

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES

LUIZA FONSECA KEHDI

EL MUNDO NO TIENE PIES:
uma investigação de *Andarse por las Ramas* de Elena Garro

São Paulo

2023

LUIZA FONSECA KEHDI

EL MUNDO NO TIENE PIES:
uma investigação de *Andarse por las Ramas* de Elena Garro

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Arte-Teatro.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mariana França Soutto Mayor

São Paulo

2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

K26m Kehdi, Luiza Fonseca, 1998-

El mundo no tiene pies : uma investigação de "Andarse por las Ramas" de Elena Garro / Luiza Fonseca Kehdi. -- São Paulo, 2023.
81 f. : il. color.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Mariana França Soutto Mayor.
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) –
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Teatro (Literatura) - Redação. 2. Dramaturgos espanhóis. 3. Garro, Elena - Crítica e interpretação. 4. Alegorias. I. Mayor, Mariana França Soutto. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 860.9972

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

LUIZA FONSECA KEHDI

EL MUNDO NO TIENE PIES:
e uma investigação de *Andarse por las Ramas* de Elena Garro

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Arte-Teatro.

São Paulo 27 de novembro de 2023

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Mariana França Soutto Mayor - Orientadora
Instituto de Artes - Unesp

Prof. Dr. Vinicius Torres Machado
Instituto de Artes - Unesp

A Cesar, Joaquin, Marisol e Yeneviet que além de dividirem palco comigo, são os melhores amigos e família que poderia ter. Que generosamente me abriram suas portas, cozinhas, livros e águas.

Ao meu irmão, Antonio, que desafia o mundo a ir além.
E, a Lili e Nado, meus pais. Sem eles nada disso seria o que é. Eles que me deixaram ir, para voltar. Me deram a oportunidade de visitar o México, concedendo-me o privilégio de estudar dentro e fora do meu país. Vibrando juntos, sempre.

A todas essas pessoas, meu maior amor e encantamento!
Como recita Natalia Lafourcade: “Un canto por México es una voz colectiva!”

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles professores que admirei ao longo de minha vida.

Principalmente, a minha orientadora Mariana Soutto Mayor que aceitou me acompanhar neste caminho. Ramificando palavras, textos, ideias. E a Maestra Paloma Medina, que compartilhou comigo seu conhecimento e fez meus olhos brilharem pelo teatro mexicano.

Os encontros que o teatro me proporcionou.

A quem me acompanhou e me ajudou neste momento de conclusão de curso.

Cuando el auto entró en la carretera que bordeaba el Lago Mayor sintió que cruzaba una frontera, un límite invisible que le permitía verse como un personaje ajeno a ella mismo. El mundo se volvió irreal como el de una película y su rostro se agrandó como el de una estrella de cine. Sintió alivio al saber que al final de esa noche aparecería la palabra fin. (GARRO, 2019, p. 7)

RESUMO

Este trabalho pretende realizar uma análise dramatúrgica da obra teatral “Andarse Por las Ramas”, da dramaturga e escritora mexicana Elena Garro, de 1956. Tendo como base a vida da autora, o contexto do país naquele momento e a leitura de bibliografia específica, juntamente com a obra de Garro, a pesquisa implica em estudos sobre a questão de gênero, a formação da instituição familiar, e em interpretações sobre as alegorias atribuídas às personagens presentes no texto, perpassando, também, pela sua estrutura formal. Ao final do trabalho, há um anexo de uma tradução livre da peça.

Palavras-chave: teatro; realismo fantástico; México; mulher; imaginação; Elena Garro.

ABSTRACT

This paper aims to carry out a dramaturgical analysis of the 1956 play "Andarse Por las Ramas", by Mexican playwright and writer Elena Garro. Based on the author's life, the context of the country at that time and the reading of specific bibliography, together with Garro's work, the research involves studies on the issue of gender, the formation of the family institution, and interpretations of the allegories attributed to the characters in the text, as well as its formal structure. A free translation of the play is attached at the end of the paper.

Keywords: theater; fantastic realism; Mexico; woman; imagination; Elena Garro.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Elena Garro.....	17
Imagem 2: Elena Garro e Octávio Paz: Tomada del libro "Yo sólo soy memoria. Biografía visual de Elena Garro", de Patricia Rosas Lopátegui.....	20
Imagem 3: Capa da quarta edição do programa Poesía En Voz Alta.....	22
Imagem 4: Panfleto Poesía En Voz Alta, 1957: Andarse por las Ramas e Los Pilares de Doña Blanca.....	25
Imagem 5: Panfleto Poesía En Voz Alta, 1957: Un hogar sólido.....	26
Imagem 6: Elena Garro, Octávio Paz e Helena Paz Garro.....	29
Imagem 7: Elena Garro e Helena Paz Garro.....	30
Imagem 8: La vida de Elena Garro, en Confidencial: Historias de feminismo, pasión y poder.....	31
Imagem 9: Puesta en escena de Andarse por las ramas de Elena Garro Cuarto programa Poesía en Voz Alta, 1957.....	58
Imagem 10 e 11: Foto de Andarse por las Ramas, 2022, Foro Torre Lapham.....	59
Imagem 12 e 13: Foto de Andarse por las Ramas, 2022, Foro Torre Lapham.....	59

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 HISTÓRIAS DE UMA VIDA.....	17
2.1 A infância.....	18
2.2 O encontro com Paz.....	19
2.3 A viagem a Espanha e seus desdobramentos.....	20
2.4 Poesía en Voz Alta.....	21
2.5 O exílio.....	27
2.6 Para entendê-la, é preciso lê-la.....	31
3 ANÁLISE DA OBRA.....	33
4 EPÍLOGO.....	57
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	61
REFERÊNCIAS.....	64
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....	67
ANEXO.....	68

1 INTRODUÇÃO

Há setenta anos o nome de uma mulher surpreendeu e inovou o meio cultural mexicano, com uma produção dramática e literária atenta aos diferentes contextos sociais e políticos do país. De escrita arrojada, foi precursora da corrente do realismo fantástico na América Latina (embora ela mesmo tenha negado em vida este título).

Jogando com a crueldade do mundo, com ideia de moralidade fixa, reprodução de papéis sociais determinados através do gênero e a possibilidade da liberdade e da poesia por intermédio das palavras, Elena Garro (1916-1998) consagrou-se como um dos maiores nomes da escrita mexicana no século XX.

Ela cria uma nova dinâmica para o espaço dramático do teatro mexicano (...). Elena reúne em um espaço, aparentemente sem ambiguidades, todos os personagens mas funde os tempos: na morte, se anula o tempo, esse tempo que em aparência tem que ser linear no teatro tradicional. ¹ (VÁZQUEZ apud LOPÁTEGUI, 2009, p. XV):

O teatro mexicano nos anos 50 passava por uma transformação e Garro foi uma espécie de catalisador desse processo. O que estava em voga, até a primeira metade do século XX, eram as dramaturgias historicamente chamadas de "drama burguês" (século XIX); onde os assuntos da vida e privada, eram tratados desde uma perspectiva do indivíduo no núcleo da família patriarcal, e com sentido moralizante.² De representação mimética e com um enorme aporte ao texto dramático, com influência direta do realismo francês e espanhol oitocentista, a representação, a partir da ideia de mimese, concentrava-se na forma de "bem" dizer o texto, e os cenários, geralmente pintados, eram muletas da representação e da encenação.

O México vivia o fim dos tempos uma estética *porfirista*³, onde o dramaturgo era considerado, por excelência, a figura de destaque da criação teatral. Eram

¹ Patricia Rosas Lopatégui, "Entrevista con Reynol Pérez Vazquez: Reflexiones sobre el teatro de Elena Garro", 12 de marzo de 2007. Sobre a peça "Un Hogar Sólido".

Texto original: "Ella crea una nueva dinámica para el espacio dramático del teatro mexicano (...). Elena reúne en un espacio, en apariencia unívoco, a todos los personajes pero funde los tiempos: en la muerte se anula el tiempo, ese tiempo que en apariencia tiene que ser lineal en el teatro tradicional."

² Em SZONDI (2001), A teoria do drama moderno.

³ Mais informações sobre quem foi Porfirio Díaz estão presentes no rodapé de número 12. Aqui, o que se entende por arte *porfirista*, era uma arte importada e engessada. Sem muita possibilidade de criação e de extrapolação da forma e do conteúdo.

realizadas por companhias teatrais longas temporadas, com representações de diversas peças e tinham como base um repertório de comédia e de drama normalmente estrangeiros. Via-se pouquíssimas vezes uma encenação de dramaturgias nacionais.

Os espetáculos eram oferecidos a toda a população, em grandes teatros das cidades mais importantes do país. No entanto, os espectadores eram em sua maioria pertencentes a classe média.

Os anos 50 marcam a transição de um teatro realista e tradicional, para um teatro experimental e de vanguarda. Com mudanças significativas no texto e na maneira de se representar.

Nas décadas de 50-60, se despertou um repentino e surpreendente interesse pela dramaturgia nacional que não existia anteriormente nos movimentos teatrais de nosso país.

[...]

Em frente aos dramaturgos surgiu um novo elemento que se impôs como a alma e cabeça do espetáculo: o diretor de cena. E começou a reinar em nosso teatro um novo espírito: o da fantasia, da experimentação, do abstrato e do incompreensível. (RABELL, 1986, p. 12-13).⁴

Concomitantemente a tentativa de desvinculamento do teatro espanhol europeu ocorria, artistas mexicanos começaram a ser fortemente influenciados pelas vanguardas europeias. Principalmente a do surrealismo e o expressionismo.

A vontade era de se produzir um teatro mexicano vanguardista, explorando outras temáticas no texto e na cena. Além de outras concepções no que diz respeito a encenação. Ademais, retomam a busca por um teatro nacional, capaz de tratar de questões da identidade da Nação com viés crítico.

O que era ser mexicano? Essa preocupação foi mote para várias produções, ao pensar o país de maneira agora não só europeu, mas tampouco indígena. O México agora visto pelas lentes da mestiçagem, como produto dessa simbiose cultural. Diferente do que foi o movimento nacionalista do século XIX, que se via preocupado com as raízes.

Um dos precursores desta corrente, considerado pai do teatro dramático mexicano foi Rodolfo Usigli.

⁴ Texto original: “Por la década del 50 al 60, se despertó un repentino y sorprendente interés por la dramaturgia nacional que no existió anteriormente en los movimientos teatrales de nuestro país. [...]. Ante los dramaturgos surgió un nuevo elemento que trató de imponerse como alma y cabeza del espectáculo: el director de escena. Y empezó a reinar en nuestro teatro un nuevo espíritu: el de la fantasía, de la experimentación, de lo abstracto y de lo incompreensible.” (RABELL, 1986, p. 12-13).

Rodolfo Usigli (1905-1979) tinha como meta a criação de um teatro nacional: mexicano em sua temática e realista em seu etilo, que fora convertido em um instrumento de crítica social, daí saiu sua máxima “Um povo sem teatro, é um povo sem verdade”. Para ele, quanto mais local a temática ou a anedota, maior sentido de universalidade alcançaria, sempre e quanto, esse teatro tivesse a força e qualidade formal para sustentar a si mesmo. (ADAME, 2004, p. 143)⁵.

Extrapolando o contexto cultural, é importante salientar que em meados de 1950 o país passava por mudanças econômicas significativas. Era o início de um México moderno, urbano, com aquisição de capital econômico e capital cultural. O que ocasiona mudanças no acesso ao teatro e às artes em geral. Este período sucede era de ouro do cinema mexicano (1930-1950), que certa maneira auxílio neste processo de mudança.

Artistas como Garro trabalham unificando a exaltação e a busca pela mexicanidade, através do resgate de costumes e culturas pré-hispânicos e mesclando-os com a cultura europeia moderna. Ressignificando, portanto, não só o conteúdo dramático mas também sua forma e estrutura.

Elena, portanto, se ancora na estrutura do núcleo da família burguesa patriarcal, mas a transforma. De muitas maneiras.

O faz ao jogar com as noções de espaço e tempo⁶, transitando entre espaços reais e imaginários. Ao transformar o lugar ocupado pelas mulheres de classe média, abrindo espaço para outros tipos de pensamentos e funções. Ao incluir em suas peças a perspectiva e personagens protagonistas indígenas e “*poblanos*”, o que não era nada comum no momento em que estava produzindo. Conhecida por sua forma poética de escrita e por plantear cenários questionadores e que rompem com a ordem estabelecida.

Em seus escritos, a respeito da diversidade da cultura mexicana e seus diversos contextos, a crítica ao poder se destaca; as temáticas presentes em suas obras são das mais diversas, mas sem nunca perder o tom de questionamento e imaginário poético.

Para entender sua produção é preciso também conhecer um pouco de sua trajetória, já que muito do que ela produziu era uma espécie de ficcionalização de

⁵ Texto original: “Rodolfo Usigli (1905-1979) se fijó como meta la creación de un teatro nacional: mexicano por su temática y realista en su estilo, que se convirtiera en instrumento de crítica social, de ahí su axioma "Un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad". Para él, entre más local fuera la temática o la anécdota, mayor sentido de universalidad alcanzaría, siempre y cuando ese teatro tuviera la fuerza y calidad formal para sostenerse a sí mismo.” (ADAME, D., 2004, p.143.)

⁶ Considerando aqui os conceitos de espaço e tempo discutidos por Aristóteles em “A Poética”, sobre a tragédia grega.

sua vida real. Elena além de dramaturga, romancista e jornalista esteve por algum tempo envolvida com a política mexicana, muito influenciada por sua conturbada relação com Octávio Paz⁷ e pela infância que passou ao lado de seu pai.

O presente trabalho tem por objetivo realizar uma análise dramática de uma das obras que Garro lançou no mundo do teatro, a peça “Andarse Por Las Ramas”. Escrita em 1956 e encenada pela primeira vez em 1957, na quarta edição do programa “Poesía En Voz Alta”, junto de outras peças que compunham o programa. O programa ocorreu na UNAM⁸, na Cidade do México, e era encabeçado, entre outras pessoas, por Paz. Ela foi a única mulher a ter a oportunidade de apresentar seu trabalho em todas as edições do programa.

A peça relata um fragmento da vida de Titina, protagonista, uma mulher - esposa e mãe - que abandona sua casa para tentar fugir de um mundo que a aprisiona. Neste texto de apelo lírico, presenciamos a realidade daquele ser. Como de costume em sua escrita, Elena trabalha a partir de eixos mexicanos para chegar ao que pode ser considerado comum à existência humana, ligado à cultura ocidental. Desenha personagens singulares e esféricos, mas nunca individualizados. Já que em sua maioria, os personagens não são apenas representações de indivíduos, mas sim de metáforas, alegorias. Em outras palavras, poderíamos dizer que são como arquétipos que condizem com o contexto social que habitam. Neste sentido, podemos dizer que são singulares, mas não "únicos".

Juan García Ponce descreve os personagens de Garro como aqueles elementos narrativos que “abarcam quase todo o tipo de gente” (1957:30, citado em Rosas, 2010: XV), pessoas comuns que se apresentam imersas em suas vidas, duas decisões e seu destino, ante as marcas de um país pobre na margem, restringido, ou ante a mulher de classe média assumindo a vida que leva, foge da ordem a partir das possibilidades que a razão a da. (SÁENZ VALADEZ, 2013, p. 87).⁹

⁷ Otávio Paz (1914-1998) foi escritor, poeta, romancista e diplomata Mexicano. Foi casado com Elena Garro (1937-1959). Foi um dos nomes expoentes do programa “Poesía En voz Alta” e também ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1990.

⁸ UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México.

⁹ Artigo publicado pela “Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género”, em 2013: “Metáforas del poder en la racionalidad patriarcal: prototipos de la masculinidad en Elena Garro”. Texto original: “Juan García Ponce describe a los personajes de Garro como aquellos elementos narrativos que ‘abarcam a casi todo tipo de gente’ (1957:30, citado em Rosas, 2010: XV), personas comunes que se presentan imersas ante su devenir, sus decisiones y su destino, ante las marcas de un país pobre que margina y constriñe, o ante la mujer de clase media que asumida en la vida que vive, se fuga del orden a partir de las posibilidades que la razón le da.” (SÁENZ VALADEZ, 2013, p. 87).

Em “Andarse por las Ramas” está proposto um confronto entre a realidade poética, vivida pela personagem protagonista, e a realidade material. Titina em sua casa vive sob as condições rígidas de seu esposo Don Fernando de Las Siete y Cinco e seu filho Polito, que é a única pessoa que com ela compartilha um mundo de imaginação e fantasia. Em certo momento, Titina abdica de seu papel de esposa e de mãe, e vai em busca da sua maneira de viver o mundo.

Neste caminho, ela se depara com um jovem galanteador de nome Lagartito que, a princípio, se demonstra muito aberto a se aventurar e a viajar com ela. À medida em que essa relação se desenvolve, ela percebe que o encontro não passa de um jogo de conquista da parte do rapaz e decide, novamente, fugir, indo morar no topo de sua árvore. Traça paralelos com o contexto no qual ela foi escrita e apresentada, sem esquecer de que maneira ela se relaciona com a vida da autora.

Aqui, cabe investigar como as personagens apresentadas na obra “Andarse Por las Ramas” esboçam características histórico-sociais nas quais Elena estava inserida. Tanto socialmente enquanto mulher, quanto politicamente como feminista. Levando em consideração que sua produção literária se insere no que CHAIA (2007) caracteriza enquanto “*arte crítica*”, ou seja, um artista que produz consciente de que a arte é um motor de mudança social e se vê capaz de transpor o mundo material para o campo do simbólico.

No caso de Garro, ela não só é capaz de sintetizar uma interpretação da realidade social como é capaz de reinventar novas formas de se pensar, através de outro tipo de racionalidade: a da fantasia e a da poesia.

A primeira parte deste trabalho, portanto, será destinada à análise da obra. Que desde o início torna real a metáfora, e também dito popular mexicano, que dá nome à peça.

Exemplo claro da desestruturação do tempo e espaço do drama clássico burguês e muito influenciada pela corrente do teatro do absurdo¹⁰ Elena cria novas realidades, através de um imaginário que extrapola o cotidiano. Neste caso em

¹⁰ “Teatro do Absurdo é uma expressão cunhada pelo crítico húngaro Martin Esslin (1918-2002) no fim da década de 1950 para abarcar peças que, surgidas no pós-Segunda Guerra Mundial, tratam da atmosfera de desolação, solidão e incomunicabilidade do homem moderno por meio de alguns traços estilísticos e temas que divergem radicalmente da dramaturgia tradicional realista. Trata-se, porém, não de um movimento teatral organizado tampouco de um gênero, mas de uma classificação que visa colocar em destaque uma das tendências teatrais mais importantes da segunda metade do século XX.” TEATRO do Absurdo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13538/teatro-do-absurdo>. Acesso em: 19 de nov. de 2023.

“Andarse Por las Ramas”, Titina ganha autonomia total e ela própria desenha seus cenários de outros mundos possíveis. Indo morar em uma árvore que é só sua, podendo ver e ouvir a realidade concreta desde outro plano.

A ação criada, na maioria das vezes, tem uma relação irônica com a história do teatro, visto que o que se mostra é uma ilusão, um tipo de representação consciente, oferecida como metáfora para a vida real. Essa tendência culminou no "teatro do absurdo. (WILLIAMS, 2010, p. 168)

Para análise, levarei em conta também os apontamentos e rubricas feitas pela autora durante a dramaturgia bem o que perpassa ao do gênero realismo fantástico, no tocante a representação. Será que o gênero está presente apenas no campo da linguagem ou também no da encenação?

Por fim, a segunda parte contará com uma tradução livre da peça. Tornando acessível este material em português, já que de todos os trabalhos de Elena o único que está traduzido oficialmente para o português é o romance “Los Recuerdos del Porvenir” (1963).

2 HISTÓRIAS DE UMA VIDA

Imagem 1: Elena Garro



Reprodução. Fotografia publicada pela EFE [Agência de notícias internacionais].

Fonte: BRANDOLI, (2016).

2.1 A infância

Nascida na cidade de Puebla de Los Angeles¹¹, em dezembro de 1916, Elena é a caçula de cinco filhos, entre uma mãe mexicana e um pai espanhol. No centro do país, viveu parte da sua infância, mas logo começaram os deslocamentos. Entre eles, destaca-se a ida ao Estado de Guerrero, na cidade de Iguala.

A família sempre esteve muito relacionada com a política do país, participaram ativamente da Revolução Mexicana¹², ligados às ideias do revolucionário Pancho Villa. Viver em uma família católica, ligada aos conflitos armados que estavam ocorrendo no país e extremamente letrada influenciou mais tarde sua escrita; dando vida não só ao contexto da cidade e de uma vida burguesa - comum a literatura da época- mas também do campo, dos povoados mexicanos.

Sempre esteve imersa no mundo das letras, já que seu pai tinha uma grande biblioteca. Desde aí Garro teve contato com as literaturas mais diversas, incluindo títulos não tão comuns à época para os mexicanos, como os da literatura russa.

Já na adolescência partiu para a capital do país, foi estudar na Escola Nacional Preparatória, para conclusão de seus estudos básicos. Foi então na Cidade do México onde Elena estabeleceu maior contato com uma intensa vida cultural, emergindo nos estudos teatrais e principalmente da dança, através do

¹¹ Puebla de Los Angeles, também conhecida como Puebla de Zaragoza, é a capital do Estado de Puebla. Foi fundada em 1531 pelos espanhóis e hoje é conhecida como a cidade das mil igrejas, sendo um das capitais do catolicismo mexicano tradicional. Reza a lenda que a cidade foi fundada pois o bispo de Tlaxcala (atualmente, o menor estado mexicano. Nos tempos pré-hispânicos foi uma das poucas regiões que manteve independência do império Asteca) disse ao rei espanhol que era necessário um assentamento entre o Porto de Vera Cruz (por onde se deu a entrada do espanhóis ao que hoje é o território mexicano) e a Cidade do México. O bispo, supostamente teve um sonho no qual anjos baixavam do céu e delimitavam uma cidade: de solo fértil, bosques e com água límpida que a atravessa. Saíram em busca deste território e bem perto de onde estavam, encontraram o que hoje é Puebla. Perto da cidade está localizado o eixo transversal vulcânico, a olhos nus podemos avistar os vulcões de Popocatepetl e Iztaccíhuatl, aos quais mais uma lenda é vinculada. Na mitologia Asteca, Iztaccíhuatl era uma princesa que se apaixonou por um guerreiro, Popocatepetl. Antes dele partir para a guerra, o Rei, pai da princesa, promete a mão dos dois, caso ele voltasse vitorioso da guerra. Um dia, seu rival Tlaxcala contou uma mentira a princesa, dizendo que seu amado havia morrido durante uma batalha. Ela, de tristeza profunda, morre. O guerreiro ao voltar para casa descobre a morte de Iztaccíhuatl e também morre. Os dois viram vulcões e ao olhá-los, podemos ver a figura de um homem e uma mulher ajoelhada.

¹² Revolução Mexicana, ocorreu em 1910. Foi um movimento armado contra o regime ditatorial de Porfirio Díaz, conhecido como Porfiriato, que perdurou de 1876 até a revolução. Liderados por Emiliano Zapata e Pancho Villa, camponeses se rebelaram em busca de um governo popular. Foi a primeira revolução de caráter popular e social feita na América Latina no século XX. “Embora reconheçamos sua complexidade, com variáveis e diferenças regionais, sociais e culturais entre os distintos movimentos revolucionários - o que determinou seu caráter heterogêneo e multifacetado-, tratou-se sim de uma revolução de caráter nacional, popular, agrária e que, portanto, representou uma ruptura na história mexicana.” (BARBOSA, 2010, p. 17).

ballet. Segundo ela, sua maneira de enxergar a escrita é como um salto de bailarino, não há explicação, apenas acontece e é algo mágico.

É neste contexto que seu caminho se cruza com o de Octavio Paz.

2.2 O encontro com Paz

Em 1935, durante uma festa de estudantes, Elena conheceu Paz, que cursava Direito na UNAM. Diz-se que ele se interessou à primeira vista pela moça e a partir deste dia passou a segui-la. Deste o encontro, surgiu a relação Garro-Paz.

A união dos dois influenciou diretamente na vida política e artística de Garro, a influencia se deu principalmente pelo lugar que o escritor ocupava na sociedade mexicana. Se hoje Paz é conhecido como um dos maiores nomes da literatura mexicana, já à época era de extrema notoriedade no cenário intelectual mexicano do século XX. Por sua família e relações pessoais que estabelecia, compondo parte da mais alta intelectualidade do momento.

Assim, é inegável o papel que Octavio Paz teve na inserção de Elena Garro no universo intelectual. Não se trata de creditar totalmente a seu marido a projeção que alcançou a escritora, mas de destacar que sua trajetória como intérprete e pensadora passa, inevitavelmente, pelo fato de que ao acompanhar Paz em viagens profissionais e missões diplomáticas, Garro se reposiciona: deixa de ser estudante e vai alcançando o lugar de produtora intelectual. Nesse sentido, a relação Garro-Paz é um grande exemplo de parceria amorosa e criativa – o que não significa que foi livre de conturbações e tensões. (ADAMI, 2021, p. 17).

Em 1937 os dois se casaram e Garro então passa a participar ativamente do teatro universitário de movimento estudantil da dança. Pouco tempo depois de firmarem seus votos, Paz é convidado para participar do *II Congreso de Intelectuales en Defensa de La Cultura*, este ocorreu na Espanha, em meio a Guerra Civil. Nele, estavam intelectuais e escritores da América Latina e da Espanha, como Pablo Neruda, e discutia-se maneiras de combate ao fascismo que estava em ascensão.

Imagem 2: Elena Garro e Octávio Paz: Tomada del libro "Yo sólo soy memoria. Biografía visual de Elena Garro", de Patricia Rosas Lopátegui.



Reprodução a partir da Revista Central (México). Fonte: ESQUIVEL (2022).

Foi então que Elena começou a nutrir um interesse não só pela arte mas estreitou sua relação pessoal com os movimentos políticos.

2.3 A viagem a Espanha e seus desdobramentos

Após o término do congresso, o casal parte para uma viagem à França e assim sucede um largo período de viagens, incluindo regressos ao seu país de origem. É vivendo na França, já no final da década de 40, que a autora começa a entrar em contato com a linguagem surrealista; corrente que influenciará grande parte de seu trabalho, principalmente o dramático, dentro do campo do realismo fantástico.

Na obra de Elena Garro se misturam elementos surrealistas, fantásticos e do real maravilhoso. Se bem sua obra não pode ser qualificada como surrealista absolutamente, é inegável que a busca pelo *maravilhoso* ocupa um lugar central nela, na crença que não há fraturas entre a realidade e a irrealidade, entre a realidade exterior e inferior: a ideia de que a linguagem poética pode criar novas dimensões da realidade. Temas como o sonho, a loucura, o amor "louco", a infância, a mudança de espaços e tempos, aproximam sua criação com a dos surrealistas. (PRADO, 2006, p. 14)¹³

¹³ Texto original: "En la obra de Elena Garro se mezclan elementos surrealistas, fantásticos y de lo real maravilloso. Si bien su obra no puede ser calificada como surrealista de manera absoluta, es innegable que en ella ocupan un lugar central la búsqueda de *lo maravilloso*, la creencia de que no

O período de 1940 a 1963 é marcado por uma intensa produção e consolida Garro como uma escritora e “*periodista*”, por mais que ela nunca tenha se reconhecido como tal, já que andava sempre de mãos dadas com sua produção literária. Durante todo este tempo esteve em profundo contato com intelectuais latino americanos, principalmente mexicanos.

Assim, Garro passa a não apenas ter propriedade para escrever sobre questões políticas, de desigualdade social e problemáticas sociais a nível de debate público, mas também é reconhecida como uma pessoa "capacitada" para tal.

Questões de âmbito pessoal e do cotidiano, como as assimetrias das relações de gênero e classe, estão muito presentes em suas obras curtas. Já questões de escala nacional, onde estão presentes discussões mais contextualizadas de caráter mexicano, por exemplo: a Revolução Mexicana e conflitos que envolvem a Nação, vemos nas suas peças de três atos¹⁴.

2.4 Poesía en Voz Alta

Poesía En Voz Alta foi o nome dado ao que se tornou um programa cultural (uma espécie de festival) na Cidade do México, inicialmente na UNAM, sob a direção do departamento de difusão cultural, entre os anos de 1956-1963. Foi também onde Garro estreou seu trabalho enquanto dramaturga oficialmente, tendo três de suas peças curtas encenadas no programa.

O projeto começou com a constituição de um grupo artístico - composto por escritores, pintores, cantores, músicos e jovens atores. Depois ele se tornou um grupo teatral, atrelado a realização do programa, onde realizavam apresentações de peças teatrais e leitura de poesia. Propondo uma espécie de fusão entre as linguagens, na busca por representar a poesia e poetizar o teatro. Com o intuito de valorizar a literatura e produção de caráter nacional, na busca de uma nova expressão teatral; como uma vanguarda estética.

hay fracturas entre realidad y irrealidade, entre realidad exterior e inferior; la idea de que el lenguaje poético puede crear nuevas dimensiones de la realidad. Temas como el sueño, la locura, el amor “loco”, la niñez, la alternancia de espacios y tiempos, emparentan su creación con la de los surrealistas.” (PRADO, G. 2006, pág. 14)

¹⁴ Estas questões são trabalhadas em uma de suas peças mais famosas: “Felipe Angeles”.

O êxito do programa se deve justamente ao fato de que estes jovens artistas conseguiram explorar o que poderia vir a ser um traço típico do teatro mexicano, através das múltiplas linguagens artísticas.

Imagem 3: Capa da quarta edição do programa *Poesía En Voz Alta*



Reprodução. Fonte: POESÍA ([1958]).

No comando do grupo estava Octavio Paz e Juan José Arreola¹⁵, apesar de não serem os organizadores originais da proposta. Há uma discussão se o programa *Poesía en Voz Alta* marcou o nascimento do teatro experimental mexicano.¹⁶

Segundo Pereira, Albarrán, Rosado e Tornero (c2018), em verbete para a *Enciclopedia de la Literatura en México*:

Desta seleção - mescla do mais antigo teatro espanhol com a vanguarda surrealista do teatro de Lorca- surgem as primeiras características do *Poesía en Voz Alta*, estabelecidas por Arreola no programa de apresentações: a primeira intenção era voltar as origens do teatro, retirando qualquer tipo de artifício desnecessário; ou seja, chegar a essência do teatro, a palavra falada. Soma-se também o prazer lúdico, a introdução de elementos inesperados que rompem com a solenidade e rigidez do teatro nacional,

¹⁵ Juan José Arreola (1918-2001), foi escritor, ator e também acadêmico. É considerado um dos principais contistas experimental mexicano do século XX.

¹⁶ Podemos considerar o grupo *Ulises* como antecessor do grupo *Poesía en Voz Alta*, sediado também na Cidade do México. Este tinha como sua criadora Antonieta Rivas Mercado e como um de seus diretores Xavier Villaurrutia.

predominantemente realista durante essa década; se criou uma cenografia e um figurino pouco usuais para a dramaturgia nacional e , com a participação de músicos, pintores e artistas, conquistaram algo que - para muitos- significou o nascimento do teatro experimental mexicano (que tinha como único antecedente no México o Teatro Ulisses, encabeçado por Antonieta Rivas Mercado e por seus contemporâneos).¹⁷

Já com quarenta anos, Elena participou do “Poesía en Voz Alta”, em sua quarta e conturbada edição em 1957, que não mais contava com o forte apoio financeiro da UNAM. Sendo a primeira e única mulher a ter suas obras postas em cartaz pelo programa.

A apresentação consistia em três de suas peças curtas. Abrindo com “*Andarse Por Las Ramas*”, seguia com “*Los Pilares de Dona Blanca*” e fechava com “*Un Hogar Sólido*”. Em meio a um terremoto que os obrigou a fechar o teatro e a morte de um dos integrantes do grupo, a quarta edição foi a melhor em venda de ingressos. Parte do sucesso se deve às obras de Elena, que chamaram a atenção do público em geral e de críticos e intelectuais. Deslumbrados com seu trabalho, ela foi alvo de uma série de resenhas e críticas publicadas em revistas e jornais que anunciavam o nascimento de um grande talento nacional.

Na revista *Siempre!* saiu a crítica:

Agora apresentava-se como autora, pela primeira vez, Elena Garro (a esposa de Octavio Paz), que até então não era conhecida por nenhuma atividade literária, não era somente a estreia de suas peças, nem sua estreia nos palcos, mas sim sua apresentação literária absoluta.

[...]

A sala estava completamente cheia na noite de estreia do quarto programa Poesía En Voz Alta, no Teatro Moderno, de um público, o qual era notavelmente dominava o esnobismo literário, sem faltar algumas personalidades autênticas (...) Suas peças são excelentes: especialmente a que foi apresentada no último número do programa, Un Hogar Sólido: essa é uma peça da mais alta qualidade poética e literária, das coisas mais belas, de mais elevado, de importante que nenhum autor dramático tenha escrito neste século no México..¹⁸

¹⁷ Disponível em: <http://www.elem.mx/estgrp/datos/21>. Acesso em: 02 out. 2023.

Texto original: “De esta selección –mezcla de lo más antiguo del teatro español con la vanguardia surrealista del teatro de Lorca– surgen las primeras características de Poesía en Voz Alta, establecidas por Arreola en el programa de presentación de esta primera puesta en escena: la primera intención era volver a los orígenes del teatro, quitándole cualquier tipo de artificio innecesario; es decir, llegar a la esencia del teatro, a la palabra hablada. Se sumaron también el goce lúdico, la introducción de elementos inesperados que rompían con la solemnidad y rigidez del teatro nacional, predominantemente realista durante esa década; se creó una escenografía y un vestuario poco usuales para la dramaturgia nacional y, con la participación de músicos, pintores y artistas, se logró algo que –para muchos– significó el nacimiento del teatro experimental mexicano (que tuvo como único antecedente en México al Teatro Ulises, animado por Antonieta Rivas Mercado y por los Contemporáneos).”

¹⁸ Trecho publicado originalmente na revista *Siempre!*, de 7 de agosto de 1957, intitulado “Teatro. Cuarto programa de Poesía En Voz Alta”. Texto original: “Ahora se presentaba como autora, por

Em outra publicação, do jornal *Hoy* Margarita Michelena aponta:

As três farsas de Elena Garro (...) tão breves, mas cheias de vivos e secretos significados, foram construídas aproveitando os melhores recursos do teatro surrealista, mas superando-os e sujeitando os textos a uma organização interna ao mesmo tempo sólida e delicada, transparente e complexa. São criaturas das mais aéreas e límpidas imaginação poética, articuladas com uma lucidez implacável. (MICHELENA, 1957 *apud* LOPÁTEGUI, 2009).¹⁹

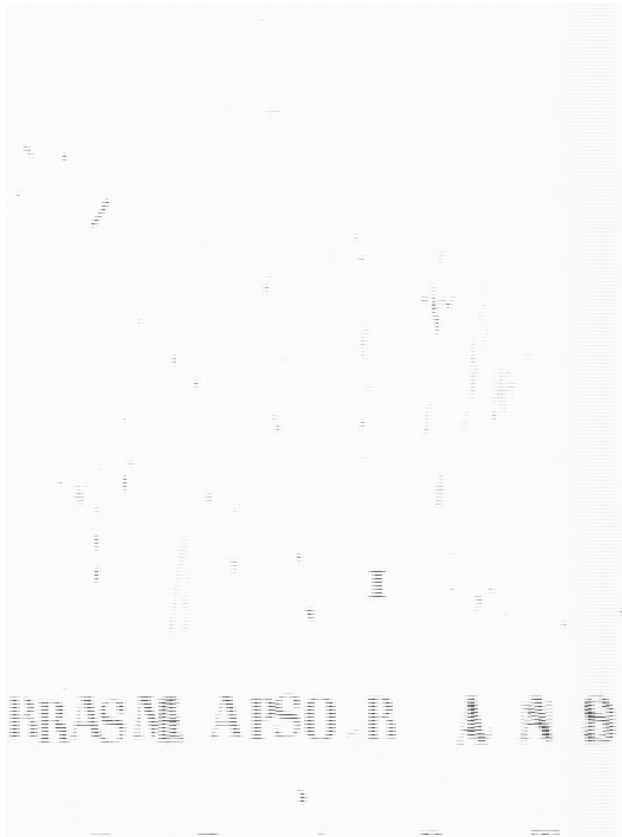
Após conquistar os palcos e a admiração daqueles que estavam envolvidos com o teatro, Elena se consolida como uma escritora e dramaturga mexicana. A peça “*Andarse por las Ramas*” foi escolhida como a melhor obra de 1957.

primera vez Elena Garro (la esposa de Octavio Paz), que nunca antes se dio a conocer por ninguna actividad literaria, era no solamente el estreno de sus piezas, ni solamente su debut en las tablas, sino su presentación literaria absoluta [...].

Estaba la sala completamente llena la noche del estreno del cuarto programa Poesía En Voz Alta, en el Teatro Moderno, de un público, en que dominaba notablemente el snobismo literario, sin que faltaran algunas auténticas personalidades (...) Sus obras son excelentes: especialmente la que cubrió el último número del programa, *Un Hogar Sólido*; ésa es una obra de la más alta calidad poética y literaria, algo de los más bello, de más elevado, de los importantes que autor dramático alguno haya escrito en México en este siglo”

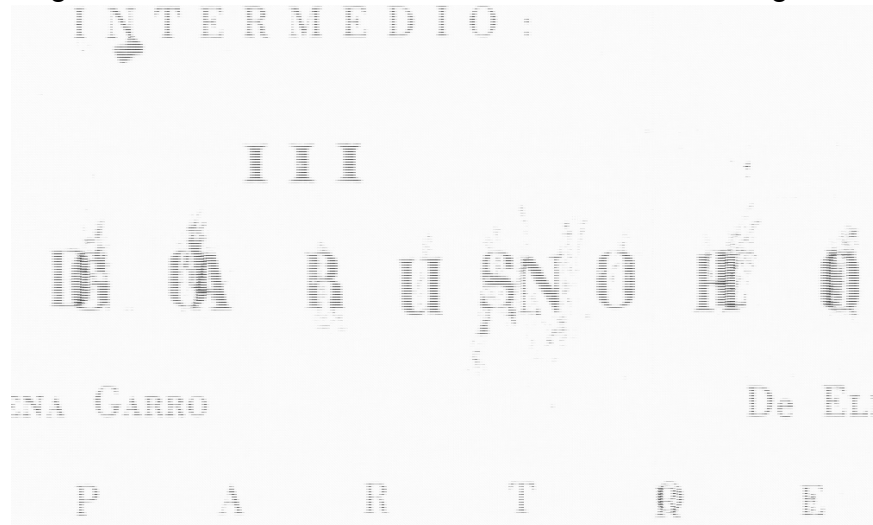
¹⁹ Margarita Michelena, “Poesía en Voz Alta: creación y revolución”, *Hoy*, 17 de agosto de 1957, p. 58-59. Texto original: “Las tres farsas de Elena Garro (...) tan breves como cargadas de vivas y secretas significaciones, han sido construidas aprovechando los mejores recursos del teatro surrealista, pero superándolos y sujetándolos a una organización interna al mismo tiempo delicada y sólida, transparente y compleja. Son criaturas de la más aéreas y límpida imaginación poética, articuladas con implacable lucidez”.

Imagem 4: Panfleto Poesía En Voz Alta, 1957:
Andarse por las Ramas e Los Pilares de Doña
Blanca



Reprodução. Fonte: POESÍA ([1958]).

Imagem 5: Panfleto “Poesía En Voz Alta”, 1957: Un hogar sólido



Reprodução. Fonte: POESÍA ([1958]).

O programa acabou quatro edições depois, marcando o fim de um começo no teatro local. Além de um teatro autônomo e independente, do que se entendia como teatro dramático, rompeu com a estética hegemônica trazendo ao palco outros tipos de expressão para além do texto: o trabalho com a movimentação de cena, a preocupação com a voz e com o corpo.

Características que antes eram consideradas secundárias, hoje já muito atribuídas ao teatro contemporâneo, revolucionou a maneira de se montar uma peça. Aproveitaram da composição do grupo multiartístico, para se pensar em outras formas de se ritmar o texto e a importância da composição plástica - incluindo inovações no cenário e figurinos- seja ela praticamente nula ou extremamente trabalhada.

Quem encabeçou estas buscas por diversas linguagens, por um teatro e um fazer artístico experimental, foi Paz. E assim, o programa se expandiu para muito além do que era originalmente; abrindo a possibilidade para criações dramáticas nacionais importantes.

O habitual no teatro de aportes realista era a linguagem cotidiana, os assuntos do dia a dia; o qual desagradava tanto a Paz como Arreóla. O conteúdo de Poesía en Voz Alta seria uma linguagem repleta de imaginação; todos estavam de acordo neste ponto. No entanto, enquanto para Arreóla essa linguagem está materializada na poesia espanhola clássica (teatralizada), Paz pensava ser um absurdo rejeitar de antemão as peças teatrais e impor limites a um projeto experimental. Assim, surgiram algumas obras de teatro Dada, no entanto, não existiam traduções disponíveis nem havia tempo suficiente para montá-las. Outra pessoa propôs que a própria companhia pudesse escrever peças, como faziam os grupos comerciais e experimentais dos anos vinte e trinta, e como faziam alguns grupos recentes

de amadores. Isso, sinalizava Paz - inspirado por Carrington, Mendoza e Ibáñez - o levou a anunciar que faria exatamente isso: escrever uma obra para a Poesía en Voz Alta. A obra foi “La Hija de Rappaccini”, a primeira e única peça teatral de Octavio Paz, baseada no conto homônimo de Nathaniel Hawthorne. (UNGER, 1981, p. 36)²⁰

Tudo isso, mas sem esquecer o texto: o programa se destacou não só por reinventar clássicos da dramaturgia espanhola, textos que não se via serem encenados (como poemas) e também por lançar novas dramaturgias e textos de vanguarda, como é o caso dos textos de Elena. Como descrito na *Enciclopedia de la Literatura en México*, foi a oportunidade de criar um espetáculo múltiplo, através de um espaço livre e experimental, onde artistas e público se relacionavam, expandindo as possibilidades imaginativas e criativas.

2.5 O exílio

Já consolidada como escritora no país, a partir de 1963 após receber o prêmio Villaurrutia por sua novela “Los Recuerdos de Porvenir”, Elena passa a ser mais conhecida.

No início do século XX, quando começou-se a fazer uma retrospectiva dos eventos culturais do século anterior, não podemos ignorar o poder e a importância de uma escritora como Elena Garro no panorama da literatura mexicana. Sua contribuição para a cultura pode ser medida e contada; assim, podemos afirmar que Garro é autora de 16 livros que, em grande parte, introduziram novas abordagens e novos temas em nossa literatura” (DE VELASCO, 2006, p.19).²¹

²⁰ Texto original: “Lo habitual en el teatro de corte realista era el lenguaje cotidiano, el habla de todos los días; lo cual desagradaba tanto a Paz como a Arreóla. La sustancia de Poesía en Voz Alta sería un lenguaje pleno de imaginación; todos estuvieron de acuerdo en este punto. Pero mientras que para Arreóla este lenguaje se materializaba en la poesía clásica española (teatralizada), Paz pensaba que era absurdo rechazar de antemano las obras teatrales e imponer límites a un proyecto experimental. De modo que sugirió algunas obras del teatro Dada, aunque no existían traducciones disponibles ni había tiempo suficiente para realizarlas. Alguien más propuso que la propia compañía escribiera sus obras, como habían hecho los grupos comerciales y experimentales de los años veinte y treinta, y como lo hacían los grupos de aficionados de más reciente aparición. Esto, señalaba Paz —secundado por Carrington, Mendoza e Ibáñez—, le dio pie para anunciar que haría justamente eso: escribir una obra para Poesía en Voz Alta. Y ésta fue La hija de Rappaccini, la primera y única obra teatral de Octavio Paz, basada en el cuento homónimo de Nathaniel Hawthorne”. (UNGER, 1981, p. 36)

²¹ Texto original: “Cuando al inicio del siglo XX nos ponemos a realizar el recuento de las andanzas culturales del siglo precedente, no podremos soslayar la fuerza y la importancia de una escritora como Elena Garro en el panorama de la literatura mexicana. Su contribución a la cultura puede tasarse y contarse; así, podemos afirmar que Garro es autora de 16 libros, que en buena medida han introducido nuevos enfoques y novedosos temas en nuestra literatura” (Gutiérrez de Velasco, 2006, p..19).

Estudiosos de sua carreira e vida atentam para o fato de que a década de 60 foi a mais impactante na vida da escritora, a que mais se fala e a que menos, realmente, se sabe.

Se antes Elena estava vinculada a política por meio indiretos, a partir de maio de 1968 este cenário mudou. Apenas uma semana antes do país sediar as olimpíadas, acontece na Praça de Las Tres Culturas, conhecida como Tlatelolco²², um dos maiores massacres envolvendo estudantes universitários já vistos.

O massacre até hoje gera controvérsias, a versão contada pelos estudantes foi uma e a do governo de Díaz Ordaz²³, outra. Não se sabe exatamente quantas pessoas morreram, mas ao menos 300 vidas foram tiradas. O período era de instabilidade, com movimentos de resistência bem articulados e contrários ao governo totalitário priista.

Em agosto de 1968, Elena publica um artigo titulado “*La trama de los covardes*” onde ela acusa intelectuais de esquerda e professores universitários de estarem levando conscientes os estudantes ao “matadouro” e os nomeia. A partir de então, ela é acusada por parte destes intelectuais de ser espiã do governo e informante da Dirección Federal de Seguridad²⁴. O dramaturgo Guillermo Schmidhuber, em entrevista, diz que ela não foi em nenhum momento traidora, já que todos sabiam quem eram os envolvidos na luta estudantil e política que se desenhava naquele momento. Reforçando o fato de que Elena foi também vítima do regime totalitário.

No entanto, há informações controversas sobre este período que dividem opiniões. O jornalista francês J.M. Ahrens (2019) escreve sobre Elena:

Em meados dos anos sessenta, já divorciada, se aproximou muito de perto do poder e caiu na órbita do presidente do PRI²⁵, o reformista Carlos

²² Tlatelolco é o nome de uma comunidade Asteca que viveu no território em que hoje comporta a Cidade do México, sendo o nome também a cidade. Esta foi derrotada em 1521 pelas tropas do colonizador Hernán Cortez.

²³ Gov. de Díaz Ordaz. Eleito presidente em 1964, pelo PRI, advindo da ala mais conservadora do partido. Foi um governo de constantes instabilidades e represálias. Muitas vezes envolvendo estudantes. O massacre de Tlatelolco marca o ápice da violência policial em seu governo, que já havia cometido ações similares como o cercamento do campus da UNAM.

²⁴ A Dirección Federal de Seguridad (DFS) foi criada durante a presidência de Miguel Alemán Valdés, com o intuito de arrecadar informação sobre “atividades subversivas e terroristas” em todo o território nacional. Era uma agência de inteligência do governo mexicano, que atuava juntamente a Secretaria de Gobernación. Posteriormente, foi acusada de ser um instrumento do governo para fins de perseguição política de grupos opositores. Desde de 2018 a DFS se transformou no Centro Nacional de Inteligência.

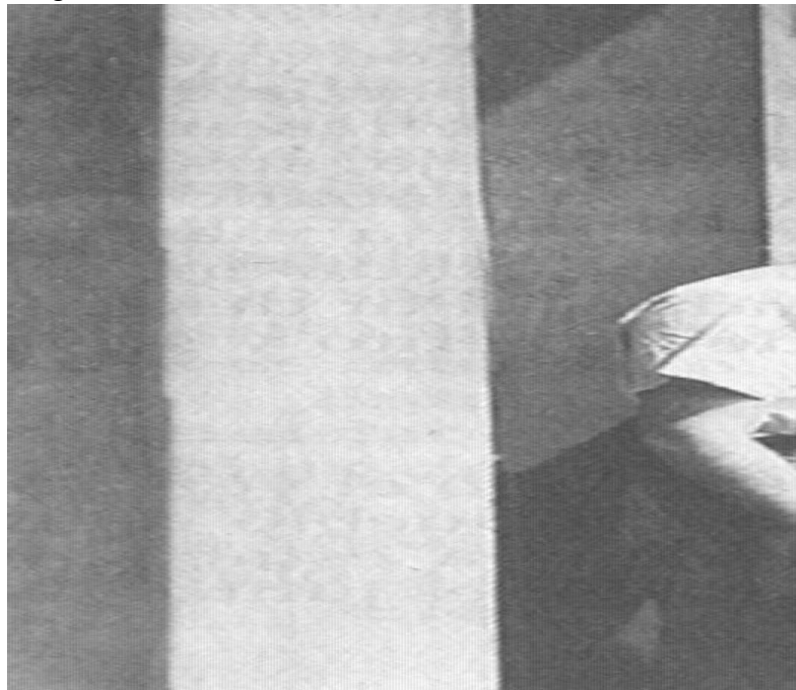
²⁵ PRI (Partido Revolucionário Institucional) é um dos principais partidos mexicanos, foi hegemônico no poder dos anos 1929-2000. Em 2012 voltou à presidência e permaneceu até 2018, ao ser derrotado por Manuel López Obrador (atual presidente do México) do MORENA. É um partido que

Madrazo. Sem pudor, brindou-lhe seu apoio público enquanto nadava nas trevas. Seu anticomunismo declarado, sua relação com Madrazo e também seu apoio às causas camponesas chamaram a atenção da Sinistra Direção Federal de Segurança, a mando do capitão Fernando Gutiérrez Barrios, o mesmo que havia prendido Fidel Castro e Che Guevara. A escritora não manteve distância. Um memorando guardado no Arquivo Geral Nacional mostra que começou a colaborar com a polícia secreta. “Não foi uma espiã, como chegou a se dizer, mas se envolveu e foi utilizada pelo regime”, sublinha o pesquisador Rafael Cabrera.²⁶

Deste momento em diante, Garro passa a se isolar. Diz receber chamadas com ameaças de morte em sua casa, alegando estar sendo perseguida pelo governo que sucedeu o de Ordaz em 1970, o de Luis Echeverría Álvarez, também do PRI. Sentindo-se insegura em solo mexicano, decide ir ao auto-exílio em 1972.

Começando pela cidade de Nova Iorque, juntamente de sua filha Helena, nascida em 1939, fruto de seu casamento com Paz.

Imagem 6: Elena Garro, Octávio Paz e Helena Paz Garro



Reprodução. Fonte: AHRENS (2019).

pode ser considerado de centro-direita, seus governantes sempre adotaram medidas como privatizações, cortes de gastos públicos e forte liberalização do comércio. Em sua história de presidentes, em seus mandatos, houveram sempre crises de fraudes eleitorais e represálias à camadas específicas da população.

²⁶ Trecho retirado do blog LETRAS IN.VERSO e RE.VERSO, disponível em <<https://www.blogletras.com/2019/08/elena-garro-uma-escritora-contra-si.html>> Acesso em: 26.oct.2023

Sem visto para permanecer nos Estados Unidos, Garro se muda para a Espanha em 1974. E logo para França em 1980. Em 1992 regressa ao México, já bastante mudada. Durante o exílio, Elena não deixou de escrever, no entanto, passou por uma fase menos luminosa em relação à escrita de antes, mudando seu estilo.

Relata dificuldades para saber a quem escrever, se queixava de não ser lida por aqueles que ela lia. Dificuldades financeiras e lugares pouco adequados para se praticar a escrita. Ainda assim, neste período, ela escreveu dois romances importantes que caracterizam esta mudança, *Andamos Huyendo Lola* (1980), onde ela retoma como cenário o apartamento em que viveram em Nova York, ancorando mais uma vez a ficção a realidade e *Testimonios sobre Mariana* (1981).

Após vinte anos em exílio, Elena e Helena voltam ao país. A volta ao México em 1992 é, dialeticamente, seu fim e recomeço. Apesar de ter sido bem recebida, com diversas homenagens e retomando seu reconhecimento enquanto autora cumbre da literatura é onde também se estagna. Já que, de modo geral, seu trabalho ficou preso ao país e por muito tempo nas mãos apenas de intelectuais. Morreu em agosto de 1998, na cidade de Cuernavaca, coincidentemente pouco tempo depois da morte de Octavio Paz.

Imagem 7: Elena Garro e Helena Paz Garro



Reprodução. Fonte: CABRERA (2014).

Elena Garro é dona de uma das mentes com imaginação mais desafiante da literatura mexicana, já que é capaz de traduzir em poesia a brutalidade humana que

vive seus personagens. Deixou um legado não só literário, mas também político e humano. Alguns críticos e escritores²⁷ mexicanos a consideram a melhor escritora do país, por seu traço de escrita e relevância de suas peças, depois de Sor Juana Inés de la Cruz²⁸.

2.6 Para entendê-la, é preciso lê-la

Assim como é o caso de muitos artistas, só há uma maneira de tentar adentrar ao mundo que habita: consumindo suas obras.

Imagem 8: La vida de Elena Garro, en *Confidencial: Historias de feminismo, pasión y poder*



Reprodução. Fonte: LA VIDA (2022).

²⁷ Nomes como Armando de María y Campos, Juan García Ponce, Margarita Michelena, Carlos Solórzano são citados no texto INTRODUCCIÓN: ELENA GARRO, CINCUENTA AÑOS DE MAGIA E RENOVACIÓN TEATRAL, por P.R. Lopetegui. O texto faz parte da Coletânea II de obras reunidas de Elena Garro.

²⁸ Sor Juana Inés de La Cruz (1651-1695), nascida no tempo em que o México ainda era chamado de Nova Espanha. Foi poetista pertencente à escola barroca, filósofa, dramaturga e freira, em um tempo em que a leitura era atividade proibida para mulheres. Autodidata, chocou a todos com sua eloquência e sabedoria. Aprendeu, inclusive, a falar o idioma asteca náuatle, escrevendo poemas nesse idioma. Pertence ao final do período do Século de Ouro, de grandes escritores. É também conhecida como "a fênix da América".

De “*periodista*”, a dramaturga, a novelista Elena passou por diversas fases literárias em sua carreira, demarcadas por momentos de sua vida. Por isso, considere importante esta retomada de sua história e as relações que estabeleceu em vida para uma análise da obra “*Andarse Por las Ramas*”.

Além de resgatar, também, algumas de suas produções para que esta voz da literatura mexicana possa também chegar a outros cantos da América Latina com a atenção que merece, ainda mais em um momento em que se considera tão importante a lembrança às figuras femininas afogadas, em seu tempo, por diversas razões.

Quando as letras passeiam pelos romances e obras mais longas de três atos, como é o caso de “*Felipe Angeles*”, a autora aborda diferentes temas. Já, nas dezoito peças curtas o tema central é a mulher. Em sua maioria, mulheres de classes baixas e dos “*pueblos*” mexicanos.

No entanto, em “*Andarse Por Las Ramas*”, vemos retratada uma mulher de classe abastada; cabe perguntar-se, o quão esta personagem se aproxima de Elena? Teria relação com sua vida? Possíveis paralelos podem ser traçados, considerando não só a classe social na qual Titina está inserida, mas também o momento histórico e o local em que a obra se passa. E, por fim, a escolha em retratar uma família. Um marido, uma esposa (que é também mãe) e um filho.

3 ANÁLISE DA OBRA

Através da fantasia revela-se muito mais do que esconde

A peça “Andar-se por las Ramas” é uma peça curta, variando de 8-10 páginas a depender da diagramação, de ato único e contendo quatro personagens: a protagonista Titina, Don Fernando de las Siete y cinco, seu marido, Polito, o filho do casal e Lagartito, um jovem.

Ela se passa em apenas dois ambientes concretos-materiais, a casa (espaço privado) e a rua (espaço público). Me arrisco dizer que há um terceiro espaço, que co-habita com os espaços privado e público, um plano da imaginação que só é acessado pela protagonista Titina.

Temos uma mesa posta, onde estão sentados Titina e Polito, um ao lado do outro, e Don Fernando de Las Siete y Cinco na cabeceira, esperando que lhes sirvam o jantar. As primeiras informações sobre o tipo de cenário e contexto socioespacial em que a peça se passa, já nos são dadas na primeira rubrica e na fala de Don Fernando que abre a peça.

Inferimos, portanto, que se trata de uma família “convencional”, formada por um pai, uma mãe e uma criança e de classe alta; já que estão em uma casa e esperam que alguém os sirvam o jantar:

DON FERNANDO:

Las siete y cinco y apenas han servido las sopas de poros. Sopa de poros: lunes. Lunes y mis mancuernillas²⁹ checoeslovacas no aparecen.

Aqui nos é posto outro elemento que favorece a ideia de que ocupam um lugar alto na sociedade mexicana e ainda nos localizam no tempo, o uso de abotoaduras nos contextualiza entre os anos 50-60.

Além disso, já se esboça um funcionamento familiar patriarcal. O homem reclama a sua esposa, que nesta lógica deveria cuidar dos assuntos da casa e cozinha, que uma terceira pessoa (aqui, podemos intuir de que seria uma mulher) não cumpriu com o horário que deveria ser servido o jantar. Também nos dá uma

²⁹ Tradução: Mancuernillas - Abotuaduras

ideia de rotina, um tempo rítmico de repetição; a obra se inicia em uma segunda. Algo que se repete todos os dias em uma mesma hora. Não à toa, o nome de Don Fernando carrega junto o horário exato das “sete e cinco”.

Mais para frente no texto, quando Titina sai da casa, entendemos também que se trata de uma família que mora na cidade, provavelmente na Cidade do México pelas referências presentes no texto.

Em primeiro lugar a proximidade de sua casa e de Don Fernando ao Rio Lerma e, posteriormente, quando ela se refere ao desfile militar de 16 de setembro em frente ao palácio. É mencionado também o “zócalo”, referindo-se a Praça da Constituição, principal praça da cidade. Onde está localizado o palácio central.³⁰

TITINA:

Yo soy fluvial. A mí me gustan todos los ríos y sus nombres. Por eso me gustaba la casa de don Fernando, a las orillas del Lerma.

[...]

TITINA:

A ver: ¿en el haste de la bandera que está en el balcón central del Palacio?

LAGARTITO:

Sí, en el asta de la bandera. Desde allí, como dos confetis, vemos juntos los desfiles del 16 de septiembre y giramos cuando los ejércitos pasan bajo nosotros...

A respeito da caracterização das personagens, Elena descreve que todos estão usando preto. Sem muitas descrições adicionais. Esta descrição pode alimentar a ideia de que os personagens não são indivíduos próprios, mas sim uma representação alegórica do que ocorre na sociedade. O que se inscreve no social. Ou seja, neste momento, bastava o fato de ser um homem, pai de uma família abastada e em relação a uma mulher que é mãe.

³⁰ Muito perto de onde ocorreu o massacre de 1968, citado anteriormente.

O único personagem que difere é Polito, que também além de vestir preto, está com um grande babador branco; mais um indicativo de classe social. E, ao seu lado, um gorro de arlequino cheio de sinos que não à toa está perto da criança.

Ao longo da peça vemos uma forte ligação entre Polito e Titina, como se apenas os dois pudessem se entender. Pois na infância reside a ingenuidade e possibilidade de imaginação, assim como na personagem feminina. Polito é um homem, mas ainda é pequeno e por isso continua livre para brincar e ver o mundo fora-da-ordem estabelecido.

Para efeito de análise, podemos pensar o gorro de arlequín, que na peça está diretamente conectado à figura da criança, como uma referência à figura histórica do Bufão:

Segundo o Dicionário de Teatro de Patrice Pavis, o *bufão arlequim* é aquele que desafia a norma, através da comicidade, e da “derrisão carnavalesca do pequeno ante o poder do grande”; esta figura se relaciona a loucura, aquele que enxerga, usando da ingenuidade, a verdade oculta, que a sabedoria comum-racional não é capaz de perceber. Ou seja, é justamente essa alteração da ordem, uma reviravolta do mundo como o conhecemos.

Elena sugere, portanto, que apenas assim, a partir do humor e da fantasia podemos observar a verdade do mundo. A figura do Bufão na história do teatro ocidental se conecta, através da loucura, com essa sabedoria interna, às vezes fora da lógica hegemônica. É o único personagem que pode contar as verdades ao rei, em tom de brincadeira. Na peça, essa sabedoria está associada à infância. Essas verdades que apenas Polito e Titina conseguem enxergar.

Mais adiante no texto, vemos essa relação com a loucura ser explicitada em uma fala de Don Fernando - este que não acessa nada além do que a racionalidade o permite enxergar. O marido quer que seu filho coma sopa de lentilhas, tentando obrigá-lo a comer. Enquanto Titina associa a lua às lentilhas, na tentativa de fazer o filho comer através da contação de uma história.

TITINA:

No se irrite don Fernando. En los platos de sopa a veces caen estrellas, hay eclipses, naufragios. Y los niños se quedan mirando... ¿Quiere usted que le cuente cuando la luna cayó en mi plato de lentejas?...

DON FERNANDO:

!Justina, por Dios, Justina! Un poco de recato. ¿Sabes tú lo que es la luna? La luna es el pecado mortal; y mezclarla con un plato de humildes lentejas...

TITINA:

Así fue. Las lentejas están llenas de hierro; yo iba a ser soldado y pensé que no sería malo hacerme una armadura por dentro. Entonces, vi en mi plato...

DON FERNANDO:

Justina, no justifique lo injustificable: que Polo no come su sopa de poros. *(aire ausente de Titina)* !Justina, Justina! !Te estoy hablando! !Responde!

Titina se levanta en silencio. Se dirige a los telones del fondo, saca de su pecho un gis rojo y sobre el muro dibuja una casita con su chimenea y su humito. Luego dibuja la puerta, la abre y desaparece. Encima del muro surgen las ramas de un árbol y Titina, sentada en una de ellas. Mientras tanto don Fernando habla, dirigiéndose a la silla vacía.

DON FERNANDO:

Siempre haces lo mismo. Te me vas, te escapas. No quieres oír la verdad. ¿Me estás oyendo?

TITINA: *(desde el árbol)*:

Lo oigo, don Fernando.

DON FERNANDO *(a la silla vacía)*:

La locura presidiendo mi casa. La fantasía a la cabecera de mi mesa. La mentira impidiendo que sirvan los jitomates asado de

los lunes. Y tú, sin oírme. Las mujeres viven en otra dimensión.
La dimensión lunar.
¿Me oíste? !Luuuuuunaaar!

POLITO:

Titina te oye y también te oigo yo.

DON FERNANDO:

Se escapa; y lo peor de todo es que a ti también te enseña a irse por las ramas.

Nesta passagem, o detalhe linguístico no texto da diferença entre o tratamento por “*usted*” quando Titina se refere ao marido e ao de “*tu*”, quando ele se refere a ela reforça a posição hierárquica em que vive o casal. Já que no espanhol tratamos por “*usted*” aqueles que temos maior respeito ou estão hierarquicamente acima em relação a posição social que ocupamos. Entre os quatro personagens da obra, o único que é tratado assim é Don Fernando e apenas por Titina.

É também, durante este diálogo que nos é mencionado pela primeira vez as “ramas”, expressão que dá título à peça. Se apresenta o questionamento, existem outras formas de pensar que podem também constituir a realidade, operando por outro tipo de racionalidade, que não a imposta hegemonicamente. Esta outra racionalidade se expressa em afirmação e reafirmação entre a mãe e o menino.

TITINA: (*desde el árbol*)

Yo no creo que sea malo irse por las ramas...

DON FERNANDO: (*a la silla vacía*)

Irse por las ramas es huir de la verdad.

TITINA:

Las ramas son la verdad. Polito, dile a tu papá que las ramas son la verdad.

POLITO:

Sí, son verdes y sirven para columpiarse, papá.

Este momento da peça é muito importante tanto para estabelecer a relação contraditória entre forma, a do drama burguês, e o conteúdo, que já havia sido apontada desde o início, mas é reforçada a partir da rubrica onde nos é apresentado este “terceiro plano”: o plano da imaginação, que habita Titina.

Por meio desses recursos, a autora propõe uma paisagem que pode reproduzir à vontade, desde que Titina tenha os elementos que lhe permitam escapar e, ao mesmo tempo, incorporar à narrativa um espaço onde existam possibilidades, entre elas, a emancipação da fala e da opinião. A liberdade que esse espaço proporciona a Titina permite que ela questione a ordem que constrange a família e, nesse sentido, os membros da classe média. (SÁENZ VALADEZ, 2013, p. 89)³¹

É a primeira vez que a personagem escapa da dimensão real, sem perder o diálogo com a família. Para realizar essa transição, Titina desenha uma casa e uma chaminé, passa pela porta e desaparece. A árvore e os ramos, não são desenhados nem construídos por ela; esses já pertencem ao mundo, mas também a ela. É como se aquela dimensão já existisse e ali permanecesse, mesmo que em sua ausência.

Algo importante é a informação de que o giz é vermelho, único objeto descrito com uma cor e que pode conter significados. O vermelho pode relacionar-se diretamente à figura da mulher; sendo o amor ou o sangue. Além disso, pode esboçar um estado de ânimo de conotação política.

No texto, essa outra dimensão também é referenciada na fala de don Fernando, ao falar da dimensão lunar, posta como uma maneira de negar seus deveres. Não só as responsabilidades cotidianas, mas de todo seu ser, uma evasão completa. Como se Titina fosse incapaz de perceber e entender o mundo real, quando na verdade, como cita Sáenz Valadez (2013, p. XX) seu escape, a terceira dimensão, é ao mesmo tempo um lugar libertário e de segurança. De onde ela pode observar e se comunicar, sem se machucar.

O texto, na forma em que é escrito até aqui, foge da forma do realismo pela poesia e pelo tom absurdo dos diálogos entre as personagens. Agora, vemos uma ruptura não só textual, mas sim na estrutura dramática pela mudança espacial,

³¹ Texto original: “Mediante estos recursos, la autora plantea un paisaje que puede reproducir a voluntad, con tal de que Titina cuente con los elementos que le permiten fugarse y a su vez, incorporar a la narración un espacio donde sí existen posibilidades, entre ellas, la emancipación de la palabra y la opinión. La libertad que este espacio le proporciona a Titina le permite cuestionar el orden que constriñe a la familia y en este sentido a los integrantes de la clase media.” (SÁENZ VALADEZ, 2013, p. 89).

indicada pela ação de Titina ao desenhar a portinha. Deste modo, realismo fantástico é explorado na obra por essas duas maneiras.

É realismo por se tratar de situações do cotidiano de uma família, mas fantástica na maneira como é passada para o leitor. Já que a peça se passa, na maior parte do tempo, em espaços convencionais, mas que suscitam o escape da imaginação.

O fantástico se estabelece, portanto, nesta ruptura da ordem estabelecida. A chegada do mágico, do misterioso, na cotidianidade - no que chamamos de vida real. E é exatamente isso que acontece em “Andarse Por Las Ramas”, Elena, através da personagem de Titina pode falar das brutalidades do que ocorre socialmente através de uma camada fantástica, imbuída de poesia. Assuntos que, talvez, em tom realista não ousasse dizer.

Segundo MAIA, G. L. (2016) “É preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas, possíveis, existentes, que se deparam com o inadmissível” (pág. 375). Considerando essa afirmação, se bem o realismo fantástico na América Latina³² teve seu boom pela ânsia de expressar-se contra as ditaduras que tomavam o continente, é inferível que Garro descreve o que era comum de se passar com as mulheres mexicanas neste momento.

A oscilação entre o real e o imaginário pode ser muito bem vista nesta primeira aparição da terceira dimensão, temos o seguinte conjunto de elementos: o diálogo absurdo entre as personagens sobre algo científico de como é o mundo, a ida de Titina há outro espaço e a (im)percepção de que seu lugar na cadeira ficou

³² Não é foco do trabalho discutir as origens do realismo fantástico, nem suas variações entre mágico e estranho. Mas não podemos ignorar que, embora Elena não faça menção direta à ditadura na obra, é uma mulher, num país latino-americano, que passou por regimes ditatoriais. Ainda mais, considerando seu envolvimento com a política mexicana, considero importante estabelecer este vínculo entre gênero e espaço-contexto, como ele se proliferou por todo um continente de norte a sul. “No contexto histórico, o realismo mágico surgiu num dos períodos mais conturbados da América Latina. Entre as décadas de 1960 e 1970, os países latino-americanos viviam a instalação de regimes de governo marcadamente ditatoriais. O realismo surge como uma forma de reação, utilizando o elemento mágico como reforço das palavras contrárias aos regimes dos ditadores, tentando driblar a censura comum a esses regimes. Foi uma maneira de reagir por meio da palavra. Por mais fantástico que possa parecer, há história aqui, e esse gênero não é o fantástico puro da literatura europeia, mas um realismo mágico, um gênero literário específico. Se é verdade, como afirma Tavares (2003, p. 13), que “o fantástico surge quando algo se rompe e começam a acontecer coisas que não podiam ter acontecido, no sentido de que não podíamos ter permitido que acontecessem de forma alguma”, que relação pode ser feita entre a instalação das ditaduras e seus dispositivos de terror e a capacidade de resistência a esses regimes? É possível dizer que se descobriu, na narrativa fantástica, uma espécie de redenção: a capacidade de elaborar uma versão de um presente/passado traumático pelo desejo profundo de falar de liberdade sob uma ditadura.” (MAIA, G. L., 2006, pág. 377)

vazio e Polito assobiando uma canção a qual Titina diz estar sendo dançada pelo mundo. A conexão entre mãe e filho se extrapola no momento em que a criança veste o gorro de arlequim.

DON FERNANDO:

El mundo no tiene pies.

POLITO:

Entonces, ¿cómo se sostiene?

DON FERNANDO:

El mundo gira en el espacio.

TITINA:

El mundo baila un vals! ¿Ves que hermoso Polito? El mundo está bailando un vals. (*Silba el Danubio Azul*)

DON FERNANDO:

¡Justina! ¡Van a reprobar a este niño en la escuela!

Polito se pone el gorro de cascabeles y gira al compás del Danubio.

DON FERNANDO:

¡Hay que poner un hasta aquí!

TITINA:

¿Un hasta aquí?

POLITO:

¡Un hasta aquí!

DON FERNANDO:

¡Un hasta aquí! Un punto que ponga fin al desorden o Polito no será nunca ingeniero agrónomo.

POLITO:

¡Yo no quiero ser ingeniero agrónomo!

Se TODOROV (1975) considera que o fantástico reside entre o maravilhoso e o estranho, considerando que o estranho se estabelece a medida em que o leitor lê e entende que aqueles fenômenos podem ser explicados pelas leis da realidade e, em contrapartida, o maravilhoso se estabelece quando este fenômeno não pode ser explicado sendo “necessário admitir novas leis da natureza”. Podemos dizer que a obra pertence ao gênero do realismo fantástico, através do fantástico-maravilhoso muito bem demonstrado nesta parte do diálogo.

Já que sim, se desafia as leis da realidade e logo em seguida, nos retorna a normatividade. Este retorno é obra de don Fernando, que esbraveja “*hay que poner un hasta aquí*” e pede que Titina seja “*racional por última vez*”.

O diálogo termina com Titina dizendo que nunca se é racional pela última vez. Há sempre a possibilidade de ir além do que já existe. E Polito, ao colocar o gorro, se integra ao mundo de Titina. Como se assumisse o papel da loucura e da imaginação, que reside na criança. Contrariando as vontades do pai, admite que não quer ser engenheiro agrônomo, mesmo sabendo que isso é o que se espera dele enquanto homem de uma família de classe média. Coloca em cheque o que lhe é atribuído como o caminho ideal para se seguir no futuro.

Desafia a possibilidade de ser um ser autônomo, que governaria sozinho o lar, enquanto autoridade, ao contrário de seu ser criança e sua mãe.

Para Polito, calar-se e afastar-se da solidariedade que mantém com a mãe e sua crítica, representa- no futuro- assumir-se como engenheiro agrônomo e obter o bem estar social que advindo da profissão, além, de claro, herdar o poder de seu pai. A transposição simbólica do poder tem um preço e Polito deve pagá-lo. Se escolhe continuar assumindo uma posição crítica perante as estruturas do poder e os elementos que lhe dão sentido, deverá renunciar aos desejos do pai, um papel difícil de se recusar, dado a dor que isso pode causar. (SÁENZ VALADEZ, 2013, p. 95-96)³³

³³ Texto original: “Para Polito, callarse y alejarse de la solidaridad que mantiene con la madre y su crítica, representa —en el futuro— asumirse como ingeniero agrónomo y obtener el bienestar social que ello conlleva, por supuesto además de heredar el poder del padre. La transposición simbólica del poder tiene precio y Polito debe pagarlo. De continuar asumiendo la crítica a las estructuras del poder y de los elementos que le dan sentido, deberá renunciar a los anhelos del padre, al rol que es difícil recusar, dado el dolor que ello conlleva.” (SÁENZ VALADEZ, 2013, p. 95-96).

Garro, portanto, nos faz navegar entre a realidade e a fantasia. O imaginário e o real. Sua maneira de escrever se rebela quanto aos velhos costumes e conceitos, tanto dramaturgicamente como cotidianamente.

No texto, vemos como a mãe e a criança, podem se relacionar de maneira distinta a que ela se relaciona com don Fernando. Como se só os dois pudessem se entender e embarcar em diálogos que são incompreensíveis ao pai, inclusive lhe causando raiva. Não à toa Elena coloca um filho homem para compor a dramaturgia.

Durante a obra nos são apresentados três personagens masculinos em idades diferentes. Polito, uma criança, Lagartito um jovem e don Fernando de las Siete y Cinco, um adulto.

A maneira como são nomeados já nos dão algumas pistas. Apenas a criança e o jovem recebem o sufixo “ITO”, que no espanhol nos dá a alusão a algo pequeno ou infantil. Bem como, o nome da própria Titina - um apelido de Justina. Enquanto os três são apelidados desta maneira, o homem adulto não só recebe uma classificação social “DON” como junto ao seu nome, temos um horário fixo. Demonstrando rigidez em sua pessoa.

Assim, é possível perceber como a autora enxerga a figura masculina ao longo do tempo. Como se os costumes e regras da sociedade patriarcal fossem moldando o comportamento do homem, mas que estes comportamentos não são inerentes ao sexo ou gênero masculino; mas sim, construções sociais. É por isso que ela coloca um filho homem para compor a dramaturgia e não uma filha, talvez para que enxerguemos e nos questionemos junto dela este arco que a socialização faz com os indivíduos masculinos.

Vejamos no texto uma passagem que exemplifica esta análise:

POLITO:

Sí, mamá. Las mancuernillas son como los lunes, que aparecen y desaparecen.

DON FERNANDO:

Basta de disparates!

TITINA:

Es cierto. ¿Ha pensado usted don Fernando de las Siete y Cinco, en dónde se meten los lunes? En siete días no sabemos nada de ellos.

DON FERNANDO:

Los lunes son una medida cualquiera de tiempo... una convención. Se les llama lunes como se les podría llamar... pompónico.

TITINA (*riéndose*):

Ay, don Fernando! Me hace usted reír. Riete, Polito! (*Polito mira a su madre y se echa a reír*) Pompónico no sería nunca lunes. Pompónico sería algo con borlas!

POLITO:

¡Borlas negras!

TITINA:

¡Con colores morados!

POLITO:

¡Y zapatos bicudos!

(...)

DON FERNANDO (*los mira alternativamente. Da la última cucharada de sopa*):

Coman la sopa. ¿Cuánto tiempo voy a esperar para que sirvan los jitomates asados? (*Titina toca precipitadamente una campanilla de plata. Don Fernando se la arrebató*) Polo, come tu sopa!

Neste trecho, fica explícita a relação que estabelecem Polito e Titina no campo da imaginação. Brincando e re-criando elementos da vida cotidiana, tentando encontrar sentido(s) outros para o que é a “segunda-feria”. Enquanto don Fernando está sempre apegado às respostas já existentes e racionais.

É ele também a figura que sempre retoma a ideia de organização do cotidiano, neste caso, o importante é que está na hora do jantar. Então, ademais de se irritar com o escape imaginativo de sua família, o incomoda também a desordem do tempo - afinal, ainda não serviram o prato principal.

Garro também questiona o conceito de família que na obra é colocado em xeque, a medida em que don Fernando está a todo momento tentando seguir o que lhe foi imposto enquanto chefe de uma família de classe alta mas é constantemente inflamado por Titina. Quando a protagonista ri dele junto a seu filho, questionando sua autoridade. Quando ela não mantém a organização da casa, incluindo a educação da criança e seu dever de “vigiar” quem trabalha. Tudo isso no campo do privado.

“A origem do processo está na Família Mexicana, uma invenção conjunta da Igreja Católica e das classes dominantes, cujo ideal, a utopia do comando irrestrito do patriarcado, se torna transparente em algumas ações: monogamia de aplicação unilateral (apenas para as mulheres), ocultação ou negação do prazer, uso político de proibições (e tolerâncias) sexuais, elevação da ignorância ao nível de obediência à lei divina e à lei social, repressão exaltada em nome do desejo de uma maioria nunca consultada sobre o assunto. Historicamente, a mitologia da Família Mexicana está centrada na necessidade de proclamar distante e como inimigo tudo aquilo que ocorre fora do lar e do controle através do sentimento de culpa, uma polícia perfeita.” (Monsiváis, 2010:211)” (SÁENZ VALADEZ, 2013, p. 90)³⁴

Ao adentrar o espaço público, a personagem rompe todas as barreiras: deixa a sua casa (o espaço privado) e junto dela, deixa seu filho. Rompendo o maior laço que sustenta a estrutura patriarcal: a maternidade. Escapando, também, da vigilância masculina de seu marido.

No entanto, encontra outra: a de Lagartito. Esta figura que está no meio do tempo, um homem jovem.

³⁴ Texto original: “El origen del proceso está en la Familia Mexicana, invención conjunta de la iglesia católica y las clases dominantes, cuyo ideal, la utopía del mando irrestrito del patriarcado, se transparenta en unas cuantas acciones: monogamia de aplicación unilateral (sólo para las mujeres), ocultamiento o negación del placer, uso político de prohibiciones (y tolerancias) sexuales, elevación de la ignorancia al rango de obediencia de la ley divina y de la ley social, represión enaltecida a nombre del deseo de una mayoría jamás consultada al respecto. Históricamente, la mitología de la Familia Mexicana se centra en la necesidad de proclamar ajeno y enemigo a lo que ocurre fuera del recinto hogareño y del control de esa policía perfecta que es la conciencia de culpa. (Monsiváis, 2010:211)” (SÁENZ VALADEZ, 2013, p. 90)

Lagartito aparece no que poderia ser a segunda parte da peça, que se passa na rua. É a primeira vez na obra que é indicada mudança de luz e de cenário. Titina diz estar “*en las cinco esquinas*”, no centro da estrela. Mais uma vez a dimensão cósmica é apontada na obra, se relacionando com a figura feminina.

O jovem é descrito como “*lechuguino*” (buscando traduções, o que mais se assemelha em português seria “engomado” ou “almofadinha”, ou seja, um rapaz também de classe alta). Na rubrica está escrito:

*“Aparece en escena un joven lechuguino, buscando a alguien.
Descubre Titina”*

O que me chama atenção nesta apresentação são duas coisas: o fato dele estar buscando alguém e a escolha do verbo descobrir. Elena não nos dá, neste momento, nenhuma pista de quem seria. Poderia ser qualquer pessoa, mas obrigatoriamente alguém que esteja vagando pela noite.

No entanto, vem junto a informação de que ele “descobre” a Titina pela noite, o que lhe causa espanto. Eles já se conhecem, nos revela o primeiro diálogo entre ambos, já que se chamam por seus nomes dispensando apresentações. O que sugere que quem Lagartito buscava, provavelmente, era um prostituta.

Sugestão nos é explicitada ao final da obra, pelo menos ao meu ver, de que sim era uma prostituta. Já que em uma das últimas rubricas, temos a seguinte informação: aparece uma “*señora*”.

*Pausa. Pasa un señor con una gran cartera. Pasa una señora.
Ambos miran a Lagartito. La luz decrece. Vuelve a pasar el
señor. Lagartito lo mira. Pasa la señora, viendo fijamente a
Lagartito. El vuelve el rostro para verla.*

No espanhol mexicano é comum se referir a trabalhadoras do sexo como “*señoras*”, e aqui a escolha da palavra pode também se revelar um jogo entre as idades, que a autora pincela durante todo texto. Já que Titina também é uma mulher mais velha, a qual Lagartito, um rapaz viril, não consegue conquistar.

Além disso, há outro indicativo, um novo personagem masculino é citado e ele está segurando uma carteira grande. O que postula uma relação destes dois personagens, o senhor e a senhora, com o dinheiro.

O estado de surpresa que se coloca Lagartito também é importante para entender as nuances deste encontro entre Titina e o rapaz:

LAGARTITO:

¡Titina, no puedo creerlo! Tú vagando por las esquinas.

Em outras palavras, não era esperado ver uma mulher como Titina- casada, mãe e que depende do trabalho do marido para sobreviver- vagando sozinha pela rua na escuridão e por isso o uso do verbo “descobrir”. Ela nem sequer teria o direito de estar ocupando, sem a vigilância de um homem, este espaço público.

A relação que se estabelece entre os dois durante as páginas que seguem é ambígua. Justamente por Lagartito estar nesse “entre tempo” da figura masculina, ou seja, já não é uma criança que pode imaginar livremente, tampouco é um adulto já totalmente moldado pelos dogmas sociais como don Fernando.

Mas, sim, um jovem, capaz de transitar entre o real e o imaginário, mesmo que coberto de malícia e segundas intenções. E, Titina, ainda que desconfiada, entrega sua imaginação a ele, que poderia ser como entregar-se enquanto pessoa, ele a retribuir à sua maneira.

A relação que é criada entre Titina e Lagartito é uma via de mão dupla. Onde ambos jogam e brincam, mas sempre retomam a realidade. Ela, sabendo que não pode confiar totalmente no garoto e ele reforçando quem é a figura masculina nesta relação. Até que ao final, Elena deixa clara as intenções de Lagartito. Tanto para quem lê a obra, como para a personagem feminina.

O leitor entende a partir do momento que passam a “*señora*” e o senhor que está segurando a carteira e, nos deixa claro, que Titina também entendeu as nuances daquele encontro. Botando luz ao fato de que ao contrário de como é taxada pelas pessoas que a cercam, não é ingênua. Titina sabe que Lagartito continuará a sua formação enquanto ser humano neste mesmo mundo que formou don Fernando.

TITINA:

Tus pies, Lagartito, están hechos para recorrer aceras³⁵, oficinas y señoras. Tus pies y tus ojos.

³⁵ Tradução: “Aceras”- Calçadas. “Oficinas” - Escritório

Nesta fala, coloca-se também em evidência o fato de que Titina sabe que tipos de ambientes este personagem tem o direito de ocupar, e provavelmente, irá ocupar. São esses os espaços públicos e da ordem do trabalho remunerado³⁶. Demonstra também que, apesar de ser considerada um ser que vive na dimensão lunar e “anda pelos ramos”, tem total consciência da realidade que lhe é exposta.

Este trecho que destacarei agora sintetiza as curvas e ambiguidades desta relação, vamos dissecando por partes:

TITINA (*fijándose en la corbata que lleva Lagartito*):

Y que dejes de estrangularte con ese lazo verde.

LAGARTITO:

No es lazo ni es verde, es corbata.

TITINA:

Pues quitatela. Así dejarás ver el río.

LAGARTITO:

¿Qué río?

TITINA:

El de tu garganta.

LAGARTITO (*se quita la corbata y se abre el cuello de la camisa*):

¿Y a tí te gusta mi río?

A primeira coisa que chama atenção é a presença de um segundo elemento com cor, o laço verde que enxerga Titina. Apesar de Lagartito responder que não é um laço e nem verde, pode sugerir duas coisas:

³⁶ Deixo aqui um comentário pessoal. Há outras partes mais bonitas na peça nas cenas que seguem com Titina e Lagartito, onde as personagens embarcam em uma viagem poética. No entanto, nenhuma tem a capacidade de condensar tantas informações para se interpretar a relação entre ambos, bem como, a relação que se desenha entre faminino e masculino.

Do ponto de vista contextual, podemos inferir a idade aproximada de Lagartito, o uso de uma gravata verde nos faz imaginar que eles está de uniforme da escola pública mexicana, mais especificamente na secundária³⁷, que são verdes ou está usando um uniforme militar. Pessoalmente, acredito que seja mais provável que a autora esteja remetendo à escola militar. Pelo fator de no imaginário militar, está incluso a rigidez e a ordem. Nos remetendo a mais um ambiente completamente masculino e também, porque mais adiante temos o elemento textual que é citado o desfile militar.³⁸

Ao mesmo tempo, é possível fazer uma análise mais subjetiva. Elena, como visto acima, colore apenas dois objetos durante toda a peça e podemos inferir que o gorro é também colorido.

Assim, o gorro e o giz podem significar esse escape da realidade, aludindo ao estado de espírito das personagens, o laço verde pode ir por esse mesmo caminho. Titina o enxerga assim porque Lagartito não está de todo formado e ainda é capaz de ir além da racionalidade imposta pela sociedade.

Além disso, neste pequeno diálogo já se pode observar como o jovem embarca no jogo que sugere Titina ao aceitar que sua garganta pode ser um rio; mesmo que imbuído de outras intenções, que se explicita no ato de afrouxar a gravata e abrir a camisa. Como que em um gesto de sedução.

TITINA:

Yo soy fluvial. A mí me gustan todos los ríos y sus nombres. Por eso me gustaba la casa de don Fernando, a las orillas del Lerma.

LAGARTITO:

¿Y cuál te gusta más?, ¿el mío o el Lerma?

TITINA:

Los dos; los dos corren y llevan garzas y estrellas. ¿Y a tí te gusta el vodka?

³⁷ Secundária no sistema de ensino mexicano equivale ao Fundamental II aqui do Brasil e vai dos 12 ao 15 anos de idade. Lá, os uniformes das escolas públicas são marcados pelas cores dos uniformes.

³⁸ Esta passagem da peça está citada mais acima, na página 34, neste trabalho.

LAGARTITO:

El vodka no es un río, Titina.

TITINA:

Pero si lo bebes llegas el Neva.

LAGARTITO:

Estás borracha, Titina. (*Cerrándose el cuello de la camisa muy serio*). Voy a llevarte a tu casa.

A primeira expressão em toda a peça de um desejo próprio de Titina é dizer que quer whisky, ao habitar o espaço público. Um pouco mais adiante Lagartito, nesta passagem, a reprime por pensar que ela está bêbada. Não me parece que de fato Titina esteja bêbada, no entanto, só o fato de externalizar esta vontade já a tira do eixo do comum. O que poderia significar o álcool, em seu sentido simbólico, considerando o contexto e o tempo em que a peça se passa? Poderia ser a ruptura: olhar o mundo do inverso.

O feminino aqui em contraposição à racionalidade imposta nos permite ver o mundo a partir de outra dimensão, dimensão que por vezes só pode ser acessada através do contato com outras substâncias. Mas, neste caso, pode ser a própria liberdade de imaginar sem restrições, sem a subordinação da lógica operante. A lógica aqui é a poesia. Titina pode ser então a significação da imaginação, em contraposição ao discurso reacionário por operar nesta lógica inversa.

Retomemos os traços do realismo fantástico, na obra de Elena: nos diálogos que se propõem as personagens e na chance de habitar outros tempos e espaços, que podem vir a ser reais através da capacidade imaginativa, ao mesmo tempo que habitam o plano real-conhecido.

Na capacidade de viver outras vidas, como faz Titina ao desenhar suas portas com seu giz vermelho.

O poético e o surrealista na obra de Elena Garro surgem da própria vida, de sua própria existência vital e cultural. As elucubrações sobre a linguagem, as discussões intelectuais sobre o que constitui a poesia e envolve os grandes temas poéticos estão ausentes em suas obras. O que reina é a intuição poética. A linguagem poética surge a qualquer momento e em qualquer circunstância, nos lábios de um tropeiro, de um cozinheiro ou de um louco, é patrimônio de todos.

[...]

O poder da imaginação e da poesia - Elena Garro parece estar nos dizendo - é tal que, por meio delas, podemos habitar outras dimensões, perceber o mundo de outra maneira. E o fato é que, apesar do peso da realidade sobre nossos ombros, apesar dos limites que nos são impostos por contingências de todos os tipos, devemos fazer um esforço para encontrar essa outra realidade, essa surrealidade que também faz parte de nossas vidas". (VEGA, 2006, p. 39-40)³⁹

Logo que o rapaz a diz que a vai levar de volta para casa, Titina escapa mais uma vez da realidade com seu giz, indo habitar suas “*ramas*”. Lagartito se aproxima ao lugar onde ela estava, o que nos faz perceber que ele também não percebe que ela já não está mais lá.

Titina se le queda mirando; despacio se dirige al muro, saca su gis rojo, dibuja la casita y la puerta y se mete por ella. Sobre el muro aparecen las ramas del árbol y Titina en cima de una de ellas.

LAGARTITO (*dirigiéndose al lugar que ella ocupaba*):

Debes oírme, Titina. Debes oír a la razón. Te hablo por tu bien. Pero, ¿no me oyes? ¿Crees que es posible vagar así por las calles? Suelta como una perrita callejera... Y aun las perritas tienen al menos un árbol para levantar la patita y...

³⁹ Texto original: “Lo poético y lo surrealista en la obra de Elena Garro surge de la vida misma, de su propia existencia vital y cultural. Las lucubraciones sobre el lenguaje, las disquisiciones intelectuales sobre aquello que constituye a la poesía y que involucra a los grandes temas poéticos están ausentes en sus obras. Lo que reina es la intuición poética. El lenguaje poético surge en cualquier momento y circunstancia, en los labios de un arriero, de una cocinera o de un loco, es patrimonio de todos.

[...]

El poder de la imaginación y de la poesía - parece decirnos Elena Garro- es tal que a través de ellas podemos habitar otras dimensiones, percibir el mundo de otra manera. Y es que, a pesar del peso de la realidad sobre nuestros hombros, de los límites que nos imponen las contingencias de todo tipo, habría que hacer un esfuerzo por encontrarnos con esa otra realidad, con esa surrealidad que también forma parte de nuestras vidas.” (VEGA, 2006, p. 39-40)

Enquanto Titina navega em seu mundo liberto e de fantasia, Lagartito tenta recuperá-la com o mesmo discurso que usa Don Fernando: de que ela deve escutar a razão, esta que provém de um homem. Nos é desenhada mais uma vez a linha divisória entre o feminino e o masculino, o masculino como tudo aquilo que é rígido, autoritário e violento; e feminino, seguindo essa visão patriarcal, ocupa o lugar de bêbada, prostituta e má mãe - tudo aquilo que foge à norma.

Aqui ainda há uma espécie de animalização da figura feminina, ao Lagartito compará-la com uma cadela de rua, no entanto, em sua concepção Titina não tem nada para se apoiar se estiver sozinha e pelas ruas. Ao contrário das cadelas que tem ao menos uma árvore.

Mais uma vez, sua maneira de se ausentar e suportar essas encruzilhadas do gênero, é fugir para a natureza.

Esta relação entre a figura da mulher e a natureza, da maneira que propõe Elena, não é por acaso. É uma ideia trabalhada desde a Antiguidade clássica e que vigora até hoje em filosofias ocidentais. Na obra, a relação está posta desde seu princípio: o título. A expressão usada não é qualquer, sua fuga de pensamento não é qualquer, se dá pelas “*ramas*”. O que floresce e prolifera do solo, até se tornar um algo maior. No caso de Titina, uma árvore.

Se Aristóteles já postulava a racionalidade como algo masculino, de ideias exatas, Titina demonstra ser o oposto por não ser exata.

O filósofo grego considerava natural essa distinção, partindo de estudos dos animais. A fêmea, portanto, era considerada inferior ao homem fisiologicamente pela ausência do pênis; “resultado de um macho incompleto, mutilado”⁴⁰. Além disso, se agrega o fato do homem poder gerar em outro ser, enquanto a mulher só é capaz de se gerar em si própria.

Baseado nestas constatações de cunho “natural”, Aristóteles pressupõe que a fêmea humana (mulher) “se torna então mais dócil, mais fácil de se domesticar e disciplinar. (...) Mais ciumenta, cedendo mais ao desencorajamento e ao desespero, mais fácil de ser enganada.” (SCHALCHER, 1998 p. 335-336).

Trabalha a relação entre homem e mulher no seio da casa e da família, afirma que “por natureza o homem é mais apto para exercer a hegemonia do que a mulher”. Sua superioridade é fundamentada, portanto, a partir de elementos advindos da natureza, como a virilidade, mas também lhe é atribuída uma dimensão

⁴⁰ Em “Geração Animal”.

ética-política. Tais dimensões estão conectadas ao exercício da cidadania, que ratificam a hegemonia masculina.

Ainda segundo SCHALCHER (1998, p. 337-338), sobre Aristóteles:

“Tal superioridade recoloca em questão a fraqueza da mulher, não apenas na dimensão fisiológica, mas investida de uma conotação ético-metafísica, através da analogia com as relações entre a alma e o corpo, e entre as partes da alma, uma provida e a outra desprovida de razão; a primeira constituindo o elemento hegemônico e a segunda o elemento subordinado”.

A peça “As Bacantes” de Eurípedes é um exemplo de linguagem dramática das discussões que propunha Aristóteles, na medida em que joga com as noções dicotômicas entre o racional e irracional; atribuindo a mulher a segunda.

A tentativa de domínio e violação da terra, são, historicamente, fruto de ações masculinas. Já, as mulheres estiveram sempre em relação para/com a terra; na sua capacidade reprodutiva, adaptativa e por ser moldada por fatores externos ao seu ser.

A relação entre mulher e natureza, se conecta também à figura da mulher enquanto mãe. Não por coincidência é comum escutarmos, até hoje, a ideia de “mãe natureza”.

A mulher relaciona-se, pois, misticamente com a Terra; o dar à luz é uma variante, em escala humana, da fertilidade telúrica. Todas as expressões religiosas relacionadas com a fecundidade e o nascimento *têm uma estrutura cósmica*. A sacralidade da mulher depende da santidade da Terra. A fecundidade feminina tem um modelo cósmico: o da *Terra Mater*, da Mãe universal (ELIADE, 2008, p. 120-121)

Elena foi uma mulher que sempre se interessou por diversos saberes. A dimensão cósmica era algo que lhe chamava a atenção. Quando aproxima a figura de Titina à Lua, são sinais dessa afinidade. A ideia de que a mulher e a criança também estão mais próximas no fio de seus pensamentos por estarem mais próximas a essa dimensão cósmica do mundo, que o homem vai perdendo a medida em que ocorre a socialização. A dimensão cósmica e mística nos é narrada, na obra, através da fantasia.

Neste sentido, se relaciona com a natureza, pois nunca é de fato, e sim, *está*. A natureza, é portanto, onde Titina encontra o caminho da mudança. O caminho possível para uma vida livre. Não é na rua da cidade e muito menos na casa. “Andarse por las ramas”, pode ser, em outras palavras, uma indicação do *devenir*

feminino. Este ser que nunca é sua completude, mas sim, está em constante mudança.

E, assim como os ramos, que crescem desordenadamente desafiando a estrutura vertical do tronco, até que as podem, Titina também. “El encuentro con lo maravilloso se da en esta obra teatral a través de la recuperación del poder de la imagen, por medio de las palabras o del dibujo” (VEGA., 2006, pág. 29). Vai desenhando estes caminhos curvos, onde moram as surpresas, com seu giz vermelho.

Podemos ir além e propor aqui uma relação com a atmosfera fantástica, essa terceira dimensão para qual viaja a protagonista.

É a imaginação criando outros lugares, outras maneiras de se habitar a terra como a conhecemos. Nas palavras de OLIVEIRA, D. P “o devir envolve os corpos, permitindo-lhes o abandono dos territórios repetidos, dos caminhos já traçados, das verdades há muito aceitas. Estar em devir é habitar a tangente do tempo e fazer de si uma sempre inconclusa criação” (2000, p. 90)

E é na natureza onde encontramos a possibilidade da renovação, do re-começo e da vida em sua forma mais genuína. Mas talvez só a racionalidade humana e feminina, como ela é posta, seja capaz de compreender.

Ao final da peça, Garro nos faz encontrar a cultura popular. Elementos que geralmente estão presentes em seus escritos, ao tratar de uma mexicanidade expandida. É neste encontro do erudito com o popular que ocorre também uma renovação na linguagem dramaturgica neste momento no país.

Apesar de “Andarse por las ramas” tratar de uma família de classe média, ela resgata o regional e popular através do *son jarocho*, com “La Iguana”.

O *son jarocho* tem suas raízes no estado de Veracruz. Foi pelo porto de Veracruz que os espanhóis chegaram à Nova Espanha e também por onde chegavam os escravizados da África. Sua musicalidade é uma miscigenação entre tradições musicais indígenas, africanas e europeias⁴¹.

Segundo HERNÁNDEZ (2007):

O *son jarocho* é, então, para nós, um gênero musical particular do complexo *son* no México, historicamente circunscrito a uma faixa costeira que vai do porto de Veracruz até os limites com Tabasco, incluindo uma parte da região norte do estado de Oaxaca, cujo espaço natural foi, por muitos anos, a festa popular conhecida como *fandango*, onde se desenvolveu e tomou forma no calor da celebração e da dança. A partir daí, devido a desenvolvimentos

⁴¹ Um *son* que ficou mundialmente conhecido foi o “La bamba”, porém na versão estadunidense.

socioeconômicos que o incluem, mas de natureza muito mais ampla, ele se deslocou para áreas urbanas e para outros cenários, como boates, shows, estúdios de gravação e festivais, dando origem a um panorama amplo e diversificado que agora, felizmente, estamos testemunhando. (p.14).⁴²

O *son jarocho*, assim como outras manifestações populares, não tem um data específica de criação e foi sendo passado adiante através da cultura oral. Por isso, é muito comum encontrar o mesmo *son* com estrofes ou frases diferentes, já que a música também se adapta de região para região, incorporando valores e causos locais.

Outra característica que leva a essas mudanças provém do *son* ser uma criação coletiva. Além dos instrumentos que o compõe⁴³, ele geralmente também está acompanhado do “zapateado”. A dança ajuda a compor o ritmo e a musicalidade do *son*. Um não existe sem o outro. Há muito espaço para a exploração e solos dos instrumentos, quando se juntam para tocar em um fandango.

O fandango é a festa, o encontro, as pessoas se juntam para tocar e dançar, sem muita ordem pré-estabelecida vão tocando e dançando; sempre mantendo o funcionamento dos *sons*: um canta e os outros respondem. Numa dinâmica de chamada e resposta.

La escena oscurece del todo. Pausa. Se ilumina de nuevo. En las ramas del árbol está Titina, acomodada como un pájaro. Pasa don Fernando muy serio, de negro, con una guitarra. Canta.

DON FERNANDO:

Uy, uy, uy, qué iguana tan fea!

Uy, uy, uy, qué iguana tan fea!

⁴² Texto original: “El son jarocho es, entonces para nosotros, un género musical particular del complejo del son en México, históricamente circunscrito a una franja costera que va desde el Puerto de Veracruz, hasta los límites con Tabasco incluyendo una porción de la parte norte del estado de Oaxaca, cuyo espacio natural fue durante muchos años la fiesta popular conocida como fandango, en donde se desarrolló y se conformó al calor de la celebración y del baile. De ahí debido a desarrollos socioeconómicos que lo incluyen pero de naturaleza mucho más amplia, pasó a las zonas urbanas y a otros escenarios como los centros nocturnos, los conciertos, las salas de grabación y los festivales, dando lugar al panorama amplio y diverso del que actualmente, afortunadamente, somos testigos.” (p.14)

⁴³ Os instrumentos são: a jarana (um pequeno violão de oito cordas), o requinto (um violão mais agudo), a leona (um tipo de arpa) e as percussões, como a quijada (mandíbula de burro) e o pandeiro.

Que se sube al árbol,
Y lo zarandea...

Pasa Lagartito con su corbata puesta, del brazo dado de la señora. Canta.

LAGARTITO:

No te andes por las ramas. Uy, uy, uy.

Esta cena final, apesar de muito breve, é bem interessante em vários aspectos. Tanto estruturais, quanto simbólicos.

Há mais uma vez uma quebra de espaço e temporalidade na peça. Don Fernando, aparece, de repente com uma guitarra a cantar. Algumas perguntas podem ser feitas: onde estava Don Fernando? Onde estão estes personagens? A cena escurece e se acende novamente, pode denotar passagem de tempo? Mais uma vez, a autora brinca com as noções de tempo e espaço.

A situação não passa de uma metáfora. Como se a situação narrada não existisse realmente, ou, poderia existir em qualquer lugar com qualquer mulher. No sentido de, ser colocada em uma posição de chacota e de comparações esdrúxulas.

Mais uma vez, a personagem de Titina é comparada a um animal. Aqui, de duas maneiras, como pássaro e como iguana.

Enquanto pássaro, ela esta onipresente. Vendo as coisas desde de cima. Um animal que ninguém pode controlar, e nesse momento, ninguém pode alcançar. Mas, o que ela observa desde cima é sua figura sendo relacionada com um réptil. Há inúmeras versões do *son* “La Iguana”. Alguns versos mudam de versão para versão, o que não muda é o fato da iguana se exhibir, balançando o rabo. No entanto, essa exibição não é acompanhada de palavras positivas, mas sim dizendo que a iguana é feia.

Em particular, quem canta o *son* é don Fernando. O que reforça o tom pejorativo, nesta ocasião, dele. E Garro escolhe dar ênfase a este verso, já que é o único que ela coloca na peça. Depois, o verso é alterado, agora na boca de Lagartito Titina escuta o que já havia escutado da boca do marido “*no te andes por las ramas*”; de braços dados com outra mulher (a senhora que havia passado

momentos antes). Confirmando as palavras de Titina em sua última expressão verbal da peça⁴⁴.

Me chama atenção que a última fala da peça seja de Lagartito. Esse personagem que justamente habita o entre tempo, o que sugere uma noção de ciclicidade na história. Como se, apesar de tudo, não houvesse escapatória para a formação do sujeito masculino. E, talvez, nem para o sujeito feminino: mesmo que encontre formas de habitar este mundo, da maneira que o é, a última palavra nunca será a sua.

⁴⁴ Texto inserido na página 46 do presente trabalho.

4 EPÍLOGO

Rascunhos para chegar à cena.

Entrei em contato com a peça “Andarse por Las Ramas” em 2022 e, até então, não conhecia Elena Garro nem suas produções. Havia me matriculado em uma aula de Direção III. A diretora da faculdade me disse que para tal teria que dirigir apenas uma cena de no máximo cinco minutos.

Ao iniciar o semestre, descobri que era uma matéria para quem já estava quase se formando no perfil de “Creación” da faculdade de Teatro e que deveríamos montar uma obra inteira, pensando em todas as questões de encenação que atravessam a montagem: texto, luz, cenário, figurino, sonoplastia...

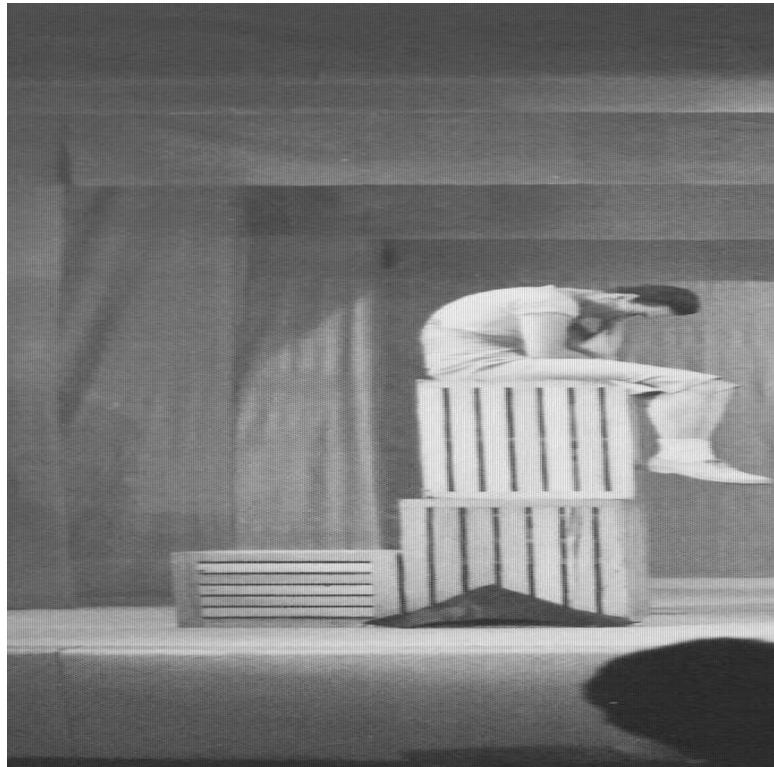
Desesperada e apenas com um portunhol como ferramenta de comunicação, me falaram para ler uma tal de Elena. Incrível escritora que tinha sido mulher de Octávio Paz, grande nome da literatura mexicana. Me indicaram a leitura de “Los Perros”, uma peça que foi bastante montada nos últimos anos, muitas vezes em ambientes acadêmicos.

Comecei a ler suas peças e não parei mais. “Los Perros” me pareceu demasiadamente mexicana para mim naquele momento. Muitas referências de tempos pré-hispânicos, questões culturais que eu não era capaz de entender a ponto de transformar em produto artístico até então. A peça, também falava sobre a vida de uma mulher, neste caso, de uma menina, que vivia em um povoado.

Até que topei com Titina e don Fernando e essa sim, pensei, tem um pouco de Brasil também. Fiquei encantada com tamanha poesia sendo dita para falar de assuntos tão cruéis. E por coincidência, na minha sala de aula de outra matéria existia uma Titina da vida real. Marisol, que com seu jeitinho lunar foi a primeira atriz e amiga que dirigi.

Busquei muito por mais fotos da estreia da peça em 1957 no Programa Poesía en Voz Alta, infelizmente encontrei apenas esta.

Imagem 9: Puesta en escena de *Andarse por las ramas* de Elena Garro Cuarto programa Poesía en Voz Alta, 1957



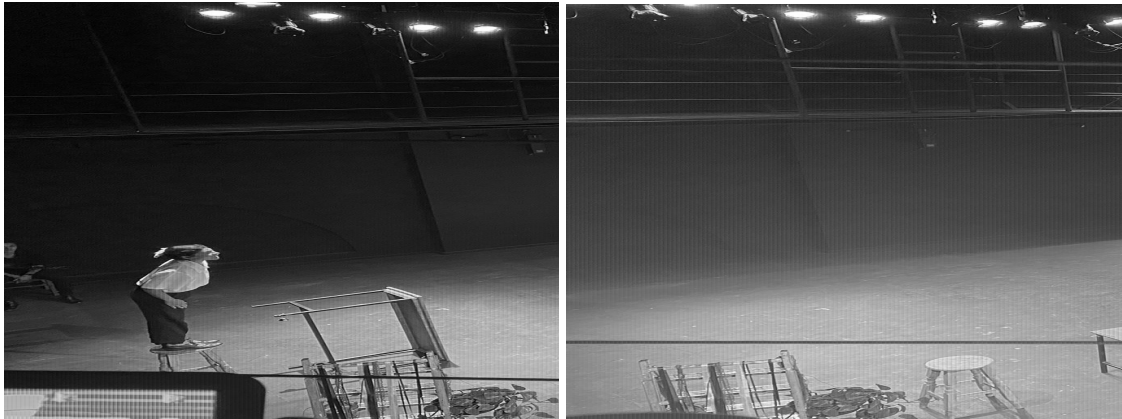
Reprodução. Fonte: SELIGSON (1978).

Em aula, lembro-me da professora contando que a fizeram apenas com cubos pretos. Na foto, podemos ver que eram caixotes. Caixotes que os atores manuseavam em cena, montando todo o cenário: a casa, a mesa, a árvore.

Coincidentemente, nós estávamos trabalhando apenas com mesas e bancos. Um cenário configurado para que, à medida que se passava a peça, também fossem transformados pelos atores em cena.

Fico me perguntando se a maneira como são descritos os espaços sugerem um cenário maleável, que se transforme juntamente do texto e das personagens?

Imagem 10 e 11: Foto de Andarse por las Ramas, 2022, Foro Torre Lapham



Arquivo pessoal, compilação da autora. Fotos por Luiza Kehdi. Xalapa (México), 2022. Fonte: KEHDI (2022).

Imagem 12 e 13: Foto de Andarse por las Ramas, 2022, Foro Torre Lapham



Arquivo pessoal, compilação da autora. Fotos por Luiza Kehdi. Xalapa (México), 2022. Fonte: KEHDI (2022).

Das referências que encontrei, em todas, as montagens da peça se iniciavam de maneira bastante realista. A paisagem real do que seria o interior daquela casa, com as três personagens sentados à mesa. Talvez, mesmo a peça não tendo uma divisão formal, quero dizer, apontada pela dramaturgia, de ruptura no modo da encenação, o próprio narrativa, simbolicamente convida a quebra: de um cenário

realista, mais quadrado e regrado, como se desenha o ambiente interno da casa, para a rua onde as possibilidades, são (ou deveriam ser) infinitas.

E então, temos a terceira dimensão. O imaginário, a árvore, acompanhadas de rubricas que humanamente são impossíveis de serem executadas. No teatro ainda não existem efeitos especiais que nos façam ilusionar por completo.

Como resolver cenicamente o que escreve Elena? Ao dizer que Titina desenha uma porta, entre por ela e de repente está sobre ramos de uma árvore. É claro que tudo pode ser, o imaginar também é responsabilidade do espectador. No entanto, penso que essa peça poderia ser muito bem montada com bonecos.

No início do trabalho disse que as personagens são como alegorias, essa leitura juntamente as descrições das rubricas, me indaga a pensar sobre o uso de bonecos.

Primeiro, porque o boneco é o que ele é. Não é como um ator e atriz que imprime juízos e características a seus corpos, o boneco existe em sua materialidade concreta e só tem a vida ao ser manipulado. Neste sentido, eles caberiam muito bem no campo da alegoria; metaforizando a realidade.

Segundo, porque eles seriam capazes de realizar as ações que o corpo humano não. Um cenário onde o efeito especial é a própria manipulação do boneco, com espaços e construções adaptadas. Esses sim capazes de viajar no tempo, atravessar portas desenhadas e de repente, estarem em cima de um ramo de árvore.

Longe de ser especialista e trazer respostas, essas são apenas observações que fiz no meu tempo de pesquisa para montagem e ideias que a partir da leitura, me pulsam. Perguntas que podem ser um rascunho, um princípio, para se descobrir em processos como transpor tamanha poesia para um tablado de madeira, uma caixa preta, uma arena, uma mesa...

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na tentativa desesperada por compreensão, o homem tenta dominar e alterar o incontrolável que é a natureza. Apegando-se a uma racionalidade que se esgota em si mesma. Se não consegue conceber a existência de algo que seja maior que o humano, imagine permitir que um ser feminino observe o mundo por lentes extra cotidianas. Que se consiga ver no mundo, na natureza e nos humanos o extraordinário.

Titina está em constante busca da vida não como ela, mas sim, como ela pode ser. Se rebelando contra todas as convenções impostas, inclusive chega a abandonar seu papel de mãe. A categoria mãe que até hoje, mesmo com diversas correntes do pensamento feminista, a problematização desta categoria como fixa, continua sendo um tabu. Elena, já nos anos 50 propõe este rompimento, é tudo ou nada. Ela poderia levar o seu filho junto, mas não o faz. É a ruptura, uma desestruturação total.

A protagonista, consciente que é da lógica do mundo, vai em busca do amor. É uma mulher só, em seu sentido de ser solitária, e trata de ir buscar a felicidade e o amor. O amor que pode existir quando se imagina e se cria junto.

Um amor metafísico, onde todos somos partes de um todo; mas em tudo aquilo que esbarra vê separação. Onde homens e mulheres são indivíduos, que não se sujeitam ao vínculo e a troca profunda. Então, Titina jamais encontrará esse amor na ordem operante e, por isso, para encontrá-lo é preciso ir a outro.

TITINA:

El principio del viaje. Primero hay que caminar tu perfil de media luna y desde allí viajar a las estrellas, para llegar el domingo al cielo del zócalo. Tú eres eso, Lagartito: una estrella fugaz, lanzada en un cohete por la mano de un borracho, viajando por el cielo del domingo. También yo soy una estrella del mismo cartucho. Por eso somos lunes. Así empieza la semana, con las estrellas caídas en la noche sobre el zócalo. ¿En dónde quieres caer tú, Lagartito?

Nesta passagem da peça a força do imaginar é tanta, que talvez Titina e até Lagartito foram capazes de acreditar que uma outra forma de habitar o aqui seria possível. Já que, por única vez, Lagartito a pode ver sobre os ramos da árvore.

Se aproximam e tocam suas mãos. Trocam afeto mesmo que muito brevemente. Mas tudo se esvai em poucos momentos. Ao passarem outras pessoas, a viagem no foguete chega ao fim e os pés voltam a tocar o chão.

É interessante pensar que Garro esteve desde muito jovem vinculada a uma figura masculina, que completava sua figura enquanto mulher e enquanto artista. Ela, que em um princípio precisou ser conquistada por Paz depois passou uma vida escutando “a esposa do”. Como se a sua figura, e figuras femininas em geral, naquele tempo não bastassem por si só. Propagam-se boatos intelectuais de que Elena talvez nunca tenha superado o fato de que Paz pode viver feliz, mesmo após a separação dos dois. E que ela, um pouco antes de morrer, disse que ele a esperava em outra dimensão.

Elena, talvez proponha neste ir e vir, uma espécie de ciclicidade. Uma fuga que acontece repetidamente, mas que o ponto final não chega nunca. Esse viver pendular, não é único de Titina, mas sim de várias outras. E a cada ida, a volta pode ser mais dolorosa, porque sempre que se sai se aprende e a consciência da realidade se expande; por mais que para alguns pareça que não pela maneira como se expressa.

Há ainda, no próprio texto, indícios de que essa movimentação já se passou antes:

Don Fernando sale. Titina desaparece de las ramas, abre la puertecita que ella misma dibujó, saca un borrador, borra el dibujo y viene a sentarse a la mesa. Don Fernando vuelve con una maletetita. Saca un gran pañuelo almidonado. Se enjuga una lágrima.

DON FERNANDO:

Adiós, Titina engañosa.

TITINA (*enjugándose una lágrima*):

Adiós, don Fernando, cualquier golpe de viento me regresará a su casa.

DON FERNANDO:

Titina, no digas eso. Si vuelves, vuelve por tu propio pie. Quiero verte con los pies en el suelo, no volando como una hoja. (*Mira su reloj.*) Las siete y cincuenta y nueve y Polito no come su sopa de porros.

É cíclico porque na tentativa de conquistar o que está fora, sejam as relações ou os espaços externos a casa, é mais difícil regressar para o que está dentro. Encerrado entre as paredes de uma casa.

Curioso como de certa maneira, Elena escreveu em 1958 um futuro próximo. Já que em sua vida, boa parte passou buscando um lugar para morar (de cidade em cidade), pessoas para ler o que escrevia e um novo amor. A diferença é que não deixou, em nenhum momento, a companhia de sua filha Helena.

Hoje, Elena Garro é adorada em todo país. Com inúmeros trabalhos em espanhol sobre sua vida e obra, sua realção com a luta feminista, a política, seu casamento. Consagrada como uma das precursoras do realismo fantástico mexicano, título que ela nunca aceitou.

Inúmeras análises sobre o significado de suas obras, assim como esta, que talvez lhe poderiam parecer insignificantes. Mas ao poeta cabe criar e a nós interpretar. Que mistérios guarda a mente de uma mulher extremamente criativa e inventiva.

REFERÊNCIAS

ADAME, Domingo. Capítulo II: Teatralidades en México. *In*: ADAME, Domingo. **Teatros y teatralidades en México siglo XX**. Xalapa: Ed. AMIT, 2004.

ADAMI, Mariana. **Elena Garro**: Uma intelectual e seus combates. Periodismo, literatura e política no México contemporâneo (1952-1968). Orientação: José Alves de Freitas Neto. Mestrado (História; Área de concentração: Política, Memória e Cidade) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021. Disponível em: <https://www.repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=548257>. Acesso em: 20 dez. 2023.

AHRENS, M. Jan. Elena Garro: uma escritora contra si mesma. **Blog LETRAS IN.VERSO E RE.VERSO**, 14 ago. 2019. Disponível em: <https://www.blogletras.com/2019/08/elena-garro-uma-escritora-contra-si.html>. Acesso em 19 nov. 2023.

BIEHL, Janet. A mulher e a natureza: uma mística recorrente. **Le Monde Diplomatique (Brasil)**, São Paulo, ed. 46, 2 maio 2011. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/a-mulher-e-a-natureza-uma-mistica-recorrente/>. Acesso em 19 nov. 2023.

BRANDOLI, Javier. Elena Garro: la madre maldita del realismo mágico. **El Mundo (España)**, [s.l.], 30 out. 2016. Disponível em: <https://www.elmundo.es/cultura/2016/10/30/5814d0a5e2704e58258b45ba.html>. Acesso em: 02 nov. 2023.

CABRERA, Rafael. Helna Paz Garro: la vida entre dos fuegos. **Animal Político (México)**, [s.l.], 31 mar. 2014. Disponível em: <https://www.animalpolitico.com/sociedad/helena-paz-garro-la-vida-entre-dos-fuego>, Acessado em 02 nov. 2023.

CHAIA, Miguel. Arte e Política: Situações. *In*: **Arte e Política**. Rio de Janeiro: Ed. Azougue, 2007.

DE VELASCO G, Luzelena; PRADO, G. Glória. **Elena Garro: recuerdo y porvenir de una escritura**. Toluca (México): Ed. Conaculta Fonca, 2006.

PEREIRA, Armando; ALBARRÁN; Claudia; ROSADO, Juan Antonio; TORNERO, Angélica. Poesía En Voz Alta. *In*: ENCICLOPEDIA DE LA LITERATURA EN MÉXICO. Ciudad de México: Fundación para las Letras Mexicanas, c2018. Disponível em <http://www.elem.mx/estgrp/datos/21>. Acesso em: 21 dez. 2023.

ESQUIVEL, Beatriz. La tormentosa relación entre Elena Garro y Octavio Paz: amor, poesía y traición. **Revista Central (México)**, [s.l.], 19 abr. 2022. Disponível em: <https://www.revistacentral.com.mx/cultura/octavio-paz-y-elena-garro-como-fue-la-relacion>. Acesso em: 21 dez. 2023

HERNANDEZ, Rafael. **Son Jarocho - Guía histórico-musical**. Xalapa (México): Ed. Conaculta Fonca, 2007.

HISTÓRIAS de vida - Elena Garro. [S. l.: s. n.], 15 maio 2017. 1 vídeo (25:15 min). Publicado pelo canal Canal Once. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3eJ1dILsnYg>. Acesso em 19 nov. 2023.

KEHDI, Luiza. [Conjunto de 4 fotografias da] Encenação da peça *Andarse por las ramas*; texto de autoria de Elena Garro. Fotografias digitais. 2022.

LA VIDA de Elena Garro, en Confidencial: Historias de feminismo, pasión y poder. **Boletín** [TV UNAM], Ciudad de México, n. 067, 18 oct. 2022. Disponível em: <https://tv.unam.mx/boletin-067-la-vida-de-elena-garro-en-confidencial-historias-de-feminismo-pasion-y-poder-por-tv-unam/>. Acesso em: 02 nov. 2023.

LOPATEGUI, Patrícia. Entrevista con Reynol Pérez Vazquez: “**Reflexiones sobre el teatro de Elena Garro**”. México. 2007.

LOPÁTEGUI, Patricia. Introducción: Elena Garro. Cincuenta años de magia y renovación teatral. In: GARRO, Elena. **Elena Garro: Obras reunidas II**. Cidade do México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 2009.

MAIA L, Gretha. Alumbrar-se: realismo mágico e resistência às ditaduras na América Latina. **ANAMORPHOSIS – Revista Internacional de Direito e Literatura**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 371–388, 2016. DOI: 10.21119/anamps.22.371-388. Disponível em: <https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/92>. Acesso em 21 dez. 2023.

OLIVEIRA, Danielly Passos de. O devir, o aniquilamento do eu e suas aproximações com a literatura: um passeio por Água Viva. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 22, n. 1/2, p. 86-93, jan./dez. 2000. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/16549>. Acesso em: 21 dez. 2023.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

POESÍA EN VOZ ALTA. **Cuarto programa Poesía en Voz alta**. Ciudad de México: Casa del Lago UNAM, [1958]. Disponível em: <https://casadellago.unam.mx/archivopva/ediciones/1957/archivo/cuarto/4.FolletosCu>

artoPrograma/CITRU_CuartoProgramaFolieto_watermark.pdf. Acesso em: 21 dez. 2023.

RABELL, Malkah. **Decenio del teatro (1975-1985)**. Cidade do México: Ed. El día, 1986.

SAMPAIO BARBOSA, Carlos Alberto. **A revolução mexicana**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010. (Coleção revoluções do século XX).

SCHALCHER, Maria da Graça Ferreira. Considerações sobre o tema da mulher no pensamento de Aristóteles. **Revista Phoênix**, Rio de Janeiro, v. 4, p. 331-344, 1998. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/article/view/36550>. Acesso em: 21 dez. 2023.

SELIGSON, Esther. Una entrevista con Paz sobre “Poesía en voz alta”. **ZONA PAZ (México)**, Conversaciones y Novedades, [s.l.], 1978. Disponível em: https://zonoctaviopaz.com/detalle_conversacion/174/una-entrevista-con-paz-sobre-poesia-en-voz-alta/?id_tipo_espacio=3&palabra=&id_autor=0&lugar=&anio=0&id_lustro=0&tipologia=&tema=&id_coleccion=0&page=9. Acesso em: 21 dez. 2023

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2001.

Teatro do Absurdo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo13538/teatro-do-absurdo> >, Acesso em 19 nov. 2023.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

UNGER, Roni. **Poesia en voz alta**. Cidade do México: Ed. Inba-UNAM, 2006.

SÁENZ VALADEZ, Mariana . Metáforas del poder en la racionalidad patriarcal: prototipos de la masculinidad en Elena Garro. **Revista GénEros**: Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género, Colima, ano 19, época 2, n. 12, Sept. 2012-Feb. 2013. Disponível em: http://bvirtual.ucol.mx/descargables/941_metaforas_del_poder_85-112.pdf. Acesso em: 21 dez. 2023.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2010.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BARTHES, R. **O efeito do real**. *In*: BARTHES, R. Literatura e Semiologia. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972.

CAMARGO, Iná. **Sinta o drama**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; ALMEIDA PRADO, Décio; SALES GOMES, Emílio. **A Personagem de ficção**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009.

CYPESS, Sandra. **Guerras invisibles: Elena Garro, Octávio Paz y la batalla por la memoria cultural**. Xalapa: Ed. Universidad Veracruzana, 2019.

DAUSTER, Frank. El teatro de Elena Garro: evasión e ilusión. **Revista Iberoamericana**, s. l., v. 30, n. 57, junio 1964. Disponível em: <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.5195/reviberoamer.1964.2095>. Acesso em: 21 dez. 2023.

ANEXO

Tradução de *Andarse por las Ramas*

De Elena Garro

Nota de tradução:

Andarse por las ramas é uma expressão bastante comum no México para se referir a alguém que, divaga em sua fala, dando voltas no assunto ou fugindo dele, a um ponto conclusivo sobre o que se estava discutindo. Em outras palavras, quando alguém desvia do tema original e acaba falando sobre outros temas que não este. Como não há uma expressão que seja totalmente equivalente em Português-Br, embora tenha as que se aproximam como “perder o fio da meada” optei por deixar a expressão em seu idioma original.

Não apenas pelo fator da tradução exata, mas porque a imagem que carrega a expressão “andarse por las ramas” é importante para a dramaturgia. Já que Titina estabelece uma relação específica com a natureza, mais precisamente com a árvore e as ramas. Para além de “se perder no assunto”, as ramas são seu refúgio, seu lugar de liberdade.

PERSONAGENS:

Dom Fernando das Sete e Cinco

Titina

Polito

Lagartito

Uma mesa posta. Sentado na cabeceira está Dom Fernando. A sua direita, está Titina. Polito, filho dos dois, está à esquerda. Os três vestem preto. O menino⁴⁵ usa um grande babador branco. No chão, junto a Polito, um gorro de arlequín, cheio de sinos. Ao fundo, telões com fachadas de casas e paredes. Dom Fernando como sua

⁴⁵ Durante toda a peça Elena se refere a Polito como “niño”, que engloba o fato dele ser uma criança e um menino. Como ambas as informações são importantes para a leitura da obra e entendimento das relações entre as personagens, e em português não temos uma palavra que junte as duas categorias, durante a obra traduzida alternarei entre “criança” e “menino” para me referir a personagem de Polito.

sopa parcimoniosamente e de tempo em tempo, olha seu relógio. Polito e Titina, imóveis, contemplan o fundo de seus pratos.

DOM FERNANDO: Sete e sete e apenas serviram a sopa de alho poró. Sopa de alho poró: segunda e minhas abotoaduras tchecoslovacas não aparecem.

TITINA: Sim, tem alguém que faz aparecer e desaparecer as coisas. Não é, Polito?

POLITO: Sim, mamãe. As abotoaduras são como as segundas-feiras, que aparecem e desaparecem.

DOM FERNANDO: Chega de bobagem!

TITINA: É verdade o que o Polito disse. Você já pensou, dom Fernando das Sete e Cinco, onde as segundas se metem? Durante sete dias não sabemos nada delas!

DOM FERNANDO: As segundas são uma medida qualquer de tempo... uma convenção. Se chama segundas como poderiam se chamar... pompônico.

TITINA (*rindo*): Ai, dom Fernando, o senhor me faz rir. Ri, Polito, ri! (*Polito olha a sua mãe e começa a rir.*) Pompônico nunca seria segunda. Pompônico seria algo com franja⁴⁶!

POLITO: Franjas pretas!

TITINA: Com repolhos roxos!

POLITO: E sapatos pontudos!

TITINA: E um grande nariz azul.

POLITO: Cheirando a berinjela!

⁴⁶ No texto original a autora coloca a palavra “borlas”, que também existe no vocabulário brasileiro, no entanto, por ser menos usual optei por utilizar “franja”.

DOM FERNANDO: *(os olha alternadamente. Dá uma última colherada de sopa):* Comam a sopa. Quanto tempo vou ter que esperar para que sirvam os tomates assados? *(Titina toca precipitadamente uma campainha de prata. Dom Fernando a arranca de sua mão.)* Polo, come sua sopa!

TITINA: Desculpe, Dom Fernando! O senhor quer que eu traga as tesouras para podar o riso? Já podamos sete vezes, mas volta a brotar...

DOM FERNANDO: Está bem afiada?

TITINA: Sim, hoje passo o afiador e nos trouxe sorte!

DOM FERNANDO *(a Polito):* Come a sopa!

TITINA: Uma colheradinha por Titina, Polito!

A criança segue olhando no fundo do seu prato.

DOM FERNANDO: Vai comer? Sim ou não? Não ou sim? Sim ou não?

TITINA: Não se irrite, Dom Fernando. Nos pratos de sopa às vezes caem estrelas, há eclipses, naufrágios. E as crianças ficam olhando... O senhor quer que lhe conte quando a lua caiu no meu prato de lentilhas?...

DOM FERNANDO: Justina, por Deus, Justina! Modos, por favor. Você sabe o que é a lua? A lua é o pecado mortal; e misturá-la com um simples prato de lentilhas...

TITINA: Assim foi. As lentilhas estão cheias de ferro; eu ia ser soldado e pensei que não seria mau construir uma armadura por dentro. Então, vi no meu prato...

DOM FERNANDO: Justina, não justifique o injusticável: que o Polo o não come sua sopa de alho poró. *(Titina com ar de ausente)* Justina! Justina! Eu estou falando com você! Responde!

Titina se levanta em silêncio. Se dirige aos telões de fundo, tira de seu peito um giz vermelho e sobre o muro desenha uma casinha com uma chaminé e sua fumacinha. Logo desenha uma porta, a abre e desaparece. Em cima do muro, surgem as ramas de uma árvore e Titina, sentada está sentada em uma delas. Enquanto isso, Dom Fernando fala, dirigindo-se à cadeira vazia.

DOM FERNANDO: Você sempre faz a mesma coisa. Vai embora, me escapa. Não quer ouvir a verdade. Está me ouvindo?

TITINA (*de cima da árvore*): Te ouço, dom Fernando.

DOM FERNANDO (*para a cadeira vazia*): A loucura vivendo em minha casa. A fantasia na cabeceira da minha mesa. A mentira impedindo que sirvam os tomates assados das segundas-feiras. E você, sem me ouvir. As mulheres vivem em outra dimensão. A dimensão lunar. Me ouviu? Lunaaaaar!

POLITO: Ttitina te ouve e eu também te ouço.

DOM FERNANDO: Escapa; e o pior de tudo é que também te ensina a irse por las ramas⁴⁷.

TITINA (*de cima da árvore*): Eu não acho que seja ruim irse por las ramas.

DOM FERNANDO (*a cadeira vazia*): Irse por las ramas é fugir da verdade.

TITINA: As ramas são a verdade. Polito, fala para o seu pai que as ramas são verdadeiras.

POLITO: Sim, são verdes e servem para se balançar, papai.

DOM FERNANDO: Para balançar? Aqui a gente trata de ter os pés honestamente no chão...

⁴⁷ Como anunciado ao princípio, a opção aqui é usar a expressão na sua língua original.

TITINA: As ramas tem os pés no chão.

DOM FERNANDO: Não responda com sofismas, Justina.

TITINA: Não são sofismas. As ramas tem os pés no chão. Mas, me diga, don Fernando, onde estão os pés do chão?

DON FERNANDO: Que ideia maluca!

POLITO: É verdade! Onde estão os pés do chão?

TITINA: O chão é a casca que cobre o mundo... e deve ter...

POLITO: Então, o chão tem os pés no mundo!

TITINA: Claro! E o mundo onde tem os pés, dom Fernando?

DOM FERNANDO: O mundo não tem pés!

POLITO: Então, como ele se segura/sustenta?

DOM FERNANDO: O mundo gira no espaço.

TITINA: O mundo dança uma valsa! Vê que lindo, Polito? O mundo está dançando valsa!

(Assobia a valsa Danúbio Azul)

DOM FERNANDO: Justina! Vão repetir esse menino na escola!

Polito põe o gorro de sinos e gira no compasso de Danúbio.

DOM FERNANDO: Chega. Já basta!

TITINA: Já basta?

POLITO: Já basta!

DOM FERNANDO: Já basta! Um ponto que ponha fim nessa bagunça ou se não o Polito nunca será um engenheiro agrônomo.

POLITO: Eu não quero ser um engenheiro agrônomo.

TITINA: Por que não, Polito? Você terá um binóculo para olhar as estrelas e vai passear pelo campo vestido de explorador inglês.

DOM FERNANDO (*se levanta e fala com a cadeira vazia*): Titina: vou falar pela última vez!

TITINA: Ai, don Fernando, o senhor nunca diga pela última vez.

DOM FERNANDO: Pela última vez: você é capaz de ser racional?

TITINA: Nunca se é racional pela última vez.

Dom Fernando sai. Titina desaparece pelas ramas, abre a portinha que ela mesma desenhou, pega uma borracha, apaga o desenho e vem sentar na mesa. Dom Fernando volta com uma malinha. Puxa um grande lenço engomado. Enxuga uma lágrima.

DOM FERNANDO: Adeus, Titina enganosa.

TITINA (*enxugando uma lágrima*): Adeus, don Fernando, qualquer golpe de vento me trará de volta a sua casa.

DOM FERNANDO: Titina, não diga isso. Se voltar, volte com seus próprios pés. Quero te ver com os pés no chão, não voando como uma folha. (*Olha seu relógio.*) Sete e cinquenta e nove e o Polito não come a sua sopa de alho poró.

A cena escurece. Ao voltar a luz, dom Fernando e Polito já não estão mais em cena. Titina está na rua, com sua mala.

TITINA: Aqui estou, nas cinco esquinas! No centro da estrela. Posso viajar ao pico de uma geleira: ver trenós, lobos famintos e russos com kaftans. Quero vodka! Ou, posso ir ao pico do Sul e chegar aos mares onde navegam os ingleses, com calças curtas bebendo whisky. Quero whisky!

Aparece em cena um jovem elegante, buscando alguém. Descobre⁴⁸ Títina.

LAGARTITO: Titina, não acredito! Você vagando pelas esquinas.

TITINA: Lagartito, quero whisky!

LAGARTITO: Whisky?

TITINA: E vodka!

LAGARTITO: Vodka?

TITINA (*com o olhar fixo na gravata de Lagartito*): E que pare de estrangular-se com essa fita verde.

LAGARTITO: Não é uma fita, nem é verde. É uma gravata.

TITINA: Então tira. Assim, poderá ver o rio.

LAGARTITO: Que rio?

TITINA: O da sua garganta.

⁴⁸ Apesar de também não ser um verbo usual em português para quando se encontra alguém, optei por manter o verbo original utilizado pela dramaturga (“descubre”). Já que a escolha dessa palavra também sugere que tipo de relação se estabelece entre Titina e Lagartito.

LAGARTITO (*tira a gravata e abre o colarinho da camisa*): E você gosta do meu rio?

TITINA: Eu sou fluvial. Eu gosto de todos os rios e seus nomes. Por isso eu gosto da casa do dom Fernando, às margens do rio Lerma.

LAGARTITO: E você gosta mais de qual rio? O meu ou o Lerma?

TITINA: Os dois; os dois correm e levam garças e estrelas. E você, gosta de vodka?

LAGARTITO: Vodka não é rio, Titina.

TITINA: Não, mas se você toma chega a Neva.

LAGARTITO: Você está bêbada, Titina. (*fechando o colarinho da camisa, com ar sério*). Vou te levar para casa.

Titina fica olhando para ele; devagar se dirige ao muro, pega seu gis vermelho, desenha uma casinha e sua porta. Entra nela. Sobre o muro aparecem as ramas da árvore, Titina está em cima de uma delas.

LAGARTITO (*dirigindo-se ao lugar onde ela estava*): Titina, você deveria me ouvir. Deveria ouvir a razão. Estou falando pelo seu bem. Mas, não me ouve? Acha que é possível vagar assim? Solta como uma cadela de rua... E pelo menos as cadelas de rua tem ao menos uma árvore para levantar a patinha e...

TITINA: (*de cima da árvore*): Eu também tenho uma árvore.

LAGARTITO: Você?

TITINA: Sim, eu. Em compensação, você e dom Fernando não tem uma árvore para levantar a patinha e...

LAGARTITO (*a interrompendo*): Justina, você não está me entendendo; digo, uma senhora precisa de algo mais que uma árvore para levantar a patinha e ...

TITINA: Uma árvore para levantar a patinha e... é mais do que o suficiente! Mas você não sabe. Você só sabe buscar escritório, ruas e senhoras⁴⁹.

LAGARTITO: Eu nunca busquei senhoras, Titina.

TITINA: Pior para você. Eu achei que você já tinha pegado todas.

LAGARTITO: Justina, você não respeita nada.

TITINA: É falta de respeito procurar senhoras?

LAGARTITO: Claro!

TITINA: Então, as segundas-feiras são pompônicas.

LAGARTITO: O que você está falando? Uma segunda é uma segunda.

TITINA: Você nunca se aproximou para ver o que é uma segunda-feira?

LAGARTITO: Ninguém pode se aproximar de uma segunda-feira.

TITINA: Então, ninguém pode se aproximar de você.

LAGARTITO (*angustiado*): E por que não?

TITINA: Porque você não quer ser uma segunda-feira.

LAGARTITO: E se eu fosse uma segunda-feira, o que seria?

⁴⁹ No linguajar popular mexicano, é possível referir-se a trabalhadoras do sexo/prostitutas como "señoras". Como a dramaturga optou por não explicitar, apenas pelos diálogos, que a quem se refere a personagem Titina são prostitutas, deixarei aqui também a expressão "senhora". Assim como em outras passagens da peça.

TITINA: Seria o depois da festa.

LAGARTITO: E antes da festa?

TITINA: Se você é segunda-feira, você é toda a festa, porque está entre a de ontem e a de amanhã.

LAGARTITO: Titina, eu quero ser uma segunda-feira!

TITINA: Você é segunda-feira, Lagartito, você é o princípio...

LAGARTITO: O princípio da semana?

TITINA: O princípio da viagem. Primeiro, você tem que caminhar seu perfil de lua crescente e daí viajar para as estrelas, para chegar o domingo no céu do zócalo. Você é isso, Lagartito: uma estrela fugaz, lançada por um foguete pela mão de um bêbado, viajando pelo céu no domingo. Eu também sou uma estrela do mesmo cartuxo. Por isso somos segundas. Assim começa a semana, com as estrelas caindo na noite sobre o zócalo. Onde você quer cair, Lagartito?

LAGARTITO: Onde você cair.

TITINA: Não acredito. Vejamos, em uma cornija da catedral?

LAGARTITO: Sim, em uma cornija da catedral. Lá estaremos nós dois, juntos como duas pombas de pedra.

TITINA: Mas eu não caí em uma cornija da catedral.

LAGARTITO: Eu vou cair onde você caiu.

TITINA: Vejamos, na haste da bandeira que fica na varanda central do Palácio?

LAGARTITO: Sim, na haste da bandeira. De lá, como dois confetes, vemos juntos os desfiles de 16 de setembro e giramos enquanto o exército passa por debaixo de nós...

TITINA: Ai, Lagartito, não trapaceie! Eu não caí na haste da bandeira.

LAGARTITO: Você não entende que eu cairei onde você caiu?

TITINA: Não é verdade. Caí em uma fonte?

LAGARTITO: Em uma das quatro fontes. Estamos em suas águas; estrelas gêmeas, azuis, perseguindo as mãos das crianças e jogando com as casas de frutas que arremessam os boleros.

TITINA: Eu não estou em uma fonte, Lagartito. Se você não adivinha, é porque você ainda não caiu.

LAGARTITO: Mas eu estou caindo. Me faça um sinal, me diga onde você caiu.

TITINA: Seria trapaça e as segundas-feiras seriam sopa de alho poró.

LAGARTITO: Isso não. A segunda-feira não é uma sopa de alho poró. A segunda-feira é a gente, estrelas caídas na noite de domingo. Algumas caem sobre as calçadas, outras no meio fio, outras nas varandas. Uma ou outra cai na copa das árvores. (Tem tão pouca árvore no zócalo.) Deveria ter uma verde, corpuda, larga como o mundo e aí cairíamos entre suas ramas.

TITINA: Eu caí ali, Lagartito! Você, um pouquinho mais para fora, sobre a calçada.

LAGARTITO: Deixa-me subir nas suas ramas!

TITINA: Não pode, cada um cai onde deve cair.

LAGARTITO: Por você eu posso voltar às mãos do fogueteiro. Posso voltar às mãos do bêbado. Dessa vez, não erraria a queda.

TITINA: Não se pode voltar a cair nas mãos. Já queimou sua viagem pelo céu do zócalo.

LAGARTITO: Então, me deixa te ver desde a calçada.

TITINA: Me olha, Lagartito!

Lagartito se vira, a vê entre as ramas e se aproxima.

LAGARTITO: Me dê a mão, Titina!

Titina estica o braço, Lagartito a pega pela mão.

TITINA: Assim, poderíamos estar pelos séculos dos séculos.

LAGARTITO: Eu segurando sua mão desde a árvore da minha casa, a você, que é a estrela mais azul do cartucho do fogueteiro.

Pausa. Passa um senhor com uma enorme carteira. Passa uma senhora. Os dois olham Lagartito. Pausa. A luz diminui. Volta a passar o senhor. Lagartito olha para ele. Passa a senhora, olhando fixo para Lagartito. Ele vira o rosto para vê-la.

TITINA: Seus pés, Lagartito, estão feitos para buscar calçadas, escritórios e senhoras. Seus pés e seus olhos.

A cena escurece. Pausa. O espaço é iluminado novamente. Nas ramas da árvore está Titina, acomodada como um pássaro. Passa dom Fernando muito sério, de preto, com um violão. Canta.

DOM FERNANDO: Ui, ui, ui que iguana tão feia!

Ui, ui, ui que iguana tão feia!

Que sobe na árvore
E se sacode...

Passa Lagartito com sua gravata posta, de braço dado com a senhora. Canta.

LAGARTITO: Não ande sobre as ramas. Ui, ui, ui.

TELÃO