstração freudiana ou da existência de uma imaginação feminina, mas, para ela, da relação estabelecida entre as mulheres escritoras e a sociedade em que estão inseridas, de uma rede de influências operando sobre o texto arranjado em palavras e em linguagem (SHOWALTER, 1986, p. 12). Ou seja, não é algo essencialista ou que evoque algum tipo de força maior e sobrenatural, mas ligado a experiências e vivências comuns, interpretadas em relação aos contextos sociais nos quais ocorrem, trazendo à tona os aspectos além do literário, todavia adentrando no que a própria Showalter chama de "território selvagem" devido aos impasses encontrados dentro da própria crítica feminista.

Na contramão de críticos literários que não consideram fatores extraliterários para as análises textuais, Bellin diz que

> (...) uma leitura feminista e/ou de gênero, leva em consideração, na análise de uma obra, o gênero do autor, o gênero do leitor e as configurações sociais que permeiam a vida de homens e mulheres, o que não quer dizer que o texto literário seja uma "cópia" ou um mero reflexo da realidade, pelo contrário: ele é um amálgama de dados ficcionais e reais, de forma que a realidade nunca é refletida na estrutura ficcional, e sim filtrada por fatores estéticos. (BELLIN, 2011, p. 10)

Ou seja, é importante ter em mente que o objeto literário, mesmo quando lido tendo em vista os aspectos ideológicos, também possui os fatores estéticos, marcando-se a impossibilidade de ler como algo que apreende totalmente a realidade. Segundo Nanney, sobre o final de Alabama:

> O casamento de Alabama é reafirmado, mas imagens ao fim sugere o derradeiro fracasso; Alabama falhou em sua busca por autonomia por meio da carreira no ballet, mas ela encontrou sua voz, ainda que de forma efêmera. Inevitavelmente, quando nós retomamos como a busca de Alabama por si própria requere que ela reinvente a linguagem para expressar esse novo "eu", nós tomamos um passo para trás da protagonista, de volta ao texto onde essa descoberta ocorreu, para ver o texto como a voz de sua criadora, Zelda Fitzgerald (...) os conflitos da mulher artista; são os conflitos de Zelda

> Fitzgerald; e eles prefiguram o paradigma que hoje nós aceitamos como da criatividade feminina. (NANNEY, 1993, p. 231) [11]

A exemplo do que afirmara Bellin, a própria história de Alabama traz uma configuração social que permeia a vida da personagem, que é igual à de Zelda: a mulher artista, de classe social média à alta. Ambas compartilhariam da mesma perspectiva, e os aspectos extraliterários fazem-se importantes para se entender tanto o desenvolvimento da personagem, quanto o processo de escrita de Zelda. Mas, como todo tipo de representação, a obra literária não pode ser vista reduzida à cópia do real, sendo necessário considerar os fatores culturais e também os fatores estéticos.

1.6 Fase feminista

Pelas definições de Showalter, a obra *Save Me the Waltz* de Zelda Fitzgerald pode ser entendida como pertencente à fase feminista, uma vez que o papel secundário da mulher dentro de um determinado contexto histórico e social faz-se fundamental para se entender a história de Alabama, que busca realizar-se como indivíduo, mas é vista à sombra de seu marido, em um período em que os valores patriarcais eram dominantes ainda que houvesse grandes transformações a favor das mulheres a partir da Primeira Guerra Mundial. Alabama constrói-se como uma personagem inteligente e complexa que percebe as repressões nas práticas sociais, apontando-as em suas reflexões ou mesmo tentando agir contra elas em alguns momentos. As situações em que se insere a figura feminina fazem com que essas discussões venham à tona.

Os estudos de gênero na obra de Zelda Fitzgerald mostram a situação da mulher no mundo como oprimida em diferentes gerações (por sua tradicional mãe, Millie Beggs), e de diferentes formas (dentro de núcleo familiar tradicional e, depois, dentro de um núcleo familiar que tenta subverter o tradicional). Sendo o cânone literário tradicionalmente masculino, com mulheres escritas sob a perspectiva de

---

[11] “Alabama’s marriage is reaffirmed, but images at the end suggest its ultimate failure; Alabama has failed in her “quest” for autonomy through a career in ballet, but she has found her voice, if only fleetingly. Inevitable, when we recall how Alabama’s quest for her self requires her to try to reinvent language to express that newly discovered self, we step back from the protagonist, back from the text where this occurs, to see the text as the voice of its creator, Zelda Fitzgerald (…) the conflicts of the woman artist; they were Zelda Fitzgerald’s conflicts; and they prefigure the paradigm we now accept of female creativity.” (NANNEY, 1993, p. 231)

homens que perpetuam estereótipos, a personagem principal de *Save Me the Waltz*, Alabama, vai na contramão dessas repetições. As nuances de rebeldia ou de passividade da personagem são apresentadas em coerência com a profundidade e repertório de vida criado para a personagem.

Ao utilizar muitos adjetivos para compor suas descrições, a escrita faz-se notavelmente plástica e sinestésica. Se David Knight, dentro da obra, é a personagem cujo ofício produz pinturas, Zelda Fitzgerald, a escritora, por meio das palavras que são sua matéria-prima, cria “pinturas escritas”.

> Na cidade, mulheres velhas com caras tão suaves e mal iluminadas como as ruas laterais da Europa Central ofereciam seus amores-perfeitos; chapéus flutuavam para fora do ônibus da Quinta Avenida; as nuvens emitiam um prospecto sobre o Central Park. As ruas de Nova York tinham um cheiro acre e doce como pingos dos mecanismos de um jardim metálico que floresce à noite. (FITZGERALD, 2014, p. 69)[12]

Zelda se apropria, em termos, dessa arte de David, com suas extensas descrições. David, por outro lado, tem seu desfecho pintando bailarinas, que é a arte pela qual Alabama se apaixona, todavia é impedida de desempenhar. É como se David se apropriasse da arte de Alabama, mas fora de toda a dimensão literária, a própria escritora se apropriasse da arte dele. Segundo afirmou o pintor Leonardo Da Vinci

> O olho, que é chamado janela da alma, é a principal via para que o sentido comum possa, de forma mais copiosa e magnífica, considerar infinitas obras da natureza. O ouvido é a segunda, o qual se enobrece por contar histórias que o olho já viu. Se vocês, historiógrafos, poetas ou matemáticos, não tivessem visto as coisas através do olho, dificilmente poderiam descrevê-las por meio da escritura. E se você, poeta, narrar uma história com a "pintura" de sua pena, o pintor fará com seu pincel uma mais deliciosa e menos árdua de se entender. Se você chama a pintura de poesia muda, o pintor poderia dizer que a poesia é pintura cega. (DA VINCI apud ALMEIDA, 2011, p. 1209)

Quando Alabama consegue se desvencilhar do marido e concretizar seu sonho de ser bailarina, um acidente acontece e ela é impedida de dançar, voltando ao seu posto de “rainha do lar”. Seu marido, por outro lado, pode continuar exercendo seu ofício de pintor e o faz ironicamente no desfecho – pintando

---

[12] "In the city, old women with faces as soft and ill lit as the side streets of Central Europe offered their pansies; hats floated off the Fifth Avenue bus; the clouds sent out a prospectus over Central Park. The streets of New sweet like drippings from the mechanics of a metallic night-blooming garden." (FITZGERALD, 2013, p. 80)

bailarinas. É irônico, e perverso, que David Knight tenha seu fim pintando especificamente bailarinas quando sua esposa não pode mais dançar. David imobiliza a arte do balé e também a silencia. Logo, há dois tipos de oposição: primeiro, entre movimento e inércia; depois, entre silêncio e som. Tanto o movimento quanto o som seriam os caminhos de emancipação de Alabama, frustrados pelos seus opostos. Pode-se perceber que Alabama se depara com uma espécie de beco-sem-saída do feminismo próprio da fase feminista apontada por Showalter: a impotência da mulher frente a sua repressão e seu "destino de mulher".

Ao longo da obra, nota-se que há uma consciência da parte da personagem principal de sua condição de mulher, que aponta situações de submissão e passividade de sua parte, se incomoda com os comentários que recebe no estúdio de balé sobre sua dependência financeira, ou mesmo problematiza o casamento dos pais e a situação de submissão de sua mãe dentro daquela relação. É, dessa forma, que a personagem se depara com uma vontade de romper com esses padrões de opressão e, encontra na dança, uma forma de tentar se libertar.

O contexto da década de 1920 foi um período de transformações para as mulheres, como a conquista do direito ao voto. Alabama Beggs se encontra nesse período em que as relações de gênero se adaptavam a essas mudanças, colocando a personagem na cisão de transformações, mas ainda sob os termos de uma sociedade patriarcal. Essa ordem coloca a personagem feminina numa condição de impotência perante essas forças externas, que mantém a dominação masculina colocando a mulher no lugar do doméstico, do privado, da casa, família e maternidade.

Alabama, portanto, tem alguma consciência de sua situação e expressa em alguns momentos, como ao falar "é um mundo de homens" (FITZGERALD, 2014, p. 112). Ao ajustar-se ao ideal de casamento, a personagem assume o posto de "rainha do lar", para onde volta ao fim, de forma cíclica. Tal atitude revela a impotência da personagem frente à sociedade patriarcal em que vive sendo, portanto, um fim fracassado que se faz inevitável para a heroína, caracterizando-se pela fase feminista de Showalter. Ainda que a personagem consiga notar as delimitações consequentes dos problemas de gênero que lhes são prejudiciais, não consegue a liberdade almejada.

Ainda que o romance de Zelda terminasse antes da personagem feminina ser impedida de dançar, a impossibilidade do final feliz continuaria sendo real uma vez

que a integração social da mulher, conforme afirma Pinto (1990, p. 15-16) em estudo sobre o *bildungsroman* feminino, exclui a chance de auto integração e realização. É possível pensar na personagem Alabama, antes da cirurgia em seus tendões, dançando em Nápoles e usufruindo de um sucesso agridoce, já que continuava lidando com as pressões do casamento e da maternidade, precisava tomar remédios e pensava em sua família em muitos momentos. Nem mesmo ao sair do privado e ir ao público, por meio da dança, a personagem principal sente-se deveras livre, uma vez que as pressões sociais se fazem amarras para a personagem feminina.

Alabama, portanto, incapaz de finalizar sua jornada em busca de superar seus conflitos, e formar-se como pessoa e artista, confirma a natureza cíclica da vida de uma mulher, cujos ímpetos de emancipação e possibilidade de ação podem ser insuficientes para superar os obstáculos que aparecem ora pelos desafios encarados por ser mulher, ora pelo revés.

A impossibilidade está ligada à consciência da personagem frente sua condição de mulher, visto que essa faz-se a causa da infelicidade, ainda que nem sempre apareça de forma explícita. A esperada passividade, o julgamento que a personagem enfrenta tanto das pessoas próximas – como seu marido - quanto de pessoas distantes e, por último, a mutilação que ocorre em seu pé - assemelhando-se a um castigo pela tentativa de romper – são sintomáticos dessa sociedade patriarcal que estaca e coloca limites na vida da mulher.

É pela tentativa e impossibilidade de rompimento que Alabama termina sua trajetória no lugar esperado a uma mulher e com um certo conformismo, pois não há mais o que se fazer a respeito além da aceitação. Embora a consciência de opressão ainda exista, pois são nas últimas páginas que Alabama tem os pensamentos mais aguçados sobre as questões de gênero sobre o casamento de seus pais, seu desfecho acaba por ser assumir, dentro de seu núcleo familiar, a posição que sua mãe assumira dentro de seu casamento.

2. Interpretando Alabama Beggs e as representações de gênero

2.1 Infância de Alabama e família

A infância de Alabama Beggs é mostrada a partir do núcleo familiar, começando pelo primeiro personagem apresentado: o juiz Austin Beggs, pai de Alabama. Descrito como alguém que passa segurança à família e caracterizando-se por metáforas em volta de uma primeira – a de fortaleza viva, a figura paterna se apresenta como o primeiro modelo masculino da vida da personagem. É dito que ele entrincheirou-se em sua integridade indicando uma pessoa inacessível dentro dos valores éticos e intelectuais que possuía. A metáfora da fortaleza viva assume a imagem de um castelo, cuja passagem não ficava aberta a ninguém. O nome da família e como eles eram vistos eram muito importantes para o juiz, que tentava cobrar o mesmo respeito pelo nome de suas filhas.

O papel da família torna-se essencial na análise dos papeis de gênero, segundo Bordieu (2005, p. 103), é nela que ocorre precocemente a reprodução das visões masculinas – quanto a divisão social do trabalho – e, portanto, também da reprodução da dominação masculina. O juiz apresenta uma austeridade, forte lealdade a seus valores, sendo uma figura íntegra e ativa, que encarna o papel esperado socialmente naquele período, como se pode notar pelos adjetivos utilizados para descrevê-lo "(...) o juiz tornou-se, em suas percepções amadurecidas, um órgão de retribuição, um destino inexorável, a força da lei, da ordem e da disciplina estabelecida." (FITZGERALD, 2014, p. 12) [13]

Da mesma maneira, Millie Beggs, mãe de Alabama, encarna os padrões esperados pelas mulheres de seu tempo. A apresentação de Millie Beggs se dá, de início, por meio do comentário de uma amiga de escola, que afirma nunca ter visto em sua vida uma prole mais desordenada que aquelas crianças, e segue nos entornos de como ela era como mãe e como cuidava de suas filhas. O narrador refere-se às crianças como *"Millie's children"* (as crianças de Millie) em certo momento direcionando a descrição de Millie como a mulher da casa, que cuida do marido, é responsável pela educação dos filhos, associada à vida privada e ao lar. Millie é tratada como uma personagem otimista, flexível que tenta manter a paz

[13] "(…) the Judge became, with their matured perceptions, a retributory organ, an inexorable fate, the force of law, order, and established discipline." (FITZGERALD, 2013, p. 34-35)

entre os familiares e que acaba muitas vezes sendo o porto seguro dos mesmos. Uma vez que a família de Alabama representa uma família tradicional, o contraste de papéis de gênero entre seus pais evidencia-se a medida que Millie representaria as emoções e o privado, associados à feminilidade, e Austin representaria a razão e o intelecto, associados à masculinidade. Como afirmou Toril Moi,

> O 'feminino' é uma construção cultural: não se nasce mulher, torna-se mulher, afirmou Simone de Beauvoir. Vendo por essa perspectiva, a opressão patriarcal consiste em impor certos padrões sociais de feminilidade em todas as pessoas que são mulheres, para nos fazer acreditar que os padrões escolhidos para 'feminilidade' são naturais. (...) O patriarcado, em outras palavras, quer que acreditemos que há uma essência em ser mulher, chamada feminilidade. (...) O patriarcado desenvolveu toda uma série de características femininas (doçura, modéstia, subserviência, humildade etc.) (MOI, 1989, p. 122-123, tradução nossa) [14]

Essas diferenças fazem com que as relações das filhas também se adequem ao jeito dos pais e que os associem aos atributos de masculinidade e feminilidade, adquirindo, para elas, os de feminilidade. Millie teve uma vida de devoção ao seu marido e sua família, buscando manter a ordem para que ele pudesse cumprir seus afazeres e, também, prestando-se a ajudá-lo em tudo que precisasse, sendo uma representação da ideia tradicional que se tem sobre feminilidade e maternidade na sociedade patriarcal.

> (...) Millie, inevitavelmente mas sem relutância, tirava as crianças da cama às três horas da manhã, sacudia seus chocalhos e cantava-lhes em voz baixa para impedir que as origens do código napoleônico saíssem aos berros da cabeça do marido. (FITZGERALD, 2014, p. 10) [15]

Embora existisse respeito e carinho pelo juiz, havia mais distanciamento emocional do que com Millie, visto que ele era a voz autoritária e ela, a voz apaziguadora, aquela que tem uma "harmonia de santa" (FITZGERALD, 2014, p. 11). É possível notar, também, a importância da lei ao se caracterizar as duas

---

[14] "'Femininity' is a cultural construct: one isn't born a woman, one becomes one, as Simone de Beauvoir puts it. Seen in this perspective, patriarchal oppression consists of imposing certain social standards of femininity on all biological women, in order precisely to make us believe that the chosen standards for 'femininity' are natural. (…) Patriarchy, in other words, wants us to believe that there is such a thing as an essence of femaleness, called 'femininity'. (…) Patriarchy has developed a whole series of 'feminine' characteristics (sweetness, modesty, subservience, humility, etc.)." (MOI, 1989, p. 122-123)

[15] "Millie, perforce and unreluctantly, took her children out of bed at three o'clock in the morning and shook their rattles and quietly sang to them to keep the origins of the Napoleonic Code from being howled out of her husband's head." (FITZGERALD, 2013, p. 33-34)

personagens – enquanto o juiz, pela profissão e pela personalidade – é ligado à palavra "lei", Millie aparece como a “sem lei”, ou “*lawless*” em inglês, sendo mais uma marca da oposição entre o masculino, em Austin Beggs, e o feminino, em Millie.

> A ampla generosidade sem lei da mãe fora alimentada por muitos anos de convivência com a lógica irrefutável da fina mente do juiz. Como uma existência em que a tolerância feminina não tivesse vez fosse insuportável a seu temperamento maternal, Millie Beggs se tornara, aos quarenta e cinco anos, uma anarquista emocional. (FITZGERALD, 2014, p. 20) [16]

A irmã de Alabama, Dixie, é apresentada com um drama amoroso a acompanhando – seu pai não aprovava o possível romance com Randolph McIntosh por conta de seu status social e por não ter se divorciado. O controle patriarcal faz-se novamente presente na figura do juiz Beggs, que carrega consigo a autoridade que representa junto a todos os seus valores morais. A desaprovação do romance causa discussões e controvérsias na família, gerando conflitos entre Dixie e o juiz. A família evidencia uma estrutura que traz o conceito de patriarcalismo, que segundo Zolin é um

> termo utilizado para designar uma espécie de organização familiar originária dos povos antigos, na qual toda instituição social concentrava-se na figura de um chefe, o patriarca, cuja autoridade era preponderante e incontestável. Esse conceito tem permeado a maioria das discussões, travadas no contexto do pensamento feminista, que envolvem a questão da opressão da mulher ao longo de sua história. (ZOLIN, 2005, p. 183)

E, considerando que mesmo trabalhando como colunista de um jornal local – onde Randolph era jornalista – Dixie precisava enfrentar a pressão da autoridade de seu pai, o patriarcalismo se evidencia na família Beggs não só na dinâmica rotineira, mas também no que concerne ao futuro amoroso das filhas, cujas decisões passavam, mesmo que não quisessem, pelo crivo do juiz.

Alabama sabia que Dixie possuía um exemplar de *O* Decamerão escondido na gaveta de cima de sua escrivaninha e essa lembrança a faz associar a irmã ao rouxinol que aparece em uma das novelas. A referência presente é à quarta novela de *O Decamerão*, da quinta jornada, trazendo a história de Ricardo Manardi e Catarina. Ricardo era muito bem recebido na casa de sr. Lízio di Valbona, mas

---

[16] “The wide and lawless generosity of their mother was nourished from many years of living faced with the irrefutable logic of the Judge’s fine mind. An existence where feminine tolerance plays no role being insupportable to her motherly temperament, Millie Beggs, by the time she was forty-five, had become an emotional anarchist.” (FITZGERALD, 2013, p. 41)

acaba se apaixonando por sua filha, Catarina, sendo o interesse recíproco. O namoro era limitado, pois Catarina era “vigiada” por sua família, e então o rapaz tem a ideia de vê-la na varanda ao lado do jardim da casa de seu pai. Com o pretexto de estar muito quente, Catarina, após muita insistência, dorme nessa varanda, afirmando que lá era mais fresco e poderia ouvir o rouxinol cantar. O casal pode então ficar junto, mas acaba dormindo na varanda.

O pai, ao flagrar Catarina com “o rouxinol” de Ricardo na mão – que, se faz aqui, como uma metáfora para a genitália masculina -, fala que Ricardo deve se casar com sua filha. Eles se casam e “viveram longamente em paz; a fim de consolar-se, Ricardo engaiolou o rouxinol, de dia e de noite quantas vezes isso foi de seu agrado.” (BOCCACCIO, 2018, p. 498) O casamento se faz aqui como necessário para que a moral da família não seja ferida em consequência da atitude de Catarina, sendo, de certa maneira, uma iniciativa guiada pelo pai. Novamente, há uma referência centrada na vida amorosa, no matrimônio, nas expectativas sobre a moral da mulher e na família guiada pelo patriarca. Catarina, assim como Alabama, desafia a moralidade que condena à sexualidade da mulher e tem a proteção (ou julgamento) da figura patriarcal tentando manter a moral da família intacta, Dixie também tem seus comportamentos julgados pelo juiz Beggs, que diz “Minhas filhas têm de respeitar meu nome. É só o que lhes peço neste mundo” (FITZGERALD, 2014, p. 24)[17], enquanto sr. Lízio diz:

> em verdade, uma vez que ela o agarrou, ele será dela. Ricardo é moço rico e muito digno; dele não podemos ter senão boa parentela. Se ele quiser se conservar em bom conceito de minha parte, será indispensável que se case primeiramente com a nossa filha; dessa maneira, verificará que pôs o rouxinol em sua própria gaiola, e não em gaiola alheia. (BOCCACCIO, 2018, p. 497)

Ademais, os problemas evocados pela diferença de classe social entre Dixie e Randolph aparecem perceptíveis quando eles fazem uma refeição juntos, e Dixie acaba chamando a atenção do rapaz da forma mais sutil que consegue. Ao fim da fala, quando ela faz uma sugestão de etiqueta sobre o uso da faca, o narrador explicita a importância que tinha para a garota “disse Dixie, ajustando a personalidade do namorado ao molde de sua sociedade.” (FITZGERALD, 2014, p.

---

[17] “My children have got to respect my name. It is all they will have in the world,” the Judge exploded. It was the most Alabama had ever heard her father say about what he exacted of them.” (FITZGERALD, 2013, p. 44-45)

21) [18] O rapaz precisava ser moldado àquela sociedade que pertencia às garotas Beggs se quisesse pertencer a ela, buscando, assim, conquistar a aprovação do juiz e se mostrar digno de ser o namorado dela.

O desfecho do romance de Dixie e Randolph é um tanto quanto trágico. Primeiro, ele termina com ela afirmando que nada é bom o suficiente para o juiz Beggs (novamente acentua-se o controle da figura patriarcal), por mais que tentasse aprender as regras de etiqueta ou usar as roupas que Dixie escolhia, e que não voltaria à casa dele – o que cumpriu. Como consequência do término, Dixie torna-se negligente consigo mesma: o narrador utiliza-se de recursos que estariam ligados às expectativas tradicionais de feminilidade para representar alguma mudança na vida ou na personalidade da personagem, como a estética ou vaidade. “O esmalte colorido nas unhas de Dixie se tornou amarelo e resíduos de negligência brilhavam através do vermelho.” (FITZGERALD, 2014, p. 45) [19]. A suposta negligência com sua aparência passaria a indicar, portanto, a tristeza e a desesperança, uma vez que a beleza e o cuidado com a aparência são pressões sociais impostas sobre as mulheres e, tradicionalmente, pressões ligadas à ideia que se tem sobre o feminino. Algum tempo depois, Dixie recebe a notícia de que Randolph faleceu. Por fim, Dixie se muda para Nova York, onde conhece um homem também de Alabama e casa-se.

A outra irmã, Joan, aparece como a irmã mais comportada e tímida e nota-se que não há tanta afinidade com Alabama. Da família, é a personagem que mais tem as características físicas retratadas e, assim como com Dixie, Alabama se compara à irmã mais velha, mais nos quesitos físicos, ressaltando a beleza de Joan.

> Alabama pensou com ressentimento sobre a injustiça da vida que criara Joan antes dela. Não só isso, mas ainda dera à irmã um inatingível matiz de beleza, escuro como uma opala negra. Nada que Alabama fizesse podia tornar seus olhos dourados e castanhos, nem formar aquelas misteriosas cavidades escuras nas suas maçãs do rosto. (FITZGERALD, 2014, p. 30) [20]

Joan, assim como Dixie, também viveu um dilema com dois pretendentes – Harlan, que não tinha dinheiro, e Acton, que vinha de uma classe social melhor –

---

[18] “Dixie said, pouring his personality into the mold of her society.” (FITZGERALD, 2013, p. 42)
[19] “The bright polish on Dixie’s nails turned yellow and deposits of neglect shone through the red.” (FITZGERALD, 2013, p. 45)
[20] “Alabama thought resentfully of the injustice of a life which had created Joan before herself. Not only that, but had given her sister an unattainable hue of beauty, dark as a black opal. Nothing Alabama ever did could turn her eyes gold and brown or hollow out those dark mysterious sockets from her cheekbones.” (FITZGERALD, 2013, p. 50)

portanto, a problemática da classe social continuou presente na família. Joan escolheu se casar com Acton, que poderia lhe oferecer uma vida mais confortável. A preocupação com o status social dos pretendentes de Dixie e Joan, vinda principalmente do patriarca, expressa a barreira da dependência financeira da mulher pelo homem, ainda que a primeira trabalhe.

A espontaneidade da criança Alabama, que não se importa com questões de adultos como classe social, transparece quando ela afirma preferir Harlan por conta de seu penteado, que parecia com o de um rei. O entendimento de Alabama acerca de si mesma faz-se, portanto, nesse primeiro momento, identificando-se mais com a irmã mais velha, Dixie, pelos comportamentos mais subversivos e tempestuosos. "Alabama achava que ela própria nunca conseguiria ter todos os detalhes de sua pessoa no lugar – nunca seria capaz de atingir um estado de prontidão abstrata. Dixie parecia à irmã um instrumento perfeito para a vida." (FITZGERALD, 2014, p. 19) [21]

No que diz respeito à outra irmã, permanece a questão da família para a construção de si própria como um parâmetro. Faz-se evidente que a busca de Alabama por se entender aparece constantemente de formas diferentes, muito guiada pelas características da família e pelos acontecimentos familiares que influenciam em suas reflexões.

> Escutar pedaços de comentários sobre características da família que ela também deveria possuir era como descobrir que tinha todos os cinco dedos no pé, quando até o presente só conseguira contar quatro. Convinha ter indicações sobre si própria para ir adiante. (FITZGERALD, 2014, p. 31) [22]

Antes das primeiras linhas ditas por Alabama, há a descrição do ambiente em que a cena se passa. É uma noite, e a varanda de Austin aparece como um lugar florido, especificando-se flores como clematite e ipomeia. A escolha é por elementos que sugerem algum movimento, como o ranger do balanço (que aparece mais algumas vezes ao longo do capítulo) e os insetos aglomerando-se na luz do corredor. As ipomeias aparecem caracterizadas como melancólicas, *"melancholic*

---

[21] "Alabama thought that she herself would never have every single thing about her just right at once—would never be able to attain a state of abstract preparedness. Dixie appeared to her sister to be the perfect instrument for life." (FITZGERALD, 2013, p. 40)

[22] "Hearing little bits of things about the family characteristics that she too must have in her, was like finding she had all five toes when up to the present she had been able to count only four. It was nice to have indications about yourself to go on." (FITZGERALD, 2013, p. 50)

moonvines", sendo o adjetivo em questão uma escolha que semanticamente não teria relação com a flor, mas com a retomada da infância da personagem, uma vez que a infância é o período da vida associado a melancolia e nostalgia, e é a este sentimento que a atmosfera da cena é direcionada. Os verbos conjugados no tempo presente como *"creaks"* ou *"swings"* também causam o efeito de movimento, ao mesmo tempo em que se trata de um cenário simples e próximo a natureza, que semanticamente dizem respeito a calmaria da cidade (que se opõe ao ritmo da urbanização e vida em cidades grandes nos capítulos que seguem). Trata-se de um exemplo da escrita de Zelda caracterizada pelas poéticas descrições, comparações e uso de adjetivos.

> O balanço range na varanda de Austin, um vaga-lume oscila selvagemente sobre a clematite, insetos aglomeram-se no holocausto dourado da luz do corredor. Sombras varrem a noite do Sul como pesados esfregões túmidos recolhendo o esquecimento noturno e levando-o de volta ao calor negro de onde se expandiu. Melancólicas ipomeias espalham folhas absorventes e escutas sobre as treliças do cordão. (FITZGERALD, 2014, p. 12) [23]

As primeiras falas de Alabama, não por acaso, dizem respeito à curiosidade da menina desde cedo para uma questão que a acompanharia ao longo de sua vida – encontrar-se, descobrir-se como indivíduo. A resposta da mãe é vazia, dizendo que a menina era um bebê comportado. O narrador, então, descreve os sentimentos da personagem ao não obter uma interpretação de si mesma e afirma "Ela não sabe que qualquer esforço que fizer se transformará nela mesma." (FITZGERALD, 2014, p. 13) [24]. Assim sendo, o acesso à personalidade da Alabama criança é a chave para imaginar como ela seria ao crescer, antecipando o que aparece ao fim do livro quando David afirma que ela é uma sofista incurável. O diálogo toma outro rumo, pois a menina e a mãe começam a conversar sobre alguns outros parentes e então, é notável sua personalidade subversiva, desafiadora e rebelde, quando, por exemplo, Alabama diz que não acataria algumas ordens que sua avó dera para seu tio.

Randolph é responsável pelas primeiras experiências amorosas de Alabama, pois dá o primeiro beijo da menina, que já possuía atração por ele. Ele também a

---

[23] "The swing creaks on Austin's porch, a luminous beetle swings ferociously over the clematis, insects swarm to the golden holocaust of the hall light. Shadows brush the Southern night like heavy, impregnated mops soaking its oblivion back to the black heat whence it evolved. Melancholic moonvines trail dark, absorbent pads over the string trellises." (FITZGERALD, 2013, p. 35)

[24] "She does not know that what effort she makes will become herself" (FITZGERALD, 2013, p. 36)

apresentou a outro rapaz para que dançassem juntos. Neste momento, a maquiagem aparece como uma metáfora para o amadurecimento de Alabama, que agora exibia suas facetas de mulher pelo beijo de Randolph e que marcara encontros com alguns garotos. “Ela ficou triste quando a maquiagem saiu do seu rosto ao se lavar no dia seguinte. Agora só o pote de ruge de Dixie podia ajudá-la a se mascarar para os compromissos que assumira.” (FITZGERALD, 2014, p. 23-24) [25] A maquiagem e o *rouge* são tradicionalmente associados a mulheres, não a crianças, e sugerem que os compromissos assumidos por Alabama são compromissos de mulheres, sabendo-se, então, que são os compromissos correspondentes à esfera amorosa. É como se o momento em questão fosse um divisor de águas, utilizando a maquiagem para representar algo maior na personalidade e na vida da garota, que dava os primeiros passos para a vida adulta e para iniciar sua vida amorosa que a leva ao casamento com David Knight.

2.2 Adolescência e namoro com David, David, Knight, Knight, Knight

É depois de apresentar a família Beggs e o desfecho das duas irmãs mais velhas que agora estão casadas, que os Estados Unidos entram na Primeira Guerra Mundial, em 1917. Alabama ainda morava com seus pais e experimentava, agora, o começo da adolescência. A jovem Alabama, assim como muitas mulheres da geração, não se privava de sair com vários garotos que, no contexto da guerra, acabavam passando pela cidade em busca de mulheres. Alabama, nesse momento, já tinha uma reputação e chegou a negar um pedido de casamento acompanhado de certa pressão em cima dessa reputação, insinuando que ela deveria ficar agradecida pelo pedido.

Depois de colecionar insígnias durante o verão, Alabama conhece David Knight, um tenente que chegou à cidade com o capitão Farreleigh, um homem casado com quem Alabama saiu algumas vezes. No primeiro encontro com David, ele diz que vai colocar uma placa comemorativa na cena. Em seguida, entalha na ombreira da porta “David, David, Knight, Knight, Knight e a srta. Alabama Ninguém”

---

[25] “She was sorry when the makeup came off of her face with washing next day. There was only Dixie’s rouge pot to help her masquerading through the engagements she had made.” (FITZGERALD, 2013, p. 44)

(FITZGERALD, 2014, p. 53) [26] O sobrenome de um indivíduo indica, socialmente, sua importância, sendo um parâmetro para que as pessoas fiquem mais próximas da possibilidade de descobrir a origem da pessoa, a classe social, o histórico da família e tudo que precedeu aquela pessoa. No caso, David não só entalha seu nome completo como também repete as palavras – o nome aparece duas vezes, o sobrenome três vezes, - compondo o significante do indivíduo David Knight com muita ênfase. Já o nome de Alabama, vem acompanhada de "*Miss*" na versão original e de "srta." na versão traduzida, e seu sobrenome não aparece. No lugar, David escreve que ela é uma ninguém. Dizer que um indivíduo é ninguém significa anular a existência dele, ou diminuir a importância dessa existência. Segundo Virginia Woolf,

> Sem autoconfiança, somos como bebês no berço. E de que modo podemos adquirir essa qualidade imponderável, que também é tão inestimável, o mais rápido possível: Pensando que as outras pessoas são inferiores. Sentindo que temos uma superioridade inata (...) Por isso a enorme importância para o patriarcado de ter de conquistar, ter de governar, de achar que um grande número de pessoas, metade da raça, na verdade, é por natureza inferior. (WOOLF, 2014, p. 53-54)

David disse várias vezes a Alabama que seria famoso e, seu egocentrismo, no momento em que escreve os nomes, sugere que a personagem pretendia auto afirmar-se sobre ela, colocando-a como inferior, desprovida de sobrenome ou de importância (uma vez que a ela é reservada a palavra "Ninguém" ou "*Nobody*" na versão original). A opressão de gênero dentro do relacionamento serve, portanto, à autoconfiança de David Knight. Alabama apaixona-se por David, mas ao menos no início, não há um equilíbrio entre as demonstrações do casal. Alabama é mais impulsiva e passional, enquanto David é mais contido, e se negava a dizer que a ama, mesmo com a garota pressionando-o a isso, mas apesar disso, pede que ela o diga.

A partir do momento em que Alabama se apaixona por David Knight, ele assume o papel que antes era o de sua família, pois torna-se um tipo de parâmetro para a garota sobre si mesma. "Ela amava tanto o homem, se sentia tão próxima e cada vez mais perto que ele se tornava distorcido na sua visão, como se ela pressionasse o nariz num espelho e fitasse seus próprios olhos." (FITZGERALD,

[26] "David, David, Knight, Knight, Knight, and Miss Alabama Nobody." (FITZGERALD, 2013, p. 68)

2014, p. 55) [27] O narrador utiliza-se da comparação para explicar como Alabama via David. A comparação acerca de David como alguém visto de forma distorcida pelo espelho explicita que o envolvimento dela afetava a percepção que tinha dele e que, portanto, tal percepção não era totalmente real, era fragmentada, distorcida pelos sentimentos. Esse deslumbre que a garota sente por ele fica ainda mais explícito quando o narrador diz "Ela se sentia muito pequena e extática." (FITZGERALD, 2014, p. 55) [28] assim como Alabama se comparava aos membros da família, em especial, as irmãs, agora ela se compara a David Knight e sente-se pequena e extática.

Algumas características físicas de David, que normalmente seriam consideradas irrelevantes – como as linhas das orelhas e da cabeça – aparecem sob a metáfora de Alabama caminhando, correndo ou tropeçando pelas linhas em questão. Neste momento, David aparece como um lugar, não como uma pessoa, que Alabama desbrava. A descrição mostra, novamente, David de forma fragmentada como se ela estivesse vendo-o literalmente muito de perto, prestando atenção nas minúcias e não na totalidade.

> Arrastou-se para dentro da caverna amiga de sua orelha. A área lá dentro era cinzenta e fantasmagoricamente típica enquanto ela fitava ao redor dos profundos sulcos de cerebelo. Não havia um crescimento, nem uma substância em forma de flor para quebrar aquelas lisas circunvoluções, apenas a elevação túmida de matéria cinzenta e macia. (...) Ela seguiu adiante tropeçando e afinal chegou a medula espinhal. Vastas reentrâncias tortuosas a conduziram em círculos. Histérica, começou a correr. Perturbado por uma sensação de comichão no começo da espinha, Davis afastou os lábios dos dela. (FITZGERALD, 2014, p. 56) [29]

David e Alabama, então, ficam noivos com a aprovação do juiz Beggs, no entanto, uma preocupação assola David – o rapaz quer morar em Nova York e ser artista, mas não tem muito dinheiro, e precisava de boas condições para assumir o compromisso com Alabama. "Tinha de conseguir Alabama para si, de qualquer

---

[27] "So much she loved the man, so close and closer she felt herself that he became distorted in her vision, like pressing her nose upon a mirror and gazing into her own eyes". (FITZGERALD, 2013, p. 69)

[28] "She felt herself very small and ecstatic." (FITZGERALD, 2013, p. 70)

[29] "She crawled into the friendly cave of his ear. The area inside was gray and ghostly classic as she stared about the deep trenches of the cerebellum. There was not a growth nor a flowery substance to break those smooth convolutions, just the puffy rise of sleek gray matter. (…) She stumbled on and finally reached the medulla oblongata. Vast tortuous indentations led her round and round. Hysterically, she began to run. David, distracted by a tickling sensation at the head of his spine, lifted his lips from hers." (FITZGERALD, 2013, p. 71)

maneira, e dinheiro...” (FITZGERALD, 2014, p. 56) [30]. Aqui, o verbo “*to have”* (ter) traz Alabama como um objeto de posse de David e tal escolha lexical sugere o papel da mulher historicamente e culturalmente considerada como posse do marido após o matrimônio (e antes disso, posse do pai). O patriarcado aparece, aqui, possuindo a mulher como um objeto que se adquire.

Alabama pega um trem para encontrar David, em Nova York e deixa a casa dos pais. Ao fim do capítulo, Alabama já está com David enquanto o narrador intercala entre os pais da garota lidando com a última filha indo embora e Alabama com seu marido, demarcando o fim de um ciclo ao fim do capítulo. Os quartos das garotas, Alabama, Joan e Dixie aparecem na descrição em meio a diálogos dos pais como vazios.

“David David Knight Knight Knight, por exemplo, não teria meios de fazer com que ela apagasse a luz enquanto não se sentisse disposta a tal.” (FITZGERALD, 2014, p. 61) [31] Alabama já deitada ao lado de David Knight, pensa em como sua vida, agora, dependeria apenas de sua vontade, sentindo-se livre do controle patriarcal de seu pai e das amarras sociais de seu núcleo familiar.

2.3 Alabama: o nome, o balanço e o espelho

No segundo capítulo, Alabama fala sobre as associações que regem sua vida, após associar um rouxinol ao livro que Dixie tinha – *O Decamerão*, de Giovanni Bocaccio, o qual havia sido mencionado no primeiro capítulo. As associações trazem à tona imagens que se repetem ao longo da obra: *O Decamerão*, o balanço, o espelho, a cama como metonímia para a vida do casal, a própria música e a dança que aparecem de forma recorrente, entre outras. Algumas dizem respeito à singularidade da personagem, ao seu presente e seu futuro, e mesmo a questão cíclica que se faz a sua vida regida por essas associações e elementos.

A relação de Alabama com sua origem pode ser pensada a começar pelo seu nome, pois Alabama é um dos estados localizado na região sudeste dos Estados Unidos da América e é onde a personagem viveu até casar-se, indicando uma estreita relação com essa origem e ressaltando a importância de sua infância, visto

---

[30] “He had to have Alabama, anyway, and money (…)” (FITZGERALD, 2013, p. 70)
[31] “David David Knight Knight Knight, for instance, couldn’t possibly make her put ready.” (FITZGERALD, 2013, p. 74-75)

que os dilemas internos da personagem são perceptíveis desde as suas primeiras experiências. A personagem mostra-se insatisfeita em muitas passagens, e muda-se de cidade algumas vezes quando atinge a vida adulta.

Seu nome é um constante regresso à memória de sua infância e uma reafirmação de sua origem, portanto, mesmo quando passa a morar em cidades urbanizadas, vivendo a efervescência da modernização, pensando que sua localização determinaria o grau de ser "dona de si mesma", depara-se com o mesmo vazio existencial, sob o testemunho do tédio, dos tempos em que vivia no sul do país.

> - Quero ir para Nova York, mamãe – disse Alabama enquanto lia as cartas de Dixie.
> - Mas por quê, pelo amor de Deus?
> - Para ser dona de mim mesma.
> Millie riu. – Bem, não faz mal – falou. – Ser dona de seu destino não é uma questão de lugares. Por que você não pode ser dona de si mesma em casa? (FITZGERALD, 2014, p. 26) [32]

A ideia de Alabama sobre ser dona de si mesma quando não morasse mais onde passara sua infância, retorna ao fim do capítulo, quando se casa com David Knight e possui essa expectativa sobre si mesma:

> David David Knight Knight Knight, por exemplo, não teria meios de fazer com que ela apagasse a luz enquanto não se sentisse disposta a tal. Não havia mais poder sobre a Terra que pudesse obrigá-la a fazer qualquer coisa, pensou assustada, exceto ela própria. (FITZGERALD, 2014, p. 61) [33]

É então, na independência de sua família e da sua origem, que Alabama procura se emancipar e ser dona do próprio destino, não prevendo que sua mãe, na verdade, estava certa ao dizer que isso independe do lugar. Faz-se necessário também retomar as descrições de David que o coloca como um lugar, acentuando que independentemente de onde ela morasse, ele próprio era como um lugar para ela. Ao pensar na associação do lugar com sua emancipação, ele próprio, estando na vida dela, simbolizaria uma morada para a personagem – que se torna problemática à medida em que a limita e a considera secundária.

---

[32] "I want to go to New York, Mamma," said Alabama as they read Dixie's letters. "What on earth for?" "To be my own boss." Millie laughed. "Well, never mind," she said. "Being boss isn't a question of places. Why can't you be boss at home?" (FITZGERALD, 2013, p. 46)

[33] "David David Knight Knight Knight, for instance, couldn't possibly make her put out her light till she got good and ready. No power on earth could make her do anything, she thought frightened, any more, except herself." (FITZGERALD, 2013, p. 74)

Essa relação de constante regresso é simbolizada não só pelo nome, mas pelo balanço que aparece em meio às descrições. Aparece acompanhado do ranger, sugerindo o movimento, mas também da solidão, por estar isolado. Sendo o balanço como um pêndulo, um vai e volta, pode ser considerado como uma metáfora para a vida de Alabama quando criança e quando adulta, com os mesmos conflitos internos – em graus diferentes, para o embate entre o passado e as projeções de futuro, para uma possível tentativa de Alabama de alçar voo em direção a um futuro cheio de expectativas sobre si, porém retornar como o movimento do balanço ao mesmo vazio existencial e tédio. A imagem do balanço aparece em uma das primeiras cenas antes da primeira fala da personagem, quando Randolph se despede (após o beijo deles), antes do primeiro encontro com David Knight e, por último, ao mostrar seus pais sozinhos no jardim pela primeira vez após ela se mudar para ficar com David. É uma imagem recorrente em momentos de mudança sendo mais explícito antes do encontro com David, quando o narrador diz

> Apesar das névoas e das nuvens no ar, Alabama esperava lá fora pelo rapaz com quem tinha um encontro, movendo o velho balanço como um pêndulo, do passado para o futuro, dos sonhos para as suposições, e de volta ao ponto de partida. (FITZGERALD, 2014, p. 51) [34]

Quando se muda para Nápoles, Alabama tem um balanço em seu apartamento onde Bonnie se balança ao visitar a mãe e, depois, ao fim, o velho balanço da casa dos pais reaparece quando a família volta para o sul, mas, dessa vez, com Bonnie balançando-se nele. Apesar da presença do objeto, não é mais Alabama que o utiliza, mas sim sua filha, cuja vida está apenas começando.

A própria valsa, "*waltz*", em inglês, que aparece tanto no título original quanto na tradução publicada em língua portuguesa pela Companhia das Letras, relaciona-se com a metáfora do balanço como pêndulo. A origem da palavra, "*walzen*", em alemão, cujo significado é "dar voltas" ou "girar" retoma a natureza cíclica da obra. O compasso ternário da valsa é formado pela combinação de três tempos, o primeiro mais forte e, os dois tempos seguintes, mais fracos; ou binário composto, com o primeiro tempo mais forte e, o segundo, mais fraco. Sendo assim, o primeiro tempo, mais forte, indica o ponto mais alto de inclinação do balanço, os dois tempos

---

[34] "In spite of the haze and the clouds in the air, Alabama waited for her date outside, pendulously tilting the old swing from the past to the future, from dreams to surmises and back again." (FITZGERALD, 2013, p. 67)

seguintes, mais fracos, representam o retorno do balanço e um novo impulso para recomeçar. A vida de Alabama é, portanto, a própria valsa.

O espelho também aparece como uma tentativa de autoconhecimento para a garota que, segundo o narrador, sabia que se olhava nele com uma frequência maior do que justificava a satisfação com sua aparência, pois esperava tentando encontrar algo a mais do que esperava. Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 393-396), o espelho reflete a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência, portanto, quando a pessoa olha para um espelho, ela busca essa verdade que ele reflete, como é o caso de Alabama, cuja jornada é essencialmente interna, e mais complicada, intensa e conflituosa ao longo de sua trajetória.

Quando bailarina, o espelho volta a aparecer, visto que os ensaios se tornam a maior dedicação de Alabama e são feitos de frente a um grande espelho que existe no estúdio. Ela que, simbolicamente, desde o início, busca essa verdade maior sobre si mesma olhando-se no espelho com uma frequência que chama a atenção, depois utiliza-se dele para a arte que a aproxima de si própria, encontrando, por fim, esse 'algo a mais' que buscou desde sempre.

É possível contrastar com a experiência que David Knight tem ao se olhar no espelho:

> Ele se olhou no espelho – cabelo pálido como o luar do século XVIII e olhos semelhantes a grutas, a gruta azul, a gruta verde, estalactites e malaquitas suspensas ao redor da pupila escura – como se fizesse um inventário de si mesmo antes de sair e ficasse satisfeito por se ver completo. (FITZGERALD, 2014, p. 55) [35]

O contraste é, portanto, entre o ver-se completo, como algo acabado, e ver-se em busca de algo – já que o ato de procurar, por si só, pressupõe algo a ser descoberto. É a diferença entre, respectivamente, David, que se vê completo, e Alabama, que busca descobrir-se.

---

[35] "He verified himself in the mirror—pale hair like eighteenth-century moonlight and eyes like grottoes, the blue grotto, the green grotto, stalactites and malachites hanging about the dark pupil—as if he had taken an inventory of himself before leaving and was pleased to find himself complete." (FITZGERALD, 2013, p. 69)

2.4 Casamento de Alabama e David

A partir do segundo capítulo, pode-se ver a versão adulta de Alabama, casada com David Knight e desfrutando de uma vida financeira favorável devido ao sucesso do marido. A garota deixa o marasmo do Sul que a entediava pela vida em Connecticut, na região da Nova Inglaterra. Logo no começo do capítulo, há uma breve descrição da cama do casal que "incluía todas as qualidades exageradas do desrespeito que ambos tinham por camas tradicionais." (FITZGERALD, 2014, p. 62)[36]. Depois, ainda, no começo do casamento, a cama aparece novamente com a qualidade de exótica "(...) suspirou Alabama quando se aconchegaram na cama exótica" (FITZGERALD, 2014, p. 76)[37]. Sendo, aqui, a cama um tipo de metonímia: representa, na verdade, a postura do casal diante do tradicional e dos valores da geração anterior, e essa metonímia utilizando a cama faz-se recorrente a partir daqui. A subversão foi uma postura comum entre a geração daquele período, a chamada "geração perdida", presente na personalidade rebelde de Alabama desde sua infância, no entanto, acaba sendo minada dentro das hierarquias de poder dentro do casamento. Apesar das tentativas, é questionável até que ponto se rompe de fato com os valores tradicionais que eles tanto "desrespeitam", mantendo o cerne que move as relações heteronormativas, nas quais o homem possui maior autonomia e independência na prática, ainda que o discurso afirmasse que as mulheres se emancipavam. Alabama começa a sentir mais conflitos em relação ao papel dela como mulher, esposa, mãe e filha, trazendo a luz questionamentos que envolvem, primeiramente, suas expectativas em relação aos homens – na infância, seu pai, agora, David – e, com este, suas frustrações que aparecem de forma gradativa.

A garota, embora tente romper com o padrão de relacionamento de seus pais, acaba numa situação muito semelhante. Seus sentimentos por David Knight a fazem assumir as posturas que a sociedade espera de uma mulher e que, naturalmente, pressupõem alguns dos padrões de feminilidade, a começar pela divisão de trabalho pautada no gênero, entre outros aspectos nos quais a mulher é predominantemente passiva e deve viver em função da figura masculina: à Alabama cabia cuidar da casa

---

[36] "included all the exaggerated qualities of their combined disrespect for tradition in beds." (FITZGERALD, 2013, p. 75)

[37] "(…) sighed Alabama as they snuggled together in the exotic bed." (FITZGERALD, 2013, p. 85-87)

contando com a ajuda que poderiam pagar, enquanto David pintava e recebia dinheiro e reconhecimento por isso.

As diferenças entre o juiz Beggs e David Knight como principais figuras masculinas na vida de Alabama fazem-se presentes pela voz do narrador e de Alabama, fazendo com que ela os compare quanto a orientação, zelo, amparo e segurança. O juiz, sendo uma figura austera e dominadora, aconselhava-a segundo seus valores mais tradicionais, tornando-se a metáfora de fortaleza viva para sua família logo nas primeiras páginas. David, apesar de tentar assumir esse papel, não consegue passar para a esposa a mesma segurança, sendo uma problemática que se agrava ao longo da história causando crises no casamento. Fica claro que Alabama não sabia ao certo como se comportar diante das mudanças - “Alabama não sabia como pedir ao juiz para pagar o táxi – ela não tinha mais certeza de como agir a respeito de coisa alguma desde que o casamento lhe tirara a orientação indignada do juiz.” (FITZGERALD, 2014, p. 71)[38] O adjetivo “indignada” para o substantivo “orientação” é mais um indicativo do quanto o comportamento de Alabama fugia às expectativas de seu pai.

A figura de “mulher domada” faz-se essencial para o entendimento das figuras femininas da obra. A representação de mulher-anjo, ou fada do lar, seria a idealização da mulher que era Millie Beggs, a mulher com “harmonia de santa”, santidade essa que dialoga com as expectativas de maternidade que a sociedade patriarcal impõe sobre as mulheres como um destino. O reflexo de Millie Beggs nas filhas é acentuado quando elas se casam – primeiro Dixie, depois Joan (que era a mais comportada) e, por último, a mais rebelde, Alabama. Trata-se da imagem de Eva quando no paraíso, o estereótipo de mulher subserviente e submissa, que é encarnada por Millie, e reproduzido (em diferentes níveis) pelas filhas.

> Adicionalmente, segundo alguns textos hebraicos, Eva teria sido a segunda esposa de Adão, a que Deus cria após Lilith, a sua primeira esposa, o ter abandonado. Assim sendo, e segundo este ponto de vista, Eva é o protótipo da mulher desejável dentro da ordem patriarcal: esposa fiel e obediente, mãe múltipla e sofrida, ou seja a mulher domada. (SAL, 1989, apud MACEDO & AMARAL, 2005, p. 62)

---

[38] “Alabama didn't know how to go about asking the Judge to pay the taxi - she hadn't been absolutely sure of how to go about anything since her marriage had precluded the Judge's resented direction.” (FITZGERALD, 2013, p. 82)

Quando o juiz elogia Alabama quanto aos cuidados domésticos, fica claro que o empenho da garota em tentar reproduzir ao menos uma parte do que aprendera como “papel de mulher”, era o caminho que imaginou necessário para ter um casamento feliz, mostrando que a criação tradicional teve inevitavelmente um impacto na vida e personalidade da filha mesmo que tentasse negar a tradição.

> - Estou contente por ver – disse Austin observando as beterrabas transformadas em rosas – que você conseguiu domar Alabama um pouco. Ela parece ter se tornado uma boa dona de casa depois que se casou. O juiz estava impressionado com as beterrabas. (FITZGERALD, 2014, p. 74)[39]

As habilidades domésticas de Alabama aparecem não só notadas pelo juiz Beggs, de forma positiva, mas também por David, por sua vez, de forma negativa: “David pensou em seus botões lá no andar de cima. Todos despregados.” (FITZGERALD, 2014, p. 74)[40] É evidente que as duas personagens masculinas pensam em Alabama atrelada ao doméstico e ao privado, o juiz analisando as beterrabas e, David, por sua vez, pensando nos botões de suas roupas.

Ao fim da visita, ocorre um imprevisto, pois alguns amigos bêbados do casal estavam dormindo no quintal, e são flagrados por Millie e Austin Beggs. Para disfarçar, David inventa que o amigo é mudo, mas o amigo comicamente entrega a verdade ao falar que é mudo. Os pais da garota resolvem partir e, numa discussão com Alabama, o juiz Beggs diz não estar fazendo um julgamento moral sobre Alabama, afirmando que sua conduta pessoal era um problema dela por ser uma mulher adulta. A dinâmica do relacionamento entre a filha e o pai, pela primeira vez, mostra a independência de Alabama em relação a ele, ao mesmo tempo em que a desaprovação pesa sobre ela, que vê seu passado com carinho por se sentir protegida pela sua família. Ao final da visita, nota-se que Alabama sentia falta da orientação do juiz, mas não a teria mais, optando por viver entre sua geração ao invés de acatar aos valores de seus pais.

> - Sim... mas David, é muito difícil ser duas pessoas distintas ao mesmo tempo, uma que deseja ter uma lei própria e outra que deseja conservar

[39] "I'm glad to see", said Austin over the beets like roses, "that you have succeeded in taming Alabama a little. She seems to have become a very good housekeeper since her marriage." The Judge was impressed with the beets." (FITZGERALD, 2013, p. 84)
[40] “David thought of his buttons upstairs. They were all off.” (FITZGERALD, 2013, p. 84)

> todas as coisas belas do passado e ser amada, cuidada, protegida. (FITZGERALD, 2014, p. 79) [41]

Acentua-se, com o casamento, a sensação de não-pertencimento de Alabama, que se encontrava à sombra de seu marido. A diferença entre a Alabama criança e a Alabama adulta e casada se dá à medida em que a primeira tinha dúvidas sobre si própria, e a segunda fora anulada, intensificando todas as tensões que se passavam por sua cabeça. A ênfase que se deu no primeiro capítulo ao episódio "David, David, Knight, Knight, Knight e a srta. Alabama Ninguém" concretiza-se no segundo capítulo, uma vez que o casal passa a ser tratado como "os David Knight" – e isso se prolonga até que decide se tornar uma bailarina. O casal, ao mudar de casa diversas vezes, mostra um aparente descontentamento com lugares. Alabama, por sua vez, aparenta não sentir o pertencimento de uma forma interior, pois se vê de uma maneira deslocada e em comparação a outras pessoas. Ao se pensar no próprio androcentrismo e em como o masculino, visto como universal, escreveu a história da humanidade em seus termos, a mulher se veria deslocada dessa história, uma vez que não é sua perspectiva em voga. Não só nesse macrocosmo social, mas também ao ver o microcosmo de Alabama, sua realidade dentro de seu casamento é sobre um homem ativo em seu meio social, em sua forma de expressão, em sua arte, enquanto ela apenas busca se encontrar e se expressar.

A questão do nome próprio de Alabama possui um sentido profundo, pois além de crucial para análise da personagem, a tentativa de se anular a personagem por meio dele também volta recorrentemente. O costume de adotar o sobrenome do marido por si só simbolizaria o poder de gênero do masculino sobre o feminino como uma posse advinda pelo casamento, indicando o masculino como universal. Mas não só isso acontece quando se funde o casal com um só nome e sobrenome – toda a história de vida e repertório de experiência, toda a singularidade de Alabama some, simbolicamente, ao ser vista e nomeada segundo e pelo nome de David Knight e, assim, ser a sombra de David Knight passa a refletir diretamente no discurso e no linguístico.

---

[41] "Yes—but David, it's very difficult to be two simple people at once, one who wants to have a law to itself and the other who wants to keep all the nice old things and be loved and safe and protected." (FITZGERALD, 2013, p. 89)

A “perda” do nome próprio é sintomática dentro do relacionamento de David e Alabama. A personagem, como é evidente desde a primeira parte de sua história, buscava se descobrir, evocando questões como identidade e autoconhecimento. Como a busca desemboca em um casamento que não a ajuda a superar esses conflitos, inquietudes e insatisfações levam o casal a mudarem-se algumas vezes. Primeiro do sul dos Estados Unidos da América para a região da Nova Inglaterra, depois para a Riviera Francesa, seguem para Paris, Alabama passa um período em Nápoles e, posteriormente, de volta para o sul dos Estados Unidos.

Enquanto ainda moravam nos Estados Unidos e David estava para ir a Nova York, diz-se que:

> Do lado de fora das largas portas do clube pressionavam os corpos contra o cosmos, os sons do jazz, o calor negro das plantas na depressão do terreno, como pessoas fazendo uma impressão para um molde da humanidade. Deslizavam pelo luar que envernizava a Terra como uma cobertura de mel, e David xingava e amaldiçoava o colarinho de seus uniformes, preferindo viajar a noite inteira até o polígono de tiro a perder as horas depois do jantar com Alabama. Eles quebravam a batida do universo, ajustando-as às suas próprias medidas, e hipnotizavam-se com seu precioso ritmo. (FITZGERALD, 2014, p. 57)[42]

Depois, no segundo capítulo, enquanto navegavam rumo à Europa, temos o seguinte trecho:

> Nova York ficara para trás. As forças que os produziram tinham ficado para trás. O fato de Alabama e David nunca mais virem a sentir com tanta exatidão a batida de qualquer outra pulsação, uma vez que só reconhecemos em novos ambientes aquilo com que já estamos familiarizados, não pesava nas suas expectativas. (FITZGERALD, 2014, p. 101)[43]

Tal afirmação é ainda reforçada quando Alabama diz, em seguida, que o novo destino do casal (a Riviera Francesa) será apenas o lugar onde foram mais jovens, trazendo à tona a falta de expectativa mencionada. No primeiro capítulo, temos uma

---

[42] “Outside the wide doors of the country club they pressed their bodies against the cosmos, the gibberish of jazz, the black heat from the greens in the hollow like people making an imprint for a cast of humanity. They swam in the moonlight that varnished the land like a honey-coating and David swore and cursed the collars of his uniforms and rode all night to the rifle range rather than give up his hours after supper with Alabama. They broke the beat of the universe to measures of their own conception and mesmerized themselves with its precious thumping.” (FITZGERALD, 2013, p. 71)

[43] “New York lay behind them. The forces that produced them lay behind them. That Alabama and David would never sense the beat of any other pulse half so exactly, since we can only recognize in other environments what we have grown familiar with in our own, played no part in their expectations.” (FITZGERALD, 2013, p. 106)

descrição que mostra a paixão do casal um pelo outro, encontrando-se à noite. A luz da lua é descrita como uma “cobertura de mel”. Indicando o doce, pode-se relacionar a escolha da descrição até mesmo com a expressão “lua de mel”, cujo sentido está atrelado ao romance entre os casais.

A diferença entre essas duas passagens centra-se na questão da batida. Enquanto na primeira a força da paixão do casal faz com que quebrem a batida do universo e as ditem, na segunda eles são incapazes de sentir a batida da pulsação. A palavra “batida” que se repete nos trechos está ligada à música, atrelada ao contexto histórico em que se vivia com a efervescência do jazz. Ambas as passagens acontecem enquanto o casal ouve música - na primeira parte, quando se encontram na porta do clube e, na segunda, enquanto uma banda toca no convés do navio. Portanto, há uma relação de espelhamento entre elas sendo, respectivamente, o período que constroem o amor que os leva ao casamento e o período de decadência do relacionamento.

Além da música, há também a pulsação atrelada ao existir: o pulsar e sentir as batidas do coração. Dessa forma, o existir faz-se atrelado ao lugar, e a vida à música. As questões de lugar e pertencimento voltam antes, quando se instalam na Riviera Francesa. David considera aquele lugar o paraíso, longe das coisas que quase os dominaram anteriormente, segundo ele. Alabama afirma esperar que não tenham trazido suas inquietações dessa vez, sendo, portanto, o aspecto que mais parece incomodá-la. A inquietação do casal parece estar ligada com o tédio, ligado ao vazio existencial de uma vida regada a excessos. Ao fim da obra, nota-se uma desilusão em tentar suprir esse vazio mudando de lugar, e é quando resolvem se voltar ao sul dos Estados Unidos.

Alabama, por viver um relacionamento em que os papeis de gênero são mais tradicionais do que esperava antes de se casar, passa a se incomodar com a situação e questioná-los, sendo algo que fica mais claro em diversas passagens como, por exemplo “- E eu me regalo com este ar voluptuoso, engordo comendo bananas e Chablis enquanto David Knight desenvolve sua inteligência” (FITZGERALD, 2014, p. 112)[44] e, em seguida “- É um mundo de homens – suspirou Alabama, medindo-se num raio de sol. – Este ar tem um efeito lascivo...”

[44] "And I luxuriate in this voluptuous air and grow fat on bananas and Chablis while David Knight growns clever." (FITZGERALD, 2013, p. 115)

(FITZGERALD, 2014, p. 112)[45]. Tais reflexões desembocam no declínio do casamento e só se agrava ao longo do capítulo. A atividade de David em contraste com a passividade de Alabama passa a ser um problema. Esta, na visão de David, é comparada a uma criança por esperar que os outros providenciem coisas para fazer. Os questionamentos tornam-se cada vez mais profundos, por exemplo quando Alabama diz que “sou tão absurdamente inteligente que acho que poderia ser um mundo inteiro para mim mesma, se não preferisse viver no de papai.” (FITZGERALD, 2014, p. 115)[46].

A classe social de Alabama tem uma importância maior a partir de sua vida adulta. Como já vem de uma boa família e posteriormente, com a fama de David, consegue usufruir de alguns luxos, possui ajudantes para cuidar da casa, como uma babá para Bonnie e três mulheres na cozinha, enquanto mora na Riviera Francesa. A fonte financeira de Alabama é, neste momento, David, tornando-se dependente dele desde o casamento. Segundo Biroli (2014, p. 39-40) a privacidade de um indivíduo depende de sua posição social, tendo um homem branco e rico a oportunidade de ter privacidade no espaço público, ele exerce um certo controle sobre seu espaço de trabalho (como em escritórios fechados), e também em sua casa, visto que a divisão sexual do trabalho o favorece para isso. É o caso de David, que possui tempo e espaço para dedicar-se aos seus afrescos. Ao mesmo tempo, a questão do acesso ao tempo livre entre as mulheres também depende da posição social, pois por ter ajudantes em casa – todas mulheres -, Alabama possui muito tempo livre e sofre críticas ferrenhas de seu marido sobre a administração da casa, bem como sobre seu intelecto.

2.5 Os casos extraconjugais: Jacques e Gabrielle

Os problemas se agravam quando aparece o aviador Jacques, um francês que se interessa por Alabama. A partir disso, a masculinidade dos homens que disputam a garota torna-se uma qualidade posta em comparação. Alabama afirma que Jacques é cheio de sol e que David é um sujeito lunar (FITZGERALD, 2014, p. 118). A associação de David ao lunar havia aparecido também nas descrições de

[45] "It's a man's world," Alabama sighed, measuring herself on a sunbeam. "This air has the most lascivious feel -." (FITZGERALD, 2013, p. 115)
[46] "Because, my daughter, I am so outrageously clever that I believe I could be a whole world myself if I didn't like living in Daddy's better." (FITZGERALD, 2013, p. 117)

quando eram apenas namorados, e a própria sonoridade de Knight remete à palavra “noite”, em inglês, “*night*”. David é associado à lua possui uma associação feminina, sendo que este possui suas primeiras aparições na obra sob a luz da lua. Tais comparações aparecem junto a questionamentos sobre masculinidade e feminilidade.

> Na mitologia, folclore, contos populares e poesia, este símbolo [a lua] diz respeito à divindade da mulher e à força fecundadora da vida, encarnadas nas divindades da fecundidade vegetal e animal, fundidas no culto da Grande Mãe (Mater magna). Essa corrente eterna e universal se prolonga no simbolismo astrológico, que associa ao astro das noites a presença da influência materna no indivíduo, enquanto mãe-alimento, mãe-calor, mãe-carinho, mãe-universo afetivo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 564)

David questiona se seria afeminado raspar as pernas para que elas se bronzeassem mais rápido, em contraste com Jacques que abraça os padrões de masculinidade e é descrito como uma pessoa bronzeada e ligada à masculinidade, por exemplo, ao afirmar que “(...) dançar bem não é coisa de homem de verdade” (FITZGERALD, 2014, p. 123)[47], ou quando o conflito entre os dois quase se torna físico e Jacques afirma que é muito mais forte do que David Knight.

Em *O tráfico de mulheres* (RUBIN, 1993, p. 12), é dito que a repressão é um requisito para a identidade de gênero exclusiva, fazendo com que as mulheres reprimam qualquer versão de traços “masculinos” enquanto os homens reprimem qualquer versão de traços “femininos”. Essa divisão rígida faz um sistema social que oprime a todos, exigindo traços específicos que correspondam às expectativas de gênero, orientando também o desejo sexual para o outro sexo. Logo, a competição entre David Knight e o aviador Jacques coloca em jogo não apenas o desejo de Alabama, mas quem é mais “maculino” e, portanto, mais homem.

Por fim, Jacques muda-se para a China, deixando uma foto e uma longa carta de despedida para Alabama, que não guardou essas lembranças – como ela própria afirma no fim sobre si mesma, é um reservatório o qual esvazia para recomeçar. Como consequência a esses contratempos, David decide que deveriam se mudar para Paris, novamente mostrando uma ligação entre o local onde moram e como as experiências vividas nele impactam suas vidas e seus futuros.

A cama, utilizada no primeiro parágrafo do segundo capítulo como uma metonímia representando as tentativas de quebra com o tradicional do casal, volta

[47] “(…) It is not for real men, dancing well.”

agora na terceira parte do segundo capítulo quando estão em Paris. “O Sol nobre da tardinha espalhava-se de modo altivo sobre a cama onde ela e David se recompunham no meio do desalinho.” (FITZGERALD, 2014, p. 140) [48] Em seguida, David ainda reclama que o lençol da cama chamuscava seus pés. A cama, que é o ápice da representação da vida privada e íntima de um casal, está sempre ligada às descrições de estado de espírito do casal por meio das figuras de linguagem, primeiro indicando as expectativas pelo novo e, depois, indicando o abalo que sofreram com os últimos problemas no relacionamento.

Em um jantar, com alguns amigos, o casal conhece Gabrielle Gibbs, que logo desperta o interesse do pintor. Assim como David e Jacques tiveram sua rivalidade em torno de uma competição amorosa, Alabama também sentiu-se competindo com Gabrielle Gibbs. Enquanto a rivalidade dos homens girava em torno da masculinidade de ambos, ela sente-se com um grande complexo de inferioridade comparando-se a Gabrielle e vendo-a de forma fragmentada. Muitas comparações são em torno do corpo, ou seja, em torno da imagem da mulher, que é um traço particularmente importante no que é considerado “feminino”, colocando em questão os atributos físicos femininos de acordo com a visão masculina (MACEDO & AMARAL, 2005, p. 105).

> - Dickie – disse a srta. Gibbs de modo peremptório -, poderia deixar a chave comigo? O sr. Knight vai me levar a Acacias... isto é, se você não se importar – ela sorriu para Alabama.
> - Importar-me? Por que deveria? – respondeu Alabama com desagrado. Ela não se importaria, se Gabbrielle fosse pouco atraente.
> - Não sei. Estou apaixonada por seu marido. Acho que vou tentar conquistá-lo, se não se opuser... é claro que tentaria mesmo assim... ele é um anjo. (FITZGERALD, 2014, p. 153) [49]

Como consequência da insegurança oriunda dessa competição, Alabama sente-se silenciada no jantar em que conhecem Gabrielle e a vê como o centro de alguma coisa, acentuando sua insegurança. A forma em que se descreve Gabbrielle posta em comparação com Alabama, assemelha-se às descrições de suas irmãs no

---

[48] Alabama twisted her body experimentally. The patrician sun of late afternoon spread itself aloofly over the bed where she and David untidily collected themselves.

[49] ““Dickie,” said Miss Gibbs peremptorily, “could you just leave me the key? Mr. Knight will see me to the Acacias—that is, if you don’t mind.” She beamed on Alabama.
“Mind? Why should I?” Alabama answered disagreeably. She wouldn’t have minded if Gabrielle had been unattractive.
“I don’t know. I’m in love with your husband. I thought I’d try to make him if you didn’t mind—of course, I’d try anyway—he’s such an angel.” She giggled. It was a sympathetic giggle covering any unexpected failure in its advance apology.” (FITZGERALD, 2013, p. 147)

primeiro capítulo, quando tentava se entender por meio das semelhanças ou diferenças com as outras mulheres de sua vida.

O estalo de decidir se tornar uma bailarina acontece quando decide ir a um balé que David não vai por decidir sair com Gabbrielle. A garota é coagida a aceitar esse caso extraconjugal, pois vê-se como que em dívida com David pelo seu caso com Jacques, sem o direito de reclamar ou ter ciúme. Portanto, aparenta indiferença na medida do possível, desde a primeira demonstração de David por querer viver uma experiência extraconjugal (quando afirma que precisa de novos estímulos emocionais).

As consequências desses contratempos do casamento trazem à tona reflexões de Alabama sobre suas emoções acerca dos acontecimentos, como no trecho:

> "Não me importo", ela repetiu convicta para si mesma: uma incisão tão exata no tecido da vida como só o cirurgião mais hábil poderia ter esperanças de produzir sobre um apêndice inflamado. Registrando as suas impressões como uma pessoa fazendo um testamento, ela legou cada sensação passageira à momentânea acumulação de seu ser, o presente, que se enchia e esvaziava com os transbordamentos. (FITZGERALD, 2014, p. 161)[50]

A questão da acumulação e esvaziamento volta ao fim do livro, no penúltimo parágrafo quando afirma que:

> - É uma característica bem minha. Junto tudo num grande monte que rotulo de "o passado" e, depois de esvaziar dessa maneira esse profundo reservatório que foi um dia meu ser, estou pronta para continuar. (FITZGERALD, 2014, p. 287)[51]

É por meio de encher-se e esvaziar-se que, novamente, há a ideia do cíclico atrelada ao balanço ou à valsa. Sendo, de novo, o primeiro tempo, mais forte, o encher-se, os dois tempos seguintes, mais fracos, o esvaziar-se. Há também a possibilidade do cíclico sobre as posturas de mulheres em diferentes gerações. Millie Beggs no começo da obra, aparece descrita como uma anarquista emocional,

---

[50] "I don't care," she repeated convincingly to herself: as neat an incision into the tissue of life as the most dexterous surgeon could hope to produce over a poisoned appendix. Filing away her impressions like a person making a will, she bequeathed each passing sensation to that momentary accumulation of her self, the present, that filled and emptied with the overflow." (FITZGERALD, 2013, p. 154)

[51] "It's very expressive of myself. I just lump everything in a great heap which I have labeled 'the past,' and, having thus emptied this deep reservoir that was once myself, I am ready to continue." (FITZGERALD, 2013, p. 253)

ou com uma harmonia de santa, esforçando-se para manter a harmonia da casa em termos mais ligados às relações sociais familiares, enquanto o juiz zelava pela integridade, pelas regras e pela sociedade. Ambas as mulheres, apesar de pertencerem a gerações diferentes e passarem por problemas diferentes, precisaram encontrar forças para superar os obstáculos que a vida lhes impunha, por vezes, domando seus sentimentos em prol da manutenção da família e de seus respectivos casamentos. A reprodução de padrões de comportamento de Millie e de Alabama tem sua raiz na realidade que ambas vivem: ambas são parte de uma tradição masculina.

A metáfora utilizada comparando a experiência com uma incisão antecipa a incisão literal que a assola ao fim da história, quando precisa fazer uma cirurgia em seu pé após uma infecção e ser impedida de dançar. É com uma incisão metafórica no tecido da vida que resolve começar a dançar, e é com uma incisão literal que é obrigada a deixar a carreira.

Alabama (FITZGERALD, 2014, p. 161), em pensamento, pontua uma diferença entre homens e mulheres pautada na construção social, que consiste em: as mulheres tornam-se as coisas que realizam, os homens pertencem às interpretações filosóficas que fazem de suas ações. Tendo, ambas as partes, experimentado um caso extraconjugal, fica evidente que David possui uma interpretação sobre seu feito que adquire um viés diferente de quando Alabama o fez – primeiro, a justificativa de ser um mal necessário para o exercício de sua criatividade, segundo, a licença de fazê-lo já que Alabama não se sentia em posição de sentir ciúme. Quando Alabama o faz, ela torna-se passiva a críticas, acaba minando seus desejos pelo marido e é impedida de ver Jacques, sendo também chamada de louca por David. Quando David sai com Gabrielle, a questão não adquire outro nível de problema no relacionamento a não ser internamente para a personagem Alabama.

2.6 Alabama bailarina e declínio no casamento

O terceiro capítulo é focado no esforço de Alabama em relação ao balé. Durante todo o capítulo, não há menção ao casal como “os David Knight”, como ocorre em outras partes da obra depois que se casam, e Alabama é sempre tratada por seu nome próprio. Há uma predominância de personagens femininas e Bonnie

começa a ter uma participação maior na história, já que conforme cresce, possui mais falas e mais voz, consequentemente.

A dança possui algum tipo de função – na maior parte das vezes, mais pragmática - para todas as mulheres do estúdio de dança frequentado pela personagem. Quando Alabama chega, é questionada sobre a motivação que a levou a querer dançar, pois seu favorável status financeiro e social causam estranhamento entre aquelas mulheres. Ao se explicar, Alabama afirma que quando assistiu ao balé russo, foi "como se contivesse todas as coisas que sempre tentei encontrar em tudo o mais" (FITZGERALD, 2014, p. 167) [52]. De início, Alabama é vista com preconceito pelas outras dançarinas, por ser considerada muito velha para isso, ou por não ter o corpo considerado ideal, por ser iniciante e, portanto, amadora.

A partir do momento que seu corpo é visto, por meio do balé, Alabama é tratada como um indivíduo singular, pelo seu nome próprio. Sendo assim, o corpo para a mulher torna-se, no feminismo, segundo o *Dicionário de Crítica Feminista*, uma entidade politicamente inscrita, "sendo a sua fisiologia e morfologia moldada e marcada por práticas históricas de condicionamento." (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 25). Biroli (2014, p. 110) faz uma associação entre o casamento e a questão do público e do privado, afirmando que pelo contrato do casamento, indivíduos mais vulneráveis que outros acabam abrindo mão livremente do controle sobre o próprio corpo e da organização do tempo livre, fazendo com que o resultado seja a submissão de alguns a outros. No caso, ao decidir sobre seu próprio corpo e sobre seu próprio tempo, Alabama utiliza da dança e do seu corpo como uma forma de resistência, ao buscar sua identidade com algo alheio àquele relacionamento. É pelo seu corpo que é vista e entendida no estúdio de dança, tanto pelos outros, quanto por si mesma ao olhar-se no espelho, e não mais como uma fusão de David, um complemento dele, ou como a esposa à sombra de seu marido artista.

> Os olhos pretos se moveram num exame franco e infantil sobre o corpo de Alabama, solto e anguloso como os triângulos de prata de uma orquestra; passaram pelos ombros largos e pela imperceptível concavidade das longas pernas, unidas e controladas pela força elástica do sólido pescoço. O corpo de Alabama era como a haste de uma pena de ave. (FITZGERALD, 2014, p. 167)[53]

---

[52] "As if it held all the things I've always tried to find in everything else." (FITZGERALD, 2013, 159)

[53] "The black eyes moved in frank childish inspection over Alabama's body, loose and angular as those silver triangles in an orchestra—over her broad shoulder blades and the imperceptible concavity of her long legs, fused together and controlled by the resilient strength of her thick neck. Alabama's body was like a quill." (FITZGERALD, 2013, 158)

Em um primeiro momento, o corpo de Alabama não é o mais adequado para uma bailarina, mas com seu esforço e dedicação ela emagrece e passa a ter um corpo que se encaixa nos padrões que exigiam sendo, depois, reconhecida como uma bailarina bonita e dedicada. A música também aparece como algo simbólico à evolução da garota – em suas primeiras aulas, ainda treinava sem música e sua professora, chamada de Madame, só permitiu que houvesse música quando Alabama já dançava melhor e conseguia controlar seus músculos (foi a condição de Madame para introduzir música aos treinos).

As expectativas que Alabama coloca na dança (e em seu sucesso com a dança), são altas, portanto, o esforço investido nisso é alto também.

> Parecia a Alabama que, ao atingir seu objetivo, ela afastaria os demônios que a tinham dominado – que, ao se pôr à prova, conseguiria aquela paz que imaginava só existir com a autoconfiança –, que seria capaz, por intermédio da dança, de controlar suas emoções, de chamar o amor, a piedade, ou a felicidade quando quisesse, tendo providenciado um canal por onde pudessem fluir. (FITZGERALD, 2014, p. 171) [54]

E, assim sendo, a garota tentava disciplinar seu corpo com a orientação de Madame, enquanto seu casamento ficava em segundo plano. David primeiro gosta da ideia de Alabama ter um lazer no qual pode gastar suas horas livres, acreditando que isso permitirá que trabalhe com mais tranquilidade. No entanto, quando o empenho se torna maior, David passa a se incomodar e a criticar.

Por sua vez, Alabama incentiva que Bonnie seja uma dançarina, utilizando-se do discurso de que a garota precisará conquistar tudo que quiser e incentivando sua filha a buscar a independência que ela própria tanto gostaria de ter. A vida financeira de Alabama e sua dependência de David Knight é um ponto que aparece diversas vezes no ambiente em que ensaiava. Cada conflito ou provocação que Alabama recebia, girava em torno dessa dependência financeira do marido ou do "papel de mulher" encarado em associação à domesticidade, quando, por exemplo, uma das mulheres manda Alabama cerzir as meias do marido. O ambiente, por vezes, hostil da dança, que carrega em si uma grande competitividade, também abria espaço

---

[54] "It seemed to Alabama that, reaching her goal, she would drive the devils that had driven her—that, in proving herself, she would achieve that peace which she imagined went only in surety of one's self—that she would be able, through the medium of the dance, to command her emotions, to summon love or pity or happiness at will, having provided a channel through which they might flow." (FITZGERALD, 2013, p. 161)

para uma unidade de mulheres: todas ligadas pela música, mesmo quando não se entendiam, ou quando literalmente não entendiam o que estava sendo dito.

> Embora não falassem quase nada naquela horrível língua oriental, todas as garotas conheciam música e compreendiam que madame estava cansada da agressividade das alunas, quando a pianista começava o patético acalanto do entreato Cleópatra; que a lição ia ser interessante e difícil quando tocava Brahms. (FITZGERALD, 2014, p. 203) [55].

E, embora a rivalidade entre as mulheres fosse um problema no estúdio, Alabama não deixava de frequentá-lo e tê-lo como um escape. Aquele lugar era intocado por David Knight e seus amigos e, portanto, Alabama gostaria de mantê-los afastados do estúdio. Incomodava-se com as visitas e pedia para que não acontecessem. O estúdio tornou-se tão seu lugar como o ateliê era para David, no entanto, há uma hesitação em aceitar que Alabama não poderia ter o que seria como seu próprio ateliê. E em meio a mudanças de cidades e ao dilema de pertencimento da personagem, o estúdio é onde ela considera seu lugar e onde é chamada pelo seu nome próprio.

Em determinadas partes, David tenta minar o interesse de Alabama com o balé, afirmando não acreditar que ela conseguiria obter sucesso. “David dizia que a ajudaria a ser uma boa bailarina, mas não acreditava que ela fosse conseguir.” (FITZGERALD, 2014, p. 209) [56] Após dizer que não vê sentido em tanto esforço, ele afirma que “(...) existe a maior distância do mundo entre o amador e o profissional da arte.” (FITZGERALD, 2014, p. 201) [57], revelando o que pensa (ou tenta aparentar pensar) sobre a relação dele e de Alabama com suas respectivas artes, sendo ele, um profissional já reconhecido e, então, ela, a amadora. Ao mesmo tempo, ele a exibe como um de seus quadros, aproximando Alabama da posição de musa, ou de mulher objetificada.

> Esta identificação da Musa exclusivamente com a mulher tem sido questionada pela crítica literária feminista, por diversas razões. A primeira delas prende-se com o facto de o papel de Musa ter, em alguns momentos,

---

[55] “Saying almost nothing in that ghoulish Eastern tongue, the girls were all musicians and understood that Madame was exhausted with their self-assertion when the pianist began the pathetic lullaby from the entr’acte of Cleopatra; that the lesson was going to be interesting and hard when she played Brahms.” (FITZGERALD, 2013, p. 187)

[56] David said he would help her to be a fine dancer, but he did not believe that she could become one. (FITZGERALD, 2013, p. 192)

[57] “I hope that you realize that the biggest difference in the world is between the amateur and the professional in the arts.” (FITZGERALD, 2013, p. 186)

> votado a mulher a uma existência artística passiva, capaz de inspirar, mas não de desenvolver a sua própria criatividade. (MACEDO & AMARAL, 2005, p. 136)

O fio condutor entre David desencorajar a arte de sua esposa reduzindo-a à amadora e, depois, exibi-la pelos atributos físicos evidencia suas expectativas em relação a sua esposa, cuja forma de expressão é desprezada, portanto, silenciada. Alabama, que busca ser mulher-sujeito, depara-se com a condição de mulher-objeto, já que David tenta manter-se no núcleo da relação de poder de seu casamento.

O terceiro capítulo termina com Alabama aceitando o convite para ir à Nápoles e essa decisão demarca o ápice de autonomia de Alabama sobre sua vida, pois deixa Bonnie aos cuidados do marido e da babá e pode ir atrás de seu grande sonho em outro país, onde vive de uma forma humilde por opção, gastando menos dinheiro, e viajando na segunda classe pois, segundo ela, “Prefiro sentir que posso pagar desde o começo.”[58] (FITZGERALD, 2014, p. 224) Nessa nova fase, como bailarina em Nápoles, é dito que Alabama ganhava seiscentas liras por mês. Ao viajar sozinha, apesar de sentir medo por não estar com David e encarar a situação que não era sua zona de conforto, é dito que ela “apoderou-se de si mesma, como um menino caminhando num jardim fecharia a mão sobre um vaga-lume” (FITZGERALD, 2014, p. 227) [59], portanto é como se ela fechasse a mão em si mesma e, finalmente, sentisse no controle da sua vida.

A terceira parte do último capítulo foca na relação entre David e Bonnie morando juntos na Suíça, enquanto Alabama dançava em Nápoles. É a parte em que aparece, pela última vez, a cama como uma metonímia dos relacionamentos familiares em uma cena com David e sua filha. Agora, Alabama não ocupa mais a cama de seu marido, deixando o espaço para que sua filha se sinta protegida pela figura paternal. “- É mais seguro perto de você. Não me admiro que mamãe gostasse de dormir na sua cama.” (FITZGERALD, 2014, p. 248) [60]. Nota-se um ciclo entre a forma como as figuras femininas veem as figuras masculinas, buscando proteção e segurança e considerando que as outras figuras femininas da família também encontrem esses aspectos na figura paternal e masculina. Bonnie encontra isso em seu pai, assim como Alabama encontrava no juiz Beggs. Também, o

---

[58] “I’d rather feel I could afford it from the beginning.” (FITZGERALD, 2013, p. 204)
[59] “Alabama took possession of herself as a small boy walking in a garden might close his hand over a firefly.” (FITZGERALD, 2013, p. 206)
[60] “It’s safer near you. No wonder Mummy liked sleeping in your bed.” (FITZGERALD, 2013, p, 223)

pronome de posse se refere à figura masculina, embora a cama fosse dividida entre as duas partes do casal.

O desfecho da carreira de Alabama é trágico e acontece junto à morte do juiz Beggs. Ocorre uma infecção devido a cola no interior da sapatilha de ponta que deixa Alabama internada. Ao saber da notícia, há três parágrafos cujas primeiras palavras são David:

> David não se incomodava com o cheiro do éter. Dois médicos conversavam na antessala sobre escores de golfe. Eram os uniformes que tornavam o hospital semelhante à Inquisição, e o cheiro de sabão antisséptico.
> David sentia muita pena de Bonnie.
> David não acreditava que o interno inglês tivesse atingido o buraco com uma só tacada. (FITZGERALD, 2014, p. 260) [61]

Os três parágrafos, que trariam a percepção de David sobre o acidente, acabam mostrando que o pensamento dele não estava em Alabama em um certo momento e sim em outras questões: primeiro o cheiro de éter, depois Bonnie, em seguida uma partida de golfe sobre a qual os médicos conversam. A preocupação frívola em comparação com o que Alabama passava é como a preocupação corriqueira dos médicos que vivem aquelas situações diariamente com as pessoas das quais cuidam. Apesar de ter ido ao encontro da esposa, David Knight não centra as preocupações nela naquele momento, como podemos ver nos três parágrafos, sendo mais um indicativo de sua negligência dentro do casamento.

Finaliza, assim, a parte da história que é focada em David. Alabama some da trama e reaparece internada. O meio que Alabama encontra para atingir sua independência torna-se o que a machuca, condenando a personagem a aceitar sua dependência do marido, caracterizando a impossibilidade de rompimento ao dominante. Ao longo da história, as cores aparecem de forma acentuada nas descrições, que são bem presentes na escrita de Zelda, como se pintasse com as palavras. As carregadas descrições da história de Alabama evocam uma grande plasticidade nas cenas pelos detalhes, aproximando-as de pinturas – sendo, as cores, a matéria-prima de David para pintar seus quadros. Como as palavras são a

---

[61] “David did not mind the smell of ether. Two doctors talked together in an anteroom about golf scores. It was the uniforms that made it like the Inquisition, and the smell of green soap.
David felt very sorry for Bonnie.
David didn’t believe the English interne had made a hole in one.” (FITZGERALD, 2013, p. 233)

matéria-prima do escritor mediada pelas figuras de linguagem, há muitas comparações em cada descrição.

Nota-se a utilização de cores quentes como o amarelo e o dourado para se falar sobre o calor, o sol, associada aos cenários do sul (carregados de amarelo e de "calor"), à própria Alabama, à força de Jacques, as "tardes amarelecidas" (FITZGERALD, 2014, p. 19) [62]. Com o acidente, os pés de Alabama encontram-se presos por roldanas pesadas, que a deixam com o corpo todo dolorido e estão imersos em um fluido amarelo (que se torna branco com o tempo). O amarelo também aparece como a cor do calmante que Alabama toma e, no fim, quando Millie conta que as flores amarelas eram as favoritas do juiz Beggs.

Em oposição ao azul, enquanto cor fria, ligada à noite, à lua, que aparece após uma briga de Alabama e David "A tarde estava áspera e azul." (FITZGERALD, 2014, p. 130) [63], às mãos de Alabama quando doente numa cama de hospital, ou associada a Gabrielle Gibbs, que dizem ter veias azuis (e a fala é retomada quando Alabama afirma que será uma bailarina de sucesso tão certo quanto Gabrielle teria veias azuis). Também aparece no epílogo que traz Édipo, rei de Tebas.

2.7 Luto e retorno ao início

Com a morte iminente do juiz Beggs, a família se reencontra na casa onde ele vivera por trinta anos para despedir-se do patriarca e apoiar Millie. Nesse momento, são retomadas muitas reflexões acerca das dinâmicas familiares que regeram o relacionamento dos pais, construído em cima dos tradicionais padrões de gênero os quais Alabama sempre questionou ao longo de sua história.

> Alabama viu a mãe à luz do que ela realmente era, parte de uma tradição masculina. Millie não parecia ter consciência de sua própria vida, de que não lhe restaria nada quando o marido morresse. Ele era o pai de seus filhos, que eram mulheres e que a tinham abandonado pelas famílias de outros homens. (FITZGERALD, 2014, p. 272) [64]

---

[62] "yellowing afternoons" (FITZGERALD, 2013, p. 41)
[63] "The afternoon was harsh and blue." (FITZGERALD, 2013, 128)
[64] "She saw her mother as she was, part of a masculine tradition. Millie did not seem to notice about her own life, that there would be nothing left when her husband died. He was the father of her children, who were girls, and who had left her for the families of other men." (FITZGERALD, 2013, p. 242)

É neste momento que Alabama pensa muito claramente sobre os papeis de gênero demarcados no relacionamento de seus pais, assim como o fazia na juventude. Joan é mostrada desde o início como a irmã mais convencional, e ao fim, é comparada à mãe. Apesar de toda a crítica que Alabama elabora sobre a vida de sua mãe, ela não percebe o paralelo entre a sua vida e a da sua mãe: ambas são parte dessa tradição masculina que as levou a viver uma vida guiada pelos seus maridos.

Alabama que entendia seu pai como uma grande fonte de força, afirma que a morte dele seria perder seu último recurso. Ao falar sobre Freud e a melancolia do gênero, Judith Butler explica o luto para Freud, afirmando que "A perda do outro desejado e amado é superada mediante um ato específico de identificação, ato esse que busca acolher o outro na própria estrutura do eu (...)." (BUTLER, 2017, p. 107) É assim que Alabama, ao refletir sobre seu pai, conclui que "é possível que aquilo que aprecio em seu espírito tão fino seja o propósito de minha vida." (FITZGERALD, 2014, p. 271) [65]. Motivando-a a ordenar a sua família por Bonnie, recomeçando a vida tentando fazer melhor, assim como afirmara que é próprio dela: esvaziar-se para recomeçar.

Dessa maneira, o luto pela morte do pai acontece junto ao luto de uma parte sua: a Alabama bailarina, a Alabama que dançava como um pássaro ou como um cisne. É quase como um luto duplo, que a leva de volta à cidade onde passou sua infância e adolescência, onde tudo começou. A natureza cíclica da vida de Alabama tem sua concretização com esse fim e, embora David Knight tivesse a acompanhado nas cidades em que moraram e em algumas experiências, é notável que o cíclico não é próprio dele, e sim dela.

David, ao fim do romance, expõe suas obras sobre o balé e a boa repercussão que recebe entre seus amigos sobre sua arte, cuja temática fora tão importante para Alabama, é positiva e ele é elogiado.

> - Gostamos muito dos últimos quadros – diziam. – Ninguém jamais tratou o balé com tanta vitalidade desde...
> - Pensei – disse David – que, sendo ritmo um exercício puramente físico do globo ocular, a representação visual da dança produziria, ao guiar o olho através de uma coreografia pictórica, a mesma sensação de marcar os compassos com os pés.

---

[65] "Perhaps we are all just agents in a very experimental stage of organic free will. It cannot be that myself is the purpose of my father's life—but it can be that what I can appreciate of his fine spirit is the purpose of my own." (FITZGERALD, 2013, p. 241)

> - Oh, sr. Knight – diziam as mulheres -, que ideia maravilhosa! (FITZGERALD, 2014, p. 283) [66]

Embora na tradução de Rosaura Eichenberg, em português, vemos David utilizando a palavra dança, na versão original de Zelda, fala-se especificamente da valsa, "*waltz*" em inglês (como pode-se ver na nota de rodapé com o trecho em língua inglesa). Entende-se, aqui, a ironia sobre como se concebe a arte de David e a arte de Alabama. O primeiro está acostumado a ser exaltado por ela, enquanto a segunda tem de lidar com muitas críticas dos amigos sobre seu empenho. O processo de tornar a arte da dança em uma arte pintada é quase como uma apropriação da experiência de Alabama, uma fagocitose da pintura sobre a dança, ao passo em que ela fora silenciada quanto a essa forma de expressão e ele não.

2.8 Conto de fadas

Em um momento do namoro, David partiu para Nova York de onde escreveu cartas. David escreve "(…) e oh, minha querida, você é a minha princesa e gostaria de mantê-la fechada para sempre numa torre de marfim para meu deleite particular."[67] (FITZGERALD, 2014, p. 58) e, em seguida o narrador menciona que Alabama pediu que ele não se referisse mais à torre. Sendo uma torre de marfim (*ivory tower*) um lugar alheio às coisas comuns ou desprazerosas, é possível afirmar que ele vê Alabama como um deleite desconectado das preocupações da rotina, no entanto utiliza-se de uma metáfora problemática – a da torre. Sabe-se que, em muitos contos de fada, a princesa acaba sendo trancada em uma torre (ou vítima de outras injustiças e confinamento) e é, na maioria dos casos mais clássicos. Incapaz de se salvar sozinha. A exemplo disso, temos o mais famoso que é o da Rapunzel. A posse de David é de uma forma romantizada, mas que indicaria uma privação de liberdade metafórica de Alabama que, na verdade, seria como a Rapunzel nessa metáfora. "No destino da princesa está implícito o 'destino de mulher'." (RAMALHO,

---

[66] "We love those last pictures," they said. "Nobody has ever handled the ballet with any vitality since——"
"I thought," said David, "that rhythm, being a purely physical exercise of the eyeball, that the waltz picture would actually give you, by leading the eye in pictorial choreography, the same sensation as following the measure with your feet."
"Oh, Mr. Knight," said the women, "what a wonderful idea!" (FITZGERALD, 2013, p. 251)

[67] "(…) and oh, my dear, you are my princess and I'd like to keep you shut forever in an ivory tower for my private delectation." (FITZGERALD, 2013, p. 71)

2001, p. 46). Há uma ironia no que diz respeito ao personagem, cujo sobrenome, Knight, significa cavaleiro, como os homens que resgatam as mulheres e princesas indefesas nos contos de fadas.

"- Se alguém tentar raptá-la no trem, diga que você me pertence." (FITZGERALD, 2014, p. 65)[68] O casamento acaba sendo como a torre de marfim sobre a qual David escreve no primeiro capítulo: Alabama torna-se uma dona de casa, enquanto David continua trabalhando em seus quadros. No caso, a torre de marfim é onde David gostaria de ter Alabama para seu deleite particular, e a domesticidade inerente ao destino de mulher de Alabama, que se torna o foco do segundo capítulo, é onde começa o declínio do casamento diante da atividade de um que é o provedor e a "cabeça" da casa e da passividade de Alabama, que passa seus dias entediada, tentando preencher seu tempo com atividades que não a motivam ou que são consideradas fúteis.

O pai de Alabama também era retratado com metáforas associadas aos contos de fada:

> O juiz Beggs entrincheirou-se em sua integridade quando ainda era jovem; suas torres e capelas foram edificadas com noções intelectuais. Como qualquer pessoa de sua intimidade sabia, ele não deixava aberta nenhuma passagem perto de seu castelo, nem ao pastor de cabra amigo, nem ao barão ameaçador.[69] (FITZGERALD, 2014, p. 9)

Bonnie, nos últimos capítulos, torna-se uma personagem mais ativa no romance, tendo visitado Alabama quando morava em Nápoles e retornado, depois, aos cuidados do pai, de quem fica muito próxima. Em Nápoles, Bonnie estranha o meio de condução, um coche de aluguel, afirmando sua preferência pelo carro de seu pai. Posteriormente, o carro é caracterizado como uma armadura brilhante, típica de um cavaleiro de contos de fadas. Quando estavam na Suíça, Bonnie escreveu para sua mãe contando que um homem do hotel chamara seu pai de príncipe (FITZGERALD, 2014, p. 255).

Apesar de *Save Me the Waltz* não pertencer ao gênero conto de fadas, os intertextos com o gênero são reforçadores das representações do tradicional

---

[68] "If anybody tries to steal you on the train tell them you belong to me."

[69] "Judge Beggs entrenched himself in his integrity when he was still a young man; his towers and chapels were builded of intellectual conceptions. So far as any of his intimates knew he left no sloping path near his castle open either to the friendly goatherd or the menacing baron." (FITZGERALD, 2013, p. 33)

feminino e masculino de acordo com os cavaleiros e príncipes, e as princesas cujos destinos estão nas mãos de homens, que as salvam e se casam com elas, como pode-se observar nos contos de fadas como Cinderela e Rapunzel. Ambas as histórias são sobre mulheres que, de alguma forma, foram resgatadas por homens (príncipes) e suas recompensas foram o casamento.

A história de Alabama constrói-se dialogando com o gênero conto de fadas, pois a personagem subverte, em termos, os estereótipos das princesas, por não acatar os valores tradicionais de doçura ou delicadeza (apesar de ter sido uma expectativa de sua família sobre ela e suas irmãs), mas encontra-se esperando durante sua infância e adolescência que algo aconteça e mude sua vida, o que vem a ser o aparecimento de David Knight, que a tira da vida entediante no sul dos Estados Unidos, sendo como um resgate, já que ela associava a independência do pai a uma independência plena. Assim, como no caso das princesas que encontram seus príncipes a história leva ao casamento, todavia não leva ao "felizes para sempre".

> No que diz respeito à conduta, as princesas clássicas devem servir de modelo, assim, se expressam através de uma fala doce, aveludada e retratam gestos delicados. Com voz suave, cantam e "encantam", mantendo grande proximidade com a natureza e com os animais. De forma geral, estas personagens se apresentam como pessoas frágeis, solidárias e complacentes, mas fatalmente sofredoras e solitárias, sempre à espera de algo ou alguém que possa transformar os acontecimentos de sua vida. Por conta disto, é que a figura masculina constantemente se transforma em herói, e que como príncipes salvadores as resgatam do sofrimento, associando a felicidade feminina com a presença masculina, que culminará no casamento, selado por um beijo. (BORGES; RODRIGUES, 2018, p. 115-116)

É nesse sentido que, ao fim do romance, quando Alabama está internada no hospital, ela não pede que chamem David, como se não quisesse ser resgatada por ele. Só após dois dias conseguem localizá-lo e mandar um bilhete pedindo ajuda, pois ela se recusa a passar o endereço do marido. Alabama tenta subverter e dar conta da situação sozinha, tentando abrir mão do seu destino de princesa, implícito no destino de mulher, até o fim.

A valsa do título e a dança, como dos bailes, bem como o pé mutilado são característicos de um famoso conto de fadas: o da Cinderela. Com sua origem na China, Yeh-hsien – a Cinderela chinesa – perde a mãe e, depois, o pai, ficando sob a responsabilidade da co-esposa deste, que começa a maltratar a enteada enquanto

protege sua outra filha. Fica amiga de um peixe mágico, que é devorado pela madrasta assim que descobre sobre ele, e enterra os ossos do amigo mágico de Yeh-hsien, que descobre o paradeiro dos ossos por conta de um feiticeiro. Esses ossos passam a cuidar dela, tornando possível que ela vá ao baile mas a filha da madrasta a reconhece e, ao perceber, Yeh-hsien foge deixando para trás seu pequeno sapato de ouro. Um comandante local ordena que se procure a dona do sapatinho e Yeh-hsien se apresenta, tornando-se a principal esposa na família do rei. A madrasta e sua filha são apredrejadas até a morte. Os pés, nesta versão e nas outras famosas que se seguiram, são uma peça chave para se chegar ao destino da heroína.

> Em outros ambientes, o sapato perdido denota igualmente a beleza de sua dona, e imagens brutais de deformação, cultural e literal, voltam a aparecer: no conto dos irmãos Grimm, as irmãs extirpam os dedos dos pés e os calcanhares para calçarem o sapatinho, e pássaros avisam ao príncipe. (WARNER, 1999, p. 235)

Dessa maneira, Alabama tenta sua integralização social por meio do balé podendo-se pensar a sapatilha como o meio para seu final feliz, porém tal tentativa faz-se frustrada com a mutilação – a incisão em seu pé, como acontece com as filhas da madrasta na versão dos irmãos Grimm – causada pela própria sapatilha.

O sapato representa, para as mulheres do conto, a tentativa de integrar determinado mundo: o do príncipe. Encaixar os pés no sapatinho seria um indicativo de alcançar o que se almeja e encontrar um final feliz – dentro dos termos do patriarcado, pois o sucesso se faz em torno do príncipe ou de uma figura masculina.

Assim como as filhas da madrasta deformam seus próprios pés voluntariamente ao tentar pertencer ao mundo do príncipe, Alabama vê-se com seu pé mutilado e sendo obrigada a voltar a pertencer ao mundo de David Knight. Alabama consegue, portanto, seu final de princesa, já que termina com seu marido e sua filha na esfera doméstica, mas não plenamente, pois fora castigada com a mutilação, como as vilãs de Cinderela.

2.9 O *Lago dos Cisnes* e a valsa de Alabama

É evidente que as descrições de Zelda retomam frequentemente a natureza, trazendo pássaros, flores e insetos, mas quando Alabama se torna uma bailarina, ela e seus passos de balé são recorrentemente descritos com comparações aos pássaros, chegando a dançar o balé *Lago dos Cisnes* quando se muda para Nápoles. As comparações com aves indicam a leveza dos movimentos da bailarina, tendo seu ápice com o cisne que Alabama encena por meio da dança. O pássaro voando, ao executar *o pas de bourrée*, associa a versão bailarina de Alabama a uma ave, que se torna uma "ave sem penas" a partir do momento que seu pé machucado a impede de dançar para sempre. A figura mais idealizada das aves, o cisne, aparece atrelada à personagem no ápice de sua carreira.

> "Devo estar muito magra", pensou. A comadre cortava a sua espinha, e as mãos pareciam garras de pássaros. Prendiam-se no ar como em um poleiro, enganchando o firmamento como se este fosse o seu direito a um descanso para os pés. As mãos eram longas, finas, frágeis e azuis ao redor dos nós dos dedos, como uma ave sem penas. (FITZGERALD, 2014, p. 263) [70]

Também aparece ao afirmar que Bonnie é como um passarinho, em fala do juiz Beggs, que associa a garota à sua mãe. Na infância de Bonnie, a associação com o passarinho bem como a cena em que brinca no velho balanço como sua mãe o fazia, indica que ela está ligada com todas as possibilidades de futuro que a infância lhe guarda, enquanto que Alabama, já adulta, não tem como reviver ou mudar a trajetória que traçou.

Segundo Moers (1986, p. 210), a respeito de Jane Eyre, Brontë utiliza a metáfora do pássaro voando livremente para a liberdade feminina e para a liberdade moral. Trata-se das asas da liberdade, que se oporia ao que é enjaulado, preso ou oprimido.

> Entre todas as criaturas, pássaros podem voar todo o caminho até o paraíso – ainda assim, são enjaulados. Pássaros, sozinhos, podem cantar mais de

[70] "I must be very thin," she thought. The bedpan cut her spine, and her hands looked like bird claws. They clung to the air like claws to a perch, hooking the firmament as her right to a footrest. Her hands were long and frail and blue over the knuckles like an unfeathered bird." (FITZGERALD, 2013, p. 235)

> maneira mais bonita do que as vozes humanas – ainda assim, são ignorados ou silenciados. (MOERS, 1986, p. 209, tradução nossa) [71]

Há partes em que a imagem de ave aparece com palavras do mesmo eixo semântico. Quando consegue executar um *pas de bourrée*, é comparada a um pássaro voando (FITZGERALD, 2014, p. 175). Ao fim, quando Alabama sofre o acidente e não pode mais dançar, é dito que suas mãos pareciam garras de pássaros e também é comparada a uma ave sem penas (FITZGERALD, 2014, p. 263). Também ao fim, nos últimos momentos do juiz Beggs, o que ele fala a sua neta Bonnie é que ela é um passarinho (FITZGERALD, 2014, p. 269). Além disso, quando vê o balé enquanto David está com Gabrielle Gibbs – o que acaba sendo um gatilho para sua decisão de tornar-se uma bailarina, é dito que "O coração batia como as asas esvoaçantes de um pássaro zangado." (FITZGERALD, 2014, p. 155)[72]

Quando em Nápoles, Alabama é convidada para dançar como primeira bailarina de *Lago dos Cisnes*, o que faz as comparações com pássaros e aves algo que se torna o mais próximo possível de literal, ao assumir o papel da princesa amaldiçoada presa na forma de cisne branco. Os pontos em comum entre a história de Odette, a protagonista de *Lago dos Cisnes*, e a história de Alabama fazem-se imprescindíveis para a análise de Alabama bailarina: no balé de Tchaikovsky, há três possibilidades para o fim que é o Ato IV, no entanto, até o Ato III a história é igual.

A história do balé *Lago dos Cisnes* traz a jovem Odette, que enfeitiçada pelo bruxo Rothbart, é transformada em cisne e só pode assumir a forma humana durante a noite. Para que o encantamento se anule, é necessário que um príncipe a ame. Odette conhece o príncipe Siegfried no baile em que teria de escolher uma esposa e, encantado pela princesa, ele afirma ser quem vai quebrar o feitiço. Em um baile da corte, o príncipe declara-se por engano à Odile, filha de Rothbart, conhecida como o cisne negro, condenando Odette à forma de cisne para sempre.

Neste balé, há a competição entre Odile e Odette pelo príncipe Siegfried. A dualidade entre a doçura de Odette e a força de Odile constitui os estereótipos de mulheres representadas nas artes, nos contos de fadas, que giram em torno da mulher idealizada como um anjo, pura, delicada, de acordo com todos os atributos desejáveis, ou mulher-demônio, a vilã, fria e autoconfiante. As diferenças entre Odile

---

[71] "Of all creatures, birds alone can fly all the way to heaven – yet they are caged. Birds alone can sing more beautifully than human voices – yet they are unheeded, or silenced." (MOERS, 1986, p. 209)
[72] "Her heart beat like the fluttering wings of an angry bird." (FITZGERALD, 2013, p. 148)

e Odette não ficam apenas no desenrolar da história, mas são expressas nas coreografias.

> O *Lago dos Cisnes* exibe o estilo clássico em seu apogeu: seu movimento é predominantemente marcado por gestos "para fora", verticalidade, habilidade, clareza, objetividade e graça. De fato, nós já notamos os gestos "amolecidos" de Odette e a contundência de Odile, mas estes são os mais impactantes para se tornarem excepcionais nesse cenário convencional de movimentos. As divergências chamam a atenção para a bailarina, que diferentemente sustenta as qualidades do ballet. A atipicalidade contribui para a caracterização, mas não viola o estilo. (COHEN, 1982, p. 148, tradução nossa)[73]

O balé tem três finais possíveis: ao jurar amor pelo cisne negro, o príncipe faz com que a princesa Odette seja condenada para sempre a ser cisne; como consequência, a princesa prefere cometer suicídio a viver para sempre sob o encantamento, aparecendo depois como um espírito para perdoá-lo pelo engano. Na segunda possibilidade, tanto o príncipe quanto Odette cometem suicídio por não conseguirem a libertação do encantamento. Na terceira possibilidade, Odette consegue deixar de ser cisne, eles se encontram e vivem felizes.

Apesar de não sabermos qual fim Alabama dançou, pode-se considerar os possíveis fins como passíveis de diálogo. Considerando os finais em que a princesa Odette comete suicídio, pode-se pensar no fim de Alabama ao sofrer o acidente com seu pé, que a impede de dançar e a deixa manca, ligado à perda da individualidade que Alabama conquistou pelo balé. Mesmo o final feliz, em que Odette se transforma novamente em humana e pode ficar com seu amado príncipe, pode ser associado ao não tão feliz final de Alabama, que teria se transformado de bailarina (cisne) em esposa (humana), reconquistando a ordem de seu relacionamento – na medida do possível – como era no início do casamento – todavia, abrindo mão de "ser um pássaro". Novamente, a impossibilidade do final feliz se faz a medida em que sempre está ligada ao seu marido e a alguma perda: ou da morte completa de Odette, ou da "morte" do lado que é cisne ao ficar com o príncipe.

---

[73] "Swan Lake exhibits the classical style at its height: its movement is predominantly marked by outwardness, verticality, skill, clarity, objectivity, grace. True, we have already noted the drooping gestures of Odette and the forcefulness of Odile, but these are the more striking for being exceptional in this conventional movement setting. The divergences draw attention to the ballerina, who otherwise sustains the balletic qualities. The atypicality contributes to characterization but does not violate the style." (p. 148)

> O Lago dos Cisnes muda em alguma medida com cada performance porque, não apenas cada dançarina vai executar os mesmos passos de diferentes formas, mas também a dançarina não vai executar o mesmo passo exatamente da mesma forma duas vezes. Com o tempo, a bailarina aprofunda sua interpretação do papel, ou se torna entediada com isso. As circunstâncias também tem sua parte; um novo maestro no fosso, um novo amante na coxia, cada um tem um efeito. E como o humor da dançarina pode variar, também varia a sua dança. (COHEN, 1982, p. 21-22, tradução nossa)[74]

O título adquire aqui o máximo de significado, visto que *Save Me the Waltz* possui a ambiguidade do verbo "*save*" em inglês que, no contexto, pode significar algo como "guarde esta valsa para mim" (traduzindo literalmente), quanto pode ser um pedido de salvação à música, que representa, para a personagem, a arte que mais a aproxima da sublimação de seus conflitos internos. O primeiro significado possível – de "guardar" a valsa – contém ainda duas perspectivas diferentes: podemos pensar no pedido que um homem faz a uma mulher considerando a sociedade heteronormativa em que é esperado do homem este convite, e também podemos pensar na própria Alabama querendo apoderar-se da valsa para ela. O título da versão traduzida "Esta valsa é minha", perde a ambiguidade que aparece, no inglês, do verbo "*save*", mas mantém – ou até acentua - o apoderar-se de Alabama sobre si própria por meio da música e do balé.

A própria estrutura do livro pode ser pensada de acordo com o balé de Tchaikovsky, dividido em quatro atos, enquanto o livro é dividido em quatro capítulos, tornando-o um intertexto que interfere não só nas histórias, mas também na forma. Como *O Lago dos Cisnes* representa o grande momento de Alabama na busca de si própria, trata-se da valsa que, com muito esforço, ela conquistou, é a valsa que a própria Alabama teria guardado para se própria e da qual, por algum tempo, se apoderou, como se apoderou da própria vida.

---

[74] "Swan Lake changes to some extent with every performance because, not only will each dancer attack the same steps in a distinctive way, but the same dancer will not execute the same steps in exactly the same way twice. With time the ballerina deepens her interpretation of a role, or becomes bored with it. Circumstances play their part as well; a new conductor in the pit, a new lover in the wings, each has an effect. And as the dancer's mood varies, so does her dancing." (COHEN, 1982, p. 21-22)

2.10 Édipo, rei de Tebas

A epígrafe de *Save Me the Waltz* evoca Édipo, rei de Tebas, de Sófocles:

> Víamos outrora céus azuis e mares de verão
> Quando Tebas na tempestade e na chuva
> Oscilou, como se fosse morrer.
> Oh, se fosses de novo possível,
> Céu azul... céu azul!
> Édipo, rei de Tebas[75]

Trata-se da parte em que Édipo está cego após descobrir sua origem. Segundo Outeirinho (1991, p. 126), a epígrafe pode ser entendida como uma intervenção que favorece uma troca e ainda aproxima duas experiências poéticas distintas. Isso culmina na tentativa de entender que tipo de relação se estabelece entre a epígrafe e a obra. No caso, o romance de Zelda converge com o teatro grego de Sófocles em alguns pontos.

Em resumo, Édipo, no início da peça, é o rei de Tebas que conquistara esse posto por decifrar o enigma da esfinge, desposando Jocasta. Após alguns anos, Tebas é assolada por uma peste que dizima pessoas e rebanhos e, sendo ela entendida como a punição de algum deus, Édipo se mostra pronto a solucionar mais esse problema. Seu cunhado vai em busca de um oráculo para esclarecer as razões da peste e, segundo o oráculo, é necessário descobrir e punir o assassino de Laio, antigo rei de Tebas e marido de Jocasta. Anos antes, Édipo ouvira do oráculo que mataria seu pai e desposaria sua mãe, o que culminou na sua fuga de Corinto, levando-o a Tebas.

A fim de investigar a morte de Laio, Édipo chama Tirésias, um profeta, que o acusa de matar Laio. Indignado, Édipo acredita em uma conspiração para tirá-lo do trono, e em meio a discussão, o profeta ainda prevê que o responsável é tibetano apesar de ser considerado estrangeiro, vai ficar cego e vai se revelar pai e irmão dos seus filhos, marido e filho de sua mãe. Após discutir e acusar seu cunhado de complô, conversa com sua esposa, que lhe conta sobre a previsão de que seu filho, o qual acredita ter morrido quando o abandonou, mataria Laio e a desposaria. Jocasta acredita que Laio foi morto por bandidos na estrada.

---

[75] We saw of old blue skies and summer seas / When Thebes in the storm and rain / Reeled, like to die, / O, if thou can'st again, / Blue sky – blue sky! / Oediphus, King of Thebes (FITZGERALD, 2013, epílogo)

Édipo lembra-se que, em seu caminho a Tebas, matou um velho, e quer confrontar a única testemunha sobrevivente da morte de Laio para confirmar se havia realmente um bando de bandidos – como afirmavam os boatos - ou se era um homem só. Em seguida, chega um mensageiro com a notícia de que o pai adotivo de Édipo morrera e, então, ele expressa sua preocupação com o resto da profecia: desposar sua mãe em Corinto. Em seguida, o mensageiro conta que ele era um filho adotivo, desencadeando a questão “quem sou eu?”. Um pastor afirma ser a ele que entregaram uma criança amarrada pelos pés. Jocasta descobre a verdade e tenta impedir Édipo de prosseguir em sua investigação. Ao encontrar-se com o mensageiro e com o pastor, Édipo descobre que é a criança abandonada por Jocasta, sua mãe e esposa, que cometeu suicídio. Ao fim, Édipo fura os próprios olhos tornando-se cego.

A começar pelo nome da personagem de Sófocles, Édipo (Oedipus), em grego, “significa “o de pés inchados”, aludindo às circunstâncias que marcam seu nascimento, quando foi atado pelos pés e dado ao pastor para ser abandonado no Citéron.” (KURY; DUARTE, 2013, p.160). Tanto a personagem principal de Sófocles quanto a personagem principal de Zelda carregam em seus nomes próprios algo relacionado a suas respectivas origens, que são peças chave para o autoconhecimento das mesmas. A questão do pé é essencial no teatro grego para identificar Édipo como filho de Jocasta e Laio, enquanto que para Alabama, também é essencial na sua jornada interna por meio do balé ao passo em que se encerra sua carreira quando ela tem a infecção no pé.

> Bernard Knox, no seu magistral estudo da tragédia, destaca que Édipo rei não é uma peça fatalista, em que o destino se sobrepõe ao homem. O herói de Sófocles é senhor de suas ações, muitas vezes se indispondo com os demais para implementá-las e assumindo total responsabilidade por seus atos. As profecias não são mais do que o pretexto para o essencial: a descoberta da identidade de Édipo, processo que ele conduz inexoravelmente, enfrentando a oposição de várias personagens, que se recusam a colaborar com ele. Graças à sua iniciativa, a verdade é restabelecida. (KURY; DUARTE, 2013, p. 98)

Assim como o herói grego, Alabama depara-se com a necessidade de descobrir sua identidade, desembocando, porém, ambas as obras, em um fim sem redenção: o que os leva a buscar mudanças é o que também acaba os fazendo sofrer. O balé, torna-se o meio pelo qual Alabama busca mudanças, sendo

perceptível quando suas expectativas são pontuadas. Alabama espera afastar seus demônios, adquirir autoconfiança, ser mais feliz.

Há uma grande frustração no futuro vislumbrado pelas personagens em vista dessa busca, já que a própria busca torna-se a causa do sofrimento no fim. Édipo torna-se cego apesar de ter acessado a verdade, enquanto Alabama tem todo o repertório de experiência como bailarina e seu potencial é minado pelo acidente.

> A palavra “doente” se apagava no ar venenoso, movia-se irrequieta e claudicante pelo espaço entre os cumes do lugar e parava na estrada branca que cortava as ilhas no meio. “Doente” se virava e se contorcia pela faixa estreita da estrada como um porco assando no espeto, e acordava Alabama querendo lhe arrancar os olhos com as pontas de suas letras. (FITZGERALD, 2014, p. 264)[76]

O trecho acima trata metaforicamente sobre como Alabama era assombrada pela palavra “doente”, não só por ver-se resumida à essa situação que lhe causava dor e frustração, mas também pela afirmação externa das pessoas que entravam em seu quarto e a viam e rotulavam daquela forma. Ainda dialogando com Édipo, ela se sente como se a palavra quisesse lhe arrancar os olhos com as pontas de suas letras, como o herói grego o faz ao descobrir sua trágica origem.

> Um dos aspectos mais formidáveis da tragédia é justamente o caráter paradoxal do personagem. Será difícil encontrar na literatura outro exemplo que concentre, em igual medida, voluntarismo e fragilidade, talento intelectual e ignorância. Nossa admiração só aumenta quando nos damos conta de que a destruição do herói não é causada por traço negativo de caráter ou pelo cometimento de ato impiedoso, mas pela limitação comum ao homem, decorrente de sua incapacidade de conhecer e dominar as variáveis que configuram o destino. (VIEIRA, 2000, p. 89)

“Alabama ficava acordada à noite, pensando: o inevitável acontece às pessoas e elas se descobrem preparadas. A criança perdoa os pais quando compreende o acidente do nascimento.” (FITZGERALD, 2014, p. 279) [77]. Esse trecho diz respeito às questões de liberdade e destino presente na obra de Sófocles. O inevitável é algo próximo ao fado, ao destino, que pode ser doloroso, todavia,

---

[76] "The word “sick” effaced itself against the poisonous air and jittered lamely about between the tips of the island and halted on the white road that ran straight through the middle. “Sick” turned and twisted about the narrow ribbon of the highway like a roasting pig on a spit, and woke Alabama gouging at her eyeballs with the prongs of its letters." (FITZGERALD, 2013, p. 235)

[77] “Alabama lay awake thinking at night: the inevitable happened to people, and they found themselves prepared. The child forgives its parents when it perceives the accident of birth.” (FITZGERALD, 2013, p. 248)

descobrir-se preparado significa lidar com isso e, portanto, com a verdade, como Édipo fez e Alabama também.

Para Alabama, a sequência de eventos de sua vida a leva a ser e viver de determinada forma, estando tão entranhada no que ela é, que se faz decisivo para todo o futuro dela. Portanto, quando se pode escolher, não se tem uma noção clara sobre a vida. Quando se tem essa noção, o tempo já se foi.

Sobre o problema que se estabelece entre destino e liberdade, Alabama afirma que "Nós nos treinamos para deduzir uma lógica de nossas experiências – disse Alabama. – Quando uma pessoa chega à idade em que saberia escolher um rumo, a sorte já foi lançada e o momento que determinou o futuro já passou há muito tempo (...)".[78] (FITZGERALD, 2014, p. 285). A ignorância frente ao leque de possibilidades a que as escolhas humanas levam, faz com que o futuro caminhe a um rumo nem sempre previsto e as expectativas são derrubadas pelo revés da sorte, como acontece com os dois personagens principais. Porém, ambos os personagens também insistem em terminar suas buscas ainda que corram algum risco para finalizá-la. "No Édipo Rei, o coro apenas constata a fragilidade incontornável da vida: "O ser mortal, buscando ver seu último dia, não será feliz até transpor sem dor o termo de sua própria vida". (VIEIRA, 2000, p. 96)

Édipo seria o herói do teatro, com limitações comuns ao homem. Já Alabama, a heroína de *Save Me the Waltz*, possui as "limitações" impostas ao seu gênero, e evoca os típicos finais da fase feminista, definida por Showalter que, no caso, seria a impossibilidade de a mulher romper com as opressões e superar seu "destino de mulher" e padrões sociais que lhe são impostos. A epígrafe, portanto, antecipa não só que se tratará da jornada interna da personagem principal, mas também a relação com a origem, a força ao tentar reagir mesmo que as coisas pareçam (ou sejam) inevitáveis, os pés mutilados, o desfecho trágico.

---

[78] "We trained ourselves to deduce logic from experience," Alabama said. "By the time a person has achieved years adequate for choosing a direction, the die is cast and the moment has long since passed which determined the future (…)" (FITZGERALD, 2013, p. 252)

3. Pensando gênero e hibridismo em *Save Me the Waltz*

3.1 Hibridismo em *Save Me the Waltz*

A obra *Save Me the Waltz* foi escrita em um hospital psiquiátrico por recomendação da médica de Zelda, como uma forma de auxiliar seu tratamento. Sabe-se, portanto, que ao comparar o romance em questão com diversas obras biográficas ou cinematográficas sobre ela, é possível ver convergências entre a história da escritora Zelda Fitzgerald e a personagem principal de sua obra, Alabama Beggs. A discussão acerca do gênero da obra entra no território da ficção e escrita confessional, do romance autobiográfico, bem como o romance de formação e do artista - *bildungsroman* e *künstlerroman* – e, principalmente, nos biografismos, também na literatura sulista norte-americana.

No próprio prefácio da obra escrito por Caio Fernando Abreu, presente nas edições da Companhia das Letras – em 1986 como prefácio originalmente e, depois, em 2014, como posfácio – ele diz que “a autobiografia é nítida em *Esta valsa é minha*” (ABREU, 2014, p. 292). Caio Fernando Abreu faz, brevemente, paralelos entre a obra e aspectos biográficos da vida de Zelda, declarando a obra como autobiográfica. Harry T. Moore, que também escreveu sobre a obra, afirma que “este livro não deixa de ser uma autobiografia quase literal.” (MOORE, 2014, p. 297) Ambos apoiam-se nos biografismos conhecidos para fazer tal afirmação, utilizando-se até de exemplos para ilustrar as semelhanças, no entanto, seria possível classificar como tal?

A autobiografia é um ato de discurso literariamente intencionado (MIRANDA, 1992, p. 25-26), carrega a complexa relação entre representação literária e experiência vivida. O ato literário independe, portanto, de se tratar de uma ficção ou autobiografia: a própria distinção faz-se questionável, pois como exemplificou Eagleton (2006, p. 2), o próprio livro Gênese é lido como fato por alguns ou como ficção por outros. Ou seja, as nuances entre ficção e não ficção podem ser problemáticas ou subjetivas, sendo necessário considera-los quando se discute sobre as escritas de si.

Em outros romances, é possível se deparar também com essa classificação. O próprio Caio Fernando Abreu, no mesmo prefácio, cita o romance *A Redoma de Vidro*, da escritora Sylvia Plath como um romance “autoterapêutico”, ou Alba Olmi

(2006, p. 102) em *Memorialismo e Ficção*: quando a vida é um romance, em que faz a análise de obras de Virginia Woolf relacionando-as com a vida da escritora e com seu diário. No caso das três escritoras, Zelda Fitzgerald, Sylvia Plath e Virginia Woolf, a escrita como algo "autoterapêutico" torna-se um ponto importante no que diz respeito aos biografemas presentes em suas respectivas obras, uma vez que as três escritoras lidaram com problemas psicológicos que as levaram à internação ou ao suicídio.

A projeção do autor sobre os temas e escolhas do romance também é objeto de estudo para Susan Sontag (apud. OLMI, 2006, p. 102), por exemplo, que afirma ser possível interpretar a vida de um autor a partir de sua obra. Assim como Olmi com seu estudo sobre Virginia Woolf, podemos pensar nas memórias de Zelda Fitzgerald como uma gênese de sua visão de arte e matéria-bruta, ainda que não se enquadre nos conceitos de autobiografia dentro dos critérios formais para ser uma obra classificada como tal.

Segundo Schulking (apud. OLMI, 2006, p. 103) conhecer o material autobiográfico só pode enriquecer a leitura, pois torna possível ver como o que saiu da vida real foi para a literatura sofrendo uma metamorfose, o que caracterizaria o processo criativo. Porém, a distinção entre autor e personagem é uma polêmica antiga. Mesmo em escritos autobiográficos, sabe-se que as questões de subjetividade, de perspectiva e de memória[79], fazem com que haja ficção e, na escrita de ficção, é comum que haja a projeção do escritor. Isso significa que a autobiografia e a ficção não existem em oposição, pois é natural que haja um pouco de um no outro, tratando-se, portanto, de um gênero híbrido.

Os paralelos entre Alabama Beggs e Zelda Fitzgerald feitos pelo escritor Caio Fernando Abreu e outros pesquisadores trazem F. Scott Fitzgerald como David Knight, Scottie como Bonnie, e até mesmo o aviador francês Edouard Josanne como Jacques. Não só Caio Fernando Abreu fez tais associações como os leitores em geral que conhecem a história do casal Fitzgerald, já que normalmente a obra é tratada como autobiográfica. É necessário, portanto, pensar no tipo de pacto que se faz quando pensamos na obra *Save Me the Waltz*, levando em consideração as

[79] Segundo Villaça (2007, p. 74), "o estatuto da memória é necessariamente fragmentário e lacunar e supõe, como origem, a inevitável amnésia." Essas lacunas existentes na memória por conta do esquecimento ou distanciamento temporal, são preenchidas com a ficção, uma vez que reconstituir o passado implica pensar no caráter fragmentário e lacunar inerente à memória.

discussões levantadas pelo hibridismo de gêneros presentes nas escritas de si, e em como ler a obra de Zelda.

Desde as descrições físicas entre Zelda e Alabama até as descrições de personalidade são compatíveis, também os lugares em que a escritora e a personagem moraram, as viagens, o estilo de vida, as polêmicas envolvendo o casamento dela com o artista (pintor, na obra, escritor, na vida real). Há pontos em comum com a obra ficcional de Zelda Fitzgerald e sua biografia escrita por Nancy Milford, por exemplo, ou mesmo nas correspondências recolhidas trocadas entre Zelda e Scott Fitzgerald.

Como Candido afirmou (apud. OLMI, 2006, p. 107), as obras de Virginia Woolf contêm muito dela tanto no plano consciente (pormenores biográficos) quanto no inconsciente (tendências profundas, frustrações) “representando a sua projeção pessoal até aí mais completa no plano da arte”. Dito isso, é possível transpor a análise à Zelda Fitzgerald. Tanto a escritora quanto a personagem principal compartilham um repertório de experiências e de origem. Sendo alguns dos grandes temas da obra o casamento e a experiência de ser mulher, ambas se relacionaram com homens que conheceram durante Primeira Guerra Mundial, homens que se tornaram prestigiados artistas, tornando-as mulheres (e esposas) à sombra deles.

Tanto as escritas autobiográficas quanto a ficção se estruturam da mesma forma: há personagens, uma narrativa, uma sequência de eventos, e todos os recursos necessários para se contar uma história. Portanto há diferenças entre pensar sobre os biografismos presentes na obra de ficção e classificá-la como autobiografia dentro das particularidades do gênero propriamente dito.

> Os romances, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterizado, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes. (CANDIDO, 2005, p.58).

Apesar da ficção contemplar a verossimilhança dentro do processo de criação, ao se criar personagens e situações que deixam o leitor imerso naquele universo, isso é criado sem compromisso com uma realidade extratextual indubitável. No caso da autobiografia, existe a intenção de verdade por trás dessa construção e uma realidade extratextual que deve convergir com o texto literário. Obrigatoriamente, existe a função referencial da linguagem por trás da construção

da personagem, ou seja, é necessário que a informação dada no texto seja compatível com a vida real.

Ademais, trata-se de uma personagem principal e sua jornada interna, fazendo com que a obra adentre também as questões do *bildungsroman* e *künstlerroman*. A evolução e desfecho da personagem principal, Alabama, sob a escrita de Zelda Fitzgerald, trazem à tona discussões de gênero textual da obra, e de como esse hibridismo é trabalho na narrativa de autoria feminina. Por ser escrito por uma mulher do sul dos Estados Unidos da América, existem também aspectos próprios dessa literatura, discutidos neste capítulo, junto aos outros aspectos formais e temáticos que compõem *Save Me the Waltz*.

3.2 O romance autobiográfico e a autobiografia

O estudo da autobiografia como gênero é relativamente recente e com polêmicas a sua volta. Após estudos focados na obra como o referencial delas próprias (como o movimento da crítica literária *New Criticism*), as escritas de si surgem como algo controverso, visto que pensar nelas implica pensar em elementos extratextuais. O termo autobiografia surgiu por volta de 1800 na Inglaterra e um dos principais teóricos é o francês Philippe Lejeune (JOZEF, 1998, p. 217-218) que tenta estabelecer uma norma para se reconhecer o gênero, visto que se trata de algo complexo e variável.

Lejeune considera a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2008, p.14). O espaço autobiográfico é narcísico por excelência, pois trata-se de alguém que quer contar sua vida para dizer quem é, e nele que ocorre a composição de sua própria estrutura mítica (JOZEF, 1998, p. 219). O crítico aponta para quatro categorias a se pensar pela definição do gênero: a forma da linguagem (narrativa ou em prosa), o assunto tratado (vida individual, a história de uma personalidade), a situação do autor (identidade do autor) e a posição do autor (a identidade do narrador e da personagem principal e a perspectiva retrospectiva da narrativa). É importante considerar que, segundo Lejeune, duas condições não comportam graus: é o caso da situação do autor e a posição do autor pensando-se a identidade. Se há

dúvidas quanto a esses dois itens, então automaticamente se conclui que não se trata de uma autobiografia (LEJEUNE, 2008, p. 15).

Pensar a identidade entre narrador, autor e personagem é, portanto, imprescindível para se pensar o gênero, bem como a intenção de verdade por trás do que é narrado. É possível confirmar o gênero por meio do nome próprio que deve ser o mesmo dentro da tríade proposta por Lejeune, normalmente com um narrador autodiegético[80] (pois trata-se da experiência textual de alguém contando a história de sua vida e de sua própria personalidade). “É no nome próprio que pessoa e discurso se articulam” (LEJEUNE, 2008, p. 22).

A identidade de nome entre autor, narrador e personagem pode acontecer de forma implícita ou de modo patente, configurando-se como necessária para a existência do “pacto autobiográfico”, que seria focado na recepção do leitor que entende o texto como uma autobiografia. As diferenças conceituais entre identidade e semelhança fazem-se aqui essenciais para se entender como se articula o gênero autobiográfico e o pacto autobiográfico: o leitor do texto pode questionar as semelhanças existentes, mas não a identidade. Há, na contramão, o “pacto romanesco”, que o teórico caracteriza como a “prática patente da não-identidade” (LEJEUNE, 2008, p. 27), pois o autor e o personagem não tem o mesmo nome, ou seja, há um atestado de ficcionalidade, marcando que se trata de um romance.

Dentro da questão do gênero textual e identidade, pode-se pensar na alteridade, visto que o “eu” se torna o outro de si mesmo. Ou seja, por mais que as personagens correspondam a pessoas reais, elas se situam dentro do texto autobiográfico por meio de um impulso criativo, fazendo com que o material se incline para o real, mas também para o imaginário. Simula-se que todo o narrado aconteceu, no entanto, é possível que a autobiografia se distancie do documental para se realizar como ficção (JOZEF, 1998, p. 224).

Essa instabilidade e distinção entre o acontecido e o escrito tornam o gênero complexo, porque a própria distinção entre factual e ficção é complexa. A ficção entra na autobiografia à medida em que a memória se faz lacunar e passa pelo crivo da subjetividade do autor, e a própria ficção surge como parte da perspectiva da pessoa que escreve, expressando uma realidade interior.

---

[80] Segundo Gérard Genette, o narrador autodiegético é quando “o narrador é o herói da própria narrativa”. (GENETTE, 1995, p. 244)

> Mesmo que haja muito pouco de ficção, o arraegamento do autobiográfico na sociedade atual implica um jogo de expectativas e de público que obedece ao impulso natural de satisfazer curiosidades. E esta curiosidade pela vida dos outros, perfeitamente legítima, é um modo indireto de conhecer a nossa própria vida. No entanto, neste processo "não-declarado" de autoconhecimento muitas vezes o leitor se apoia numa ilusão referencial. (MACIEL, 2002, p. 7)

Um caso de subversão do "pacto autobiográfico" é o de Gertrude Stein, contemporânea de Zelda. É o livro *A Autobiografia de Alice B. Toklas*, que segundo Hervot e Savietto (2009, p. 31), subverte a tríade de Lejeune. Stein cria uma narradora, chamada Alice B. Toklas para contar a sua história, a história de Gertrude Stein. O livro é assinado com seu nome, é sobre ela própria, porém, contada por um narrador heterodiegético. Ademais, o livro se apresenta como uma autobiografia declarada, com a identidade presente apenas entre personagem principal e autora, sendo um desvio dos códigos do gênero.

Gertrude Stein, uma figura consagrada no cenário artístico da década de 1920, pôde escrever sua autobiografia como se fosse pela perspectiva de Alice. No caso dela, trata-se de uma autobiografia indireta (GOLIN, 1997, p. 79), que se utiliza de uma testemunha fictícia (ainda que Alice Toklas exista, na obra ela fora construída por Stein), como narradora em primeira pessoa, para encobrir uma terceira. "A instância fictiva da testemunha, que representa o ponto de vista do outro, é apenas um álibi para uma apresentação de si-mesmo." (GOLIN, 1997, p. 76). Ainda segundo Golin (1997, p. 80), é uma forma de transformar a própria Gertrude Stein em um objeto externo de contemplação.

> Através da máscara de Alice Toklas – que relata a experiência de duas americanas nos primórdios de um movimento ainda desconhecido em nível internacional -, Gertrude Stein sujeito histórico, constrói uma imagem de Gertrude Stein personagem. Nas últimas frases da narrativa, essa situação concreta da realidade é transposta para o plano ficcional, quando a narradora Alice revela-se como Gertrude Stein. O contexto histórico da escrita é explicitado para o leitor que já sabia, de antemão, dessa estratégia narrativa lúdica: o nome próprio do autor e o título do livro são indicadores formais do pacto proposto para o desvelamento do texto. (GOLIN, 1997, p. 75)

Catelli (1991, p. 73) afirma que, para Lejeune, a existência do nome próprio, implica os elementos identidade, semelhança e diferença careceriam de importância, visto que o nome materializado é o que se encarrega de demarcar os limites do que é autobiográfico. É por meio dele que são construídas as relações de identidade,

adquirindo, por fim, sua essência definitiva como modo de leitura mais do que como modo de escritura “ligados no espaço de um efeito contratual historicamente variável”.

Em estudos sobre *Save Me the Waltz*, ou mesmo textos sobre a obra (como o próprio prefácio de Caio Fernando Abreu já mencionado) a obra aparece como autobiográfica. Como os elementos extratextuais fazem-se cruciais ao se analisar autobiografia, é necessário considerá-los para se entender o motivo da classificação comumente dada à obra de Zelda. No caso, sabe-se que a obra foi escrita por recomendação da médica de Zelda, Dra. Mildred Squires, a quem dedicou o livro.

A obra de Zelda Fitzgerald seguiria, portanto, a premissa de reconstituir a memória ressignificando suas experiências. Como afirma Jozef (1998, p. 220) a respeito do ato de narrar e recordar, este pode ser usado como uma arma contra a solidão e a dor. Ao se considerar o contexto da internação no hospital psiquiátrico e a distância de sua família, a escrita do eu como uma forma de compreender a si e compreender o mundo é algo esperado, visto que se expor diante de um leitor e a necessidade de falar de si é antiga.

Foucault, ao tratar das escritas de si, reflete sobre o papel da escrita na cultura filosófica de si, por meio de Séneca, por exemplo, que defendia a importância não só de ler, mas também de escrever, ou Epicteto, que defendia o papel da escrita como um exercício pessoal, ligando a escrita à meditação. Tal exercício de pensamento pode aparecer de duas maneiras diferentes – linear e circular – mas de qualquer forma, “a escrita constitui uma etapa essencial no processo para o qual tende toda a *askesis*: a saber, a elaboração dos discursos recebidos e reconhecidos como verdadeiros em princípios racionais de ação.” (FOUCAULT, 1992, p. 135). Ou seja, a escrita é uma prática com a qual o indivíduo pode assimilar a verdade e transformá-la em um princípio de ação permanente (*askesis*), tornando-se apto a viver.

Dentro do autoconhecimento buscado pelo ato de narrar, o desabafo, a conservação da memória e a resistência são motivos para se escrever sobre si próprio, principalmente quando pensamos em situações traumáticas ou mesmo na manutenção da sanidade mental. Ou seja, Zelda, que se encontrava psicologicamente doente, teria motivações suficientes para escrever sobre sua vida. Isso, junto aos fatos compatíveis entre a vida da escritora e a história de Alabama, tornam-se motivos para que o leitor talvez interprete a obra como uma espécie de

escrita de si. É possível buscar e encontrar um grau elevado de referencialidade dentro do que é narrado em *Save Me the Waltz*.

No entanto, como pode-se interpretar essa possível referencialidade dentro do romance em questão? Sabe-se que não existe concordância com o "pacto autobiográfico" de Lejeune. O romance possui um narrador heterodiegético[81] que conta a história da personagem principal Alabama Beggs, enquanto o nome da escritora é Zelda Fitzgerald. Nem mesmo as personagens secundárias possuem nomes compatíveis com as pessoas que faziam parte da vida de Zelda. Neste caso, rompe-se totalmente com o pacto de Lejeune, pois não há uma identidade comum entre autora, narrador e personagem, e não é narrado em primeira pessoa.

O desafio de se entender a obra *Save Me the Waltz* como um romance do eu, ou romance autobiográfico, centra-se no desafio de entender a obra, em terceira pessoa, com todos os nomes mais importantes ficcionalizados, como uma variação de autobiografia, já que cada uma possui suas particularidades como gênero – por isso, a necessidade de se discorrer, antes de tudo, sobre a autobiografia e o pacto autobiográfico. Ler *Save Me the Waltz* como pura ficção, com tantos biografemas, conhecidos pelos que estão familiarizados com a trajetória pessoal ou profissional de Zelda ou mesmo de Scott Fitzgerald, pode causar uma inquietação no leitor, ao não conseguir ignorar esse repertório biográfico. Assim como Virginia Woolf utilizou partes da sua vida para projetar-se em sua escrita, Zelda Fitzgerald o fez e isso é perceptível mesmo nos diálogos que se estabelecem em níveis mais perceptíveis.

A exemplo de um biografismo mais particular, há em registro de carta (de fevereiro de 1920) que Zelda mandou para Scott em que dizia:

> Coração adorado, nosso conto de fadas está quase no fim e nós vamos nos casar e viver felizes para sempre, do mesmo jeito que a princesa presa na torre, com quem você tanto se preocupava – e que tanto me irritava pela constância da presença – me perdoe por todas as vezes que fui má e ressentida – por todos os minutos de infelicidade que lhe causei, quando podíamos ter sido felizes. (BRYER & BARKS, 2005, p. 80)

O trecho em questão indica que Scott havia falado (provavelmente mais de uma vez) sobre uma princesa presa na torre, o que pode ter correlação, em *Save Me the Waltz*, com a "princesa na torre de marfim", sobre a qual escreve em cartas em Alabama fazendo uma associação entre a personagem e a princesa que queria

[81] O narrador heterodiegético é um conceito proposto por Gerárd Genette na área de narratologia. Trata-se do narrador ausente da história que conta. (GENETTE, 1995, p. 244)

para seu deleite particular. Assim como Zelda disse ter se irritado, Alabama também pede para que David pare de falar a respeito.

Os lugares onde David Knight e Alabama Beggs moraram também são compatíveis com os lugares onde Zelda e Scott moraram, e correspondentes à cronologia que sucedeu a vida do casal (como o namoro durante a Primeira Guerra no sul, o casamento durante o período entre guerras e os vários destinos do casal).

Dentre os temas da obra, pode-se dizer que se destaca a questão da mulher artista – tema tratado adiante dentro do gênero *künstlerroman*. Apesar de não ser possível definir uma unidade necessária para a caracterização como autobiografia nos termos que Lejeune define entre o autor, o narrador e o personagem, é possível indicar uma unidade no que diz respeito à mulher artista. Tanto Alabama quanto Zelda deparam-se com o desafio de exercerem a criatividade e um ofício artístico. A identificação pelo *bildungsroman* também pode tanger o que se pressupõe ter feito parte da vida pessoal da escritora, visto que as questões existenciais, próprias ao gênero, tendem a ser questões da natureza humana. Mas há mais semelhanças entre os dados biográficos de Zelda e os dados que caracterizaram a personagem fictícia Alabama.

Dentre outras semelhanças entre a protagonista e escritora, essa temática estabelece o principal motivo para que se leia *Save Me the Waltz* como um romance autobiográfico, uma vez que é por meio do livro e por meio de Alabama que se dá voz à Zelda Fitzgerald. É ficcional necessariamente porque não há referencialidade nos nomes ou mesmo no desfecho, quando Alabama é convidada para dançar como primeira bailarina de *Lago dos cisnes* ou quando o acidente com seu pé a impede de dançar. Mas o pacto se faria à medida em que a peça chave para se discutir as narrativas de autoria feminina e a saga de Alabama em ser uma bailarina envolvem dilemas compartilhados. Segundo Gasparini (apud KLINGER, 2007, p. 46) “o romance autobiográfico é ambíguo convence o leitor de que tudo se passa logicamente, mesmo que o narrado não seja verificável”.

Quando Alabama precisa passar pela cirurgia e cortam os tendões de seu pé, que a impedirá de dançar, Alabama fala sobre não entender o que o médico, o ajudante e mesmo seu marido estão falando, pois eles parecem estar em outro “tempo”. Nesse momento, conforme mostra Nanney (1993, p. 229-230), Alabama precisa então reaprender a falar, já que agora ela sequer consegue se comunicar devidamente com os homens a sua volta.

Ao não conseguir se comunicar com os homens, Alabama mostra sua nova identidade, a nova Alabama, que rompeu com os valores patriarcais esperados dela. Enquanto está no hospital, com febre e doente, passa a um tipo de estado de delírio, no qual sua imaginação flui lhe dando a sensação de ser mais real que a vida. Nessa parte, é dito que ela não consegue ser compreendida. É possível pensar nessa impossibilidade como uma consequência de sua trajetória, pois ela via-se presa a homens e por homens, impossibilitada de conquistar sua autonomia. Uma vez conquistada a autonomia, seria como se falasse uma língua diferente deles, que esperavam uma outra versão dela.

Sendo a nova linguagem de Alabama uma forma de tentar comunicar sua nova identidade, essa nova identidade é vista como uma doença, como algo anormal, deixando a cena com uma atmosfera de loucura. Alabama é forçada, portanto, a recuperar a normalidade, retomando algumas das expectativas que a sociedade patriarcal reservara a ela e às mulheres. Embora o apogeu desse não-pertencimento seja na cama do hospital representado no plano linguístico, nas diversas vezes que fora repreendida por seu empenho artístico tanto por seu marido quanto pelos amigos e colegas, o julgamento ruim que faziam dela já era uma forma de recriminar aquele rompimento com o tradicional e recriminar o fato de que ela não correspondia às expectativas sociais que tinham para ela.

A função metalinguística presente nesse momento é evidente e faz-se uma intersecção entre Alabama e Zelda, visto que naquele momento, as duas partilham da mesma perspectiva feminina perante a produção de uma linguagem, ambas dividindo uma identidade feminina.

> Mas os estudiosos que querem uma linguagem das mulheres intelectual e teórica, que funcione dentro da academia, deparam com o que parece um paradoxo impossível, como lamentou Xavière Gauthier: “Enquanto as mulheres permanecerem em silêncio, elas estarão fora do processo histórico. Mas, se elas começarem a falar e a escrever como os homens fazem, entrarão para a história subjugadas e alienadas; é uma história que, logicamente falando, seu discurso deveria romper.” O que precisamos, propôs Mary Jacobus, é de uma escrita da mulher que funcione dentro do discurso “masculino”, mas trabalhe “incessantemente para desconstruí-lo: para escrever o que não pode ser descrito”, e de acordo com Shoshana Felman, “o desafio que a mulher enfrenta hoje é nada menos que o ‘reinventar’ a linguagem, (...) falar não somente contra, mas fora da estrutura falocêntrica especular, estabelecer um discurso cujo status não seria mais definido pela falicidade do pensamento masculino. (SHOWALTER, 1994, p. 37)

É fora dessa estrutura falocêntrica, a qual tem o masculino como superior, que tanto Zelda quanto Alabama se encontram. E nessa identidade feminina e criativa que existe a maior unidade entre a personagem e a escritora. Assim como os biografemas mostram-se importantes para que o leitor associe uma à outra a partir dos aspectos físicos até tudo que se sabe sobre os aspectos psicológicos e históricos, a experiência de ser mulher e as questões de gênero também são cruciais para que o leitor acabe associando a personagem à escritora, visto que inevitavelmente compartilham os desafios inerentes de ser mulher, à busca por emancipação e à fuga do silenciamento.

Pela referencialidade de fatos conhecidos e características, mas não pela unidade impressa pelos nomes, é possível afirmar que há elementos autobiográficos na obra de Zelda Fitzgerald, amparados pelos fatos conhecidos da vida de Scott e Zelda Fitzgerald, no entanto, não se pode dizer que o gênero da obra constitui uma autobiografia nos termos da conceptualização dadas por Lejeune. Ler a obra de Zelda pode ser, portanto, uma forma de entender a perspectiva dela revisitando sua vida, e a referencialidade pode ser encontrada em biografias e nas correspondências trocadas com seu marido, porém deve-se considerar que a ficção se fez presente em sua obra em medidas consideráveis, visto que ela própria não se coloca em posição de autobiógrafa.

Nesse sentido, Lejeune traz sua definição de romance autobiográfico:

> Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões para suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas “impessoais” (personagens designados em terceira pessoa); ele se refine por seu conteúdo. (LEJEUNE, 2008, p. 25)

As reflexões sobre identidade são essenciais para entender em que sentido o romance autobiográfico é diferente da autobiografia, enquanto que as reflexões sobre semelhança o são para entender como a autobiografia é diferente da biografia. No caso destes últimos, a autobiografia e a biografia, ambas são cunhadas no pacto referencial explícito ou implícito, coextensivo ao pacto autobiográfico, demandam que se possa verificar uma “realidade” externa ao texto que o confirme não só como verossímil, mas semelhante ao verdadeiro, à imagem do real.

Mesmo não correspondendo aos nomes reais, Zelda nomeou seus personagens com semelhança às pessoas da vida real. Isso é notável, por exemplo, com o nome de seu pai, que na vida real chamava-se Anthony Sayre, enquanto o pai de Alabama chama-se Austin Beggs, e também com os nomes das figuras maternas, Minerva (Minnie) Sayre na vida real, e Millie Beggs na ficção. O nome de Alabama retoma o estado sulista dos Estados Unidos, que é onde Zelda nasceu e cresceu.

Uma vez que os nomes das personagens e das pessoas existentes na referencialidade diferem, não há identidade nominal. Euridice Figueiredo, a respeito do nome no romance autobiográfico, afirma que:

> No romance autobiográfico canônico não existe identidade nominal entre personagem, narrador e autor, ou seja, o personagem tem um nome fictício, mas muitas vezes os leitores se dão conta de que o romance tem um fundo autobiográfico; isso se acentuou nos últimos anos, com o maior acesso à informação. (FIGUEIREDO, 2013, p. 41-42)

Embora a identidade nominal não exista, a perspectiva entre personagem e escritora é compartilhada, sendo possível relacionar a identidade de uma mulher que é colocada a serviço da identidade do homem e a tentativa de solução buscando se expressar por meio da arte. Sobre esse ponto convergente, pode-se observar que

> Talvez isso espelhe as dúvidas pessoais de Zelda assim como sua crença de que apenas uma mulher extraordinariamente forte poderia superar as possibilidades opressivas da feminilidade, do casamento, da pressão social, educação e maternidade na busca pela arte. (...) O que *Save Me the Waltz* nos mostra é que a identidade de uma mulher, seja ela uma "baby vamp" (uma mulher jovem, atraente e popular) ou uma mulher que cuida da casa, sempre tem sido a serviço da identidade relacionada ao homem, e a consciência disso leva a uma busca por uma alma pessoal e tentativa de se expressar. Nenhuma outra intenção é mais intrínseca à arte. (TAVERNIER-COURBIN, 1979, p. 42, tradução nossa)[82]

Portanto, a identidade de Alabama junto aos biografemas acerca de Zelda influenciam em algum nível a experiência da leitura, formando um horizonte de expectativas para o leitor da obra que conhece as semelhanças entre o factual e o

---

[82] Perhaps this mirrors Zelda's self-doubts as well as her belief that only an extraordinarily strong woman could overcome the overwhelming odds of womanhood, marriage, social pressure, education, and motherhood in the pursuit of art. (…) What Save Me the Waltz shows us is that woman's identity, whether that of "baby vamp" or household drudge, has always been a service identity related to man, and that a consciousness of this leads to a search for, and attempt to express, a personal soul. No other aim is more intrinsic to art. (TAVERNIER-COURBIN, 1979, p. 42)

ficcional por meio de outras obras biográficas sobre os Fitzgerald e pela fama que conquistaram no período em que viveram, sem que a obra inteira seja cunhada numa verdade extraliterária indubitável. Isso, portanto, nega o status de autobiografia à obra, todavia possibilita a classificação como romance autobiográfico.

3.3 Bildungsroman e Künstlerroman

Além da discussão sobre *Save Me the Waltz* dentro do gênero autobiográfico ou romance do eu, pode-se pensar na obra como pertencente ao *bildungsroman*. *Bildung*, em alemão, significa formação, educação, cultura, processo de civilização, ou seja, trata-se de um romance de aprendizagem, formação ou desenvolvimento.

O romance de formação é sobre a jornada do herói e suas interações com o mundo, desembocando em uma jornada interna que o leva a aprender a ser homem. É perceptível como o gênero era centrado em personagens masculinos, já que as próprias teorias literárias acerca dele demarcavam a questão do herói masculino. A exemplo disso, é possível ver em Jost ou Dilthey (PINTO, 1990, p. 11) falando sobre a personagem masculina. Jost afirmava que o *bildungsroman* é um processo no qual acontece o desenvolvimento da personagem masculina que aprende “a ser homem”, e Dilthey falava do jovem herói masculino, que alcança o autoconhecimento e descobre seu papel social pelas experiências que envolvem amor, amizade e a dura realidade da vida.

Essa demarcação evidencia, pois, que o gênero romance de formação era reservado aos homens de forma que as mulheres ficaram à margem disso. Tal problema chamou a atenção da crítica feminista (PINTO, 1990, p. 26), que problematizou a questão trazendo à tona como os romances de aprendizado, escritos por mulheres e tendo mulheres como personagens principais eram vistos apenas como algo próximo a um romance de formação.

Convencionou-se uma ordem para esse tipo de romance que a narrativa de Zelda estaria na mesma linha. A ordem, juntamente com a evolução da personagem principal, seria:

1) Infância: o primeiro capítulo apresenta ao leitor Alabama Beggs e sua família, mostrando a educação da personagem desde muito nova, características dos familiares e a relação dela com as pessoas a sua volta;

2) Conflito de gerações: durante a adolescência, quando Alabama passa a ir a festas e sair com vários homens, deixando seu pai, especialmente, irritado, por conta da reputação que passa a ter na cidade. O conflito de gerações é mais acentuado no caso da personagem principal, já que ela é a filha mais rebelde entre as três;

3) Provincianismo ou limitação do meio de origem: Alabama passa a ver sua cidade como um lugar entediante, onde as coisas se deterioram. Sua cidade e sua esfera familiar – principalmente pelo conservadorismo de seu pai – são os aspectos que ela julga culpados desse sentimento de tédio;

4) O mundo exterior: com o término da guerra e, ao se envolver com David Knight, Alabama pode pensar em se mudar para outra cidade e coloca o plano em prática com a realização do casamento assim que eles têm condições financeiras para isso;

5) Autoeducação: ao desvencilhar-se de sua família, ela tenta descobrir qual é o seu lugar no mundo e quais posicionamentos precisa ter; seu próprio pai pontua que não pode mais censurá-la pois agora é uma mulher adulta e casada, ou seja, apesar do conflito de gerações ainda estar presente, acontece o rompimento com a família nos termos de ser orientada;

6) Alienação: faz-se por meio da opressão do casamento, quando Alabama se encontra em uma posição inativa dentro da casa, sendo infantilizada e sem praticar alguma atividade que a satisfaça; sente-se infeliz diante dessa passividade, próxima a infelicidade de quando morava com seu pai. Como o casal pode manter pessoas trabalhando para eles, Alabama não trabalha em casa, poucas coisas ficam sob sua responsabilidade, mas vê seu marido empenhado em seu trabalho artístico e lidando com ela mais como uma “responsabilidade” do que parceira (o que fica demarcado quando ele sente-se aliviado por ela começar a dançar, como se assim Alabama demandasse menos tempo ou atenção dele, mas muda quando o empenho passa a ser maior e com ambições mais profissionais);

7) Problemas amorosos: a fase da alienação faz com que Alabama e David tenham problemas no casamento levando-os a brigas e traições. O problema se prolonga quando Alabama dedica-se exaustivamente a dança, pois a ausência dela também causa uma crise no relacionamento;

8) Busca por vocação e filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente: Alabama se

empenha na arte da dança, chegando a se mudar sozinha a Nápoles em busca de consolidar sua carreira de bailarina, enquanto David e Bonnie moram juntos na Suíça. De acordo com Schwantes (2010):

> No coração de um romance de formação está o processo segundo o qual um protagonista (e eu uso o masculino de propósito) chega a um senso de si mesmo, uma visão de mundo e uma acomodação com seu meio, depois de intensa negociação, e preservando aquilo que, para ele, é mais importante. Este processo se dá em duas mãos: à medida que conhece o mundo, e se experimenta nele, o protagonista conhece também a si mesmo, seus talentos, suas limitações, seus desejos, aquilo de que não poderá abrir mão sem se sentir mutilado, e também aprende qual é o seu lugar no mundo: o que o grupo espera dele, o que lhe é exigido. (SCHWANTES, 2010, p. 9)

A educação formal aparece na formação de Alabama, que cresce com condições financeiras e culturais favoráveis nesse sentido. Sabe-se que ela frequentou uma escola quando nova, dançava durante a infância, tinha contato com livros e acesso a alta cultura, e, mesmo depois, quando adulta, sua situação permite que se empenhe em uma arte sem que precise de remuneração. O recorte da mulher pertencente à classe média ou classe alta pode ser, portanto, favorável ao desenvolvimento da personagem feminina dentro do *bildungsroman*. Como é por meio da educação (formal e informal) que se faz a evolução da personagem, tal recorte propicia até mesmo que se conte sobre Alabama desde sua infância, que desde cedo se depara com questões filosóficas e de autoconhecimento.

Save Me the Waltz acaba se encaixando na estrutura do *bildungsroman*, pela sua forma e pelo conteúdo, visto que a história começa na infância e termina com a protagonista em idade mais madura tendo passado por todos os passos normalmente encontrados no gênero em questão, sendo diferente da maioria dos romances de formação de autoria feminina, que começam à partir da idade adulta da personagem. Ou seja, as etapas presentes na obra seguem tradicionalmente, com exceção do desfecho, as obras de *bildungsroman* de autoria masculina.

Sobre o desfecho, há uma diferença entre o *bildungsroman* feminino e o masculino, já que no masculino, a personagem principal conquista integração social e um certo nível de coerência. O final da narrativa feminina resulta ou no fracasso, ou na impossibilidade de integralização da personagem, não conseguindo uma coerência pessoal (PINTO, 1990, p. 27).

O desfecho de Alabama é um exemplo nítido do que se espera, usualmente, do *bildungsroman* feminino: a personagem, ao romper com o papel esperado das mulheres e buscar alguma independência (mesmo que não seja total, ao menos sua autonomia e um espaço em que ela exista por própria conta e não sendo considerada a esposa de David), sofre um acidente dentro daquilo que fora seu sopro de liberdade e é impedida de conquistar o que buscava, voltando ao ponto de origem. A expectativa desse tipo de desfecho é explicada por Pinto (1990, p. 15) pela possibilidade quase nula da protagonista feminina alcançar vitória pessoal e realizar suas aspirações sem que isso afete sua integração social.

> A interrupção do "bildung" da personagem feminina se dá frequentemente, portanto, pela aceitação de um papel social que já de antemão lhe tinha sido destinado, como o de esposa e mãe. Outras vezes essa interrupção se dá de maneira mais brusca – truncamento, mutilação física e/ou emocional de um destino "fracassado", isto é, o destino de uma mulher que foge aos padrões de feminilidade. (PINTO, 1990, p. 17)

O castigo de Alabama por desvencilhar-se do seu "destino de mulher" é a mutilação física. "Os tendões estão cortados e eles tiveram de desobstruir uma artéria, mas você poderá caminhar mancando um pouco. Procure não ligar." (FITZGERALD, 2014, p. 264)[83] comunica David a sua esposa. Ou seja, ela não só é impedida de continuar sua carreira, como regride um tanto a mais em comparação a antes de se tornar bailarina (já que até mesmo a sua caminhada será mais complicada do que era).

Alabama termina voltando para onde era seu ponto de origem – tanto geográfico quanto, metaforicamente, em sua condição de esposa – sem conseguir dançar, já distante do universo artístico que experimentara. No entanto, percebe-se, com o fim, que ela recebia pessoas em sua casa e conversava com elas – ou seja, conseguira uma certa integração social que não era possível a ela quando se dedicava demais à dança. Seu próprio nome simboliza esse retorno ao ponto de origem; antecipa, de certa forma, o final no plano literal e no plano metafórico.

Tanto o início da obra quanto o fim se passam no espaço limitado do casamento e da família, correspondendo às expectativas impostas à protagonista feminina, tendo seu desenvolvimento truncado pelas questões de gênero. A infantilização que ocorre com a personagem principal feminina faz-se perceptível em

---

[83] "The tendons are cut and they had to scrape through an artery, but you will be able to walk with a slight limp. Try not mind." (FITZGERALD, 2013, p. 235-236)

algumas passagens e, sendo o gênero próprio de histórias sobre o crescimento interno, o fato de a personagem principal ser uma mulher vivendo sob as condições implícitas ao “destino de mulher”, faz com que essa questão seja o grande empecilho para que ela se desenvolva interiormente e atinja o que almeja. O espaço doméstico faz-se imprescindível para entender os problemas enfrentados pela personagem.

> Embora a dependência seja um estágio normal tanto para meninas quanto para meninos, a palavra dependente é mais frequentemente associada a mulheres. Garotas não são encorajadas a independência, elas não são apoiadas a serem autônomas como garotos são. Ao contrário, garotas são encorajadas a manterem a dependência em suas relações com parentes e familiares e, depois do casamento, transferem isso ao marido e crianças. (MURDOCK, 1990, p. 48)[84]

A autonomia chega para Alabama apenas quando ela rompe com os homens que são presentes na sua vida, e passa a conviver com outras mulheres do estúdio de dança. O esforço dela por ser uma boa bailarina passa a ser sua forma de desenvolver-se, sendo o momento que sai dos espaços reservados à mulher (a casa) para o estúdio de dança e, depois, o palco. Portanto, a autonomia está atrelada ao desenvolvimento artístico de Alabama. O nome do gênero que contempla a formação do artista é *künstlerroman*.

> O Künstlerroman, ou "romance do/a artista", é um importante gênero romanesco que surge na literatura ocidental no século XVIII. Sua origem remonta ao famoso livro de Goethe Wilhelm Meisters Lehrjahre ou O aprendizado de Wilhelm Meister (1795–1796), obra que originou também o gênero do Bildungsroman, o qual significa "romance de aprendizado" ou "romance de desenvolvimento". (BAILEY, 2005, n.p.)

A importância da arte na vida de Alabama para que conquiste sua identidade chega ao ponto de ser o meio no qual ela “recupera” seu nome próprio. Ou seja, *Save Me the Waltz* poderia ser considerada uma obra que contempla os dois gêneros: romance de formação (*bildungsroman*) e de artista (*künstlerroman*).

> Reboul, por sua vez, explica que, ao confrontar os protagonistas do Bildungsroman e do Künstlerroman, surgem diferenças fundamentais entre

---

[84] Although dependency is a normal development stage for both girls and boys, the word dependent is most often associated with women. Girls are not encouraged toward independence, they are not supported to be autonomous the way boys are. “On the contrary, girls are encouraged to maintain their dependent relationships to parents and family, and after marriage transfer them to husband and children.” (MURDOCK, 1990, p. 48)

> eles: enquanto o romance de formação se concentra na formação de seu herói, foca seu percurso iniciático e trabalha com as ideias de passagem, amadurecimento e metamorfose, o protagonista do romance de artista já é um homem maduro, cujos evolução e desenvolvimento interior não são elementos essenciais da narrativa (REBOUL, 1997, p. 13). Ademais, diferenças profundas também se encontram na relação do herói com a sociedade: no Bildungsroman, “romance burguês” de acordo com Goethe, a formação do protagonista se dá com o contato com a sociedade, à qual termina por se integrar de forma harmônica, como resultado de sua formação; já no romance de artista, a relação do protagonista com a sociedade é outra, pois além desta não exercer um papel determinante na narrativa, servindo apenas como “pano de fundo”, as relações do artista com a sociedade são responsáveis por revelar o seu distanciamento, acentuando a fratura que os opõe, uma vez que o artista vive, na maioria das vezes, em um mundo fechado, que é a sua interioridade (Ibid., p. 14). (LAGO, 2017, p. 67)

Dentro do romance, é possível observar a tematização de dois tipos de arte: a pintura, exercida pela personagem masculina, David Knight, e a dança, exercida pela personagem principal, Alabama. Apesar de Alabama se dedicar de forma profissional à arte da dança a partir do capítulo três, desde o começo de sua história a dança aparece permeando a construção dela, por exemplo, quando a criança Alabama se apresenta dançando balé e sendo elogiada, logo no primeiro capítulo. Todavia, é perceptível que o empenho na arte não acompanhou a personagem durante parte da adolescência e parte da vida adulta. David Knight aparece ligado à pintura desde o começo de seu relacionamento com Alabama e permanece ligado a essa arte o tempo todo, já que é também seu ofício.

Sobre a conceptualização do künstlerroman, temos

> (...) enquanto Kunst designa a técnica ou a arte, Künstler designa o artista ou artesão; portanto, enquanto a Kunstliteratur ou literatura de arte reúne toda obra literária que trata de arte, o quadro do Künstlerroman, é mais específico, pois se concentra nas obras literárias com foco na figura do artista. (LAGO, 2017, p. 44)

O gênero em questão, normalmente visto como uma subcategoria do *bildungsroman* – por exemplo, em dicionários que definem o termo, abarca, segundo estudos de Solange Ribeiro de Oliveira, uma autonomia da tradição. O romance do artista aparece como "[...] qualquer narrativa onde uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenhe função estruturadora essencial, e, por extensão, obras literárias onde se procure um equivalente estilístico calcado em outras artes" (apud. LAGO, 2017, p. 55).

Sobre Reboul,

> De acordo com a autora, essas narrativas divergem quanto ao protagonista e à natureza de sua busca, sendo que o romance do artista tem um artista como protagonista e a sua busca, como vimos, é a obra de arte. O romance do artista e a biografia romanceada têm em comum o protagonista artista, mas divergem quanto à natureza de sua busca: enquanto o herói do romance do artista concentra-se na obra de arte, a biografia romanceada tem seu cerne nos eventos da vida do artista célebre. Já o romance de formação e o romance de arte podem ter ou não um herói artista, sendo que a busca do primeiro é o amadurecimento pessoal e o segundo uma busca estética. (LAGO, 2017, p. 56)

Portanto, é possível observar com Alabama tanto a busca presente no romance de formação, que é o amadurecimento pessoal, como a busca presente no romance do artista, que é a busca centrada na obra de arte (a evolução como bailarina). No caso da personagem de *Save Me the Waltz*, essa integração acontece simultaneamente. A obra de arte alcançada por Alabama, em seu apogeu artístico, é a apresentação de *Lago dos Cisnes*, como primeira bailarina.

Além da dança permeando a vida de Alabama do início até o fim, principalmente com a decisão de tornar-se uma bailarina, a narrativa segue majoritariamente descrevendo o estúdio de dança e o árduo trabalho desempenhado pela personagem em busca de ser uma boa bailarina. As descrições passam a contemplar o espaço e as pessoas relacionadas ao balé, dando menos enfoque aos aspectos que dizem respeito à vida pessoal de Alabama, ainda que essa parte apareça. Acontece um tipo de troca, visto que primeiro Alabama espera do seu pai orientação e aprovação, depois a personagem coloca esse tipo de expectativa em David Knight e, depois, em Madame, como chama a mulher que dá as aulas de dança.

No entanto, faz-se evidente que o desfecho dramático de Alabama não apenas frustra seus planos pessoais, como também frustra os planos de sua carreira artística, novamente, indicando como as duas evoluções caminhavam juntas no interior da personagem. De acordo com Nanney (1993):

> A busca criativa, foco da segunda metade do romance, proporciona outra maneira de definir Save Me the Waltz – como um Künstlerroman. Certamente, colocando o romance nesse contexto, lendo como um trabalho preocupado com o desenvolvimento da artista mulher, entrega uma perspectiva mais contemporânea disso do que o faz ver a obra como produto da cultura sulista do começo do século vinte. Mas essa perspectiva crítica mais recente parece, de fato, uma pré-condição necessária para entender Save Me the Waltz como um Künstlerroman, porque é a expectativa sulista sobre a mulher, inculcada pela estrutura familiar, que

> determina o desencadeamento da busca pela criatividade de Alabama; e ainda mais, é no imaginário de Fitzgerald do mundo sulista natural como passado, antiquado e decadente que dá o tom e o padrão de imagens veiculando o esforço, e finalmente, o desencadeamento da tentativa de Alabama em ser uma dançarina. (NANNEY, 1993, p. 225, tradução nossa)[85]

Pode-se pensar, aqui, na coexistência dos gêneros romance de formação e romance do artista à medida em que o próprio romance de formação subverte os moldes tradicionais do gênero quando se trata da autoria feminina. Embora algumas teorias considerem o *künstlerroman* como um tipo de variação do *bildungsroman*, estudos recentes consideram aquele como um gênero autônomo. Por exemplo, por não ter os mesmos requisitos necessários para o romance de formação, sendo o próprio elemento da formação algo desnecessário ao se pensar em romance de artista.

Também é importante ressaltar como essa coexistência se faz por meio da viagem (LAGO, 2017, p. 65). Normalmente, no *bildungsroman*, a viagem é uma forma da personagem conhecer o mundo – o que ocorre desde que Alabama se casa, mudando-se da casa de seus pais, até as viagens para a Europa – enquanto no *künstlerroman* a viagem é uma forma de fugir desse mundo – o que ocorre quando Alabama, já se empenhando no balé, recebe o convite para dançar no balé em Nápoles e o aceita.

No caso da obra *Save Me the Waltz*, pode-se observar que a personagem principal ainda está em formação quando se torna uma bailarina, não atingindo a completude esperada do artista do *künstlerroman* que, em teoria, seria retratado apenas pelo viés de sua evolução artística. Para Alabama, sua jornada interna e sua jornada artística funcionam como um complemento uma da outra, evocando as particularidades da narrativa de autoria feminina, discorridas, por exemplo, nas diferenças já mencionadas entre o romance de formação de autoria masculina do romance de formação de autoria feminina.

---

[85] "The creative quest, the focus of the novel's second half, provides another way of defining Save Me the Waltz – as a Künstlerroman. Certainly, placing the novel in this context, reading it as a work concerned with a female artist's development, yields a more contemporary perspective on it than does viewing it as the product of early twentieth-century Southern culture. But this latter critical perspective seems in fact a necessary precondition to understanding Save Me the Waltz as a Künstlerroman, because it is the South's role expectations of women, inculcated through the family structure, that determine the outcome of Alabama's creative quest; and further, it is Fitzgerald's imagery of the Southern natural world as overripe, past its time, and decaying that sets the tone and the pattern for the imagery conveying the struggle and, finally, the outcome of Alabama's attempt to be a dancer." (NANNEY, 1993, p. 225)

O enfoque, porém, é perceptível, pois é a partir da segunda metade do romance que se pode observar a formação da artista Alabama. Como a personagem estava em um estágio da vida que, por motivos como idade ou corpo, seria considerado inadequado e, além disso, estaria começando do zero – ainda que mostrasse gosto e afinidade com a dança desde sempre -, a formação é acompanhada desde o começo, até o fatídico fim.

Tal hibridismo pode ser observado, por exemplo, no artigo de Bailey sobre *Retrato de Um Artista Quando Jovem*, de James Joyce:

> *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), de James Joyce, é tido como o exemplo mais importante de Bildungsroman do período moderno, narrando os anos da infância, escola e adolescência do protagonista. Entretanto, porque o protagonista é escritor e porque o romance enfoca outros eventos mais tardios marcantes na formação da sensibilidade artística do protagonista, *A Portrait of the Artist* é mais especificamente caracterizado como Künstlerroman. (BAILEY, 2005, n.p.)

Da mesma forma, os anos da infância, escola e adolescência de Alabama também são narrados, até que ela vira bailarina o enfoque do romance se torna sua relação com a arte, causando até mesmo problemas, dentro do enredo, com seu marido, que se sente abandonado por ela. Portanto, o narrador, assim como a personagem, passam a tratar a arte como a prioridade da jornada interior e mesmo como meio de alcançar a autonomia e evolução desejadas. Nesse caso, a formação da personagem é uma possibilidade do romance do artista, mas não algo obrigatório.

3.4 Literatura Sulista (*A Southern novel*)

A literatura sulista norte-americana tem se estabelecido como um campo de estudo desde 1985, uma vez que há temas recorrentes e padrões dentro desse tipo de literatura (MANNING, 1993, p. 1). Dentro desses temas recorrentes, também nesse estudo, há ainda a tradição da literatura sulista de autoria feminina com suas particularidades.

Uma vez que a personagem Alabama teria sido educada por uma moral típica do sul dos Estados Unidos da América tradicionalmente patriarcal, o momento em que ela se emancipa de seus pais e sai de sua cidade sulista, é quando ela começa

sua “autoeducação”, como mencionado na análise dos gêneros *bildungsroman* e *künstlerroman*.

As diferenças entre o sul e outras regiões, no caso, aparecem evidenciando uma diferença no que concerne à modernidade dos lugares. O tédio, inerente ao espírito hedonista do período entre guerras, é um empecilho independentemente das fronteiras. No entanto, as descrições marcam, no sul, imagens mais próximas à natureza, enquanto que, em Nova Iorque ou na França, são imagens mais ligadas à modernidade. Com exceção do período na Riviera Francesa, que pressupunha descrições litorâneas.

> O confronto do sul com a mordernidade, e com o modernismo, evocou conflito e resistência tanto quanto emulação e imitação. “Moderno” (e “modernismo”) pareceu para muitos significar precisamente o que não era sulista, o que era até mesmo antisulista. (JONES, 2002, p. 276, tradução nossa)[86]

No primeiro capítulo, que mostra a infância até a adolescência, há muitas imagens de plantas, de animais e a atmosfera sulista é composta por descrições que dizem respeito ao calor, à terra e ao marasmo do local.

> A coerência na escrita sulista foi traçada, pelo menos em grande parte, à partir do senso de lugar que se tornou um grande princípio em virtualmente tudo que os sulistas produziram desde a Guerra Civil. (BRYANT JR, 1997, p. 15-16, tradução nossa)[87]

A atmosfera sulista não se basta pelas descrições, mas em meio à história de Alabama e de sua família, vê-se como o julgamento moral da sociedade da época era importante, ou pelo menos, significativo a ponto de ser comentado entre as personagens ou mencionado pelo narrador. Na verdade, a primeira frase do livro por si só representa o julgamento moral feito das garotas da família Beggs. Os julgamentos feitos acerca das mulheres refletem as expectativas sociais que englobam os padrões de feminilidade e masculinidade. Como afirma Jones (2002, p. 277), essa oposição entre masculino e feminino, esperando-se do homem uma dominação e da mulher uma submissão, ou que a mulher siga a liderança do

---

[86] “The South’s confrontation with modernity, and with modernism, evoked conflict and resistance as much as it did emulation and imitation. “Modern” (and “modernism”) seemed to many to mean precisely what was not southern, what was even antisouthern.” (JONES, 2002, p. 276)

[87] “The coherence in southern writing was traceable, at least in large part, to a sense of place that after the Civil War had become a major informing principle in virtually everything that souterners produced.” (BRYANT JR, 1997, p. 15-16)

homem, tem mais poder na região sulista por conta da escravidão, a qual estabelece relações pautadas na obediência.

> Apesar da modernização ou mesmo por causa dela, as preocupações com escritoras sulistas permaneceram fixas nos conflitos entre identidade feminina, autonomia e autoridade, por um lado, e por outro, resistência, especialmente resistência a elas, especificamente baseada no mito. Os mitos, como veremos, são múltiplos: o que eles tinham em comum, conscientemente ou não, era a dependência das mulheres pelos homens – para identidade e para atribuição para se apropriarem de arenas adequadas de autonomia e autoridade.[88] (JONES, 2002, p. 280, tradução nossa)

Considera-se a obra de Zelda Fitzgerald como um romance sulista a partir dos termos mais óbvios, uma escritora vinda de Montgomery, Alabama, proveniente de uma família do sul, onde se passa uma parte da história, já que sua personagem principal também é sulista. Mas também, pela representação da mulher na obra em questão que, no caso de Alabama Beggs, encarna a classificação de *Southern belle*, no entanto, sem cair nos estereótipos.

> Os papéis mais frequentes para mulheres sulistas brancas no mito da condição feminina sulista poderiam ser nomeados como “lady” (senhora), “belle” (uma bela mulher), pequena proprietária rural da classe média cristã, “solteirona”, e sem classe; para mulheres negras, “mammy”, “mulata”, pequena proprietária rural da classe média cristã, faladora, ou prostituta. Mas os nomes e categorias para os papeis podem diferir. (JONES, 2002, p. 280, tradução nossa)[89]

Tais papeis existem em torno da importância sexual e reprodutiva, uma vez que é esperado da “*lady*” e da “*belle*” uma pureza sexual. Ainda Segundo Jones (2002, p. 286), Zelda Fitzgerald desafiou esse mito sulista de que mulheres deveriam ser delicadas. Sua personagem principal em *Save Me the Waltz*, da mesma forma, desafia esses mitos, por exemplo, ao exercer sua liberdade sexual na juventude saindo com muitos homens, ou ao tentar ser uma bailarina profissional que não depende financeiramente de seu marido. Logo, Zelda não só foi uma

---

[88] “Despite or even because of modernization, the concerns of southern women writers remained fixed on the conflicts between female identity, autonomy, and authority, on one hand, and on the other, resistance, especially myth-based resistance, to them. The myths, as we will see, were multiple: what they had in common, wittingly or not, was the dependence of women on men – for identity and for assignation to appropriate arenas of autonomy and authority.” (JONES, 2002, p. 280)

[89] The most familiar roles for white southern women in the myth of southern womanhood could be named as lady, belle, Christian yeowoman of the middle class, spinster, and trash; for blacks, mammy, mulatta, Christian yeowoman of the middle class, loudmouth, and whore. But names and categories for the roles differ.” (JONES, 2002, p. 280)

flapper, como foi a primeira *flapper* (JONES, 2002, p. 275) sendo, então, outro mito dentro da nova era.

Alabama Beggs, portanto, tem seu nome e, consequentemente, a sua identidade, ligados à suas origens geográficas e familiares. Isso indica como o horizonte de expectativas sobre a personagem por sua condição feminina fez parte de sua trajetória, que se faz crucial para o entendimento e análise da obra, uma vez que o tema principal é a sua jornada interna.

CONCLUSÃO

No período de cisão de transformações que prometia às mulheres maior liberdade e independência, a década de 1920, surge, nos holofotes, Zelda Fitzgerald. De *Southern belle* a pintora, dançarina e escritora, Zelda viveu entre Estados Unidos da América e Europa, e conviveu com importantes figuras que fazem parte do período artístico em questão, tal qual Gertrude Stein ou Ernest Hemingway e também seu marido, F. Scott Fitzgerald.

Com uma vida conturbada, a saúde mental se deteriorando e o casamento com problemas, como sua esquizofrenia diagnosticada e o alcoolismo de Scott, Zelda tomou para si a missão de escrever seu romance. Buscava, segundo suas cartas, ter alguma autonomia financeira, e queria usar como matéria-prima de ofício suas palavras. É assim que, em 1932, é publicado *Save Me the Waltz*, trazendo a história da garota Alabama Beggs, que cresceu no sul dos Estados Unidos da América, casou-se e tornou-se bailarina até o derradeiro fim que a impediu de continuar dançando.

As particularidades da obra evocam as discussões sobre a narrativa de autoria feminina e a crítica literária feminista. Zelda, ao escrever sobre Alabama Beggs, apresenta ao leitor um retrato da mulher sulista de classe média ou alta, da geração da Era do Jazz. Mas também traz outras mulheres que cercam a personagem principal, como as que compõem sua família, ou as que treinam balé com a personagem no estúdio de dança. Cada grupo tem algumas singularidades do universo “de mulheres” a depender do contexto em que as personagens se inserem, todavia há convergências inerentes ao gênero – ao “ser mulher” – ligadas aos tradicionais papeis esperados dentro de relações heteronormativas e da sociedade patriarcal.

As principais mulheres de *Save Me the Waltz*, além da personagem principal, são a mãe e as irmãs de Alabama, em um primeiro momento. Depois, são as amigas (ou, às vezes, rivais) do estúdio de dança. A classe social – comparando-se as primeiras às últimas – são de uma grande importância, já que de Alabama e suas irmãs é esperado, sobretudo, que se casem com homens bons e financeiramente capazes de arcar com a família. Já sobre as bailarinas, por terem que trabalhar para o próprio sustento – e, por vezes, para o sustento de seus parceiros –, aparentam ter inveja da situação de Alabama, que se casou com um homem capaz de sustentá-

la. O casamento é, então, não só um tema da obra, mas uma questão pertinente as personagens femininas, as quais se constroem e se desenvolvem consideravelmente em torno da relação amorosa, de como ela se configura, ou mesmo da falta dela, mostrando o quanto a esfera amorosa e familiar está atrelada aos papeis ditos “femininos”.

A problemática oscila entre ter que trabalhar para o próprio sustento, mas preferir que um marido arque com gastos e contas, que é o caso de algumas bailarinas que Alabama conhece; ou não ter que trabalhar porque o marido pode trabalhar e sustentar a família, mas se sentir anulada dentro do casamento, que é o caso da personagem principal. Portanto, a obra apresenta as opressões de gênero nas práticas sociais apontando para a situação das mulheres na integralização social: a personagem feminina, primeiro aparecendo sob o zelo do patriarca da família, buscando depois uma liberdade que não se conclui com o casamento. Chega perto de cumprir essa meta por meio do balé, ao mudar-se sozinha para Nápoles com o fim de dançar como primeira bailarina, mas seu sucesso agridoce ainda não a deixa completamente feliz. E, o fim, faz-se o ápice e prova, por meio da mutilação do pé, das impossibilidades da mulher frente a sociedade patriarcal.

As intertextualidades que compõem a obra são essenciais para a análise: *Édipo, o rei de Tebas*, os contos de fadas, o *Lago dos Cisnes* e a quarta novela da quinta jornada do livro de Boccaccio, *O Decamerão*. Aspectos entre as obras convergem construindo-se uma relações de ligação, uma rede de associações, que ora antecipa a obra – como com a epígrafe de *Édipo, o rei de Tebas*, ora desperta no leitor um entendimento mais completo sobre as personagens – como com as características de contos de fadas no desenvolvimento das mesmas. Com exceção de *Édipo, rei de Tebas*, cujo tema principal é a jornada interna de Édipo, as outras intertextualidades analisadas giram em torno de relacionamentos amorosos, tema periclitante à obra uma vez que é principalmente dentro de seu relacionamento que Alabama se vê anulada e silenciada.

O vai e vem da valsa de Zelda configura a natureza cíclica da trajetória de sua heroína Alabama Beggs, tanto geograficamente quanto dentro da história. Do sul dos Estados Unidos, para Connecticut, a Riviera Francesa, Paris, Nápoles e de volta ao sul. Da posição de “rainha do lar”, para aspirante a bailarina e bailarina bem-sucedida e de volta para a esfera doméstica, assim como o velho balanço da casa de seu pai, visto como um pêndulo que vai e volta. O compasso de Alabama Beggs

demarca o que a crítica feminista – mais especificamente, a análise da fase "*feminist*" defendida por Showalter – afirma ser a impossibilidade de rompimento com as opressões de gênero. O cíclico também aparece ao se pensar nos obstáculos postos sobre suas liberdades, que a coloca reproduzindo a posição de sua mãe, mesmo que tenha tentado lutar contra essa tradição.

A concepção do balé como uma maneira de conseguir independência artística e autoconhecimento coloca a personagem em frente ao espelho do estúdio de dança, fazendo com que se inscreva naquele lugar enxergando-se de fato e sendo chamada pelo próprio nome, após anos casada sendo chamada por "os David Knight". O empenho pela dança, enquanto interpretado como passatempo por David e seus amigos, é apoiado, mas a partir do momento em que se torna mais intenso, Alabama é criticada. Espera-se, portanto, que o homem tenha a postura ativa dentro daquela relação, enquanto dela é esperado estar à sombra de seu marido artista.

Embora encontre sucesso em Nápoles em sua carreira, não é uma felicidade plena por conta das cobranças a respeito da família, que não deixam de existir (mesmo que de forma interna, para a personagem). As exaustivas cobranças sobre as mulheres e o papel que devem desempenhar dentro de suas casas e famílias, segundo os moldes sociais, são refletidos nessas insatisfações que parecem nunca se sanar por completo (embora melhorem ou piorem dependendo do momento da história). É evidente, por exemplo, que Bonnie, filha do casal, e o próprio David Knight, pontuam a ausência de Alabama, mas a ausência de David é melhor justificada pelo trabalho, como pintor, e vista de forma mais natural.

Dessa maneira, Zelda Fitzgerald apresenta uma personagem vítima das relações de gênero, relacionando-se com outras personagens que, de diferentes formas, também apresentam essa problemática. O desenvolvimento das personagens femininas contempla a relação delas com o doméstico, o privado, a família, a maternidade, bem como com o público, o trabalho, a dependência ou independência financeira, e o matrimônio propriamente dito.

Save Me the Waltz pode ser analisado tomando alguns caminhos em relação ao gênero. Nesta dissertação, contemplou-se o romance do eu/autobiográfico, o *bildungsroman*, o *künstlerroman* e o romance sulista. Trata-se de gêneros que retomam não só a forma, mas também aspectos ligados ao conteúdo do texto e que pressupõem determinada temática. O romance autobiográfico retoma as reflexões acerca das escritas de si implicando aspectos extratextuais, o *bildungsroman* e

künstlerroman retomam a jornada do herói ou heroína (o primeiro centrado na evolução pessoal, o segundo na evolução artística), e o romance sulista retoma também o elemento extratextual que é a origem da escritora.

O romance autobiográfico, como uma escrita de si, considera aspectos extratextuais para conferir essa classificação à obra. A partir dos biografemas e das semelhanças que o leitor acredita ver, ele passa a suspeitar que há identidade entre autor e personagem (LEJEUNE, 2008, p. 25). No caso, essa identidade passível de suspeita não é afirmada pelo autor. Ao contrário da autobiografia propriamente dita – onde é tudo ou nada, o romance autobiográfico comporta graus. *Save Me the Waltz* é escrito por Zelda Fitzgerald, mas sabe-se que o nome da personagem principal não é Zelda, assim como os nomes das outras personagens não conferem ao se pensar na referencialidade (por exemplo, o nome do marido de Alabama é David Knight, o de Zelda é Scott Fitzgerald).

Conhecendo a vida e obra de Zelda pode-se notar que há semelhanças e que se trata de uma obra cuja suspeita por parte do leitor é justificável, a começar pela perspectiva de mulher casada com um artista famoso, mas também pelas cidades em que morou (todas em comum entre escritora e personagem), pelo estilo de vida que levava, por alguns conflitos da trama (como os casos extraconjugais), por ambas terem crescido no sul dos Estados Unidos, com um pai juiz e uma mãe dona de casa. Todavia, além da diferença presente nos nomes das personagens, sabe-se que não poderia ser uma autobiografia nos termos que Lejeune propõe porque não há uma identidade em absoluto. A ida de Alabama à Nápoles para dançar como primeira bailarina não é pautada na referencialidade, pois não ocorreu com Zelda Fitzgerald. Da mesma maneira, Alabama não teve os colapsos mentais ou foi internada em clínicas psiquiátricas como Zelda. O fim da obra - ao se comparar com a vida de Zelda Fitzgerald nos anos que fora obrigada a abandonar o balé por conta dos problemas psicológicos - segue um rumo próprio e diferente do que se sabe da esfera extraliterária.

O gênero *bildungsroman* surge, então, ao se pensar na trajetória de Alabama em busca de autoconhecimento, assim como o *künstlerroman*, a medida em que essa busca se dá aliada à importância do balé na vida da personagem.

> Nesse sentido, a crítica feminista tem vindo a proceder, por um lado, a um questionamento da equação da voz autoral com o masculino e, por outro, a

> uma reavaliação de textos de autoria feminina. No primeiro caso, críticas como por exemplo Sandra Gilbert e Susan Gubar, no famoso *The Madwoman in the Attic* (1979), analisam os mecanismos através dos quais as instituições associam a voz autoral ao masculino e perpetuam o masculino na tradição literária. No segundo caso, estas e outras críticas pretendem – através de um processo a que Elaine Schowalter chamou ginocrítica – estudar o papel das mulheres na tradição literária, trazendo à superfície vozes de mulheres escritoras que foram sendo esquecidas pela história e pela tradição claramente patriarcal. (...) Consequentemente, a tarefa de dar voz a escritoras "invisíveis", tornando-as detentoras da autoria/ autoridade, representa um importante desafio de reescrita cultural para o feminismo. (MACEDO & AMARAL, 2005, p. 195)

Segundo Nanney (1993, p. 227-228), a luta por uma identidade artística de Alabama, como Zelda a constrói, estabelece um paradigma dos problemas confrontados pela mulher artista, antecipando em meio século as definições desse paradigma que aparecem em *The Madwoman in the Attic* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar. A associação entre a personagem Alabama e essas definições se fazem em alguns passos, conforme análise de Nanney:

Alabama se percebe como "um texto e um artefato" (GUBAR, apud. NANNEY, p. 228): um artefato da cultura sulista e uma "teoria estética" de seu marido, como o próprio afirma. Depois sente falta de autonomia e frustra-se pela falta de conquistas, o que a leva a buscar exercer sua criatividade pelo meio que lhe é possível – o corpo, tornando-se seu próprio texto e instrumento de expressão. Por último, quando Alabama finalmente conquista sua identidade artística, é necessário se autodestruir, levando novamente a Gubbar (apud. NANNEY, p. 228) "a criação da arte feminina se parece com a destruição do corpo feminino." Esses problemas são discutíveis tomando-se como foco o desenvolvimento da personagem feminina dentro de uma sociedade (e um casamento) que a oprime e silencia.

Dito isso, é evidente a tentativa de se fazer ouvir, tanto da personagem principal quanto da escritora da obra. Ambas com o intuito de ter mais autonomia financeira e trilhar o caminho artístico que almejam, encontraram meios que lhes serviam em suas trajetórias. A importância dada à independência financeira, tanto na vida pessoal de Zelda, principalmente ao ter que pagar clínicas psiquiátricas, quanto na vida de Alabama, indica como as expectativas direcionadas às mulheres, criadas, muitas vezes, só para o doméstico, foi essencial para que tentassem sair da posição de secundárias. Sabe-se que o sufrágio é um marco histórico para que as mulheres fossem consideradas iguais aos homens pelo menos no plano da

legislação, no entanto, como assinala Virginia Woolf “dos dois – o voto e o dinheiro -, o dinheiro, reconheço, parecia infinitamente mais importante” (WOOLF, 2014, p. 57), justificando que a renda fixa pode lhe prover comida, casa, vestimenta, independência de homens e de trabalhos que considera ruins. É evidente a importância do voto feminino, a consequência simbólica dessa conquista e a possibilidade de se lutar contra outras opressões que as mulheres sofriam e sofrem, mas o romance de Zelda centra-se principalmente na questão financeira e na posição de passividade ou inatividade da mulher.

Alabama espera que a filha se torne também uma bailarina, dizendo para ela “Você vai ter que trabalhar para conseguir o que quer. Por isso é que queria que você dançasse. Fiquei triste de saber que abandonou as aulas.” (FITZGERALD, 2014, p. 238) Ou seja, a expectativa de Alabama é que a filha siga seu caminho artístico, de bailarina, e consiga romper com o que ela própria não conseguiu, que é ter autonomia e se sentir, consequentemente, mais livre. Alabama também aconselha a filha a trabalhar para ganhar seu próprio dinheiro e a não dirigir sua vida do banco de trás, marcando novas expectativas em relação à mulher com incentivos que ela própria não teve, reafirmando a importância dada ao trabalho, a atividade e a vida financeira. O discurso dirigido a Bonnie pode ser considerado mais libertador, mas ainda pela natureza cíclica da própria obra, pode-se levantar a hipótese de que a filha de Alabama também sofrerá com opressões sociais de acordo com sua realidade.

Dos estudos sobre as fases da literatura de autoria feminina aos estudos sobre *bildungsroman* ou *künstlerroman*, entre outros tópicos abordados nesta dissertação, vê-se que o lugar de fala da mulher contempla discussões próprias a ele, oriundas de experiências sob essa perspectiva. Ou seja, é possível – e necessário – considerar os aspectos tratados pela crítica feminista com a finalidade de analisar a obra em sua totalidade, pensando-se nos aspectos formais e no conteúdo, mas também na importância da obra *Save Me the Waltz* dentro dos estudos literários e da literatura de autoria feminina.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Prefácio à edição brasileira de 1986*. In: FITZGERALD, Zelda. Esta Valsa é Minha (trad. Rosaura Eichenberg). 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

AGUIAR, Luiz Antonio. *A Paris de Hemingway*. In: HEMINGWAY, Ernest. Paris é Uma Festa. 17ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. p. 11-14.

ALMEIDA, Milton José de. *A pesquisa, o tempo, a política...* Educ. Soc., Campinas , v. 32, n. 117, p. 1203-1212, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302011000400017&lng=en&nrm=iso>.

BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. *Künstlerroman: a mulher artista e a escrita do ser*. Rev. Estud. Fem., Florianópolis , v. 13, n. 2, p. 444-446, Aug. 2005 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200020&lng=en&nrm=iso>. access on 26 Mar. 2020. BELLIN, Greicy Pinto. *A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem.* Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 7, dezembro de 2011.

BIESTA, Gert. *Toward a new "Logic" of emancipation: Foucault and Rancière*. In: GLASS, R. (Ed.). Philosophy of Education 2008. Urbana-Champaign, IL: University of Urbana-Champaign, Philosophy of Education Society, 2009. p. 169-177.

BIROLI, Flávia. *Autonomia, dominação e opressão*. In: BIROLI, Flávia, MIGUEL, Luis Felipe. Feminismo e política: uma introdução. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2014. Páginas 109-122.

BIROLI, Flávia. *O público e o privado*. In: BIROLI, Flávia, MIGUEL, Luis Felipe. Feminismo e política: uma introdução. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2014. Páginas 31-46.

BOCCACCIO, Giovanni. *O Decamerão, volume 1*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BORGES, Heloisa Porto; RODRIGUES, Rodrigo Fonseca. *A tradição dos contos de fada e a sobrevivência de matrizes culturais femininas nas narrativas cinematográficas infantis*. Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis, Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 109-127, set. 2018. ISSN 1807-1384. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2018v15n3p109>. Acesso em: 28 dez. 2018.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Künher. 4.ed. Rio de Janeiro:Bertrand Brasil, 2005.

BRYANT JR, Joseph Allen. *Twentieh-Century Southern Literature*. The University Press of Kentucky, 1997.

BRYER, Jackson & R. BARKS, Cathy W. (Org.). Querido Scott, querida Zelda: as cartas de amor de Scott e Zelda Fitzgerald. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 15ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CANDIDO, Antonio. *A Personagem do Romance*. In: CANDIDO, Antonio [et al.]. A personagem de ficção. 2ª reimpr. da 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CATELLI, Nora. *El espacio autobiográfico*. Universidade de Michigan, Editorial Lumen, 1991.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos: Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números.* Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COHEN, Selma Jeanne. *Next Week, Swan Lake, reflections on dance and dances*. Middletown: Wesleyan University Press, 1982.

EAGLETON, Mary. *Feminist literary theory: a reader*. Cambridge, Mass. Blackwell, 1986.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma introdução*. (tradução Waltensir Dutra). 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho*. Revista Criação & Crítica, n. 4, p. 91-102, 2010. Disponível em: http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/08CC_N4_EFigueiredo.pd

FIGUEIREDO, Eurídice. *Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção?*. Revista Interfaces Brasil/Canadá, Rio Grande, N. 7, 2007.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho*: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FITZGERALD, Zelda. *Esta Valsa é Minha* (trad. Rosaura Eichenberg). 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FITZGERALD, Zelda. *Save Me the Waltz*. In: BRUCCOLI, Matthew J. (org). Zelda Fitzgerald: The collected writings. New York: Scribner, 2013. (ebook)

FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: O que é um autor? Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. *Operadores de Leitura da Narrativa*. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.) Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4a ed. Maringá: Eduem, 2019. p. 109-124.

FRYER, Sarah Beebe. *Nicole Warren Diver and Alabama Beggs Knight: women on the threshold of freedom*. Modern Fiction Studies. vol. 31, no. 2, 1985, pp. 318–326. JSTOR, Disponível em: www.jstor.org/stable/26281498.

FUNCK, Susana Borneo. *Da questão da mulher à questão do gênero*. In: FUNCK, Susana Borneo (Org.). Trocando idéias sobre a mulher e a literatura. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. São Paulo: Claridade, 2015.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa. Lisboa*: Vega, 1995.

GOLIN, Cida. *Gertrude Stein: a plasticidade do* sujeito. In: REMÉDIOS, Maria Luiza. Literatura confessional – autobiografia e ficcionalidade. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

GOLIN, Cida. *Mulheres de escritores: subsídios para uma história privada da literatura*. São Paulo: Annablume; Caxias do Sul: Educs, 2002.

GORDON, Mary. *Introduction*. In: BRUCCOLI, Matthew J. (org). Zelda Fitzgerald: The collected writings. New York: Scribner, 2013. (ebook)

HERVOT, Brigitte; SAVIETTO, Maria do Carmo. *A Escrita Autobiográfica*. In: CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antonio R. (Org.). Narrativas do eu: memórias através da escrita. Bauru: Canal 6, 2009.

JONES, Anne Goodwyn. *Women Writers and the Myths of Southern Womanhood*. In: PERRY, Carolyn; WEAKS, Mary Louise (org.). The History of Southern Women's Literature. Louisiana State University Press, 2002. p. 275-289

JOZEF, Bella. *Autobiografia: os territórios da memória e da história*. In: UNICAMP. (Org.). Discurso histórico e narrativa literária. 1 ed. São Paulo: UNICAMP, 1998, v. 1.

KARNAL, Leandro [et al.]. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. 3. ed., 6ª reimpr. São Paulo: Contexto, 2018.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KURY, Mário da Gama (tradução); DUARTE, Adriane da Silva. (apresentação geral, material de apoio e revisão das notas). *O melhor do teatro grego / Eurípides* ... [et al.]. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

LAGO, Izabela Baptista do. *Do Künstlerroman às narrativas de artista: um estudo conceitual*. Ano de Obtenção: 2017. Orientadora: Márcia Maria Valle Arbex. Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Brasil.

LANIUS, Marcela; MARTINS, Marcia A. P.. *Uma vasta surpresa: os prefácios ao romance de Zelda Sayre Fitzgerald*. Ilha Desterro, Florianópolis , v. 72, n. 2, p. 205-224, Agosto 2019 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-80262019000200205&lng=en&nrm=iso>.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. De Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (orgs.). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

MACIEL, Sheila Dias. *A Sinceridade como Ficção.* Papéis: revista Letras, Campo Grande, MS. v. 6, n. 11, p. 6-11, jan/jun, 2002.

MANNING, Carol S. *Introduction: On Defining Themes and (Mis) Placing Women Writers*. In: The Female Tradition in Southern Literature. Edited by: Manning, Carol S. University of Illinois Press, 1993.

MILFORD, Nancy. *Zelda: a biography*. New York: Haper & Row, 1970.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo ; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MOERS, Ellen. *Literary Women*. In: EAGLETON, Mary. Feminist literary theory: a reader. Blackwell Pub, 1986.

MOI, Toril. *Feminist, female, feminine*. In: BELSEY, C. MOORE, J. (ed.). The feminist reader: essays in gender and the politics of literary criticism. Houndmills: Macmillan, 1989.

MOORE, Harry T. *Prefácio à edição americana de 1968*. In: FITZGERALD, Zelda. Esta Valsa é Minha (trad. Rosaura Eichenberg). 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MURDOCK, Maureen. *The Heroine's Journey.* Boulder, Colorado: Shambhala Publications, 1990.

NANNEY, Lisa. *Zelda Fitzgerald's Save Me the Waltz as Southern Novel and Künstlerroman*. In: The Female Tradition in Southern Literature. Edited by: Manning, Carol S. University of Illinois Press, 1993.

OLMI, Alba. *Memória e memórias: dimensões e perspectivas da literatura memorialista*. 1. ed. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006. v. 1.

OUTEIRINHO, Maria. *O papel de Mediação da Epígrafe: o caso lamartiniano*. 1991. Disponível em: <http://aleph.letras.up.pt/F?func=find-b&find_code=SYS&request=000190390>.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman Feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

RAMALHO, C. *Mulheres, princesas e fadas: a hora da desconstrução*. In: Revista Gênero, Niterói, v. 1, n. 2, p. 41-48, 1. 2001.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *Literatura confessional: espaço autobiográfico*. In: REMÉDIOS, Maria Luiza. Literatura confessional – autobiografia e ficcionalidade. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e Personagem*. In: CANDIDO, Antonio [et al.]. A personagem de ficção. 2ª reimpr. da 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre a "economia política" do sexo*. Recife: S.O.S. Corpo, 1993.

SANTIAGO, Silviano. *Posfácio: Deslocamentos e preambulações.* In: STEIN, Gertrude. A autobiografia de Alice B. Toklas. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Da ginolatria à genologia: Sobre a função teórica e a prática feminista*. In: FUNCK, Susana Bornéo (org.). Trocando ideias sobre a mulher e a literatura. Florianópolis: Pós-graduação em inglês/ Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

SCHWANTES, C. *Dilemas da representação feminina*. 2010. Disponível em <https://doi.org/10.5216/o.v6i1.9308>.

SCOTT, Anne Firror. *The Southern Lady: from the pedestal to politics, 1830-1930*. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1995.

SEIDEL, Kathryn Lee, et al. *Performing Art: Zelda Fitzgerald's Art and the Role of the Artist*. The F. Scott Fitzgerald Review, vol. 5, 2006, JSTOR, Disponível em: <www.jstor.org/stable/41583116> p. 133–163.

SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23 a 57.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own*. In: EAGLETON, M. (Org.). Feminist Literary Reader: a reader. Cambridge, Mass. Blackwell, 1986.

SHOWALTER, Elaine. *The Rise of Gender*. In: SHOWALTER (ed.), Elaine. Speaking of Gender. London: Routledge, 1989, p. 1-13.

STREISSGUTH, Thomas. *The Roaring Twenties*. New York: Facts on File, 2007.

TAVERNIER-COURBIN, Jacqueline. *Art as Woman's Response and Search: Zelda Fitzgerald's 'Save Me the Waltz.'* The Southern Literary Journal, vol. 11, no. 2, 1979, pp. 22–42. Disponível em: <www.jstor.org/stable/20077612>

VIEIRA, Trajano. *Édipo: entre a razão e o daímon*. Revista USP, n. 46, p. 240 88-96, 2000. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/46/07-241 trajano.pdf>

VILLAÇA, Cristina Ribeiro. *Pedro Nava: os caminhos da memória entre o esquecer e o lembrar*. IPOTESI – REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS, Vol. 11, No. 2, 2007. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/8-Pedro-Nava-os-caminhos-da-mem%C3%B3ria-entre-o-esquecer-e-o-lembrar.pdf>

WAGNER, Linda W. *'Save Me the Waltz': An Assessment in Craft*. The Journal of Narrative Technique, vol. 12, no. 3, 1982, pp. 201–209. Disponível em: <www.jstor.org/stable/30225941>

WARNER, Marina. *Da Fera à Loira: sobre contos de fadas e seus narradores*. Trad. Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WOOD, James. *Como funciona a ficção.* São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Crítica feminista*. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.) Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4a ed. Maringá: Eduem, 2019. p. 211-238.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Crítica feminista*. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.) Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2a ed. Maringá: Eduem, 2005. p. 181-203.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Literatura de autoria feminina*. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.) Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4a ed. Maringá: Eduem, 2019. p. 319-330.