

A SÁTIRA COMO POÉTICA NO CONTO *UM TELEFONEMA* DE DOROTHY PARKER: UM RETRATO DA DEPENDÊNCIA EMOCIONAL OBSEDIANTE DA MULHER

Caroline Sergel

Mariana Elizabeth Ceris Burtett Gudino

Valdeci Batista de Melo Oliveira

Resumo: Com base nos estudos de gênero e na teoria sociológica, realizamos neste artigo uma análise e estudo comparado do conto *Um telefonema* de Dorothy Parker (2020) e de sua transposição audiovisual de mesmo nome (REDEMOINHO, 2021). Para além das divergências e similitudes entre ambos, exploramos de que modo os papéis de gênero historicamente construídos e reproduzidos afetam e oprimem a personagem protagonista a ponto de levá-la a um estado emocional obsediante enquanto está à espera de um telefonema, observado em seu monólogo interior que tende ao dramático. O respaldo teórico se deu nos estudos sobre dispositivos de gênero (ZANELLO, 2018), no conceito de tecnologia de gênero (LAURETIS, 2019) e seus exemplos (DEL PRIORE, 2005), assim como nos processos de interação social gendrados, *habitus* e *scripts* (DIMEN, 1988; BOURDIEU, 1983; ZANELLO, 2018). Concluímos a presença da simultaneidade do tema do conflito interno do que ela quer como sujeito ontológico e do que ela deveria performar como mulher, ou seja, estar à deriva, à espera e passiva, independentemente da sua vontade e desejo.

Palavras-chave: Papéis de gênero. Sofrimento psíquico. Dependência emocional.

Abstract: Based on gender studies and sociological theory, we conducted a comparative analysis and study of the short story “A Telephone Call” by Dorothy Parker (2020) and its homonymous audiovisual transposition (REDEMOINHO, 2021). Beyond the divergences and similarities between the two, we explored how historically constructed and reproduced gender roles affect and oppress the protagonist to the point of leading her to an obsessive emotional state while she waits for a phone call, observed in her interior monologue that tends towards the dramatic. The theoretical support was based on studies on gender devices (ZANELLO, 2018), the concept of gender technology (LAURETIS, 2019) and its examples (DEL PRIORE, 2005) as well as gendered processes of social interaction, *habitus*, and *scripts* (DIMEN, 1988; BOURDIEU, 1983; ZANELLO, 2018). We concluded the presence of the simultaneity of the theme of the internal conflict of what she wants as an ontological subject and what she should perform as a woman, that is, being adrift, waiting and passive, regardless of her will and desire.

Keywords: Gender roles. Psychological suffering. Emotional dependence.

Introdução

A visada deste trabalho consiste em relacionar como ferramentas epistêmicas as matrizes de linguagem verbal, visual e sonora para analisar e interpretar o conto *Um telefonema* (2020) de Dorothy Parker e sua performance audiovisual. Com esse intuito, primeiro será apresentada uma concisa biografia da autora pouco conhecida e traduzida no Brasil.

Dorothy Parker foi uma autora estadunidense de grande renome. Poeta, contista, dramaturga e roteirista, teve dois de seus trabalhos indicados ao Oscar: melhor roteiro adaptado com *A Star is Born* (1937) indicado em 1938 e melhor história original com *Smash-Up: The Story of a Woman* (1947) em 1948. Foi uma das únicas mulheres a ser membro do círculo de literatura mais famoso da América do Norte durante as décadas de 1920 e 1930. O *Algonquin Round Table*, reconhecido e nomeado desta forma pois seus membros (críticos literários e escritores) reuniam-se no *Algonquin Hotel* localizado em Nova York, para o qual iam para almoçar e discutir literatura. No Brasil, o conto em tela está inserido na obra *Big Loira e outras histórias de Nova York* e foi traduzido para o português por Ruy de Castro em 1987 e publicado pela editora Companhia das Letras. Ao todo, a coletânea é composta por 20 contos: *A Valsa; Arranjo em preto e branco; Os sexos; Você estava ótimo; O padrão de vida; Um telefonema; Primo Larry; E aqui estamos; Diário de uma dondoca de Nova York; Big Loira; O último chá; Nova York chamando Detroit; Só mais uma; A visita da verdade; De noite, na cama; Em função das visitas; As brumas antes dos fogos; Coração em creme; Soldados da República; Que pena.*

Vale ressaltar que, neles, a autora Dorothy Parker pinta em tom satírico um exímio retrato social da vida vivida pelas mulheres das décadas do século XX na cidade de Nova York, figurando com as tintas grossas da poética do grotesco a dependência feminina da mulher em relação ao homem dentro da sociedade patriarcal.



O conto e sua composição

Uma pessoa espera por um telefonema e, nessa espera, implora a Deus, inicialmente num tom de barganha, solicitando que Ele permita que o telefone toque no horário previsto e que a voz da ligação seja a voz do homem que disse a ela que iria lhe ligar às cinco horas,

Por favor, Deus, permita que ele me telefone agora. Querido Deus, permita que ele me telefone agora. Eu não vou pedir mais nada para Você, eu juro, não vou. Não estou pedindo muito. Só que ele me telefone agora. Por favor, Deus, por favor, por favor. Se eu não pensasse nisso, pode ser que o telefone tocasse. Às vezes ele toca. Se ao menos eu pudesse pensar em outra coisa. Se eu contar até cinco mil, de cinco em cinco, pode ser que o telefone toque até lá (PARKER, 2020, *on-line*).

Além da barganha, a angústia e a busca por contê-la é refletida na tentativa frustrada de tentar pensar em outra coisa. Podemos reconhecer a personagem passando de forma alternada por algumas das fases do luto descritas por Elisabeth Kübler-Ross (1985): negação, barganha e raiva, na tentativa de subornar e manipular Deus de forma a suportar a situação. Esses movimentos denotam a importância atribuída ao telefonema esperado e a tentativa de exercer algum controle sobre a situação, visto que a personagem não possui o domínio sobre uma atitude a qual diz respeito ao outro, no caso, de quem ela aguarda o telefonema. Estes aspectos também podem ser corroborados na passagem: “Essa é a última vez que vou olhar para o relógio. Não vou olhar de novo. São sete e dez. Ele disse que ligaria às cinco horas.” (PARKER, 2020, *on-line*).

Analisando os trechos supracitados, o controle se presentifica em duas vertentes: a personagem quer controlar a situação, mas, ao mesmo tempo, não possuindo tal controle, busca controlar a si mesma e suas atitudes frente a tamanha falta de poder. Na sequência, constatamos que a personagem já havia telefonado para ele:

Ele não deve ter se importado de eu ter telefonado. Eu sei que nós não deveríamos ficar telefonando pra eles Eu sei que eles não gostam. Quando você os procura, eles sabem que você está pensando neles e esperando por eles, e isso faz com que eles te detestem. Mas eu não tinha falado com ele por três dias, três dias inteiros (PARKER, 2020, *on-line*).

A situação inicialmente reduzida à personagem que espera o telefonema de um único sujeito, numa relação entre duas pessoas, suscita no leitor questionamentos acerca do motivo – particular a esta relação – pelo qual o telefonema não vem. A partir desta passagem, a situação se transforma, não é mais a personagem em relação com um sujeito, mas uma relação plural, coletiva, entre o “nós” e “eles”, transmutada para o social.

Uma personagem que espera um telefonema de alguém denominado apenas pelo pronome “ele”. Uma personagem que é uma incógnita, não sabemos quem é e nem seu nome. Quem é essa mulher que tão ansiosamente espera por um telefonema? Aliás, a personagem é uma mulher? O que nos faz pensar que o seja? Visto que a palavra personagem é um substantivo feminino que pode se referir a ambos os gêneros?

O tique-taque obsediante da trama

Dentro da matriz verbal em que o conto *Um telefonema* foi plasmado, as cenas se passam dentro da cabeça da personagem protagonista. Então temos um monólogo interior direto, sem a intrusão de um narrador que não intervém com introduções ou intercalações de quaisquer tipos. A personagem protagonista expõe as obsessões de insegurança que a perturbam expondo os refulhos mais escondidos de sua mente, tendo o presente (do pensamento) como tempo dominante, numa espécie de confiança vis-à-vis com leitor/espectador sem barreiras de qualquer ordem, mas obedecendo a normalidade gramatical, sendo então muito diferente do modo de narrar por meio do fluxo de consciência. Não se sabe onde a protagonista se encontra, mas pelo fato de haver um relógio e um telefone é possível inferir que ela está no espaço privado de uma residência, possivelmente em uma sala ou em um quarto.

O grau de dramaticidade que esse conto sustenta propiciou que na atualidade ele fosse posto em outras matrizes de linguagem que atestam seu cariz dramático realçado em interpretações cênicas feitas em formato de vídeos, tais como a que traz Liliana Brandão como protagonista e outros. Entretanto, para este trabalho, foi escolhido o vídeo norte-americano que traz



a interpretação da atriz norte-americana Syrie Moskowitz. Nesse vídeo, a direção é de Avram Ludwig e foi filmado por Miguel Drake. Para o português ele foi traduzido e legendado por Clarice Macieira e Camilla Fellicori (REDE-MOINHO, 2021). Nessa transposição do conto da matriz verbal para a matriz visual e sonora, e, aproveitando as inferências autorizadas da matriz verbal, a *mise-en-scène* traz a protagonista em sua casa, sala e quarto, tendo a sua disposição: máquina de datilografar, telefone, cama, vestuário feminino e bebidas alcoólicas. Vemos a personagem falar consigo mesma, numa queixa de súplica a Deus. Em ambas, seja na matriz verbal ou na matriz visual sonora, há uma intensa dramaticidade no conto que possui um papel importante e que ao ser transposto e agregado com as características audiovisuais, repleta de signos e significados que enriquecem a análise.

Ao longo do desenvolvimento dramático do entrecho, o tom dado pelas duas matrizes de composição poética da obra concentra a atenção do leitor/espectador no *páthos* obsediante que toma posse da mulher já no início da história que é mantida em alta voltagem do começo ao fim. Sem controle de si, a mulher pede ajuda a Deus, porque não aguenta esperar por um telefonema que não sabe se virá ou não. O monólogo interior é feito de frases contínuas e explosões curtas que produzem um ritmo rápido e frenético, como um rodopio avassalador a perturbar a razão. À mercê da obsessão que possui a personagem, a própria história parece estar rodopiando fora de controle. A ação crescente começa no início da história e estranhamente não termina dentro da história. O leitor é levado para dentro desse rodopio e nele mantido até o final da história que não tem final.

Assim, o leitor acostumado às narrativas em que a tensão caminha em uma crescente até atingir o clímax espera que ocorra algum tipo de apaziguamento da paixão que toma posse da protagonista. Mas espera debalde, porque o apaziguamento não vem e a história se encerra com a contagem de números como forma de se suportar a tensão.

Segundo Diniz (1998, p. 313), a tradução intersemiótica é “[...] definida como tradução de um determinado sistema de signos para outro sistema semiótico [e] tem sua expressão entre sistemas os mais variados.” A autora argu-

menta que entre o texto escrito e a representação visual é possível encontrarmos simultaneidades e propõe que a transação acontece no *interlugar*, isto é, um processo que enfatiza a alteridade e a diferença entre os textos, mas procura “consistências proporcionais” (DINIZ, 1998). Por conseguinte, pautamos também nesse ensaio a busca aos elementos do sistema semiótico do conto que estabeleçam função semelhante com o sistema semiótico da representação audiovisual.

Em vista desses objetivos, a análise é respaldada nos estudos sobre os dispositivos de gênero realizados por Valeska Zanello (2018), no conceito de tecnologia de gênero de Teresa de Lauretis (2019) e seus exemplos (DEL PRIORE, 2005), nos processos de interação social gendrados e nos *habitus e scripts*¹ que tais processos incutem nos sujeitos sociais (DIMEN, 1988; BOURDIEU, 1983; ZANELLO, 2018), dentre outros referenciais que se façam necessários no avanço do ensaio.

Vale ressaltar que ambos os objetos de análise, conto e vídeo, são frutos do trabalho de tradução e produção da cooperativa brasileira Redemoinho, que tem como objetivo pesquisar, traduzir e difundir gratuitamente textos de autores pertencentes às minorias que foram e são historicamente invisibilizadas no campo literário. As traduções realizadas pela Redemoinho são disponibilizadas gratuitamente no site da cooperativa (REDEMOINHO, 2020, *on-line*).

A dependência feminina retratada

Leitores que cresceram em sociedades estruturadas através de um sistema binário de gênero (mulher/homem) podem, mesmo sem conhecimento dos dispositivos de gênero, intuir que, ao encontrar uma personagem na ansiedade por um telefonema de cunho romântico, esta personagem logo deve ser uma personagem mulher. Pois, a construção histórica social do gênero fe-

¹ Na tradução livre: roteiros. Consistem em normas, apontamentos, expectativas, negociáveis ou não, que prescrevem as condutas esperadas de performance de masculinidade para os homens e feminilidade para as mulheres. Para uma discussão aprofundada consultar: Rosa, C. E. da, Felipe, J., & Leguiça, M. L. (2019). “EU NÃO SOU UM HOMEM FÁCIL”: SCRIPTS DE GÊNERO E SEXUAIS EM TELA E NA EDUCAÇÃO. *Revista Práxis*, 2, 284–300. 2019.



minino é baseada na ideia de que o propósito da vida de uma mulher é o casamento, viver o amor romântico, sendo assim validada sua existência: enfim fora escolhida por um homem (ZANELLO, 2018).

No momento em que há a passagem da situação individual para o plural, saímos do individual e entramos no social, exigindo que façamos uma leitura histórico-social do fenômeno que se desenvolve ao longo do conto e da representação audiovisual, para isso, lançamos mão da teoria dos dispositivos de gênero da pesquisadora brasileira Valeska Zanello, em específico, o dispositivo que nos auxilia na leitura e análise destas obras é o dispositivo amoroso.

Baseado no amor romântico e burguês, o modelo de amor atual, segundo Zanello, é constituidor e construtor de identidade para as mulheres e “[...] se apresenta como a maior forma (e a mais invisível) de apropriação e desempoderamento das mulheres” (ZANELLO, 2018, p. 83). Sendo assim, no dispositivo amoroso, as mulheres são subjetivadas a partir do olhar do outro, no caso, do homem. O seu valor é legitimado a partir do olhar do homem. Ao ser escolhida por um homem, sua identidade é confirmada. Desta análise, a autora formulou o termo “prateleira do amor”.

Nas obras, o telefonema pode ser lido tanto em seu sentido literal, como a protagonista à espera de uma ligação telefônica, quanto como metáfora: a mulher que espera uma ligação, um vínculo com um homem, ou seja, uma relação.

Para explorar o telefonema em seu sentido literal precisamos posicionar em quais espaços esses sujeitos se encontram. No conto, podemos inferir que a protagonista está em um espaço privado à espera do telefonema, enquanto o homem, de quem é esperada a ligação, está nos espaços públicos, em seu trabalho. No final da década de 20, nos Estados Unidos, uma linha telefônica denuncia a alta classe social da personagem. Com a consolidação do capitalismo, as mulheres foram confinadas ao âmbito privado, enquanto aos homens era garantido o direito de ir e vir, podendo circular entre os espaços privados e públicos, sendo este último vedado às mulheres ditas “para casar”: brancas de classe média e alta (ZANELLO, 2018). Para Kehl (2007) a função da feminilidade na consolidação do capitalismo se deu com o objetivo de “[...] promover o casamento, não entre a mulher e o homem, mas entre as mulheres e o lar” (p. 44).



É importante ressaltar que a protagonista não está relegada ao espaço privado porque simplesmente assim o deseja, mas porque no início do século XX, data do conto, os *scripts* do gênero feminino eram ainda mais rigorosos, sendo defendidos por clérigos, juristas, médicos e outros profissionais para conterem “[...] mudanças na hierarquia de gênero. Em todos os cantos, repetia-se a ideia de que o lugar das mulheres era em casa, e o dos homens, na rua” (ZANELLO, 2028, p. 73).

Mesmo confinada em casa, por que nossa protagonista simplesmente não toma as rédeas da situação e telefona? É interessante frisar o papel das tecnologias de gênero na formação da subjetividade dos sujeitos. Segundo Lauretis (2019, p. 126), sexo-gênero é um sistema construído socioculturalmente, assim como um “[...] aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos inseridos na sociedade.” Partindo dessa premissa de sexo-gênero como um constructo social, a autora assinala que tal construção e delineamento ocorrem com base nas tecnologias de gêneros existentes, como o cinema, a literatura, a mídia, e de discursos institucionais como os da igreja, das teorias, dos discursos da medicina e da psicologia, agentes disseminadores de significações e atributos característicos de cada gênero.

Um exemplo de tecnologia de gênero, citado por April Middeljans em seu artigo *On the Wire with Death and Desire: The Telephone and Lovers’ Discourse in the Short Stories of Dorothy Parker* (2006), são as posições atribuídas com base no gênero na operação de um instrumento tecnológico como o telefone. Middeljans (2006) chama nossa atenção para a relação de poder assimétrica que o funcionamento do aparelho telefone propicia, onde a pessoa que liga é quem pratica a ação de ligar, estabelecer contato, com sua identidade velada – ao menos nos telefones da época – enquanto a outra parte, a pessoa que recebe o chamado é quem atende. Quem telefona sabe para qual linha está telefonando, quem recebe a chamada atende e precisa do diálogo para descobrir. Diante disso, a autora pontua que historicamente essas posições têm sido intensamente gendradas visto que mulheres ocupam cargos e profissões que



tem como uma das funções atender telefonemas, como é o caso dos cargos da secretária, recepcionista e assistente pessoal.

De acordo com Middeljans (2006), a indústria telefônica e a cultura popular rapidamente lançaram mão dos dispositivos de gênero para proteger o direito exclusivo dos homens à hegemonia de ser aquele que inicia o movimento (quem telefona) no namoro. Middeljans (2006) cita como exemplos artigos publicados em revistas femininas e outros manuais de etiquetas publicados entre 1907 e 1928 que, unanimemente, argumentam não ser de bom tom uma jovem telefonar para um homem, seja em sua casa ou em seu escritório, e que tal procedimento era até inconveniente pois com certeza seria uma interrupção, uma situação embaraçosa, a qual uma garota diplomática evitaria.

Mary Del Priore em seu livro *História do amor no Brasil* (2005), destaca casos parecidos que ocorreram no Brasil na década de 1950, em que as revistas voltadas para o público feminino buscavam aconselhar e reforçar os *scripts* de gênero trazendo como uma de suas dicas para auxiliar as mulheres na conquista de um tão sonhado marido: “[...] não telefone para o escritório dele para discutir frivolidades” (DEL PRIORE, 2005, n. p.). O que seriam frivolidades? Provavelmente tudo que fosse dito por uma mulher ou que fosse considerado do universo feminino.

Apesar de invisíveis, as amarras de nossa protagonista são baseadas nos *scripts* de gênero, que sancionam e legitimam as condutas vistas como socialmente aceitáveis para serem performadas por um gênero ou por outro. Passados de geração em geração desde tenra idade, um exemplo é a fala “menina usa rosa e menino usa azul”. É difícil datar com exatidão quando determinados *scripts* começaram a circular e a transformar nossa sociedade, mas achamos válido destacar como nossa protagonista sofria por uma das regras do *script* para as mulheres (não se deve telefonar para o homem em seu ambiente de trabalho) e duas décadas depois, essa mesma regra ainda circula em uma revista voltada para o público feminino no Brasil. Esses *habitus* de gênero são reforçados pelos *scripts* e constituem-se em parte importante das tecnologias de gênero que busca reforçar e introjetar a pedagogia dos afetos (BOURDIEU, 1983; ZANELLO, 2018).

Ainda explorando a espera da ligação como metáfora, nós podemos ler a ligação como uma ponte entre a personagem e o homem de quem espera o telefonema. A ligação como estar *em relação com* este outro que não vem, não a encontra no meio do caminho, não busca relacionar-se. Um exemplo disso é que tanto no conto quanto na representação audiovisual só acompanhamos o monólogo interior da protagonista e a ausência da presença do outro do qual se espera a ligação.

Eu preciso parar com isso. Eu não posso ser assim. Veja. Vamos supor que um jovem homem diga que irá ligar para uma garota, e aí algo acontece e ele não liga. Isso não é tão terrível assim, é? Porque isso está acontecendo no mundo inteiro neste exato minuto (PARKER, 2020, *on-line*).

A solidão da mulher nos relacionamentos heteronormativos é reconhecida pela própria protagonista como um fenômeno social ao reconhecer que “[...] isso está acontecendo no mundo inteiro neste exato minuto.” A solidão da mulher no relacionamento romântico com um homem pode ser mais bem compreendida quando revisamos a constituição dos gêneros masculino e feminino:

O patriarcado constrói o gênero e o gênero constrói a psique, através de duas divisões de trabalho. A primeira, a divisão de trabalho emocional, interrompe o movimento fluido da experiência pessoal e o congela em dois momentos, “individualização” e “ligação”. Individualizar é um ideal cultural de grande força. Conotando autonomia, atuação e singularidade, sugere também o tipo de adulto responsável só por si e por mais ninguém. Só o pronome masculino satisfaz aqui, pois, em nossa cultura, essa é a parte masculinizada da personalidade, simbolizada pelo solitário cowboy, o homem de Marlboro (DIMEN, 1988, p. 48).

Ou seja, ao menino é ensinado que seja forte, independente, autônomo e ambicioso. Enquanto para as meninas é relegado tudo o que orbita ao redor do termo “ligação”. “Ligação, portanto, conota o pessoal e o interpessoal, o particular e o pragmático, o cuidado e o aconchego e invisíveis, efêmeros processos e sentimentos [...]” (DIMEN, 1988, p. 48). Espera-se da menina que seja frágil, submissa, dependente, passiva e que suas únicas ambições sejam se casar, maternar ou atuar em funções de cuidado.



Essa divisão de trabalho dos gêneros cria disparidades problemáticas, pois confere o poder a uma só das partes, ou seja, coloca o poder à disposição dos homens, vulnerabilizando as mulheres. “Lugares de desempoderamento e de pouco prestígio social levam ao sofrimento psíquico e se correlacionam (vulnerabilizam) a transtornos mentais comuns [...]” (ZANELLO, 2018, p. 53). Tanto no conto quanto na representação audiovisual é nítido o sofrimento psíquico da protagonista atravessada por estes dispositivos.

A solidão na relação é reforçada pela interdição da partilha de sentimentos autênticos e espontâneos. A mulher não deve importunar o homem. Independentemente de estar em sofrimento psíquico ou não. No trecho a seguir nossa protagonista reflete sobre essa situação:

Ele não deseja isso para mim. Eu não acho nem que ele saiba como ele me afeta. Eu queria que ele soubesse, sem ter que dizer a ele. Eles não gostam quando você conta a eles que eles te fizeram chorar. Eles não gostam que você conte quão infeliz você está por causa deles. Se você conta, eles acham que você é possessiva e exigente. E aí te odeiam (PARKER, 2020, *on-line*).

Ser percebida como possessiva ou exigente não só prejudica o jogo de sedução da mulher que precisa buscar a validação da existência no aceite de um homem, mas faz com que os homens a ressentem por isso:

Eles te odeiam sempre que você diz alguma coisa que acha. Temos sempre que continuar a fazer joguinhos. Ah, Eu pensei que não precisávamos; Eu pensei que dessa vez fosse tão especial que eu poderia dizer qualquer coisa que eu quisesse. Eu acho que não podemos, nunca. Eu acho que não há nada tão especial que permita isso. Ah, se ao menos ele telefonasse, eu não diria que eu estive triste por causa dele. Eles detestam pessoas tristes. Eu seria tão doce e tão feliz, que ele não resistiria e gostaria de mim. Se ao menos ele telefonasse. Se ao menos ele telefonasse (PARKER, 2020, *on-line*).

A protagonista experimenta a falta de simetria e a mutilação da autenticidade de expressão no relacionamento com os homens, pois são eles que devem ser postos em primeiro lugar, que devem ser agradados. Tudo isso vai

se constituindo em uma pedagogia dos afetos onde as mulheres aprendem desde muito cedo que o preço a se pagar por estar em uma relação heteronormativa é a de terem suas vozes silenciadas em prol do outro (ZANELLO, 2018).

Outra diferença marcante é no que tange a agressividade, visto que aos homens ela é permitida, sendo até mesmo incentivados a expressá-la, já que é aceita como demonstração de virilidade. Porém, para as mulheres, qualquer traço de agressividade deve ser reprimido, principalmente os direcionados aos homens. O choro seria então o ápice da raiva direcionada para dentro, para a própria mulher e não mais para o mundo externo, “[...] uma expressão implosiva marcada geralmente pela impotência (ZANELLO, 2018, p. 119).

Com base nas pesquisas de Showalter (1987) e Garcia (1995), Zanello (2018, p. 119) ainda ressalta como o processo de subjetivação gendrado ao valorizar a retenção em detrimento da expressão de sentimentos e emoções como, por exemplo, raiva e ódio, acarretam à implosão psíquica na mulher. E como esse aprender a silenciar também se estende aos homens, mesmo que de maneira diferente em relação ao aprendido pelas mulheres: no caso deles, “[...] se silenciam para priorizar suas próprias necessidades e manter o sentimento de autossuficiência; já no silenciamento das mulheres há uma renúncia de si para cuidar dos outros.” Processos de subjetivação que, de certa forma, resumem os dispositivos pelos quais os gêneros são atravessados: o dispositivo da eficácia (da virilidade sexual e laborativa) nos homens e o dispositivo amoroso e materno nas mulheres.

Na representação audiovisual, acompanhamos o discurso narrativo do conto a partir da performance do monólogo que lhe dá sustentação. Nossa protagonista agoniza pelo telefonema e querela com seu Deus enquanto ingere o que parece ser bebida alcoólica. O cenário, a máquina de escrever, a mobília, bem como a maquiagem e o penteado da protagonista remetem a década em que o conto foi escrito originalmente e denunciam a classe social da personagem. Mesmo rica, ela se encontra na prateleira do amor. Esperando. Agonizando no lugar que lhe foi destinado: a passividade. Mesmo com a independência financeira, é cativa da dependência amorosa a um homem, pois assim foi educada para ser.



Tanto no conto, através da fala repleta de repetições, quanto no vídeo por meio da performance da atriz, o leitor e/ou espectador pode vivenciar junto com a protagonista o sofrimento que a obsessividade e o apego – ao homem que não telefona – proporcionam. É possível identificarmos um traço de ironia pelo título ser *Um telefonema* enquanto o desenrolar da história entrega que, o que justamente não acontece, é o que o título prenuncia.

Outra situação que nos chamou a atenção na representação audiovisual do conto foi a troca de roupas da personagem durante sua performance. É possível pensarmos no vestuário como uma segunda pele, logo, é preciso analisar seu papel enquanto agente construtor de significantes sociais (GONÇALVES, 2007). No início do vídeo, nossa protagonista veste uma camisa rendada com calças, essas últimas sendo um item do vestuário masculino (MATOS, 2010), ao mesmo tempo que datilografava em uma máquina de escrever. Por muito tempo, a escrita só foi reconhecida e validada quando praticada por homens.

Em outro momento, a protagonista aparece vestida com um vestido rosa claro de seda. Sendo a cor rosa e a indumentária “vestido” historicamente ligados ao gênero feminino e relacionados com a delicadeza que é esperada da performance de feminilidade das mulheres. Nos momentos seguintes, ela troca o primeiro vestido por um vestido branco com babados na alça. Essa troca é marcada por uma seminudez, a protagonista só está vestindo o equivalente a peça calcinha, das roupas íntimas femininas dos dias atuais.

O vestido branco é substituído por um bege, mais colado ao corpo, denotando mais sensualidade. Na hora da troca, seu seio direito fica completamente exposto. Essa mudança ocorre no momento do monólogo onde a protagonista começa a falar que nunca imaginou nada acontecendo a ele, que nunca o imaginou atropelado, deitado, reto, longilíneo e morto. A atuação tem um quê obscuro, então a protagonista confessa: “Queria que estivesse morto”. Logo, ela se vê entre este ser um desejo terrível e ao mesmo tempo maravilhoso, já que se ele estivesse morto ela não estaria passando por essa tormenta sentimental. No vídeo, a falta de poder, estar na posição de vulnerabilidade e de passividade são reiteradas pelas vestimentas da protagonista,

que a cada troca vai expondo a personagem, fragilizando-a, desmascarando a angústia e o desespero antes encobertos pelos comportamentos e *habitus* apreendidos socialmente (BOURDIEU, 1983). É necessário aqui frisar como esses sentimentos e revoltas reprimidos contribuem para o adoecimento psíquico (ZANELLO, 2018).

Tanto no conto, como na representação audiovisual, a personagem se relaciona com o objeto relógio de forma conturbada e usa-o como suporte para negar a ideia de rejeição:

Essa é a última vez que vou olhar para o relógio. Não vou olhar de novo. São sete e dez. Ele disse que ligaria às cinco horas. “Te ligo às cinco, querida.” Eu acho que foi aí que ele falou “querida”. Tenho quase certeza que ele disse nesse momento. Eu sei que ele me chamou de “querida” duas vezes, e a segunda foi quando ele se despediu (PARKER, 2020, *on-line*).

No vídeo, vemos a protagonista olhar e encostar no relógio para em seguida dar as costas para o relógio. Na língua portuguesa a expressão “dar as costas” conota ignorar aquilo a que se vira para não olhar. Quanto ao simbolismo do relógio, é importante destacar que ele se refere à dinâmica do tempo. E quanto mais o tempo passa no conto e no audiovisual mais a protagonista agoniza com a incerteza do telefonema:

Não, não, não. Preciso parar. Preciso pensar sobre outra coisa. É isto que eu vou fazer. Eu vou colocar o relógio em outro quarto. Assim, eu não olho para ele. Se eu tiver que olhar para ele, então eu vou ter que ir até o quarto, e isso será algo para se fazer. Talvez, ele vai me telefonar antes de eu olhar de novo o relógio (PARKER, 2020, *on-line*).

Enquanto a protagonista recita na encenação as frases referenciadas acima, vemos ela jogar o relógio em cima de uma cama e fechar a porta do aposento. Ela vira de costas para a porta, para logo em seguida se virar de frente, abri-la e olhar para o relógio. Demonstrando a influência que o objeto e seu significado, a dinâmica do tempo, exercem sobre o seu ser naquele momento.

Uma pista do que a protagonista procura psicologicamente pode ser encontrada no simbolismo do número cinco. Tanto no conto quanto no audiovisual o número cinco aparece repetidamente: ele disse que ligaria às

cinco e ela quer contar de cinco em cinco até cinco mil. De cinco em cinco é a forma estética de como os relógios de seu tempo entregam que horas são e simbolicamente significa união. Segundo Chevalier, em *Dicionário de Símbolos* (2019), o número cinco é símbolo “de união, número nupcial segundo os pitagóricos; número, também, do centro da harmonia e do equilíbrio [...] o casamento do princípio celeste (3) e do princípio terrestre (2) (CHEVALIER, 2019, p. 243).

Conclusão

Encontramos simultaneidade do tema do conflito interno do que ela quer como sujeito ontológico e do que ela deveria performar como mulher. Bem como a repetição dos sentimentos de angústia e obsessão por ter seu desejo atravessado pelas regras sociais e a expectativa da sociedade para como uma mulher deveria se comportar, ou seja, estar à deriva, à espera e passiva, independentemente da sua vontade e desejo. Em ambos os textos, é possível reconhecer sua frustração e seu sofrimento com esse lugar de desempoderamento, sua relação conflituosa com a imagem que tem do seu Deus e os significados atribuídos ao telefonema e ao relógio.

Acreditamos ter atingido nosso objetivo ao explorar algumas similaridades e algumas disparidades entre as obras, a teoria sociológica provou-se de grande ajuda para a compreensão do texto e da sua representação audiovisual. Muito mais pode ser explorado na relação entre o conto e a tradução para o audiovisual, principalmente no que tange a cultura burguesa patriarcal na qual nossa personagem está inserida e pela qual sofre as interdições sob seu ser e seus desejos, principalmente as partes que induzem o leitor da obra a pensar que os personagens transgrediram uma norma social de que não se deve ter relações sexuais antes do casamento, e o papel da norma, da transgressão e suas consequências no sofrimento da protagonista.

Referências

- ADORNO, Theodor W. (2003). O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, p. 15-45. (Coleção Espírito Crítico).
- BENSE, Max. (2018). O ensaio e sua prosa. Trad. Samuel Titan Jr. In: PIRES, Paulo Roberto (Org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: IMS.
- BOURDIEU, Pierre. (1983). *Questões de Sociologia*. Tradução de Jeni Vaitsman. Revisão técnica de Marie France Garcia. Rio de Janeiro RJ: Editora Marco Zero Limitada.
- CHEVALIER, Jean. (2019). *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 32 ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio LTDA.
- DIMEN, Muriel. (1997). Poder, sexualidade e intimidade. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R.(editoras). *Gênero, corpo, conhecimento*. Tradução de Brítta Lemos de Freitas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, p. 42-61. (Coleção gênero).
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. (1998). *Tradução intersemiótica: do texto para a tela*. In: Cadernos de Tradução, Florianópolis, v. 1, n. 3, p. 313-338. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>. Acesso em: 02 de dez de 2022.
- GONÇALVES, José R. S. (2007). *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: IPHAN.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth. (1985). *Sobre a morte e o morrer*. Rio de Janeiro: Editora Martins Fontes.
- LAURETIS, Teresa de. (2019). A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 121-155.
- MATOS, Juscelina Bárbara Anjos. (2010). Papéis de mulher: moda, identidade e gênero. In: Encontro de estudos multidisciplinares em cultura, 6ª ed., 2010, Salvador. *Anais VI ENECULT*. Salvador: Facom-Ufba, p. 1-2. Disponível em: <http://www.vienecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload/24501.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2022.
- MIDDELJANS, April. (2006). *On the Wire with Death and Desire: The Telephone and Lovers' Discourse in the Short Stories of Dorothy Parker*. *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, Volume 62, Number 4, Winter, p. 47-70 (Article). Disponível em: <https://muse.jhu.edu/pub/69/article/206870/summary>. Acesso em: 07 fev. 2023.

PARKER, Dorothy. (1987). *Big Loira e outras histórias de Nova York*. Tradução de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras.

PARKER, Dorothy. (2020) *Um telefonema*. Traduzido por: Macieira. Disponível em: <https://www.redemoinhotraducoes.com.br/textos/publicacao/111749/um-telefone-ma-dorothy-parker>. Acesso em: 01 dez. 2022.

REDEMOINHO (2020). *Cooperativa Redemoinho Traduções*. Página inicial. Disponível em: <https://www.redemoinhotraducoes.com.br>. Acesso em: 13 fev. 2023.

REDEMOINHO (2021). *Um telefonema, Dorothy Parker*. Canal Redemoinho Traduções. Plataforma YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S3wy-TEMh00&t=421s>. Acesso em: 13 fev. 2023.

ZANELLO, Valeska. (2018). *Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação*. Curitiba: Appris.