

Cenário para Tennessee Williams

Scenario for Tennessee Williams

Elizabeth Belleza Flandoli
USP

Resumo: O artigo visa analisar a representação de questões sócio-históricas presentes na obra de Tennessee Williams, de importância primordial para a compreensão da sociedade americana. Além disso, apresenta um breve panorama do contexto no qual o escritor e seus contemporâneos estavam inseridos. As principais peças dos dramaturgos e as sinopses também estão incluídas.

Palavras-chave: Representação sócio-histórica. Tennessee Williams. Teatro Norte-Americano. Dramaturgos.

Abstract: *The article aims to analyze the representation of socio-historical issues, vitally important to the understanding of the American society. Besides that, it presents a brief panorama of the context in which the writer and his contemporaries were inserted. The main plays of the playwrights and the summaries are also included.*

Keywords: *Socio-historical representation. Tennessee Williams. North-American Theater. Playwrights.*

Como em qualquer tradição, muitos dos alicerces do que constituiu as principais tendências da produção dramática foram dispostos nas décadas anteriores. Ao oferecermos o panorama da dramaturgia e da história, figuram como dramaturgos canônicos: Eugene O'Neill (1888-1953), Arthur Miller (1915-2005), Tennessee Williams (1911-1983) e Edward Albee (1928-), dentre outros autores de renome.

Os fundamentos que animaram a criação de Tennessee Williams remetiam a precursores como Eugene O'Neill e Clifford Odets (1906-1963). O'Neill e Odets dominaram o cenário norte-americano na primeira metade do século XX, enquanto que escritores como Arthur Miller, Edward Albee e Sam Shepard (1943-) prevaleceram na segunda metade. Tennessee Williams ocupou posição central na metade desse século. A combinação do lírico e da experimentação revolucionou o teatro americano depois da Segunda Guerra Mundial. Antes mesmo de Tennessee

tornar-se adolescente, O'Neill experimentara o expressionismo de August Strindberg (1849-1912) com trabalhos como *Macaco Peludo* [*The Hairy Ape*], sobre o trabalhador Yank ao tentar sobreviver e se situar no mundo dominado pelos abastados, e *Imperador Jones* [*Emperor Jones*]; suas peças estão entre as primeiras a introduzir as técnicas do realismo de Anton Pavlovich Tchekhov (1860-1904), Henrik Ibsen (1828-1906) e August Strindberg. O'Neill focalizou a classe trabalhadora através da escravização de estivadores, caracterizados com sotaque e aprisionados ao grande capital, cujo sonho era se libertar do fardo do trabalho e voltar para a própria terra, plano adiado em várias peças. A peça *Longa Viagem de Volta para Casa* [*Long Voyage Home*] trata do processo de trabalho semiescravo no contexto da marinha mercante norte-americana no início do século XX. O protagonista, visando sua aposentadoria e o retorno à terra natal para rever a mãe já idosa, é dopado, roubado de suas economias e embarcado em outro navio mercante no qual terá, pela legislação vigente na época, que cumprir compulsoriamente vários anos de trabalho em condições terríveis até que consiga reunir novamente uma quantia que lhe permita aposentar-se como desejava.

A matéria dramaturgica de O'Neill geralmente caracteriza-se por apresentar personagens que não conseguem se comunicar uns com os outros nem consigo próprios, além de habitar as margens da sociedade com comportamento desregrado e tentar manter acesas as aspirações características do chamado “milagre norte-americano”. Em uma das peças do assim chamado ciclo do mar, uma série de peças curtas escritas na década de 1910 (*The Glencaim Plays*), que é situada no navio Glencaim, intitulada *Rumo a Cardiff* [*Bound East for Cardiff*], a classe trabalhadora age contra si própria. Neste trabalho, considerado a peça inaugural do moderno drama norte-americano, O'Neill retrata a vida marítima em navios de carga ao abordar lutas do proletariado para trabalhadores internamente despedaçados ao tentar fugir da responsabilidade de suas vidas através da embriaguez e de enganações. É importante ressaltar que O'Neill obteve reconhecimento por sua obra ao ganhar o prêmio Nobel de Literatura em 1936.

Em 1929, devido à quebra da bolsa de Nova Iorque, houve a Depressão; os artistas se revoltaram diante da injustiça social e da miséria e se expressaram no conteúdo, ponto de vista e no estilo.

Na década de 30, houve grande politização, o relevo do partido comunista, as forças sindicais, as histórias da terceira geração de imigrantes e a popularização do rádio como meio de entretenimento. O *Group Theatre*, fundado em 1931, encerrou suas atividades em 1941; foi

formado em Nova York por Harold Clurman (1901-1980), Cheryl Crawford (1902-1986) e Lee Strasberg (1901-1982) ao deixarem o *Theatre Guild*, um dos mais influentes grupos teatrais dos anos 30.

Entretanto, sem condições econômicas para se manter depois da Segunda Guerra, seus membros se dividiram: Stella Adler fundou o *Theatre Studio* enquanto que diretores egressos do *Group Theater* como Robert Lewis (1909-1997), Elia Kazan (1909-2003), Cheryl Crawford e Lee Strasberg fundaram o *Actors Studio*, no qual os preceitos de Stanislavski, desenvolvidos pelo *Group Theater*, foram aperfeiçoados: formou-se um núcleo de preparação de atores com ressonância até mesmo nos dias de hoje. É importante frisar que, nos anos 50, muitos de seus membros foram chamados para depor no Comitê de Atividades Anti-Americanas.

A proposta fundamental do grupo era encenar peças de cunho social. Dentre seus principais objetivos figuravam o pioneirismo dos princípios de treinamento interpretativo de Konstantin Stanislavski (1863-1938), pensador teatral e encenador do teatro de Moscou; por conseguinte, adquiriu expressão ao longo dos anos da Depressão. Tais transformações contribuíram para diferenciar esse setor do teatro norte-americano não apenas do teatro europeu, mas também do filão de teatro comercial, voltado para o grande público, a Broadway, que teve seu apogeu nas primeiras décadas do século 20. Nessa época, Nova York assistiu ao aparecimento do experimentalismo teatral através do trabalho dos *Provincetown Players*, grupo de artistas e intelectuais com base em *Cape Cod*, no nordeste dos Estados Unidos, e mais tarde estabelecido no *Greenwich Village*. Foi também nesse grupo que Eugene O'Neill, um dos grandes expoentes da dramaturgia americana do século 20, viria a surgir.

Com a ascensão do fascismo, liderado por Benito Mussolini (1883-1945), na Itália, ao invés dos grandes musicais dos anos 20, nasceram grupos teatrais de ação politizada e crítica em relação ao capitalismo vigente na década de 1930. Para representar artisticamente o questionamento social e político, alguns grupos produziram inovações na dramaturgia, como Clifford Odets, ator que se tornou dramaturgo no *Group Theatre* inspirou a dramaturgia norte-americana de esquerda.

É importante salientar que Odets se uniu ao *Group Theatre* em 1931. *Esperando Lefty* [*Waiting for Lefty*, de 1935], considerada uma peça de moldura épica, trata de questões como a luta política desenvolvida no mundo capitalista representado pela personagem Fatt, a eficácia da greve para a melhoria de salários e o receio da perda do emprego após a participação; trabalhadores são

levados a uma rebelião devido à situação deprimente reinante. Alusões a patrões, como por exemplo, no momento em que a personagem Edna se queixa do chefe de Joe, do raquitismo causado às crianças, das rugas adquiridas ao longo do tempo ao servir o sistema e da escravidão a que tem de se submeter apontando para uma possível traição como solução.

Outras questões relevantes levantadas são: a distinção de classe social, a insatisfação vista como própria de “vermelhos” e a perspectiva da luta socialista, a diminuição dos empregados e a consequente substituição dos mesmos; dificuldades de acesso à educação para alguns em contraponto à falta de experiência e sabedoria por parte de outros que frequentaram a escola, mas se deixaram levar por ideais de heroísmo e patriotismo, fatores muitas vezes desencadeadores de guerras. A temática do consumismo revela-se com visibilidade durante uma conversa entre o assistente de laboratório Miller e Fayette, um industrial: “...escritório como este...no cinema...Hollywood... país extraordinário ...basta dizer ao senhor consumidor: preferidos dos Crawfords... e a fábrica não consegue produzir o suficiente para atender os pedidos.” No último episódio, somos lembrados por Sten que um dólar compra dez pãezinhos ou “nove pãezinhos e uma cópia do Manifesto Comunista.”

Depois disso, em *A Vida Impressa em Dólar* [*Awake and Sing*], produzida pelo *Group Theatre* em 1935, o cotidiano dos Berger, uma família de classe média baixa de judeus residentes em Nova Iorque, é representado ao lidar com a temática social e política: socialismo, capitalismo, imperialismo, lucro, miséria, trabalho e dinheiro. Aliás, nesse cenário de combustão dos anos 30, Odets foi referência para Tennessee e Arthur Miller, cujo legado contém peças como *Morte de um Caixeiro Viajante* [*Death of a Salesman*, 1949], *As Bruxas de Salém* [*The Crucible*, 1953], *Panorama visto da ponte* [*A View from the Bridge*], em um ato, de 1955 e revista em dois atos, em 1956, e *Depois da Queda* [*After the Fall*, 1964].

Na obra ganhadora de um Pulitzer, *A Morte de um Caixeiro Viajante*, o tema problemático do êxito cultuado como valor supremo nos Estados Unidos tem voz na figura de Willie Loman, que passou a vida acreditando no dinheiro e no poder. No entanto, em vias de perder o emprego e ser destruído, não é apenas vítima do sistema, mas cúmplice de um modo de vida. Em *As Bruxas de Salem*, um triste episódio é revivido por Miller, na época em que dezenove pessoas foram executadas por “bruxaria” no século XVII em Massachussets. A referência à caça às bruxas em pleno período macarthista é evidente: o próprio Miller foi alvo e vítima do Comitê de Atividades Antiamericanas ao ser condenado pela direita macartista. Entretanto, Miller foi

reconhecido como um grande intelectual preocupado em desconstruir os pilares da autoimagem do país como a terra das oportunidades igualitárias e da tolerância religiosa e política.

Em *Panorama Visto da Ponte*, o protagonista, Eddie Carbone, apesar de casado, se rende aos encantos da sobrinha. Entretanto, quando esta se apaixona por um imigrante clandestino, a rivalidade amorosa se instaura por ciúmes e Eddie decide denunciá-lo. Da mesma maneira empregada em *As Bruxas de Salém*, parte-se da esfera íntima para a ordem pública. A questão política abordada (ou seja, o macartismo e a perseguição a todos os que fossem suspeitos de subversão ou afinidade com o comunismo) constitui parte central e fundamental da matéria dramaturgicamente representada. Mais uma vez, a intolerância social não se encontra velada; a crítica de Miller é direcionada aos Estados Unidos visto como refúgio de estrangeiros e ao questionamento à ideologia da América representada como “terra de todos”.

Ainda jovem, além de considerar Clifford Odets como referência, Tennessee também tomou consciência da contribuição de Elmer Rice (1892-1967), conhecido pelas peças *A Máquina de Somar* [*The Adding Machine* de 1923], e *Street Scene*, ganhadora do prêmio Pulitzer em 1929. A atenção de Rice era dedicada às questões sociais, políticas e a crítica do status quo. Nos anos 20 e 30, Rice era tão famoso quanto O'Neill. Em *A Máquina de Somar*, satiriza a era da máquina ao relatar a história monótona de um contador, que poderia ser substituído pelo instrumento. Depois de ser demitido e matar o seu chefe, Mr. Zero, apenas mais uma engrenagem no sistema, é julgado, executado, e ao chegar ao além e ser confrontado com questões semelhantes, é reenviado à Terra para ser escravo do novo mecanismo. O personagem padrão encontra-se tão aprisionado na estrutura de vida que se torna incapaz de qualquer percepção crítica das questões do mundo do trabalho ao seu redor. De acordo com o crítico Brooks Atkinson, trata-se de uma das peças mais originais já escritas sobre a sociedade moderna. Em 1932, Elmer Rice escreveu uma peça inspirada na Depressão, contra o capitalismo: *We, The People*.

Em 1939, no ensejo de se tornar um escritor profissional após ter algumas de suas peças encenadas, Tennessee Williams participou de um concurso e foi premiado pelo *Group Theatre* por *American Blues*, conjunto de peças em um ato. Mais relevante do que receber cem dólares foi encontrar Audrey Wood, prestigiada na Broadway, que passou a agenciar sua carreira. A relação entre ambos foi duradoura: o escritor pode contar com seu apoio por mais de trinta anos. Audrey só deixou de ser a agente que administrava os direitos das obras de Tennessee Williams em 1972, também por decisão dele próprio.

Em umas de suas peças, intitulada *O Quarto Escuro* (WILLIAMS, 2006) [*The Dark Room*, de aproximadamente 1939], Williams busca uma aproximação com o foco social ao retratar as dificuldades enfrentadas pela Sra. Pociotti e o confronto com a representante do governo, na figura da assistente social.

A peça tem a duração da conversa entre a Srta. Morgan e a Sra. Pociotti, enquanto a assistente social aplica o questionário com a finalidade de obter informações a respeito da situação sócio-econômica da família, por meio dos diálogos que desvendam os fatos pouco a pouco para o leitor e transcorrem em tempo real. O tempo histórico é informado pelas palavras da Sra. Pociotti ao se referir ao marido, desempregado desde 1930: “Deve ter sido – 1930 ele foi mandado embora”.(WILLIAMS, 1948, p. 15).

A vida dos personagens é regida pela situação econômica; em vista disso, uma problemática de cunho financeiro foi utilizada como estopim para encaminhar o enredo. Apesar de não haver indicações claras por parte do autor, o tempo narrativo pode ser notado sutilmente através do questionamento da assistente social, Srta. Morgan, e das falas evasivas, lacônicas e esparsas da Sra. Pociotti [Mrs. Pociotti, a mãe, responsável por uma família numerosa de imigrantes italianos de baixa renda], que sugerem o desenrolar da peça por volta de junho de 1938 ou 1939, em razão da constatação da duração do desemprego do marido no período de oito a nove anos.

O ambiente da peça *The Dark Room* retrata bem o contexto mencionado acima. O espaço utilizado é o pequeno apartamento mal arrumado, alugado pela família Pociotti, composta por imigrantes italianos em condições precárias. Já na rubrica inicial, Tennessee Williams aconselha a manutenção do mesmo cenário utilizado na peça *Moony`s Kid Don`t Cry*; porém, enfatiza o arranjo geral com a finalidade de ressaltar o efeito da pobreza.

Mais adiante, a mãe ainda dá ênfase ao valor econômico das vantagens obtidas devido ao relacionamento da filha Tina com o ex-namorado: “Come o que ele traz pra ela! Desta forma, ajuda bastante também (...) Max – pão francês, queijo, pickles, talvez até mesmo um pouco de café. Ajuda”. (1948, p. 19 e 20)

Dessa forma, a peça demonstra como a classe trabalhadora foi atingida em cheio pela crise econômica, fato reforçado pela visita perturbadora e humilhante da Srta. Morgan, agente da área de assistência social que a questiona a respeito do marido, dos filhos e repara em todos os detalhes, para avaliar as condições da família a fim de comprovar a necessidade de ajuda

governamental. Portanto, estão presentes indicações de elementos socioeconômicos no contexto em que se inserem os personagens. Típico da dramaturgia de Tennessee Williams, a situação abordada vai além dos limites do âmbito familiar e da intersubjetividade, para tratar de problemas comuns à sociedade como um todo.

A Srta. Morgan atua como uma representante do Estado, do status quo; logo, a assistente social é recebida com a frieza, a discrição, o receio e a indiferença de alguém que aprendeu a lidar com o sofrimento e fornecer respostas evasivas por conveniência e desânimo: a Sra. Pociotti, que opta por varrer a casa durante todo o tempo da “inquisição”, ao invés de lhe dar atenção. O ato de varrer pode simbolizar a resistência da mãe em dar informações a Srta. Morgan e em certos momentos, até mesmo expressar seus sentimentos, ajudando o espectador a compreender suas inquietações e necessidades veladas. Somos informados de que a mãe tem o fardo de assumir sozinha a responsabilidade de administrar o lar e o sustento dos filhos, Tina, Lucio e Silva. O marido, o Sr. Pociotti [Mr. Pociotti], não a ajuda, por se encontrar internado no sanatório em certos períodos e, por consequência, insano e incapacitado para o trabalho. Por conseguinte, a família não dispõe de renda fixa para as despesas do dia a dia.

O procedimento padrão da Srta. Morgan, que aplica um questionário para definir o perfil socioeconômico da família de imigrantes vai aos poucos tocando em assuntos que são respondidos de forma lacunar por parte da Sra. Pociotti, que repete: “O quê?” (WILLIAMS, 1948, p. 17) ou “Sim”. (WILLIAMS, 1948, p. 16-20)

Pouco a pouco, ao insistir nas perguntas, a Srta. Morgan vai extraíndo fragmentos de informação que indicam, naquela situação de pobreza e esfacelamento da família, a condição patológica de Tina e, culminando na sequência de descobertas em relação ao estado da garota.

Os personagens que participam da cena são a Srta. Morgan, a Sra. Pociotti e o filho Lucio, pois os outros sete personagens são apenas citados: o Sr. Pociotti, Tina, Max, Tony, Frank, Silva e Jeeps. Apesar de ser o tema da conversa entre a Sra. Pociotti e a assistente social, quem dá voz à filha, Tina, é a mãe. A função do filho Lucio na peça, derivada da interrupção provocada por ele ao aparecer na janela na escada de incêndio para pedir moedas e pelo gesto de alerta feito pela mãe ao indicar a perturbadora presença da Srta. Morgan, é sinalizar aos espectadores quão inconveniente, ameaçadora e indesejável é a presença da agente social.

No final, chega-se à conclusão que, devido à situação de inaptidão da mãe e à acusação de falta de competência por parte da assistente social, aliado ao perigo que a moça representa para

os adolescentes; Tina, sem o direito de opinar, deve ser encaminhada aos cuidados e à proteção do Estado.

Diferentemente do conto, a **peça** tem uma **revelação** surpreendente, quando a mãe sinaliza por mímica o estado da filha: “Assim. (*A palma da mão dela, curvada, se move vagarosamente sobre o abdômen em um gesto evidentemente elíptico*)”. A reação da assistente social é de surpresa: “Você quer dizer ___ ? (*Ela leva a mão aos lábios. A SRA. POCCIOTTI concorda devagarzinho com a cabeça e continua varrendo*).

A peça demonstra a situação enfrentada por muitas famílias em que a mãe, sozinha, tem de cuidar dos filhos; ela pode ter sido negligente igualmente devido às precárias condições nas quais se encontra com as crianças. Da mesma forma, a problemática fica clara por causa da condição da filha mais nova, Tina.

Além dos acontecimentos, como a chegada de Lucio para pedir dinheiro, é através do questionário utilizado pela assistente social que o leitor toma conhecimento das dificuldades enfrentadas pela Sra. Pociotti.

No conto homônimo, “The Dark Room”, escrito por volta de 1940, Tennessee Williams vai direto ao ponto por combinar exposição e desenvolvimento; utiliza o narrador em terceira pessoa para introduzir a personagem da assistente social, também aqui denominada Srta. Morgan, que visita a mãe, agora chamada de Sra. Lucca. Logo no início contundente, o leitor é alertado sobre a referência ao tempo histórico devido às circunstâncias em que a família sobrevive, pois o marido está desempregado desde aproximadamente 1930.

Frente aos desafios da vida, tais como a gravidez inesperada da filha, o longo desemprego do marido, a necessidade de criar os filhos, sozinha, em poucas condições e cuidar da casa, a mãe ainda trava um diálogo “de gigantes” perante o interrogatório burocrático da Srta. Morgan. À medida que é colocada na parede com o propósito de ser testada sobre a necessidade de continuar a receber o suporte financeiro do Estado, reage com indiferença às investigações, na tentativa de se esquivar da atitude inquisitória da assistente social, além de seguir com aceitação as condições que lhe foram impostas. A própria vida havia lhe ensinado a manter a calma diante de inquietações e procurar até mesmo nas atividades domésticas rotineiras, como a varrição constante da casa, uma forma eficiente de se distanciar das pessoas em momentos apropriados, tais como as perguntas inconvenientes que não demonstra ter motivação alguma para responder. Em meio à pobreza, encontrara meios de sobreviver.

Devemos lembrar que a infância de Tennessee Williams ocorreu na época da Primeira Guerra Mundial. Na década de 30, enfrentou a Grande Depressão Econômica, executando trabalho enfadonho em uma fábrica de sapatos. Nesse período, houve um projeto federal em prol do teatro. Dramaturgos como O' Neill e Williams vieram a representar o mundo do século XX: indivíduos isolados e desunidos no mundo consumista, no qual os valores fundamentais baseiam-se no trabalho árduo e no individualismo como pilares para a manutenção do chamado estilo de vida americano (*American way of life*).

No entanto, assim como Odets, Williams teve noção da dimensão social do teatro e permitiu que suas personagens fossem além do texto e figurassem em um contexto coletivo mais amplo e abrangente. O próprio dramaturgo se dizia seguidor de Brecht, Sartre, Rimbaud e Van Gogh. Com Tchekhov, aprendeu a importância do cenário, reproduzindo a imagem de New Orleans, Saint Louis ou Belle Reve (local no qual moraram as personagens Stella e Blanche DuBois na famosa peça teatral de Tennessee Williams, merecedora do Prêmio Pulitzer, *Um Bonde Chamado Desejo* [*A Streetcar Named Desire*], de 1947), e transformando tais locais no nível simbólico.

Infelizmente, o teor dominante da crítica norte-americana e internacional a respeito do trabalho de Tennessee Williams ajudou a cristalizar a ideia de que seu teatro era caracterizado por pulsões do eu e angústias. Embora inegavelmente presentes no trabalho do autor de forma relevante, elas se apresentam profundamente impregnadas por questões sociais e ideológicas, das quais são inseparáveis. Isto, porém, tende a ser deixado de lado pela crítica, que passa ao largo dessas questões e concentra seu foco de análise nos aspectos biográficos.

Contudo, em sua arte dramática, nota-se a presença da música, da decadência, dos explorados e de personagens à margem do mundo capitalista preconizado por aspirações comuns ao pré-concebido sonho americano, cujas imagens levam a crer que qualquer indivíduo possa “vencer na vida”, segundo critérios do marketing do materialismo capitalista.

O padrão dramático das peças em um ato de Tennessee Williams contém elementos primordiais para iluminar o mundo atual: consumista, e por consequência, desagregador. O dramaturgo coloca em cena personagens que não se encontram dentro do esquema das relações de produção; transitam por hospedarias, pensões e hotéis, na concepção americana da palavra, emergindo em um mundo provisório, às margens da sociedade instaurada e de certa maneira, também exposta à falta de sentido de suas existências. Sob essa perspectiva, a dramaturgia figura essa sociedade focada na mercadoria e suas sutilezas, para além de seu valor de uso. Os

relacionamentos assumem a forma de uma relação entre coisas e os valores veiculados estão ligados ao sistema monetário.

A maneira como Williams apresenta os valores decorrentes das transformações sociohistóricas e, em contrapartida, os critica, mostra o mundo, a sociedade fragmentada e o fetiche da mercadoria, preceitos preconizados por Karl Marx (1818-1883). A mercadoria, encarada com sutileza, para além de seu valor de uso, encontra-se sempre presente. O relacionamento social entre as pessoas assume a forma de uma relação entre objetos. Segundo Marx, os produtos do trabalho enquanto valores são expressões materiais da ação humana despendida na criação de um valor econômico; perdemos a existência na produção, mas continuamos a existir; a mercadoria substitui como fetiche a vida roubada.

Em 1940, com a peça em um ato *O Longo Adeus [The Long Goodbye]*, Tennessee Williams realça, através da memória afetiva, o sofrimento do escritor, Joe, ao mudar de casa e as memórias da falecida mãe e da irmã Myrna. A importância atribuída ao poder e à possível posse, representada por uma apólice de seguro no valor de US\$300 a ser dividida entre os dois irmãos, oferece um suposto passaporte para um futuro melhor. A questão da sobrevivência financeira emerge através da esperança da mãe, que preferiu dar cabo à própria vida com o propósito de beneficiar seus filhos. A mãe abandonada aceita seu fim como uma saída da vida difícil, um caminho em direção à liberdade, pois no céu não se faz necessário pagar aluguel:

Algumas pessoas acham que a morte é estar deitada dentro de uma caixa debaixo da terra. Mas eu não. Para mim é o oposto, Joe, é sair da caixa. E subir, não descer. Eu não imagino como é o céu. Nunca imaginei. Mas sinto que tem muito espaço lá e que não é preciso pagar aluguel no primeiro dia de cada mês pra nenhum velho holandês pão-duro que reclama da água que você consome. Há liberdade, Joe, e liberdade é a grande coisa da vida. É engraçado que alguns de nós só a alcançam quando morrem. Mas é assim, então temos que aceitar... (2012,271).

A diferença de tratamento fornecido às classes sociais aparece em diversos comentários de forma sutil ou mais incisiva. No diálogo entre Joe e Silva, seu vizinho de quarto, fica evidente: “Por que Jesus faz distinção entre o pardal e o peixe-dourado! [Ele ri]. Não há respeito pelos cadáveres.” (2012,205).

Em resposta, o comentário de Silva também é irônico: “Você está perdendo a consciência social, Joe. Você devia dizer ‘a não ser que sejam ricos!’” (2012,258).

The Long Goodbye foi publicada na coleção *27 Wagons Full of Cotton and Other One-Act Plays* em 1966. No Brasil, depois da fundação do Teatro de Arena em São Paulo, em 1953, foi montada por José Renato e traduzida por Esther Mesquita como “*O Demorado Adens*”. Nessa época, Tennessee Williams já se transformara em um dramaturgo profissional extremamente bem-sucedido.

O sucesso de crítica e público ocorre em 1945 com *À Margem da Vida* [*The Glass Menagerie*], estreada aqui em 1947, com o Grupo Experimental de Teatro dirigido por Alfredo Mesquita. Em 1947, *O Anjo de Pedra* [*Summer and Smoke*] e *Um Bonde Chamado Desejo* [*A Streetcar Named Desire*], montada por Elia Kazan, e Marlon Brando ocupou o papel de Stanley Kowalski. Essa peça recebeu os prêmios Pulitzer e o Critic's Circle Award. Vale lembrar que nestas três peças, um panorama do núcleo familiar e da realidade do Sul dos Estados Unidos mostra a decadência baseada em glórias do passado. O elo visceral de Tennessee Williams com o Sul está presente nas representações da sociedade baseadas no modo de vida americano, na questão monetária, no bem-estar e na ação individual.

A questão de sua trajetória ao auge foi abordada com autocrítica no ensaio publicado no *New York Times* [*Drama Section*], em 30 de novembro de 1947, dias antes da estréia de *Um Bonde Chamado Desejo* reproduzido na revista *Story*, intitulado de maneira significativa *A Catástrofe do Sucesso* (WILLIAMS, 1964). É importante lembrar que este artigo, posteriormente incluído em várias outras publicações com o título de *The Catastrophe of Success*, teve o título original de *On a Streetcar named Success*. Tennessee Williams, consciente de que realizara o “conceito americano do Olimpo”, criticou ao mesmo tempo, com toda clareza, as injustiças da vida: “O serviço oferecido pelos hotéis é embaraçoso. As empregadas, os garçons... continuamente estão a recordar-nos as iniquidades que nós aceitamos como coisas certas.” Tennessee admitiu ter sido corrompido pelos “serviços humilhantes que nossa sociedade se acostumou a esperar e do qual ela depende.”

Ao exemplificar com a descrição da cena do hóspede bêbado usufruindo as vantagens de ter sua imundície limpa por uma senhora ofegante, ao carregar um balde de água, Tennessee se posicionou contra os privilégios sociais, embora saibamos, de maneira autocrítica, estarmos aprisionados a esse sistema. Acreditava não haver necessidade de haver muitas pessoas a nos servir, pelo contrário, afirmava: “*you should do most of the things yourself.*” Além disso, tinha consciência de que sua experiência de sucesso não foi única, pois já acontecera repentinamente na

vida de muitos americanos: “*A história de Cinderela é nosso mito nacional favorito, a pedra fundamental da indústria cinematográfica, senão da própria Democracia.*”

Na produção de Tennessee a busca por saídas aparece na peça *Lembranças de Bertha* [*Hello from Bertha*, de 1941], publicada na coleção de peças em um ato intitulada *27 Wagons Full of Cotton and Other One Act Plays*, em 1953. Em *Lembranças de Bertha*, ambientada em uma área de prostituição situada no Leste de Saint Louis, Bertha foi explorada suficientemente, e, ao ficar doente, é conseqüentemente descartada pela representante do sistema capitalista e caricatura de dona de bordel, Goldie. Caso não consiga mais ganhar dinheiro e dar lucro, é aconselhada a escrever para seu ex-pretendente, Charlie, com quem mantinha uma relação na época em que trabalhava em sua loja. Goldie, símbolo do poder monetário que visa apenas o lucro, a coloca sob pressão para tomar uma atitude e chama uma ambulância para levá-la embora. A amiga Lena a ajuda a redigir uma carta para o antigo amante com a ilusão da remota possibilidade de ser resgatada das dificuldades financeiras e da solidão através do simples contato: "Lembranças de Bertha, com amor".

É importante observar que, no Brasil, o número de peças norte-americanas era grande; foram realizadas pelo teatro experimental do negro, TBC, Arena e Oficina nos moldes do teatro europeu. Dentre as peças encenadas no Teatro de Arena, tivemos *Lembranças de Bertha* [*Hello from Bertha*]. Queria-se uma dramaturgia que privilegiasse os assuntos ligados ao universo da sociedade vigente. Nos anos 50 tivemos a presença do teatro de Vianinha e Gianfrancesco Guarnieri, com a temática emblemática das greves, desigualdades econômicas e a industrialização. O teatro americano e o teatro épico de Brecht chegaram por aqui nos anos 50, embora precisemos levar em consideração a dimensão territorial do Brasil. No contexto norte-americano o capitalismo e a modernização se expandiam.

O “conjunto de trabalhos” de Tennessee, conforme preferia dizer, nos legou mais de setenta peças em um ato, trinta peças longas, cinquenta contos, além de alguns volumes de poesia, romances, roteiros de cinema, correspondências, memórias, ensaios e artigos sobre teatro e literatura. Desde cedo, Thomas Lanier Williams, nascido em 1911, na cidade de Columbus, Mississippi, no Sul dos Estados Unidos, optou por escrever, pois o trabalho significava ser livre: “*E ser livre é realizar com êxito sua vida*”.

Williams valoriza o uso poético da linguagem, liberando o palco das limitações do realismo Ibseniano e cria outras possibilidades metafóricas. Através do uso da palavra, Williams

possibilitou a entrada em um novo mundo teatral. A tentativa de encontrar equivalência para o sofrimento interno de suas personagens por meio da linguagem o direcionou para o que denominou "teatro plástico": o uso da luz, da música e do cenário, além de outras formas de expressão não verbal (assim como a linguagem corporal) desempenhou papel complementar na versão textual da peça e acentuou os conflitos demonstrados à platéia. O dramaturgo ousou além do Realismo reinante na época e o lírico, a poesia e a linguagem corporal assumiram papéis importantes, acentuando a profundidade dos conflitos enfrentados por suas personagens.

Mesmo a partir dos anos 60, época em que suas novas peças não obtinham o sucesso consagrado, o trabalho o ajudou a emergir do colapso físico e mental. Falou-se demasiadamente sobre a tentativa de superação do chamado "realismo psicológico" e do suposto declínio de sua obra. Entretanto, o próprio Tennessee Williams nunca se deixara levar por essas denominações:

Todos os meus personagens são maiores que a vida e não realistas. Para captar-se a qualidade da vida em duas horas ou duas horas e meia, tudo deve ser concentrado, intensificado. Na realidade, a vida é muito lenta. No palco, você dispõe de pouco tempo para mostrar tudo. (Jornal do Brasil, Caderno B, 2/6/1973).

Através de imagens intensas, transmitia a vida, mas em nenhuma hipótese sua simples cópia, pois afirmava que teatro é vida condensada.

Muitos dos procedimentos experimentados e adotados encontrariam eco em produções seguintes: Edward Albee, em *O Sonho Americano* [*The American Dream*], *Quem tem medo de Virginia Woolf?* [*Who's afraid of Virginia Woolf?*] e *The Zoo Story*; Amiri Baraka (1934-), em *Holandês* [*Dutchman*]; James Rado (1932-) e Jerome Ragni (1935-1991), com *Hair*; Luiz Valdez (1940-), em *Los Vendidos* e *Vietnam Campesino* e Tony Kushner (1956-), com *Casa/Cabul* [*Homebody/Cabul*].

Guiados por uma compreensão do teatro como elemento com função político-social, diversos escritores construíram sua dramaturgia, original e inspirada em outros autores, tratando de questões que transcendem o arcabouço do individual.

Referências

- BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
HEINTZELMAN, Greta; SMITH-HOWARD, Alycia. *Critical Companion to Tennessee Williams: the essential reference to his life and work*. New York: Facts on File, Inc., 2005.
MARTIN, Robert. *The Theatre Essays of Arthur Miller*. London: Methuen Publishing Limits, 1994.

- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- WILLIAMS, Tennessee. *American Blues*. New York: Dramatis Play Service, 1948.
- _____. *À Margem da Vida*. Trad: Leo Gilson Ribeiro. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.
- _____. *Collected Stories*. Introduction by Gore Vidal. New York: New Directions, 1985.
- _____. *Memoirs*. Garden City: Doubleday & Company, Inc. 1975.
- _____. *Mister Paradise e outras peças em um ato*. Tradução: Grupo TAPA e Luiza Jatobá. Apresentação e nota biográfica de Maria Sílvia Betti. São Paulo: É Realizações, 2011.
- _____. *49 contos de Tennessee Williams*. Tradução: Alexandre Hubner; Fernando de Castro Ferro; Jorio Dauster; Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *27 carros de algodão e outras peças em um ato*. Tradução: Grupo TAPA. Apresentação de Maria Sílvia Betti. São Paulo: É Realizações, 2012.

Elizabeth Belleza Flandoli

Doutoranda em Língua e Literatura Inglesa área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na Universidade de São Paulo. No momento dedica-se à elaboração de pesquisa da tese: *Dramaturgia e Ficção Curta: um estudo de suas ligações e projeções na obra teatral de Tennessee Williams*. Mestrado realizado em Literatura Irlandesa: *The Lonely Voice, de Frank O'Connor: a Teoria Após a Prática*, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, em 2002.
E-mail: bethflandoli@usp.br

Recebido em 01 de março de 2015.
Aceito em 05 de abril de 2015.