UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

RAFAEL MARTINS

Nobody knows you when you're down and out:

A encenação de *Alguns Blues do Tennessee* pelo Grupo TAPA
no Teatro de Arena Eugênio Kusnet

São Paulo

2017

RAFAEL MARTINS

Nobody knows you when you're down and out:

A encenação de *Alguns Blues do Tennessee* pelo grupo TAPA no Teatro de
Arena Eugênio Kusnet

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título de Mestre em
Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do
Teatro

Orientadora: Profa. Dra. Maria Silvia Betti

[Versão Corrigida]

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Martins, Rafael

Nobody Knows You When You're Down and Out: A encenação de Alguns Blues do Tennessee pelo Grupo TAPA no Teatro de Arena Eugênio Kusnet / Rafael Martins. -- São Paulo: R. Martins, 2017.

151 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Maria Silvia Betti

Bibliografia

1. Teatro Norte-Americano 2. Dramaturgia 3. Tennessee Williams 4. Grupo TAPA 5. Teatro de Arena I. Betti, Maria Silvia II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: MARTINS, Rafael

Título: *Nobody knows you when you're down and out: A encenação de Alguns Blues do Tennessee* pelo Grupo TAPA no Teatro de Arena Eugênio Kusnet.

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em: 27/10/2017

Banca Examinadora

Presidente

Profa. Dra. Maria Silvia Betti

Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas –
Universidade de São Paulo

Titulares

Profa. Dra. Glória Carneiro do Amaral

Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas –
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Maria Everalda Almeida Sampaio

Membro Externo

Aos meus pais e ao Adriano.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a. Dr.^a Maria Silvia Betti, com sua memória invejável, pela dedicação durante todo este tempo de estudos e pela confiança ao me aceitar como seu orientando de mestrado, tornando possível a realização de um sonho que, por muitas vezes, eu acreditei ser impossível.

À Universidade de São Paulo e à Escola de Comunicações e Artes, pela oportunidade de ocupar seus bancos.

Ao Eduardo Tolentino, pela paciência em me atender todas as vezes que fui ao galpão do Grupo TAPA.

Ao Brian Penido Ross, pelas informações que ajudaram na escrita deste trabalho.

Às atrizes Rita Giovanna, Isabella Lemos, Kadi Moreno e ao ator Conrado Sardinha, pelo talento no palco que permitiu a realização de tão belo espetáculo.

Ao amigo Fúlvio Torres Flores, pelas e deliciosas conversas sobre Tennessee Williams.

Aos meus pais, Abel e Nadyr, que apesar de todas as dificuldades, sempre lado a lado, me incentivaram e me permitiram chegar até aqui. Obrigado por serem este exemplo de simplicidade e retidão.

Aos meus irmãos e irmãs, em especial à Shirlei, que sempre acreditou que eu trilharia caminhos mais longos que a minha infância podia supor e por sua felicidade com essa confirmação.

À Amadododito Cia Teatral e, em especial, ao amigo Alan Pires, que me infectou com o vírus do teatro.

À amiga Cissa Lourenço, por todas as peças de teatro que assistimos juntos.

Ao Adriano, o responsável pela minha volta aos estudos, pelo incentivo, pelo carinho, pela força. Por tudo.

“Não existem mentiras, só aquelas que nos são socadas boca adentro pela necessidade, pelo
punho de ferro da necessidade...”

(Tennessee Williams, 2012, p. 130)

RESUMO

MARTINS, RAFAEL. *Nobody Knows You When You're Down and Out: A encenação de Alguns Blues do Tennessee pelo Grupo TAPA no Teatro de Arena Eugênio Kusnet*. 2017. 151 p.: il. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. 2017

A proposta desse trabalho é a análise da encenação do espetáculo *Alguns blues do Tennessee*, dentro do projeto *TAPA no Arena: uma ponte na História* no ano de 2013 no Teatro de Arena, vencedor do Edital de Ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet. Trata-se da encenação de três peças em um ato, *O quarto escuro*, *Verão no Lago* e *A dama da loção antipiolho*, do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams. O espetáculo é o resultado do trabalho iniciado no ano de 2009 com a direção de Eduardo Tolentino e Brian Penido Ross, tendo no elenco Conrado Sardinha, Isabella Lemos, Kadi Moreno e Rita Giovanna. A apresentação foi desenvolvida em sala de ensaios pelos atores do Grupo TAPA num processo que contou o estudo sistematizado da dramaturgia da obra de Williams. Recebeu a tradução de um lote de 26 peças curtas e 6 peças longas do autor, tendo como resultado, além da produção do espetáculo, na publicação, pela editora É Realizações, dos livros *Mister Paradise e outras peças em um ato* (WILLIAMS, 2011), *27 carros de algodão e outras peças em um ato* (WILLIAMS, 2012), *O zoológico de vidro; De repente no último verão; Doce pássaro da juventude* (WILLIAMS, 2014) e *Gata em telhado de zinco quente; A descida de Orfeu; A noite do iguana* (WILLIAMS, 2016).

Palavras-chave: Teatro Norte-Americano. Dramaturgia. Tennessee Williams. Grupo TAPA. Teatro de Arena.

ABSTRACT

MARTINS, RAFAEL. *Nobody Knows You When You're Down and Out: A encenação de Alguns Blues do Tennessee pelo Grupo TAPA no Teatro de Arena Eugênio Kusnet*. 2017. 151 p.: il. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. 2017

The purpose of this work is the analysis of the performance staging of the play “Some blues by¹ Tennessee” within Tapa no Arena project: a bridge in history in 2013 at Arena Theater, winner of the Edict of Occupation of the Arena Theater Eugenio Kusnet. It’s the staging of three one act plays: “The Dark Room”, “Summer on the Lake” and “The lady of the Larkspur Lotion” of the American playwright Tennessee Williams. The performance is the result of a work that began in 2009 with Eduardo Tolentino and Brian Penido Ross as directors and Conrado Sardinha, Isabella Lemos, Kadi Moreno and Rita Giovanna in the cast. This work has been developed in a rehearsal room by the Tapa Group actors during a process which included the systematic study of the dramaturgy work of Williams and the translation of a batch of 26 one-act plays and 6 long plays of the author. Besides the production of the show, it also resulted the publication of the books: “Mister Paradise e outras peças em um ato” (Williams, 2011), “27 carros de algodão e outras peças em um ato” (Williams, 2012), “O zoológico de vidro; De repente no último verão; Doce pássaro da juventude (Williams, 2014) and “Gata em telhado de zinco quente; A descida de Orfeu; A noite do iguana (Williams, 2016) by “É Realizações” publisher.

Key Words: North American Theater. Dramaturgy. Tennessee Williams. Group TAPA. Arena Stage.

¹ O título do em português permite duas interpretações possíveis para a origem dos *blues* no espetáculo: numa delas, *Some Blues by Tennessee* indica a autoria como sendo do dramaturgo Tennessee Williams. A outra, *Some Blues from Tennessee* indica a procedência do estado do Tennessee, estado de origem do dramaturgo. Ao traduzirmos para o Inglês precisamos fazer a opção por das duas possibilidades.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	26
FIGURA 2	29
FIGURA 3	30
FIGURA 4	31
FIGURA 5	68
FIGURA 6	74
FIGURA 7	79
FIGURA 8	81
FIGURA 9	82
FIGURA 10	83
FIGURA 11	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I.....	18
GRUPO TAPA E ARENA: UM BREVE HISTÓRICO DOS SEUS PERCURSOS DE TRABALHO E DOS OBJETIVOS PROPOSTOS NO PROJETO <i>UMA PONTE NA HISTÓRIA</i>	18
1.1 O Grupo TAPA	18
1.2 TAPA no Arena: uma ponte com a história	22
1.3 O Teatro de Arena: inovação e resistência.....	25
CAPÍTULO II	34
A DRAMATURGIA DE ALGUNS BLUES DO TENNESSEE	34
2.1 The Dark Room (O Quarto Escuro)	35
2.2 Summer at the Lake (Verão no Lago)	42
2.3 The Lady of Lakspur Lotion (A dama da loção antipiolho)	49
CAPÍTULO III.....	59
CONCEPÇÕES CÊNICAS EMPREGADAS NO ESPETÁCULO	59
3.1 Alguns Blues do Tennessee	59
3.1 O quarto escuro	67
3.2 Verão no Lago	73
3.3 A dama da loção antipiolho	79
CAPÍTULO IV.....	84
ALGUNS BLUES DO TENNESSE: A GÊNESE DO PROJETO.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS E A POÉTICA CÊNICA DE <i>ALGUNS BLUES DO TENNESSEE</i>	93
REFERÊNCIAS.....	97
ANEXOS	103

INTRODUÇÃO

Sempre fui um curioso sobre o teatro. Lembro-me que a primeira peça profissional que assisti foi *Visitando o sr. Green*, de Jeff Baron com Paulo Autran e Cássio Scapin. O fato curioso é que a primeira experiência nesse universo que me seduziu tenha sido com um dos maiores atores do teatro brasileiro. Lembro-me até hoje como a lágrima de Paulo Autran, sentado no sofá iluminado por um foco de luz branca, me emocionou! Tive vontade de subir no palco e fazer igual a ele. Eu seria um ator como Paulo Autran. Anos depois, seguidos de várias tentativas de ser ator, percebi que só Paulo Autran podia ser Paulo Autran. *Evoé!*

Quando entrei numa companhia teatral como aspirante a ator percebi que esse universo era mesmo tudo o que eu imaginava. O palco é o lugar onde você pode ser o que quiser. Ser quem quiser. Se emocionar. Emocionar o outro. A companhia da qual faço parte, embora esteja, no momento, um pouco afastado, é a Amadodorito Cia. Teatral, com sede no número 236 da rua Aimberê, no bairro das Perdizes, em São Paulo, onde o diretor Alan Pires ao lado de Priscilla Ribeiro e Marília Grampa equilibram-se numa corda bamba para manter o lugar funcionando. Lugar de gente valente, que vive com pouco dinheiro e muita vontade de vencer. Um teatrinho chamado Amadododito Fábrica de Artes, que se mantém com o dinheiro de mensalidades pagas pelos integrantes, das oficinas ministradas lá três vezes por semana, do aluguel do espaço para grupos de fora que usam o local para ensaio e, em pequeníssima escala, da bilheteria das peças que apresenta. Ali tive dias muito felizes e expurguei vários monstros que me assombravam. Foi ali também após duas peças em que atuei - das quais tenho muitas saudades -, além de várias oficinas, ajuda na iluminação e na produção que percebi que não era bom ator. Melhor seria contribuir com o teatro de outra maneira.

No início do primeiro semestre de 2013, chegou às minhas mãos, por meio de amigos do teatro, o informativo de um curso chamado *Teatro e Resistência*, que seria ministrado pela professora Dra. Maria Silvia Betti. Se não me falha a memória, as aulas aconteciam às quartas-feiras à noite numa das salas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, a FFLCH, na USP. Para mim que estudei toda a educação básica na escola pública em Itaquaquecetuba e fiz a graduação em História numa faculdade particular de Mogi das Cruzes pareceu uma ótima ideia. Eu teria contato agora com o teatro a partir de uma visão acadêmica. Solicitei a inscrição no curso e fui aceito. E as aulas eram incríveis!

Muitas discussões sobre o teatro como forma de resistência. Estudos sobre o teatro brasileiro nos Anos de Chumbo, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Jorge Andrade e tantos outros autores que eu não conhecia ainda. As aulas me mostraram que era possível fazer o teatro de outra maneira e, então, comecei a querer ser um pesquisador sobre o assunto. No final do curso, conversei com a professora e perguntei se ela me aceitaria como orientando numa possível dissertação de mestrado. Ela sugeriu, então, que eu assistisse como aluno ouvinte a disciplina *Teatro Norte Americano: questões formais e conceituais em foco*, ministrada por ela na Escola de Comunicações e Artes no semestre seguinte. Claro que eu aceitei. E o curso não foi fácil!

Eu não sabia nada sobre teatro e estava entre pessoas que estudavam o assunto há muito tempo. Fiquei a maior parte do período calado, só ouvindo, enquanto tentava encontrar ali no meio de tudo o que era dito um assunto que eu pudesse estudar. Não me atrevia a falar nada com medo de dizer bobagem. Li todos os textos que estavam no programa, ou quase todos, confesso. Lembro que quase morria de frustração toda vez que tentava ler *Teoria do Drama Moderno* [1880-1950] de Peter Szondi e não entendia nada do que ele dizia. Joel Pfister então! *Staging Depth: The Politics of Psychological Discourse* (1995) era o texto que fez parte do programa. Em inglês? Tarefa hercúlea. Hoje, felizmente já entendo um pouco mais. Foi no final de 2013, já em novembro, que consegui finalmente encontrar meu objeto de pesquisa. Ele, na verdade, já existia desde o início do semestre e eu ainda não sabia.

Em julho, eu assisti *Alguns Blues do Tennessee*, que foi apresentado pelo Grupo TAPA, no Teatro de Arena. Lembro-me que saí do teatro incomodado. Eu não conhecia Tennessee Williams e ainda não sabia o que era uma peça em um ato. Para mim, peça era tudo igual e eu gostava de quase todas. Daquela eu gostei, mas não entendi por quê. Aquela peça parecia não ter nem começo e nem fim. Ela já começava no meio e terminava antes de acabar. Meu incômodo era como eu podia ter gostado de uma coisa que não entendi direito. Como uma peça em que, basicamente, uma personagem pergunta e outra responde pode ser tão interessante? Já no final do curso da professora Maria Silvia, eu entendi o que era a peça em um ato, graças ao Peter Szondi, e à professora que me explicou o que ele estava dizendo. E também porque Tennessee Williams era um dos dramaturgos listados no programa do curso.

Pensei que poderia estudar o espetáculo porque em dezembro o Grupo TAPA apresentaria de novo, no *Festival Última Chance*, algumas peças que foram encenadas durante o ano. Apresentei a ideia para a professora, e ela aprovou. Finalmente, eu tinha um

objeto de pesquisa. A tarefa agora seria deixar de ser um simples espectador e aprender a assistir a uma peça com o olhar de um pesquisador. Fui ao Arena no dia 13 de dezembro, uma sexta-feira, sentindo-me um acadêmico. Eu só não sabia que a professora estaria lá também. Ela sentou ao meu lado! Fiquei tão nervoso e achei que não consegui assistir à peça com o olhar atento de um pesquisador, apesar de ter chegado me sentindo um. Saí de lá frustrado por não ter sido competente.

Naquela época, eu ajudava no teatro do qual faço parte trabalhando na produção das peças que eram encenadas lá. Arrumava a iluminação, ajudava a montar os cenários, assistia aos ensaios e às vezes participava deles como ator substituto, e também ficava na plateia enquanto os atores se concentravam para as apresentações.

Quando entrei no Arena e sentei ao lado da professora na primeira fileira, me lembro que minha atenção estava voltada a todos esses pontos, localização dos objetos de cena, dos *spots* de luz e das cores que elas teriam, como as gelatinas estavam colocadas, todas as entradas possíveis que o palco permitia: uma à esquerda, uma à direita e duas ao fundo do palco, como os atores se movimentavam pelo palco, as coreografias que mudavam os objetos de cena de lugar e transformavam uma cena em outra, o *black-out*. Hoje eu percebo que era isso mesmo que eu deveria ter feito. Não é só o trabalho dos atores que importa para a análise do espetáculo. É isso e também todos os outros aspectos. Tudo o que faz um espetáculo acontecer. Foi a orientação da professora Maria Silvia que me fez ver o teatro com outros olhos.

O objetivo desse trabalho é a análise da encenação do espetáculo *Alguns blues do Tennessee* no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, que aconteceu dentro do projeto *Tapa no Arena: uma ponte na História* no ano de 2013, quando o Grupo TAPA foi o vencedor do edital de ocupação do teatro situado na rua Teodoro Baima, na região central da cidade de São Paulo. Trata-se da apresentação de três peças em um ato do dramaturgo estadunidense Tennessee Williams (1911 – 1983), exibidas na seguinte ordem: *O quarto escuro* (*The Dark Room* 1956), *Verão no lago* (*Summer at the Lake*, 1937) e *A Dama da loção anti-piolho* (*The Lady of Larkspur Lotion*, 1941).

Dentro deste, estudaremos as concepções cênicas empregadas pelo diretor Eduardo Tolentino para encenar um espetáculo originalmente apresentado no teatro Viga Espaço Cênico, em 2011, em palco tipo italiano, para a encenação em um teatro com a configuração de semi-arena, focando no trabalho dos atores, na movimentação do cenário, na iluminação,

na trilha sonora, mais especificamente na importância do *blues* para o espetáculo, bem como, entender o que levou o diretor a agrupar num mesmo espetáculo três peças escritas em datas diferentes e nos efeitos em que esta escolha resultou.

A gênese do espetáculo foi resultado de um processo de estudos sobre Tennessee Williams, que aconteceu nas oficinas para atores profissionais ministradas pelo Grupo TAPA, durante os anos de 2009 e 2010, resultando, além do espetáculo, na tradução de uma antologia de peças do dramaturgo, muitas ainda inéditas no Brasil, e publicadas em quatro volumes pela editora É Realizações. As personagens das peças foram representadas por Conrado Sardinha, Isabella Lemos, Kadi Moreno e Rita Giovanna, com a direção de Eduardo Tolentino e Brian Penido Ross.

O estudo de *Alguns blues do Tennessee* se faz necessário sob o ponto de vista da importância que todos os componentes envolvidos no processo têm para o teatro nacional. O Teatro de Arena é uma das salas de Teatro mais representativas da cidade de São Paulo, sendo palco de importantes encenações durante sua história. Passaram por seu palco espetáculos fundamentais para a dramaturgia nacional, e a sala tornou-se, a partir de 1958, com a estreia de *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, um símbolo de resistência ao regime militar. O Grupo TAPA é um grupo de teatro de repertório, que apesar de raramente receber apoio do poder público, vem desde a sua fundação mantendo grupos de estudo oficinas de encenação para atores profissionais e montando espetáculos dos principais dramaturgos do teatro mundial.

Tennessee Williams é um dos dramaturgos mais prolíficos do século XX. Sua obra tem sido estudada não só por pesquisadores nos Estados Unidos, mas também em várias partes do mundo, inclusive no Brasil. Todavia, uma breve checagem dos escritos norte-americanos e brasileiros disponíveis em bibliotecas universitárias e na internet indica que boa parte desses escritos (incluindo dissertações e teses) concentra-se na análise de não mais do que quatro ou cinco peças. (FLORES, 2015, p.15)

Conforme Eduardo Tolentino disse, em debate realizado à época do lançamento do livro *Mister Paradise e outras peças em um ato* (WILLIAMS, 2011), no dia 10 de novembro de 2011, no Espaço Cultural É Realizações, Tennessee Williams é um dramaturgo cuja obra ainda não é conhecida em sua totalidade. A maior parte das peças do autor que foram produzidas são principalmente aquelas que podem ser consideradas como canônicas, ou então, as que foram adaptadas para o cinema, por isso, a iniciativa da editora É Realizações, junto

com o Grupo TAPA, na tradução dos textos de Williams proporcionou uma maior divulgação de textos, em certos casos até experimentais do dramaturgo, que antes estavam restritos a grupos de estudos e especialistas na obra de Williams. Tennessee Williams nasceu Thomas Lanier Williams III, em 26 de março de 1911, na cidade de Columbus, no estado do Mississippi. Sua prolífica obra começou a ser escrita precocemente, ainda nos tempos de escola, e já muito cedo tinha contos e poesias publicados em jornais e revistas. Williams estudou na Washington University, em St. Louis, e depois se transferiu para a Iowa University. Durante o curso de jornalismo, ele escreve sua primeira peça, *Beauty is the Word* (*Beleza é a palavra*), quando então passou a se concentrar em outros escritos, isso o transformou num aluno abaixo da média na universidade e, por conta disso, seu pai o obrigou a abandoná-la para trabalhar na mesma fábrica de sapatos que gerenciava. Em 1935, ele sofre um colapso nervoso e vai passar uma temporada com os avós em Memphis. Lá escreve outra peça em um ato, *Cairo!*, *Xangay!*, *Bombaim!*, e vê pela primeira vez seu trabalho ser encenado. (FLORES, 2015, p. 22)

Em 1939, apresentou um conjunto de peças intitulado *American Blues* num concurso organizado pelo Group Theatre, ganhando uma menção honrosa pelo conjunto da obra, e a partir daí passou a ser conhecido no meio teatral. Já no ano seguinte, matriculou-se no curso ministrado por John Gassner na The New School for Social Research. No mês seguinte, teve a peça em um ato *The Long Goodbye* encenada em Nova Iorque pelos alunos do curso. No mesmo ano estreou *Battle of Angels* em Boston.

A partir do sucesso de *The Glass Menagerie*, em 1945, na Broadway, encenação que foi agraciada com o prêmio do The New York Drama Critic's Circle, Williams teve presença garantida na Broadway, porém nem sempre com a aprovação da crítica. Mas após o sucesso em 1945, outras peças surgiram: *A streetcar named desire*, em 1947, *Summer and smoke*, em 1948, *The rose tattoo*, em 1951, *Camino real*, em 1953, *Cat on a hot tin roof*, em 1955, *Orpheus descending*, em 1957, *Suddenly last summer*, em 1958, *Sweet bird of youth*, em 1959, *Period of adjustment*, em 1960, *The night of the iguana*, de 1961.

O *TAPA no Arena: uma ponte na História* uniu todos esses componentes do teatro num só projeto: o Teatro de Arena e a sua contribuição para a busca de uma identidade própria na forma de se fazer teatro no Brasil. O Grupo TAPA como fruidor de espetáculos num país onde o teatro ainda é uma arte para poucos, e Tennessee Williams o dramaturgo norte-americano encenado no teatro e no cinema, tendo importantes contribuições para a escrita dramatúrgica no século XX.

CAPÍTULO I

GRUPO TAPA E ARENA: UM BREVE HISTÓRICO DOS SEUS PERCURSOS DE TRABALHO E DOS OBJETIVOS PROPOSTOS NO PROJETO *UMA PONTE NA HISTÓRIA*

1.1 O Grupo TAPA

Em 1974, na cidade do Rio de Janeiro, um pequeno grupo de alunos da Pontifícia Universidade Católica – PUC resolveu se reunir para fazer teatro. Liderados por Eduardo Tolentino, eles deram início ao que viria a ser um dos mais representativos grupos de teatro de repertório do Brasil. Em sua fase inicial, à qual o próprio Tolentino chama de pré-amadora, o grupo adotou vários nomes, um sinal de que a identidade ainda estava em gestação. Além de Eduardo Tolentino também faziam parte do grupo Dóris Weinberg, Eduardo Lopes, Jomar Carvalho, Laís Chama, Lília Miranda de Souza, Lúcia Guimarães, Mariângela Mascaretti, Ricardo Ladvoat, Roberto Magalhães de Carvalho e Sérgio Wessler (SAMPAIO, 2003). Jovens da classe média carioca que buscavam afirmar seu lugar no mundo e sentiam a necessidade da expressão artística com liberdade numa época em que o país vivia em plena Ditadura Militar.

O grupo permaneceu sediado na cidade do Rio de Janeiro até 1986, quando se mudou para São Paulo para apresentar o espetáculo *O tempo e os Conways*, de J.B. Priestley. Após enfrentar algumas dificuldades para encontrar um espaço onde pudesse encenar o espetáculo, o teatro Aliança Francesa apareceu como uma possibilidade que se concretizou. *O Tempo e os Conways* estreou em agosto de 1986 e foi um grande sucesso de público e crítica, inaugurando uma longa e frutífera carreira do grupo na cidade. Desde então, o Grupo TAPA tornou-se uma referência para o teatro paulista e vem trabalhando de maneira ininterrupta a encenação de peças teatrais que representam a base da dramaturgia do teatro, tanto a do Brasil como a estrangeira.

Ao estabelecer sua sede no teatro Aliança Francesa, a partir de 1986, o grupo foi desenvolvendo características que o diferenciaram de outros coletivos de teatro em atividade no país, priorizando o estudo aprofundado do trabalho e escrita de cada um dos dramaturgos

encenados, bem como das realidades em que as obras foram escritas, mantendo foco também no amadurecimento do ator como peça fundamental de todo processo. Desde então, o grupo encenou dramaturgos do cenário mundial como J.B. Priestley, Carlo Collodi, Jean Tardieu, Nicollò Maquiavelli, Strindberg, Oscar Wilde, Jean Genet, Luigi Pirandello, Ibsen, Molière, Thornton Wilder, William Shakespeare, Jacques Prévert, Nicholas Wright. (SAMPAIO, 2003)

Dentro do projeto Panorama do Teatro Brasileiro, o Grupo TAPA trabalhou com os dramaturgos brasileiros que em todos os sentidos contribuíram para a renovação da cena teatral e para a discussão da realidade social brasileira. São eles: Oduvaldo Vianna Filho, Martins Pena, Artur e Aluísio de Azevedo, João Cabral de Melo Neto, Plínio Marcos, Jorge Andrade e Domingos de Oliveira, etc. (SAMPAIO, 2003)

Uma das mais importantes contribuições do Grupo TAPA para o teatro brasileiro está no fato de o grupo sempre colocar em seu repertório os autores que fazem parte da dramaturgia fundamental do país, e revisitar esses autores é uma característica que o grupo mantém viva desde a sua fundação. A encenação de dramaturgos brasileiros começou a ser desenhada ainda na década de 1980, quando Eduardo Tolentino iniciou o *Projeto Escola TAPA*, no qual o grupo montava espetáculos de autores brasileiros e vendia-os para as escolas do Rio de Janeiro.

A experiência adquirida com o *Projeto Escola TAPA* (PET) deu ao grupo condições para iniciar um projeto mais ambicioso, o *Festival de Teatro Brasileiro*, que consistia em encenar os autores brasileiros do século XIX. O espetáculo de estreia foi *O noviço*, de Martins Penna, no Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro, em 1985, onde o grupo havia conseguido um espaço fixo para apresentações. Foram apresentados ainda os espetáculos *Caiu o mistério*, de França Junior e *A casa de Orates*, de Artur Azevedo, *O alienista*, de Machado de Assis, em 1986, já com o patrocínio da Lubrax. (SAMPAIO, 2003)

A partir de 1986, já com sua sede estabelecida em São Paulo, com a experiência adquirida pelo *Festival de Teatro Brasileiro* e pelos anos de estrada, o Grupo TAPA sentiu a necessidade de dar um passo maior e montar um festival que não ficasse restrito aos dramaturgos brasileiros do século XIX. Segundo Maria Everalda Sampaio, o Grupo TAPA, então, “pediu emprestado a Sábato Magaldi o título de um de seus livros, *Panorama do teatro brasileiro*, que caberia perfeitamente ao projeto do grupo, cujo objetivo era compreender o homem nacional através dos autores nacionais importantes” (2003, p. 178), num projeto de

grande importância para o teatro do país e, também, para o grupo que se arriscou em montar peças que nem sempre seriam bem-recebidas pelo público ou pela crítica. As peças montadas no projeto foram:

O noviço, de Martins Penna, *As viúvas e A casa de Orates*, de Arthur e Aluísio de Azevedo, *O Alienista*, de Machado de Assis, *O telescópio e Rasto atrás*, de Jorge Andrade, *Moço em estado de sítio* e *Corpo a corpo*, de Oduvaldo Vianna Filho, *Vestido de Noiva e A serpente*, de Nelson Rodrigues, *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, *Navalha na carne*, de Plínio Marcos, *As raposas do café*, de Antonio Bivar e Celso Luiz Paulini, *Do fundo do lago escuro*, de Domingos de Oliveira, *Os órfãos de Jânio*, de Millôr Fernandes e *O tambor e o anjo*, de Ana Maria Nunes. (SAMPAIO, 2003)

Do ponto de vista da contribuição para o teatro na cidade de São Paulo, mais especificamente, o Grupo TAPA participou de um dos mais importantes movimentos pela emancipação da produção teatral na cidade, pois sediou, durante a fase de sua ocupação do Teatro Aliança Francesa, as reuniões inaugurais do que viria a ser o *Movimento Arte Contra a Barbárie*.

A arte é um instrumento de libertação, que possibilita às mulheres e aos homens o pleno desenvolvimento de suas habilidades, guiando-os em direção ao autoconhecimento, por meio da expressão de sentimentos e emoções, mas foi cooptada pelo mercado como um meio de obtenção de lucros pela simples valorização do espetáculo e do entretenimento momentâneo. Partindo desse ponto de vista, portanto, se o teatro é apenas mais uma das ramificações de uma indústria cultural, tendo como base o pensamento de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, ao afirmarem que “sua ideologia são os negócios” (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 30), só podemos concluir, portanto, que um teatro guiado pela bússola do interesse empresarial não pode ter como objetivo a discussão do lugar do ser humano na sociedade e de sua capacidade de transformação social se, no fim, o lucro não vier como resultado de todo o investimento financeiro. Foi contra essa situação que os grupos teatrais paulistas se uniram pela aprovação de políticas públicas de incentivo à cultura que permitissem a manutenção da arte não como uma das fatias de mercado, em que as empresas privadas injetariam recursos em troca de incentivos fiscais, ao mesmo tempo que divulgavam suas marcas por meio de espetáculos cada vez mais distantes do acesso da população mais carente.

O Movimento Arte Contra a Barbárie foi organizado pelos grupos Companhia do Latão, Folias D'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Grupo Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul e pelos artistas Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira,

Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Sousa e Umberto Magnani², contra a mercantilização da arte e a favor da criação de políticas públicas que visassem o fomento e o desenvolvimento de obras que tivessem como objetivo seu pleno desenvolvimento sem as amarras dos interesses financeiros. O resultado mais importante do movimento foi a promulgação da Lei nº 13.279 de 8 de janeiro de 2002 (Lei de Fomento ao Teatro) que instituiu o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. A lei possibilitou a manutenção e a continuidade do trabalho dos grupos de teatro da cidade sem as amarras de um teatro guiado pelo interesse no simples divertimento do público ou pela arrecadação da bilheteria, fazendo realmente valer a sua função social.

O horizonte de trabalho do Grupo TAPA é o estudo e a encenação de trabalhos que são matrizes fundamentais da dramaturgia nacional e estrangeira, entendendo-se “dramaturgia” em seu sentido original referente a textos de literatura dramática resultantes do ato individual de escritura de dramaturgos, cujo objetivo é a encenação. Dentro do panorama geral dos grupos de teatro de São Paulo, o Grupo TAPA diferencia-se por essa opção específica. Enquanto outros coletivos têm como foco a dramaturgia da cena, os processos colaborativos, ou criações cênicas apoiadas na recriação espetacular a partir de literatura ficcional ou de obras críticas, o Grupo TAPA trabalhou sempre com a encenação de peças teatrais que integram o histórico de formação da arte dramática, tanto no contexto brasileiro como no estrangeiro.

Como resultado desse amadurecimento, o Grupo TAPA acabou por encarar a tarefa de estudar a dramaturgia de Tennessee Williams, um dos mais importantes dramaturgos estadunidenses do século XX num processo interno de estudos (que será detalhadamente analisado no quarto capítulo dessa dissertação), realizado nas oficinas dedicadas à interpretação das peças em um ato do dramaturgo, resultando na encenação do espetáculo *Alguns blues do Tennessee*. O estudo possibilitou importantes constatações aos integrantes, tanto relacionadas à especificidade do trabalho interpretativo como à necessidade de traduções mais consistentes e mais condizentes com a expressão cênica procurada, ambas se tornaram objeto de novas oficinas em 2011. A realização dessas oficinas e, dentro delas, as traduções em processo levaram o convite do editor Edson Filho para a realização sistemática da tradução do bloco completo de 32 peças, cujos direitos ele havia adquirido com vistas à dupla

² Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm#1>>. Acesso em: 5 abr. 2017

efeméride ligada à biografia de Tennessee Williams: 2011 era o ano do centenário de seu nascimento, e 2013 assinalava o trigésimo aniversário de sua morte. O trabalho que se desdobrou concretamente a partir daí é inédito em todos os sentidos, já que nenhum outro grupo teatral teve no Brasil um dramaturgo como objeto de abordagem tão continuada, tão sistemática e tão aprofundada.

1.2 TAPA no Arena: uma ponte com a história

Dentre os desdobramentos que resultaram desse processo, o Grupo TAPA foi selecionado pelo edital de ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet, promovido pela Funarte de São Paulo, no ano de 2013. Vencedor do processo licitatório, o grupo TAPA procurou fazer um apanhado da história do Arena, já que este tem a História como o seu maior patrimônio. O Edital de Ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet/2013 tinha como objetivo,

Promover a seleção de 1 (um) projeto que tivesse como objetivo a ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet, com espetáculos de teatro adulto e teatro para a infância e juventude, que dialogasse com a história do Teatro de Arena do ponto de vista da pesquisa de linguagem cênica e/ou do ponto de vista dos conteúdos, tomando os direitos humanos como referência, além de outras atividades relacionadas ao teatro [...], no período de abril de 2013 a 01 de dezembro de 2013. [...] a programação artística proposta deverá incluir espetáculos e atividades produzidas em mais de uma região geográfica do Brasil. [...] O resultado esperado com este edital é levar ao Teatro de Arena Eugênio Kusnet ampla atividade cultural de excelência, fomentando a cadeia produtiva do teatro, por meio de apresentações de espetáculos, oficinas, debates, conferências etc. (BRASIL, 2013, p.1)

A ocupação de uma sala de teatro é importante, pois os espaços de propagação de cultura devem cumprir sua função social. O Teatro de Arena tem um peso muito grande na história do teatro brasileiro que figura no imaginário da cidade de São Paulo, como um espaço de inovação e resistência, já que é parte do legado cultural da cidade e ajudou a revelar grandes nomes do teatro nacional. Foi também importante veículo de protesto contra os desmandos de governos autoritários que buscavam calar a voz daqueles que acreditavam que o grande valor da arte é poder se expressar com liberdade.

A proposta do projeto era estabelecer um diálogo entre a história do Arena e a do próprio grupo, apresentando espetáculos que de alguma forma estiveram presentes na

trajetória dos dois, e assim foi se construindo a pauta de peças, leituras e apresentações de vídeos que fariam parte do projeto:

Espectáculos Teatrais:

- *Breu*, de Pedro Brício: três apresentações;
- *Senhorita Julia*, de Strindberg: dezessete apresentações;
- *As Viúvas*, de Arthur Azevedo: vinte e sete apresentações;
- *Órfãos*, de Dennis Kelly: doze apresentações;
- *O Longo Adeus*, de Tennessee Williams: doze apresentações
- *Alguns Blues do Tennessee*, de Tennessee Williams: doze apresentações;
- *Berro*, de Tennessee Williams: quinze apresentações;
- *Retratos Falantes – Eles*, de Alan Bennet: doze apresentações;
- *Retratos Falantes – Elas*, de Alan Bennet: dez apresentações;
- *As Desgraças de uma Criança*, de Martins Pena: trinta e oito apresentações;
- *A Moratória*, de Jorge Andrade: doze apresentações;
- *De Um ou De Nenhum*, de Luigi Pirandello: doze apresentações;
- *Anti-Nelson Rodrigues*, de Nelson Rodrigues: quatorze apresentações;
- *Credores*, de Strindberg: oito apresentações;
- *A Mandrágora*, de Nicollò Machiavelli, nove apresentações.

Espectáculos Teatrais Infantis:

- *Patinho Feio*, de Tony Giusti: quinze apresentações;
- *O Jardim dos Duendes*, adaptação de Tony Giusti: seis apresentações.

Ciclo de leituras dramáticas, com debates ministrados pela Prof.^a Dra. Maria Silvia Betti e o lançamento do livro *27 carros de algodão e outras peças em um ato* (WILLIAMS, 2013), de 15 de outubro a 12 de novembro, todas as terças-feiras.

Leituras realizadas:

- *Algo não dito*, de Tennessee Williams;
- *A última carta de amor de Lord Byron*, de Tennessee Williams;
- *A mais estranha forma de amor*, de Tennessee Williams;
- *O quarto rosa*, de Tennessee Williams;
- *O palooka ou o panaca*, de Tennessee Williams;

- *Esta propriedade está condenada*, de Tennessee Williams;
- *Lembranças de Bertha*, de Tennessee Williams;
- *27 carros de algodão*, de Tennessee Williams.

Também fez parte do projeto um ciclo de exibição dos seguintes vídeos comentados por Eduardo Tolentino:

- Espetáculo Teatral – *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, direção de Peter Stein. Ato I e II (terça-feira, 11 de junho);
- Espetáculo Teatral – *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, direção de Peter Stein. Ato III e IV (terça-feira, 25 de junho);
- Espetáculo Teatral – *Major Barbara*, de Bernard Shaw, do Grupo Tapa, direção de Eduardo Tolentino, (terça-feira, 16 de julho).

Dentre os dramaturgos trabalhados pelo Grupo TAPA no projeto, Tennessee Williams é, talvez, um dos mais representativos por conta do peso que tem na história, tanto do grupo quanto do Arena. Williams está presente na origem do Teatro de Arena, quando da apresentação de *O Demorado Adeus* na EAD, dirigido por José Renato em 1951 e é, segundo o próprio Grupo TAPA explica no projeto apresentado à Funarte, ao lado de Strindberg e Pirandello, autor muito presente em suas pesquisas recentes. As três peças em um ato, que formaram o espetáculo *Alguns blues do Tennessee*, embora não tenham em nenhum momento anterior sido exibidas no palco da rua Teodoro Baima, são um elo que liga o Grupo TAPA ao Teatro de Arena.

A releitura dos autores um dia encenados no palco do Arena levou em conta o caráter do espaço. Parte relevante do projeto foi também a parceria com as companhias Coimbra e Évora encenando *Abajur Lilás* de Plínio Marcos e *Novas diretrizes em tempo de paz* de Bosco Brasil. O edital de ocupação da Funarte acabou por viabilizar um projeto antigo do grupo TAPA de fomentar o convite das duas companhias portuguesas para encenar dramaturgos brasileiros transpassando as origens culturais.

O fechamento do ano e do projeto deu-se com o *Festival Última Chance*, realizado entre os dias 09 de novembro e 21 de dezembro, composto de um apanhado de alguns dos espetáculos apresentados ao longo do ano:

- *Alguns blues do Tennessee* de Tennessee Williams: 9 e 16 de novembro;
- *Senhorita Julia*, de Strindberg: 23 e 30 de novembro;

- *O berro*, de Tennessee Williams: 07 e 08 de dezembro;
- *As desgraças de uma criança*, de Martins Pena: 14 de dezembro;
- *As viúvas*, de Arthur Azevedo: 21 de dezembro.

Sugerir a ponte com a história foi uma tentativa de dialogar com a tradição que o Teatro de Arena carrega, diálogo este que não se pretendia estanque e ansiava mostrar que toda a produção que passou por aquele palco contribuiu para a formação do tecido cultural da cidade. Um debate dinâmico, avesso à velha forma da aula de história presa a datas e nomes, num resgate do pensamento de Walter Benjamin que diz ser a história “objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agora’” (1985, p.229). O Grupo TAPA viu na ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet a possibilidade de resgatar a história cultural da cidade de São Paulo, por meio de uma de suas mais representativas salas de teatro.

1.3 O Teatro de Arena: inovação e resistência

Fundado em 1953 por José Renato, recém-formado na Escola de Arte Dramática da USP, o Arena se baseou na concepção norte-americana do *arena stage*, com a qual Renato teve os primeiros contatos a partir da leitura do livro *Theatre-in-the-round*, de Margot Jones, diretora norte-americana e amiga íntima de Tennessee Williams. Renato procurava uma forma mais acessível de se fazer teatro, pois os custos de produção no Brasil eram elevados, o que tornava a atuação quase impossível para um grupo que não tivesse o capital e a estrutura de um teatro como o TBC. O palco em arena dispensa a necessidade de grandes espaços e cenários elaborados, diminuindo assim o investimento necessário para a produção de um espetáculo.

O Arena renovou a forma de fazer teatro no Brasil, até então baseada nas grandes salas de espetáculos. A proximidade com o público, facilitada pelo formato do palco, deixava o trabalho dos atores em evidência. Joyce Teixeira Porto e Marisa Nunes (2007) afirmam em seu dossiê sobre o Teatro de Arena que a primeira experiência do grupo de José Renato se deu ainda nas dependências da EAD, numa apresentação demonstrativa, em 1951, com a encenação de *O demorado adeus*, de Tennessee Williams, dirigida pelo próprio Renato.

Em 1955, o grupo inaugurou sua sede na cidade de São Paulo, na rua Teodoro Bayma, 94, tendo *A rosa dos ventos*, de Claude Spaak, como espetáculo de estreia no dia 1º de fevereiro do mesmo ano. Em 1956, o Arena passou por uma nova fase com a entrada do grupo

Teatro Paulista do Estudante – TPE, ligado à militância do movimento secundário, do qual faziam parte Vianinha, Gianfrancesco Guarnieri, Vera Gertel, Diorandy Vianna, Raymundo Duprat e Pedro Paulo Uzeda Moreira. Os integrantes do TPE fizeram um acordo com José Renato e se ofereceram para atuar na figuração das peças do Arena em troca de um espaço para ensaios. Foi assim que Vianinha fez o primeiro papel numa peça do Arena, em *Escola de Maridos*, com estreia em fevereiro de 1956. A entrada desses novos integrantes causou uma mudança nos objetivos de trabalho do Arena, que até então estava mais ligada a questões práticas como os custos de produção dos espetáculos, com uma pauta de repertório mais próxima do TBC e nada tinha a ver com as lutas políticas que mais tarde se tornaram sua marca.

A entrada do diretor Augusto Boal no Arena, após sua chegada dos Estados Unidos em 1956, deu uma injeção de elementos importantes para a identidade do Arena. Boal foi para os Estados Unidos em 1953 para estudar dramaturgia. Segundo BETTI (2015, p. 157):

Boal sonhava em se desenvolver como dramaturgo, embora estivesse se formando como químico. Por considerar Gassner o professor de dramaturgos como Tennessee Williams e Arthur Miller, cujos trabalhos eram instigantes e inovadores, resolveu lhe escrever se apresentando, declarando suas intenções de estudo e consultando-o sobre a possibilidade de ser aceito para um período de especialização na área de dramaturgia da universidade, visto que tinha recebido de seu pai uma generosa oferta para custear esses estudos.

Figura 1: Cena de Eles não usam black-tie. Lélia Abramo (Romana) e Gianfrancesco Guarnieri (Tião).

Fonte: NUNES; PORTO, 2008, p. 35

Betti diz ainda que foi por meio de Gassner que Boal entrou em contato com o *Actors Studio*, para assistir às oficinas de interpretação, onde conheceu Lee Strasberg e pôde observar a abordagem das técnicas de trabalho de Stanislávski aplicadas pelo grupo. Boal trouxe novos elementos para a identidade do Arena, pois ele passou a propor espetáculos, como *Ratos e homens*, de John Steinbeck, *Juno e o pavão*, de Sean O’Casey, peça dirigida pelo próprio Boal, que também dirigiu trabalhos de sua autoria, como *Marido magro, mulher chata* e *Chapetuba futebol clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, por exemplo, num momento em que “implantava-se no país um sistema econômico e um estilo de vida fortemente identificados ao modelo norte-americano, dessa forma, estabeleciam inevitavelmente contradições e distorções” (BETTI, 2015, p. 163) que se mostravam quase insuperáveis.

A grande guinada do Arena, em direção à atuação política que se tornou sua marca, aconteceu em 1958 com a encenação de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, “versão revisada de um texto que ele havia escrito algum tempo antes com o título original de O Cruzeiro Lá no Alto” (BETTI, 2012, p. 8). A peça foi retrabalhada e com o novo título estreou em 22 de fevereiro de 1958, com direção de José Renato, sendo um sucesso estrondoso não só no que diz respeito ao público e à crítica especializada, mas para os próprios integrantes do grupo, porque a peça coloca no centro da matéria dramatúrgica a questão do proletariado industrial com seus pontos de estrangulamento no universo do plano de metas do então presidente Juscelino Kubitschek, que tinha como principal objetivo o desenvolvimento econômico do Brasil, priorizando o setor industrial e abrindo a economia para o aporte dos capitais estrangeiros, ao mesmo tempo que as lutas sindicais ganhavam força.

Iná Camargo Costa chama *Eles não usam black-tie* de “canto do cisne do Teatro de Arena” (COSTA, 1996, p. 21), pois permitiu a retomada de fôlego do grupo que vinha passando por dificuldades financeiras, e reconhece sua importância como ponto de virada para o teatro nacional:

O Arena saiu completamente renovado daquela crise e em sua renovação mudou também a história do teatro brasileiro. Estreando em 22 de fevereiro de 1958, só em São Paulo o espetáculo *Eles não usam black-tie* ficou mais de um ano em cartaz e, segundo a crítica e o próprio pessoal do Arena, abriu as portas do teatro brasileiro ao dramaturgo nacional. Em pouco tempo, quase todas as companhias existentes estavam empenhadas em revelar novos dramaturgos brasileiros à praça. (COSTA, 1996, p. 21)

Embora a autora reconheça mais adiante não ser totalmente correta a ideia de que *Eles não usam black-tie* tenha sido responsável pela novidade de apresentar autores nacionais e, para isso, cita o exemplo de *A moratória*, apresentado anos antes por Maria Della Costa. Ela afirma a importante mudança de foco assumida pelos encenadores a partir de então ao dizer que “a novidade era que *Black-tie* introduzia uma importante mudança de foco em nossa dramaturgia: pela primeira vez o proletariado como classe assume a condição de protagonista de um espetáculo”. (2006, p. 21)

A atuação de Boal, aliada à presença dos integrantes do TPE foram fundamentais para a guinada das pautas de trabalho do Arena em direção à atuação política, pois os atores que faziam parte do grupo e estavam interessados em produzir espetáculos que estivessem ligados ao momento histórico do qual faziam parte. Dessa ânsia em produzir, aliado ao sucesso de *Eles não usam black-tie*, surgiu o Seminário de Dramaturgia em 1958, que funcionou como um grande laboratório de estudos, experimentação e produção dramática até então desconhecidos no Brasil, de onde saíram importantes trabalhos da dramaturgia nacional como: *Chapetuba futebol clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, *A Revolução da América do Sul*, de Augusto Boal, *Quarto de empregada* e *Gente como a gente*, de Roberto Freire, *A farsa da esposa perfeita*, de Edy Lima, *Fogo frio*, de Benedito Ruy Barbosa, *Pintado de Alegre*, de Flávio Migliaccio e *O testamento do cangaceiro*, de Chico de Assis (RIBEIRO, 2012).

Em 1961, Vianinha e Chico de Assis desligaram-se do Arena para dar início aos trabalhos que outorgariam origem à criação do Centro Popular de Cultura, que em 1962 viria a se ligar à União Nacional dos Estudantes, a UNE. Vianinha acabara de escrever *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, peça que Chico de Assis foi dirigir num outro grupo chamado Teatro Jovem do Estudante, que ele havia acabado de formar e tinha como objetivo a discussão da realidade brasileira, por meio da interação entre os estudantes e operários tendo o teatro como mediador. O espetáculo foi encenado no Teatro de Arena da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro³. Com a encenação do espetáculo foi se articulando a criação do Centro de Cultura Popular – CPC, como explica BETTI (2012, p. 22):

A montagem de *A Mais Valia vai Acabar, seu Edgar* teve o poder de criar condições que levaram à fundação do CPC: os artistas e intelectuais que

³ Teatro Jovem: histórico. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399327/teatro-jovem>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

circulavam livremente no espaço aberto da arena da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, onde foi encenada, constituíam já um germe das diversas frentes de trabalho e de criação que pouco tempo depois se organizariam em torno do eixo conceitual do “popular”.

Figura 2: Cena do Show Opinião. João do Vale; Dorival Caymmi Filho (violão); Nara Leão e Zé Kéti.

Fonte: NUNES; PORTO, 2008, p.45

Após a fase do Seminário de Dramaturgia, o Arena passou por um período que ficou conhecido como o da nacionalização dos clássicos. Com a encenação de obras clássicas da dramaturgia mundial, discutia-se as questões políticas do Brasil. O trabalho desenvolvido nesse período aproximava-se ao que se fazia no Théâtre National Populaire⁴, onde José Renato fez um período de estudos no início da década de 1960. Nessa fase, o Arena trabalhava os grandes clássicos à luz das questões do proletariado inserido na realidade brasileira daquele período. Foram encenados dentro deste projeto *A mandrágora*, de Maquiavel, em 1962, *O melhor juiz, o rei*, de Lope de Veja (1963), e já no período pós Golpe Militar de 1964, *O tartufo*, de Molière, *O inspetor geral*, de Nikolai Gogol e *Os fuzis da Senhora Carrar*, de Brecht, em 1962. Contudo, essas peças foram encenadas a partir das

⁴ Criado em 1950, por Jean Vilar, após o sucesso da Semana de Avignon, que depois se tornaria o Festival de Avignon, o Teatro Nacional Popular – TNP “renovou radicalmente todos os componentes do teatro: o espaço, a iluminação, o jogo do ator, a direção, mas, sobretudo, o público e a relação com o público. Vilar sonhava com um teatro que se tornasse, no sentido pleno do termo, popular, e que se voltasse tanto para os trabalhadores como para as outras classes da população”. (VINAVER, 2016, p. 8)

perspectivas sociais do momento, isto é, houve uma adaptação delas às necessidades da conjuntura brasileira. (PATRIOTA, 2005, p. 91)

Figura 3: Cena do Show Opinião. Maria Bethânia e João do Vale

Fonte: NUNES; PORTO, 2007, p. 46

Com o Golpe Militar de 1964, a arte em geral entrou na mira dos generais que a viam como uma maneira de subversão que não poderia ser tolerada. Durante os anos da Ditadura, o Arena teve papel combativo ao apresentar espetáculos representativos no que diz respeito à conscientização e à luta política. É nesse período que o Arena começa a fase dos musicais com o Show Opinião, em abril de 1965. “Considerado ‘símbolo da resistência’ ao golpe, este trabalho abriu uma vertente estética e política, que foi amplamente utilizada nos períodos subsequentes e que deu origem à *Fase dos Musicais*, na qual se destacaram *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, *Arena conta Bolívar*” (PATRIOTA, 2005), com texto de Armando Costa, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes, o *Opinião* estreou em dezembro de 1964 no Teatro de Arena do Rio de Janeiro, tendo no elenco, João do Vale, Zé Kéti e Nara Leão, também integrantes do CPC da UNE, e foi montado com base na letra da canção de Zé Kéti que diz “podem me prender, podem me bater, podem até deixar-me sem comer, que eu não mudo de opinião”.

Considerado “a primeira resposta do teatro brasileiro ao golpe militar” (COSTA, 1996), *O Show Opinião* era um show de música em que os artistas intercalavam música brasileira com falas, nas quais opinavam sobre questões políticas do Brasil de então. Em São Paulo, o *Opinião* estreou no Teatro de Arena em abril de 1965, com direção de Augusto Boal, abrindo caminho para outros espetáculos representativos dessa fase do Arena: *Arena conta Zumbi* (1965), *Este mundo é meu*, *Arena canta Bahia e Tempo de Guerra* (1965), *Arena conta Tiradentes* (1967) e *Arena conta Bolívar* (1970).

Figura 4: Cena de *Arena conta Zumbi*. Vanya Sant’Anna, Suzana Moraes, Gianfrancesco Guarnieri.

Fonte: NUNES; PORTO, 2008, p. 48.

Em *Arena conta Zumbi*, Boal utilizou pela primeira vez o sistema coringa. Segundo Garcia (2015, p. 1-2)

Na fundamentação teórica do Sistema Coringa, Augusto Boal incorporou os princípios fundamentais do teatro grego, o moderno método de interpretação de Constantin Stanislávski e a teoria do distanciamento do teatro épico de Bertolt Brecht.

Em *Arena conta Zumbi*, Augusto Boal desenvolveu as técnicas principais do sistema coringa. A primeira técnica consistia em desvincular o ator do personagem, ou seja, vários atores podiam representar um mesmo personagem e, para propiciar a rápida identificação deste, utilizavam máscaras como na tragédia grega. A segunda concentrava-se na preparação do elenco para transmitir a opinião coletiva do Teatro de Arena.

Com texto de Boal, Guarnieri e Edu Lobo, todas as questões que naquele momento figuravam no Brasil, como a Ditadura, o Golpe Militar, os enfrentamentos políticos eram abordados no espetáculo dentro do questionamento da luta de Zumbi dos Palmares. Tudo o que o Arena fez como dramaturgia nesse período teve enorme ressonância na história do teatro do Brasil. Tudo o que lá se fez, principalmente após a entrada dos amadores do Teatro Paulista do Estudante teve um propósito, fosse com as peças estrangeiras, fosse com as nacionais, que era olhar de forma crítica para o país e para a sociedade de então. Durante os anos da Ditadura, o Arena foi combativo em sua arte, e as discussões que se realizaram dentro da sala da rua Teodoro Baima construíram sua reputação de teatro político. Esta vocação foi sendo sufocada pela repressão do governo que deixaria cada vez mais difícil a atuação do grupo.

Em 1971, Boal foi preso e torturado pelo governo militar, seguindo para o exílio logo depois. A repressão do governo e as dificuldades financeiras acabaram por dispersar os integrantes do grupo. Esses acontecimentos foram os responsáveis pelo declínio da atividade do Arena, que foi comprado pelo Serviço Nacional de Teatro (SNT), e sob a administração de Luiz Carlos Arutin passou a ser usada como casa de espetáculos e sala de teatro que poderia ser alugada a grupos interessados pelo espaço. A partir de fevereiro de 1977, o Teatro de Arena passa a ser chamado de Teatro de Arena Eugênio Kusnet. (PORTO; NUNES, 2008, p. 11-12)

Mesmo depois do final das atividades da organização Teatro de Arena de São Paulo, a sala da rua Teodoro Baima continuou habitando o subconsciente do paulistano como um símbolo do teatro da cidade. Sua representatividade para a cena teatral paulistana é

inquestionável e a ação da Funarte, no lançamento do edital para a ocupação do Arena, só reforça essa relevância. Muito mais importante do que uma sala de espetáculos para alugar, esta fundação queria que o Arena fosse ocupado durante um período de oito meses por atividades culturais que reavivassem a importância dele enquanto espaço de cultura.

CAPÍTULO II

A DRAMATURGIA DE ALGUNS BLUES DO TENNESSEE

Este capítulo é dedicado à análise de cada um dos originais dos textos dramaturgicos escritos por Tennessee Williams que compõem o espetáculo, sendo apresentados na sequência em que foram encenados. Os textos das peças e os diálogos utilizados nas análises fazem parte dos livros *27 Wagons full of cotton and other one-act plays* (London, 1949), *Mister Paradise and other one-act plays* (New York, 2005) e *American blues* (New York, 1948).

Vale lembrar que o dramaturgo não escreveu estas peças para que fizessem parte de um único espetáculo, assim, *Alguns blues do Tennessee* é fruto do trabalho do grupo TAPA e foi desenvolvido a partir das traduções dos textos de Tennessee Williams, feitas pelos atores e atrizes nas oficinas internas para atores profissionais ministradas pelo grupo. Neste caso específico, o trabalho resultou na publicação da antologia de textos de Tennessee Williams, publicada pela editora É Realizações, e na encenação do espetáculo. Esta pesquisa se debruçará na análise do trabalho realizado entre os anos de 2009 e 2011. O estudo do processo de criação do espetáculo será aprofundado mais detalhadamente no Capítulo 4 desta dissertação.

O espetáculo é composto por três peças em um ato escritas por Tennessee Williams dentro de um período aproximado de quatro anos. *The dark room* foi escrita por Williams em dois formatos: uma peça e um conto. Segundo Heintzelman e Smith-Howard (2005, p. 73), o conto foi escrito em 1940 e publicado em 1983 na antologia *Collected Stories*. A peça foi escrita por volta de 1939 e publicada na antologia *American blues*, tendo sido encenada pela primeira vez em Londres em 1966. *Summer at the lake* foi escrita, segundo Flores (2015, 278), provavelmente em 1938 e encenada pela primeira vez em 2004, com direção de Michael Kahn, como parte do programa *Five by Tenn*, organizado pelo Manhattan Theatre Club. A peça foi publicada pelos estudiosos Nick Moschovakis e David Roessel na antologia *Mister Paradise and others one-act plays* no ano de 2005. Heintzelman e Smith-Howard (2005, p. 132) explicam ainda que *The lady of Lakspur Lotion* foi escrita depois de 1942 e publicada no livro *27 Wagons full of cotton and one-act plays*, tendo sido encenada pela primeira vez no Monceau Theatre, Paris, em 1948.

As peças encenadas no espetáculo cobrem um curto período de tempo em que ocorre o embate entre as personagens. A estrutura formal da peça em um ato funciona como o registro

fotográfico de uma situação e favorece o enfraquecimento das relações intersubjetivas, como explica Peter Szondi (2005, p. 92-93):

A peça em um ato moderna não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se alçou à totalidade. Seu modelo é a cena dramática. O que significa que a peça em ato sem dúvida partilha com o drama o ponto de partida - a situação -, mas não a ação, na qual as decisões da *dramatis personae* modificam a situação inicial, impelindo-a para o termo final do desenlace. Como a peça em um ato não mais deriva a tensão daquilo que acontece entre os homens, é preciso que esta já esteja ancorada na situação. E isso não simplesmente como algo virtual, que a cada nova réplica dramática então se efetiva (a tensão no drama é criada dessa forma), mas como algo dado inteiramente pela situação.

Não existe a possibilidade de resolução ou desenlace, tendo as personagens a única opção de aguardar que os acontecimentos se sucedam, já que assim que se iniciam as cenas, elas encontram-se, como diz ainda, Peter Szondi (2005, p. 93), “fadadas a viver aguardando a catástrofe.”

A seguir, daremos início à análise da dramaturgia de cada um dos textos de Tennessee Williams encenados em *Alguns blues do Tennessee*.

2.1 The Dark Room (O Quarto Escuro)

Personagens:

Sra. Poccioni

Srta. Morgan

Lúcio

O quarto escuro mostra a visita de uma assistente social, srta. Morgan, à casa de Sra. Poccioni. A ação se passa num dos cômodos de uma casa pobre numa cidade industrial norte-americana, durante os anos de 1930, período da grande depressão. Sra. Poccioni é uma imigrante italiana única responsável pelo sustento da família, já que seu marido se encontra internado no sanatório municipal com problemas psiquiátricos desde que perdeu o emprego, segundo a esposa, há mais ou menos nove anos. Sra. Poccioni tem cinco filhos: os mais velhos, Tony e Frank, já saíram de casa, e ela não sabe onde se encontram no momento da entrevista. Ela acredita que Tony esteja em Chicago, já Frank a mãe não tem ideia de onde esteja.

A Sra. Poccianti divide a pequena casa com mais três filhos: Lucio e Silva, ainda em idade escolar, e Tina, de quinze anos. Tina foi abandonada pelo ex-namorado Max, que resolveu se casar com outra mulher. Em virtude do fim do namoro, a garota trancou-se no quarto escuro, de onde sai apenas para ir ao banheiro. A situação de Tina, que está grávida (revelação que só se tem ao final do texto), torna-se o ponto principal da entrevista conduzida pela Srta. Morgan que, ao tomar conhecimento da situação da adolescente, passa a questionar veementemente a mãe, tendo cada vez mais certeza de que a situação da família merece intervenção do Estado. Além de Sra. Poccianti e Srta. Morgan, apenas Lúcio tem uma breve aparição em cena, os outros personagens são apenas citados na conversa entre as duas mulheres.

A Srta. Morgan é descrita no texto como “the neat, fussy spinster engaged in social service”⁵ (WILLIAMS, 1948, p. 15). Como uma representante do Estado e do sistema vigente, ela tem o poder de decidir o destino da família Poccianti. Sua presença deixa a dona da casa tensa. As perguntas que ela faz não atingem o resultado desejado, já que a entrevistada dá meias respostas e, por vezes, parece perdida nos pensamentos. No decorrer do espetáculo, a Srta. Morgan começa a ficar impaciente e nervosa com as respostas para, no fim, receber uma revelação inesperada.

Na rubrica inicial há a indicação de que o mesmo cenário de *Moony's kid don't cry* pode ser usado, mas que alguns objetos devem ser alterados para realçar o aspecto de pobreza. É importante salientar que a peça foi escrita por Tennessee William, segundo Heintzelman e Smith-Howard (2005, p. 79), por volta de 1939, e inscrita no mesmo ano em um concurso realizado pelo The Group Theatre, junto com as peças *Moony's kid don't cry* e *The case of crushed petunias*. Williams foi premiado pelas peças e ganhou cem dólares como gratificação, além de ter chamado a atenção de Audrey Wood que passaria, a partir de então, a administrar sua carreira. Em *Moony's kid don't cry*, o cenário embora pobre pode ser entendido como um ambiente um pouco mais abastado que o da família Poccianti, já que Moony é um trabalhador assalariado e, embora sua renda não seja alta, ele ainda pode sustentar sua casa. Já a situação da Sra. Poccianti é completamente adversa, pois não consta que ela tenha uma renda fixa, seu marido se encontra desempregado e internado num sanatório municipal, e ela está, no momento em que a cena acontece, recebendo a visita de uma assistente social exatamente para avaliar a situação de sua família, o que indica uma condição de pobreza extrema.

⁵ Arrumada, exigente e engajada na profissão.

Sra. Pociotti é uma imigrante italiana moradora de uma cidade fabril norte-americana que cria sozinha seus três filhos mais novos, Lucio e Silva, ainda em idade escolar, e Tina, sua única filha mulher de 15 anos que se encontra adoentada. Os dois filhos mais velhos da mulher, Frank e Tony, já saíram de casa, e ela não tem notícias deles há muito tempo, acreditando que Tony esteja em Chicago, a mesma cidade que na década de 1930 enfrentava sérios problemas para resolver a questão da máfia italiana. Descrita no texto como “*an avalanche of female flesh, swarthy Italian, her bulk emphasized by a ridiculously skimpy gray knit sweater, whose sleeves extend half-way down her forearms. Everything about her is heavy and deliberate except her eyes, which smolder dart suspiciously*”⁶ (WILLIAMS, 1948, p. 15), a mulher a princípio confusa, que não consegue responder às perguntas da assistente social de maneira clara, enquanto nervosamente varre o chão, demonstra no decorrer da ação que é muito mais atenta do que se poderia supor.

O texto não nos informa com exatidão em que ano a ação se passaria. Pode-se supor, a partir da informação dada pela Sra. Pociotti, de que seu marido está desempregado desde 1930, que este ano seria por volta de 1938 – 1939. Os anos que se seguiram à quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, foram marcados pela grave crise econômica, no período conhecido como a Grande Depressão, quando o grau de desemprego chegou a níveis muito altos, castigando todos os setores da economia e, principalmente, os mais pobres. O marido da Sra. Pociotti está internado no sanatório municipal desde que ficou desempregado. O texto não deixa claro se ele foi despedido por ter ficado doente ou se ficou doente por ter sido despedido. Fato é que a situação de desemprego foi decisiva para o maior empobrecimento da família.

Sobre este tema, podemos nos ater também às informações a respeito do paradeiro dos filhos mais velhos da Sra. Pociotti. Sobre eles, Flores (2015, p. 80) esclarece:

Tony e Frank são os dois filhos mais velhos, estando Tony, segundo a fala da mãe, em Chicago. Dada a época em que a peça foi escrita, fica sugerida a possibilidade de que ele tenha se envolvido com a máfia naquela cidade. Sobre Frank, a mãe sequer sabe seu paradeiro. Williams havia escrito duas peças em um ato sobre homens envolvidos com a máfia: *Curtains for the gentleman* (*Cortinas para o cavalheiro*) em 1936, e *Honor the living* (*Honrem os vivos*), em 1937. O autor insinua essa ligação com a máfia da cidade de Chicago, na qual o tipo de trabalhador recrutado era, via de regra, o jovem sem dinheiro e de caráter volátil.

⁶ Uma avalanche de carne feminina, uma italiana típica, seu corpanzil é enfatizado por um ridículo suéter cinza apertado de mangas três quartos. Ela é pesada e lenta com exceção dos seus olhos que ardem em chamas e se movem com desconfiança.

O jogo dialógico é baseado nas perguntas que Srta. Morgan faz a Sra. Pociotti. A primeira com a caneta e uma prancheta onde as respostas são anotadas; e a segunda, enquanto varre nervosamente o chão, dá respostas evasivas, que com o desenrolar da cena passam a provocar nervosismo e indignação da assistente social. A ocupação cênica do espaço mostra que enquanto uma vai fazendo as perguntas e ficando cada vez mais irritada à medida que as meias respostas são dadas, a outra varre o chão como forma de se defender das perguntas que a todo o tempo tentam esmiuçar a situação de seu lar.

Logo nas primeiras falas, essa tensão se mostra em evidência:

Miss. Morgan: (Seated at table with pencil and pad) Now your husband, Mrs. Pociotti, just how long has been unemployed?

Mrs. Pociotti: God knows how long.

Miss. Morgan: I'm afraid I'll have to have a more definite answer.

Mrs. Pociotti: (Poking her broom under the stove) Musta been – 1930 he got laid off.

Miss. Morgan: He has been unemployed ever since? For eight or nine years?

Mrs. Pociotti: For eight or nine years. No jobs.⁷ (WILLIAMS, 1948, p. 15)

A maneira de falar da Sra. Pociotti demonstra um desconhecimento do idioma, em virtude de sua origem estrangeira, dificuldade esta que a impede de entender o que lhe é dito pela assistente social. Essa informação pode também nos dar pista de que a mulher use a dificuldade como desculpa para as respostas evasivas que dá à interlocutora.

Quando a atenção da assistente social se volta para Tina, filha adolescente de Sra. Pociotti, o tom da conversa fica mais tenso entre as personagens. Ao saber que a garota se encontra reclusa no quarto, a Srta. Morgan passa a acreditar que os filhos da entrevistada correm perigo. Dentre todas as questões acerca da condição de Tina e os motivos que a levaram a se tornar reclusa, o tempo que ela se encontra nesta situação é uma das questões que mais intriga a Srta. Morgan. A Sra. Pociotti, por sua vez, sabe que este é o assunto mais sensível, tanto é que a partir daí as respostas tornam-se cada vez mais desconstruídas, deixando a entrevistadora ainda mais descontente.

A garota trancou-se ao saber que Max, o ex-namorado, iria se casar com outra mulher. Desde então só sai de lá para fazer as necessidades fisiológicas, e nem a mãe sabe o que ela

⁷ **Srta. Morgan:** (*sentada na mesa com uma prancheta e uma caneta*) E seu marido, senhora Pociotti, ele está desempregado há quanto tempo?

Sra. Pociotti: Só Deus sabe.

Srta. Morgan: Eu sinto muito, mas eu preciso de uma resposta mais clara.

Sra. Pociotti: (*cutucando com a vassoura embaixo do fogão*). Deve ter sido – 1930 que o despediram.

Srta. Morgan: Ele está desempregado desde então? Por oito ou nove anos?

Sra. Pociotti: Por oito ou nove anos. Sem emprego.

faz lá dentro. Como se a situação já não fosse ruim, a adolescente ainda recebe, com a autorização da mãe, visitas periódicas do mesmo ex-namorado que a abandonara seis meses antes. Para a Sra. Pociotti, as visitas de Max são um alívio na situação da filha, pois nos dias em que ele não vem há maior agitação e descontrole dentro do quarto. A Sra. Pociotti explica mais um motivo que a faz concordar com essas visitas:

Mrs. Pociotti: Yes. She likes him to go in there. It makes her be not so much noise. You Know. When he don't come around a few days, she takes on something awful. Hollering, screaming, never you heard such bad names! Upstairs – complains! When he comes – right away better! Eats what he brings her! That way it helps a lot too. We don't go so much in the house. Maybe relief she don't come. Max – loaf of bread, cheese, pickle, maybe some coffee even. It helps.⁸ (WILLIAMS, 1948, p. 19-20)

A visita de Srta. Morgan à casa dos Pociotti configura uma possível ação social do governo para verificar a possibilidade de se inserir a família em algum programa de assistência social que o governo dos Estados Unidos operava na época da Grande Depressão. Como forma de tentar resolver os problemas causados pela quebra da bolsa de valores de 1929, que resultou na crise econômica que assolou o país e o mundo na década seguinte, o presidente Franklin Roosevelt instituiu a política do New Deal, que consistia numa série de medidas com o objetivo de recuperar a economia americana, ressaltando que a intervenção do Estado no mercado era grande. Parte dessas medidas se baseava em programas de bem-estar social e transferência de renda para aqueles que se encontravam em situação de carência. Segundo Kyvig:

O Social Security Act de 1935 estabeleceu um sistema no qual o governo federal lançou um programa de bem-estar social para aposentados e, com a administração do Estado e fundos complementares, ajuda para os desempregados, para os pobres que envelheciam, os cegos e outros deficientes, e crianças dependentes de mães solteiras.⁹ (2004, p. 250)

A situação de Tina, na verdade, pode ser interpretada como uma forma de prostituição. Mentalmente doente, portanto, incapacitada, a garota recebe as visitas periódicas de um homem casado, com a autorização da mãe que sabe da condição de ambos, porém aceita tudo,

⁸ É. Ela gosta que ele fique lá. Ela não faz tanto barulho. Você sabe. Quando ele não vem, ela fica terrível. Ela berra, grita, a senhora não tem ideia dos nomes sujos que ela fala! Lá de cima reclamação! Quando ele vem- tudo melhora! Come o que ele traz! É um sossego! Aqui em casa a gente não vai bem. Talvez seja melhor ela não sair. Max – pão, queijo, de vez em quando até café. Isso ajuda.

⁹ The Social Security Act of 1935 established a system whereby the federal government oversaw a program of social welfare for retirees and, with state administration and matching funds, aid for the unemployed, aged indigents, the blind or otherwise disabled, and dependent children of single mothers. (KYVIG, 2004, p 250)

porque a comida que o rapaz traz para a filha é a mesma que ajuda a alimentar o restante da família. As condições financeiras de Sra. Pociotti não são muito favoráveis, visto que o marido se encontra desempregado, indo e voltando do sanatório municipal, não podendo, portanto, contribuir para o sustento do lar. Não se pode desconsiderar, também, uma das indicações da rubrica sobre o fato de que a roupa que a Sra. Pociotti está usando corresponde a um tamanho menor do que ela deveria usar. Dentro do contexto dos anos de 1930, a visita de uma assistente social para a avaliação do ambiente familiar só pode ser justificada por situações extremas, portanto, “fica evidente que a Sra. Pociotti não foi beneficiada pelo Ato de 1935”. (FLORES, 2015, p. 77)

No meio da conversa sobre os encontros de Tina e Max, Lúcio, um dos filhos mais novos de Sra. Pociotti, aparece gritando pela mãe:

Lucio: Mamma!

Mrs. Pociotti: Yes.

Lucio: Gimme two nickels. I bet Jeeps he couldn't lick me an' he did an' he says he'll beat me or worse if I don't come across wit' the money.

Mrs. Pociotti: Shut up! (Jerks thumb at miss. Morgan's back. Lucio looks startled and clatters downstairs. Shrill cries from below.)¹⁰ (WILLIAMS, 1948, p. 20)

A reação da Sra. Pociotti, ao apontar a visitante para indicar ao filho que tomasse cuidado com sua presença, mostra que a imigrante tinha plena consciência, desde o início, da importância da figura da Srta. Morgan e do que sua ação dentro de seu lar podia representar. Podemos retomar a rubrica em que Tennessee Williams descreve a Sra. Pociotti: “ela é pesada e lenta, com exceção dos seus olhos que ardem em chamas e se movem com desconfiança” (WILLIAMS, 1948, p.15). A composição da personagem definiu uma mulher muito viva e consciente dos acontecimentos à sua volta.

O último trecho da conversa entre as duas personagens é a que contém o diálogo mais revelador da peça, algo que se pode ter como a primeira conversa franca entre as duas mulheres. Quando, finalmente, as respostas de Sra. Pociotti são as que Srta. Morgan quer ouvir:

Miss Morgan: Tina! Max! How long did they go out together?

Mrs. Pociotti: Since school, since beginning at school!

¹⁰ **Lucio:** Mama!

Sra. Pociotti: O que foi?

Lucio: Me dá duas moedas. Eu apostei com o Jeeps que ele não me lambia, ele lambeu e disse que se não pagasse ele ia me dar uma surra.

Sra. Pociotti: Cala a boca! (*Indica a assistente social. Lucio se assusta e corre escadas abaixo. Solta um grito estridente lá debaixo.*)

Miss Morgan: And after your daughter got sick and shut herself up in the dark, when did the boy start coming in that room with her?

Mrs. Pociotti: Maybe five or six mon's

Miss Morgan: And you and your husband, Mrs. Pociotti, neither of you did anything to prevent him from coming?

Mrs. Pociotti: My husban's head is no good. I got work to do. We get along best as we can. What happens is God's will, I guess. What is wrong is wrong, I dunno! Is all I can say.¹¹ (WILLIAMS, 1948, p. 20)

É na fala da Sra. Pociotti que se sente a total falta de esperança num futuro diferente, quando ela apela para a crença de que seu destino já foi decidido por uma força divina e contra o qual não vale a pena lutar.

Miss Morgan: (Pause) I see. Mrs. Pociotti, the girl will have to be taken away.

Mrs. Pociotti: Take her away? She won't like it.

Miss Morgan: I'm afraid we can't consult her wishes in the matter. Nor yours either. You've shown yourself completely incompetent to care for this girl. I think I may say that you have even contributed to her delinquency,

Mrs. Pociotti: I don't think she'll want to be going. You don't know Tina. She fights, she kicks something awful.

Miss Morgan: If she won't go peaceably, she'll have to be removed by force.

Mrs. Pociotti: I hope she will go. It's bad for the boys, her laying there naked like that.

Miss Morgan: What? Lying naked?

Mrs. Pociotti: Yes. She won't keep the clothes on her. The boys look in through the door and they laugh and they say bad things.

Miss Morgan: (In disgust.) Tch, Tch, she'll have to be taken away and held for a long observation. (She rises.)

Mrs. Pociotti: Better you make it be soon. From the way she is looking.

Miss Morgan: What do you mean? How was your daughter is looking, Mrs. Pociotti?

Mrs. Pociotti: Like – this. (Her curved palm moves slowly before her abdomen in a broadly elliptical gesture.)

Miss Morgan: Oh! You mean –? (She rises her hand to her lips. Mrs. Pociotti nods slowly – goes on with her sweeping.)¹² (WILLIAMS, 1948, p. 20-21)

¹¹ **Srta. Morgan:** Tina! Max! Há quanto tempo eles estão juntos?

Sra. Pociotti: Desde a escola, desde que começaram a escola.

Srta. Morgan: E depois que a sua filha adoeceu e se trancou no escuro, quando foi que o menino começou a visitá-la?

Sra. Pociotti: Uns cinco ou seis meses.

Srta. Morgan: E a senhora e o seu marido, senhora Pociotti, vocês não fizeram nada para evitar que ele viesse?

Sra. Pociotti: A cabeça do meu marido não está boa. Eu tenho que trabalhar. A gente faz o que pode. Eu acredito que o que acontece é vontade de Deus. O que está errado está errado, não sei! É tudo que eu posso dizer

¹² **Srta. Morgan:** (Pausa.) Sei. Senhora Pociotti, eu vou ter que levar a sua filha.

Sra. Pociotti: Levar ela? Ela não vai gostar.

Srta. Morgan: Eu sinto muito, mas a essa altura, não podemos levar os desejos dela em consideração. Nem os seus. A senhora se mostrou completamente incapaz de cuidar dessa menina. E digo mais, acho que a senhora contribuiu, e muito, para que ela se encontre nesse estado.

Sra. Pociotti: Eu não acho que ela vai querer ir. A senhora não conhece a Tina. Ela briga, ela chuta feio.

Srta. Morgan: Se ela não for por vontade própria, ela vai ter que ser levada a força.

A peça termina deixando em aberto uma situação sem solução aparente. O que se vê na situação posta em *O quarto escuro* é o embate entre forças que regem a vida das pessoas comuns e com as quais elas já não conseguem mais lutar. Essas personagens carregam em suas costas o sofrimento de uma parcela da população com a qual Tennessee Williams tanto se identificava. Personagens marginalizados, atormentados, alguns deslocados por uma realidade massacrante, outros que de tão fora do tempo em que viviam tornavam-se figuras à frente dele.

2.2 Summer at the Lake (Verão no Lago)

Personagens:

Sra. Fenway.

Anna.

Donald.

Escrita por volta de 1937, a peça retrata a família da Sra. Fenway, que passa férias na casa de veraneio, junto com o filho adolescente Donald e com a empregada Anna. A Sra. Fenway está separada do marido, que não aparece em cena, mas se faz presente por meio de uma carta escrita por ele, que é lida durante a peça, funcionando como uma espécie de quarta personagem, a anunciar o esfacelamento da família. Profissional da música, o pai anuncia na carta a sua situação financeira desfavorável por conta da diminuição da temporada e consequente redução dos ganhos. A separação do casal é o fio condutor de todo o problema da peça, sendo também o motivo de o estilo de vida das personagens ter se deteriorado. A casa de veraneio, por sua vez, deverá ser vendida, causando o retorno da família para o apartamento da cidade.

O cenário sugerido pelo autor é a “sala de estar de uma casa de veraneio, com paredes brancas envernizadas que brilham com o sol da tarde. A mobília é de vime”. Não há indicação

Sra. Poccianti: Espero que ela vá. Não é bom para os meninos, ela fica deitada lá, pelada.

Srta. Morgan: O quê? Pelada?

Sra. Poccianti: É. Ela não fica de roupa. Os meninos olham pela fechadura, ficam rindo e falam nomes terríveis.

Srta. Morgan: (*Enojada.*) Ts, ts, ts. Ela vai ter que ser levada e ficar em observação. (*Se levanta.*)

Sra. Poccianti: É melhor a senhora ir logo, que do jeito que ela está.

Srta. Morgan: Como assim? Que jeito que ela está, senhora Poccianti?

Sra. Poccianti: Está – assim. (*Suas mãos fazem um gesto amplo e elíptico ao redor da barriga.*)

Srta. Morgan: Ah! A senhora quer dizer? (*Leva as mãos aos lábios. A senhora Poccianti balança a cabeça afirmativamente – volta a varrer.*)

sobre o tempo narrativo do texto, a não ser pelo título que indica ser verão. Outras situações também nos remetem a esta afirmação, como a fala da Sra. Fenway dizendo que as idas ao chalé acontecem no mês de junho, durante as férias escolares, e também pelas constantes reclamações dela sobre o calor. Não se tem referência da região onde a casa do lago foi construída.

A rubrica define a Sra. Fenway como “a heavy woman” (WILLIAMS, 2005, p. 57), vestindo trajes de linho manchados de suor, usando colares chamativos. Com os cabelos desarrumados e grudados na testa por conta do calor, ela se abana a fim de refrescar-se. Embora diga reiteradas vezes não gostar do calor que faz no lago, a casa é para ela, neste momento, um refúgio, já que assim que voltar para a cidade sua vida estará para sempre modificada. Sentada em sua cadeira, ela assiste a essas mudanças quase imóvel. Suas falas se restringem a reclamar do ex-marido, que já não lhe garante o padrão de vida ao qual estava acostumada. Ela sente-se confusa quando confrontada pela realidade, sua saúde debilitada é a desculpa para não encarar de frente nenhum assunto que possa, de alguma maneira, lembrá-la das dificuldades. As críticas que faz à personalidade do filho são usadas como uma válvula de escape para seus temores.

Donald é um adolescente por volta dos 17 anos de idade. Rapaz inquieto e incomodado com as exigências da família e as cobranças da mãe, em relação à sua vida e a forma como se comporta. Sua sensibilidade o faz enxergar o apartamento da cidade como um ambiente opressor, e o lago como uma forma de fugir dessas imposições. Sensível e sonhador, suas aspirações são completamente diferentes daquelas desejadas para um jovem de uma sociedade capitalista, movida pelo interesse do sucesso pessoal e riqueza a qualquer custo. As cobranças feitas pela mãe o oprimem e o fazem ver no lago a possibilidade de fuga para as suas angústias. A liberdade do campo e o ambiente aberto da natureza contrastam com a sensação de sufocamento do apartamento da cidade, cercada por tijolos e fumaça. O lago é a possibilidade de romper as correntes que o prendem às obrigações impostas por uma realidade à qual não quer estar ligado. Sua conversa com a mãe é marcada por um diálogo que não se completa. Ele responde às perguntas como se não estivesse ouvindo nenhuma delas. Seu olhar fixo nas águas brilhantes do lago lá fora denunciam a necessidade de fugir de uma vida que não reconhece como sua. A rubrica define Donald como “um jovem esguio e sensível que anda pela sala como se estivesse em busca de algo”. Ele busca sentido para a própria vida.

A única indicação a respeito da faixa etária da empregada Anna, na rubrica do texto, é ser uma mulher idosa, porém, sua presença é importante no enredo da peça, já que se torna o

ponto de mediação entre a senhora Fenway e o filho. A partir da segunda metade da peça Anna torna-se a única ligação da Sra. Fenway com o mundo exterior. Calma e dona de si tem sempre as respostas que precisam ser ouvidas. Provavelmente, sua experiência de vida lhe dá o cacife de acalmar as angústias da patroa, quando na segunda metade da peça, se sentindo cansada e com a visão embaralhada e ofuscada pela luz do lago. Anna se torna, naquele momento, os olhos que enxergam o filho da patroa afastar-se nas águas do lago até desaparecer no horizonte.

Os diálogos em *Verão no lago* acontecem em duas etapas. Na primeira metade da peça, há a conversa entre mãe e filho e, na segunda, a interação passa a ser entre a patroa e a empregada. A conversa entre a Sra. Fenway e Donald, no entanto, nem sempre é uma relação intersubjetiva, pois, em diversos momentos, eles desenvolvem diálogos interiores, sem perceber a presença do outro, principalmente Donald que fica a maior parte do tempo imerso em seus próprios pensamentos. Pode-se até considerar a existência de um diálogo simbólico entre a senhora Fenway, Donald e o ex-marido, apresentado ao público por meio da carta.

A senhora Fenway interrompe grande parte das conversas para reclamar da saúde que, segundo ela, é debilitada, fazendo isso, principalmente, quando sua real situação econômica teima em materializar-se. O medo de perder a posição social e as facilidades que o dinheiro proporciona são o centro de suas preocupações, e mesmo as críticas em relação à personalidade introspectiva de Donald são no sentido de fazê-lo um homem, no seu ponto de vista, mais aceitável socialmente e merecedor de uma posição de destaque no mundo do trabalho.

Donald parece estar sempre imerso em suas angústias, de onde sai algumas vezes quando é interrompido pelas insistentes falas da mãe, ávida por uma conversa que quase nunca se completa, ou porque Donald volta novamente para dentro de si ou porque ela mesma desiste ao sentir-se pressionada pela verdade. Donald sabe que os seus sonhos e aspirações não são os mesmos que os da mãe, por isso desiste de tentar convencê-la sobre seus problemas internos, acreditando ser mais fácil concordar com as conclusões que ela faz sobre as origens deles. Ele já sabe que esta será sua última viagem à casa do lago.

Anna tem a desenvoltura necessária para lidar com os rompantes de mau humor da patroa sem se abalar. Sua postura em relação ao trabalho é a de uma pessoa que não se incomoda com a posição social que ocupa. A empregada torna-se, ao final da peça, a

companheira de conversa da senhora Fenway e mostra-se a personagem mais lúcida e ciente dos acontecimentos que envolvem a família desestruturada.

As diferenças entre as personalidades de mãe e filho delimitadas na rubrica inicial são reforçadas pelos diálogos entre as personagens:

Mrs. Fenway (irritably): What makes you so restless, Donald?
Donald: Nothing.
Mrs. Fenway: Then sit still! I can't bear to see you wandering around in that aimless way. Get you a book and read it.
Donald: I'm tired of books.
Mrs. Fenway: I thought you could never get tired of books.
Donald: There's nothing in them but words.
Mrs. Fenway: What would you expect to find in them?
Donald: Well, I'm tired of them.
Mrs. Fenway: You're being petulant. I must say it isn't very manly of you when you see the condition that I am in. I'm simply prostrated. What's the use of leaving the city when it's this hot on the lake?¹³ (WILLIAMS, 2005, p. 57)

As inquietações de Donald já não são mais dissipadas com as respostas encontradas nos livros. O rapaz sente a necessidade de um horizonte mais amplo, que no espaço familiar ele não encontra mais. A mãe, por sua vez, tem na casa a única esperança de escapar do futuro que a espera. Sua incapacidade de lidar com a dura realidade que se apresenta descortina-se no uso que ela faz das frágeis condições de saúde:

Mrs. Fenway: Oh, heavens! What was your father said in the letter?
Donald: He said he hoped your nervous condition was better.
Mrs. Fenway: I don't mean that., you know what I means. Something About Money.
Donald: Have you forgotten?
Mrs. Fenway: Give it here. (She takes the letter.) I can't make it out, it's all so jumbled, and my head, and y head goes around like a top.
Donald: He says the season's been cut short and we'll to come home the sixteenth. He's paining to sell de cottage. And there's something about to me taking a job in the wholesale business.¹⁴ (WILLIAMS, 2005, p. 58)

¹³ **Mrs. Fenway** (*irritada*): Qual o motivo da agitação, Donald?

DONALD: Nenhum.

Mrs. Fenway: Então pare! Não suporto vê-lo andando de um lado para o outro sem objetivo. Pegue um livro e leia.

Donald: Estou cansado de livros.

Mrs. Fenway: Nunca pensei que você fosse se cansar dos livros dos livros!

Donald: Não há nada neles, só palavras.

Mrs. Fenway: E o que você esperava encontrar?

Donald: Bem, estou cansado deles.

Mrs. Fenway: Você está sendo arrogante. Devo dizer que você não está agindo como homem sabendo do meu estado. Estou simplesmente prostrada. Qual o sentido de sair da cidade quando faz este calor no lago?

¹⁴ **Mrs. Fenway**: Ai Deus! O que foi que seu pai disse na carta?

Donald: Disse que esperava que você estivesse melhor dos nervos.

A personalidade sensível do filho tornou-se para a mãe uma incógnita. A Sra. Fenway não tem capacidade de entender o que se passa com Donald que, por sua vez, já não faz mais questão de ser realmente notado pela mãe, como se observa no diálogo a seguir:

Mrs. Fenway: I wish you had. Then there might be some excuse for your acting so queerly. It's no wonder you don't make friends. People think you're foolish when you go around looking like that. You ought to try and cultivate more – Donald! Where are you going?

Donald: I'm going out on the lake for a while.

Mrs. Fenway: No. Don't.

Donald: Why not?

Mrs. Fenway: You're out there too much. You have me alone all the time and I don't know where you are.

Donald: On the lake.

Mrs. Fenway: Yes, but you say so long and it's hot and my head swims. You don't have to rushing off every time I open my mouth to say something.

Donald (sitting down): I'm sorry.¹⁵ (WILLIAMS, 2005, p. 59)

A continuação do diálogo reforça as críticas que a mãe tem sobre o filho, ao mesmo tempo em que mostra como Donald já não se importa com a maneira como ela o enxerga:

Mrs. Fenway: No, you aren't. You aren't sorry about a thing. You're different, that's what. All you care about is mooning around out there on the lake. And you're nearly grown. You'll have to wake up pretty soon and take things more seriously. You can't just dream your whole life away. Now that your father and I have separated thing won't be easy, you know. I shall probably have to take up a teaching contract or something though heaven knows how I shall manage, what with my head swimming as it does all the time and my misplaced vertebra and – Tell Anna to be sure and iron my white linen waist. It's nearly for already. Do you hear me?

Donald: Yes.

Mrs. Fenway: Is that all you have to say to me ever. Just "Yes"?

Donald (rising and going to the window): What do you want me to say to you? Tell me and I'll say it!¹⁶ (WILLIAMS, 2005, p. 59-60)

Mrs. Fenway: Não estou falando disso, você sabe muito bem. É sobre dinheiro.

Donald: Já esqueceu?

Mrs. Fenway: Me dê isso aqui. (*Ela pega a carta*). Eu não consigo. Está tudo embaralhado e minha cabeça está girando como um pião.

Donald: Ele disse que a temporada foi reduzida e que teremos que voltar pra casa dia dezesseis. Ele está planejando vender o chalé. E alguma coisa sobre eu arrumar um emprego no comercio atacadista.

¹⁵ **Mrs. Fenway:** Preferia que estivesse. Seria uma desculpa para seu comportamento tão estranho. Não é de se estranhar que não faça amigos. As pessoas acham que você é bobo quando você anda por aí desse jeito. Você deveria ser mais sociável. – Donald! Aonde você vai?

Donald: Vou ao lago um instante.

Mrs. Fenway: Não vá.

Donald: Por que não?

Mrs. Fenway: Você fica muito lá. Você me deixa sozinha o tempo todo e eu não sei onde você está.

Donald: No lago.

Mrs. Fenway: É, mas você fica muito tempo, e está quente e eu fico tonta. Você não precisa sair correndo toda vez que eu abro a boca para dizer alguma coisa.

Donald: (*Sentando-se novamente*). Desculpe.

¹⁶ **Mrs. Fenway:** Não, você não quer se desculpar por nada. Você é indiferente, só isso. Você só se importa em ficar divagando lá fora no lago. E você já está bem grandinho. Logo você terá que acordar e levar as coisas mais

As críticas da Sra. Fenway sobre o filho não se restringem apenas ao fato de ele não se encaixar em seu ideal de como um homem deve ser. Elas são também a respeito de como, no seu ponto de vista e de grande parte da sociedade da época, um homem deve se comportar. Ao frisar o quanto Donald é diferente, ela critica a sensibilidade do filho e a maneira como ele se coloca frente à vida. Tal sensibilidade pode ser vista como um sinal de feminilidade do garoto, fato que pode estar ligado à sexualidade do próprio Tennessee Williams.

O diálogo que se segue entre as personagens gira em torno da possibilidade de se dispensar a empregada, pois o ex-marido não tem mais a intenção de continuar pagando seu salário. Nesse ponto da conversa, Donald parece não ouvir mais a mãe, que alterna sua fala entre a possível perda da empregada, suas reclamações a respeito da saúde e de como pontos pretos turvam sua visão, enquanto Donald segue alheio às suas reclamações.

Para Donald, a casa no lago representa a possibilidade de fugir das amarras que o prendem a uma vida que ele não deseja. As aspirações que a mãe tem para o seu futuro o oprimem, e o lago é a possibilidade de desatar os nós que o deixam ligados a essa realidade angustiante. A opressão que o domina pode ser percebida numa fala recheada de afirmações sobre como ele se enxerga e de fantasmagorias que o assombram, além de reafirmar a incapacidade de a mãe perceber seu sofrimento:

Donald: I don't want to do anything I don't want to do! (He rises and goes over to the window again.) I don't have to be anything but just what I am! (He faces her desperately.) Oh, God, mother, I don't want to go home! I hate it! It's like to be caught in a hideous trap! (He covers his face and sits down on the window still.) The brick walls and the concrete and the – the black fire-escapes! It's them I hate most of all – the fire-escapes! Don't they think people who live in apartments need to escape from anything besides fire?

Mrs. Fenway: Donald! I wish you could stop talking queerly!

Donald: I dreamed I was on one last night.

Mrs. Fenway: On what?

Donald: A fire-escape. An endless black fire-escape. I kept running and running, up it and down it, and I never got anywhere! At last I stopped running. I couldn't run any further, and the black iron thing started twisting around me like a snake! I couldn't breathe!

Mrs. Fenway: Stop it! In my nervous condition, it's a crime to make me listen to stuffs like that! What did you eat before going to bed last night?

a sério. Você não pode passar a vida toda sonhando. Você sabe que agora que eu e seu pai nos separamos as coisas não vão ser fáceis. Eu provavelmente terei que voltar a dar aulas ou algo parecido, mas só Deus sabe se eu dou conta, com essa minha tontura crônica e a minha coluna fora do lugar e... Diga a Anna para passar meu carpete de linho. São quase quatro horas. Você está ouvindo?

Donald: Estou.

Mrs. Fenway: É só isso que você sempre tem para me dizer? “estou” (*imitando*)

Donald: (*Levantando-se e indo até a janela*) O que você quer que eu diga? Fala e eu digo!

Donald (laughing sharply): Yes, blame it on my digestion! – I'm going out.¹⁷ (WILLIAMS, 2005, p. 62)

O lirismo característico dos textos de Tennessee Williams mostra um jovem se debatendo contra seus fantasmas internos enquanto aguarda desesperadamente pela ajuda da mãe que é incapaz de apoiá-lo. A senhora, entregue aos próprios conflitos internos, refugia-se nas reclamações sobre a saúde frágil. O embate entre mãe e filho termina com a tentativa que a Sra. Fenway faz de ler a carta enviada pelo ex-marido dando conta de que eles realmente terão que desocupar a casa para que possa ser vendida.

A última parte do diálogo entre mãe e filho toca na questão de como o tempo age de formas diferentes em cada pessoa. Faz alusões também à sensibilidade de Donald que, segundo a mãe, o faz diferente dos outros jovens, numa sutil crítica à sexualidade do rapaz, sem se dirigir abertamente a esta questão:

Mrs. Fenway: Always later. You're like your father in that respect. Procrastination about all things. Well, time doesn't wait for people. (She pours a glass of water and flops down again on the divan.) It just keeps going along. You'll find that out for yourself someday.

Donald: Time? I don't care about time. Time's nothing.

Mrs. Fenway: Time is the one thing that nobody ever gets away from.

Donald: I do. I've gotten away from it.

Mrs. Fenway: Have you indeed!

Donald: Yes, on the lake. There isn't any time out there. It's nigh or morning or afternoon but it's never any particular time.

Mrs. Fenway: Donald!

(Donald turns toward her slowly.)

Mrs. Fenway: I don't like to hear you talk like that. Young people don't say crazy things like that. It sounds like you were – different – or queer or something. Don't be like that Donald. It isn't fair for your mother. People will say that you're not like the other boys and they'll – they'll avoid you. You find yourself being left out of things all around. And you won't like that. I want you to learn to be normal and sociable and able to – to take your place on the world. Myself, I'm a nervous wreck and your father. He always

¹⁷ **Donald:** Eu não tenho que fazer nada que eu não queira! (*Ele se levanta e vai até a janela novamente*). Não tenho que ser nada além do que eu sou! (*Olhando-a desesperadamente*) Meu Deus, mãe, eu não quero ir para casa! Eu odeio aquele lugar! Odeio! É como estar preso numa armadilha terrível! (*Cobre o rosto e senta-se no peitoril*) Paredes de tijolos, e o concreto e as... as escadas de emergência pretas! É o que eu mais odeio – escadas de emergência! Será que eles acham que as pessoas que moram em apartamentos só precisam escapar de incêndios?

Mrs. Fenway: Donald! Eu queria que você parasse de falar essas esquisitices!

Donald: Sonhei que estava numa delas noite passada.

Mrs. Fenway: Numa o quê?

Donald: Escada de emergência. Numa interminável escada de emergência preta. Eu corria e corria, subia e descia e nunca chegava a lugar algum! Enfim parei de correr, não conseguia correr mais e todo aquele ferro preto começou a me envolver como uma serpente! Eu não conseguia respirar.

Mrs. Fenway: Pare! No meu estado de nervos é um crime me fazer ouvir essas coisas! O que você comeu antes de dormir ontem?

Donald (*rindo cinicamente*): Isso, ponha a culpa na minha digestão! – Estou saindo!

has been one of this fly-up-the-creeks, but you, Donald, you've got to be strong, responsible man.¹⁸ (WILLIAMS, 2005. p. 63-34)

A entrada da empregada Anna traz à cena uma via de comunicação entre a Sra. Fenway, imobilizada pelo medo da perda, e o mundo exterior que se encontra aberto para receber seu filho. Ao sair da sala, Donald vai para o lago se lançando na água e nadando para longe. Anna narra para a patroa a cena que acontece fora do texto, enquanto a Sra. Fenway se recusa a encarar a fuga de Donald. Por meio de seus olhos, vemos Donald entrar no lago e seguir seu destino. Ao seu lado, a Sra. Fenway sente-se impedida de olhar - ela própria - o afastamento do filho.

Ao desaparecer nas águas do lago, Donald finalmente se desvencilha dos laços que o prendem à família, aos anseios da mãe sobre seu futuro e da prisão que toda aquela cobrança se tornou. O brilho do sol refletido nas águas do lago bate nos olhos da Sra. Fenway e, ao turvar sua visão, a impedem de enxergar que Donald era o último elo que a ligava à vida à qual estava acostumada e que agora irremediavelmente terminou.

2.3 The Lady of Lakspur Lotion (A dama da loção antipiolho)

Personagens:

Mrs. Hardwicke-Moore

Mrs. Wire

Writer

Escrita por volta de 1941, *The lady of Lakspur Lotion (A dama da loção antipiolho)* foi originalmente publicada por Tennessee Williams na coletânea de peças intitulada *27 wagons full of cotton and other one-act plays* em 1949. A peça foi publicada no Brasil pela

¹⁸ **Mrs. Fenway:** Sempre depois. Você é igual ao seu pai nesse ponto. Posterga tudo. O tempo não espera as pessoas. (*Serve-se um copo de água e deita-se novamente no divã*). Ele continua correndo. Você vai descobrir isso um dia.

Donald: Tempo? Eu não me importo com o tempo. O tempo não é nada.

Mrs. Fenway: O tempo é uma coisa da qual ninguém pode escapar.

Donald: Eu posso. Eu escapo.

Mrs. Fenway: Escapa mesmo?

Donald: É. No lago. Lá o tempo não existe. É noite ou manhã ou tarde, mas nunca uma hora em particular.

Mrs. Fenway: Donald!

(*Donald vira-se para ela lentamente*).

Mrs. Fenway: Não gosto de ouvir você falando assim. Jovens não dizem essas coisas malucas. É como se você fosse... diferente... ou estranho ou sei lá. Não seja assim, Donald. Não é justo com a sua mãe. As pessoas vão dizer que você não é como os outros meninos e eles vão... vão te evitar. Você vai perceber que foi deixado de lado por tudo ao seu redor. E não vai gostar disso. Quero que você aprenda a ser normal e sociável e capaz de... de achar seu lugar no mundo. Eu, eu sou uma pilha de nervos e seu pai sempre foi um desses tipos muito fechados, mas você, Donald, você precisa ser forte, um homem responsável!

editora É Realizações com a tradução do Grupo TAPA no livro *27 carros de algodão e outras peças em um ato* em 2013.

A cena se desenrola num cubículo insalubre, sem janelas e iluminado apenas por uma claraboia, um quarto que é resultado da separação de outros por paredes falsas. As rubricas do autor indicam uma pobreza gritante e chamam a atenção do leitor para o quadro de mau gosto pendurado na parede, a cômoda sem graça, os espelhos rachados no guarda-roupa e um brasão de armas emoldurado que adorna uma das paredes.

Scene: A wretchedly furnished room in the French Quarter of New Orleans. There are no windows, the room being a cubicle partitioned off from several other by imitation walls. A small, black armoire, whose door contain cracked mirrors, swinging electric bulb, a black and graceless dresser, an awful picture of a Roman Saint and over the bed a coat-of-arms in a frame.¹⁹ (WILLIAMS, 1949, p. 67)

O minúsculo quarto é alugado numa pensão no bairro francês de Nova Orleans. *French Quarter* ou *Vieux Carré* é o nome dado à região central da cidade de Nova Orleans, às margens do rio Mississipi, no Estado da Louisiana, Estados Unidos. A região é caracterizada pela arquitetura histórica com suas construções inspiradas nas cidades parisienses e pela movimentada vida boêmia, onde a música tem grande presença. O bairro tem importância crucial na trajetória de Tennessee Williams, pois foi lá que o dramaturgo viveu parte de suas mais intensas experiências e buscou inspiração para suas histórias povoadas por bêbados, prostitutas, estivadores, homossexuais, os *outsiders* da sociedade capitalista.

O título da peça remete a um produto utilizado na década de 1930, a *Larkspur Lotion*²⁰, para o tratamento de parasitas pubianos, popularmente conhecidos como “chatos”. Junto ao ambiente degradado descrito na rubrica, o título ajuda a sustentar a ideia de que a situação na qual vive a Srta. Hardwicke-Moore sugere a prática da prostituição. Nota-se marcante ambiguidade no título que joga com os sentidos das palavras: a prostituta é a dama que faz uso de um produto destinado a tratar parasitas pubianos normalmente contraídos em relações sexuais promíscuas. O texto também foi traduzido por Thais do Amaral Balloni e

¹⁹ Um quarto miseravelmente mobiliado no bairro francês de Nova Orleans. O quarto é um cubículo sem janelas, separado de vários outros por falsas paredes. Através de uma claraboia uma luz fraca entra diagonalmente pelo quarto, e vemos que é fim de tarde de um dia acinzentado. Há um guarda-roupa alto e negro com espelhos rachados, uma lâmpada balançando, uma cômoda sem-graça, um quadro de mau gosto de um Santo Romano e acima da cama um brasão de armas emoldurado.

²⁰ DESCRIPTION: The indications or uses for this product as provided by the manufacturer are: effective in destroying head and crab lice; for external use only. Disponível em <http://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_715792> Acesso em: 06 jan. 2017.

publicado na edição de número 82 dos Cadernos de Teatro do Tablado, em 1979²¹, com o nome de *A dama de Bergamota*, uma tradução que faz referência ao uso do óleo de bergamota²², também usado no tratamento dos mesmos parasitas, fazendo alusão ao uso de tal óleo que ajuda a suavizar o título da peça na tradução.

Sentada na beirada da cama está a Srta. Hardwicke-Moore, mulher já na casa dos quarenta anos, de cabelos descoloridos. As observações que se podem perceber no texto a respeito da inquilina da pensão é que se trata de uma prostituta que, em função da idade já avançada e das difíceis condições sociais, resultantes da situação de miséria em que vive, não consegue manter os recursos necessários ao seu sustento. A Srta. Hardwicke-Moore idealizou para si uma realidade que não é a sua: uma mulher de origem nobre, dona de um brasão de armas e de uma plantação de borracha no Brasil, de onde ela retiraria sua renda. Quando se compara as afirmações que a mulher faz sobre sua condição social percebe-se uma contradição com a situação de pobreza apresentada pelo texto. O quarto sem janelas possui uma única comunicação com o exterior que é feita por uma claraboia no teto que a impede de ver o que está do lado de fora, permitindo a idealização de um mundo particular que melhor atenda aos seus desejos de elevar-se para além de toda aquela miséria.

O quarto é uma divisão de cômodos de uma antiga mansão do French Quarter que, deteriorada em virtude das dificuldades financeiras geradas pela Grande Depressão que castigou o país durante os anos de 1930, tornou-se reduto boêmio onde residiam os *outsiders*, personagens dos quais Tennessee Williams frequentemente trata em sua obra, sendo a Srta. Hardwicke-Moore uma dessas figuras.

A Sra. Wire é a dona da pensão, que vem ao quarto cobrar o aluguel atrasado da semana. Ela é, segundo descrito na rubrica, “*a heavy, slovenly woman of fifty*” (WILLIAMS, 1949, p. 67). Orgulhosa por ser uma senhoria de bairro francês, mesmo que sua propriedade não seja um exemplo de refinamento, ela gaba-se por ser voluntariamente alheia às atividades de seus inquilinos, não se importando de onde tiram o dinheiro desde que paguem seus aluguéis. Sua descrição na rubrica indica uma mulher que encara a vida de uma maneira mais dura devido às dificuldades enfrentadas na administração de seu negócio. Por isso se pode interpretar a palavra *heavy* do ponto de vista da sua postura frente ao mundo e às atitudes de seus inquilinos.

²¹ Disponível em: <<http://otablado.com.br/wp-content/uploads/notebooks-theater/fd45c9780487a5a1a9d1671cbfc6b351.PDF>>. Acesso em: 17 jan. 2017

²² Disponível em: <<http://glamimed.com/pt/pages/1553542>>. Acesso em: 25 jan. 2017

A Srta. Hardwicke-Moore se esforça para aparentar um ar de calma e autocontrole, estando, na verdade, acuada e oprimida pelo medo do iminente despejo. Demonstrando uma personalidade frágil, ela começa a falar das baratas que infestam o lugar como um subterfúgio para fugir do assunto que realmente trouxe a Sra. Wire até o quarto. Os insetos são também uma crítica da moradora às péssimas condições de higiene do lugar, além do fato de serem, simbolicamente, uma comparação com os outros moradores da região, que ela procura manter afastados de suas relações pessoais, já que precisa relacionar-se profissionalmente com eles. Sua repulsa ao ambiente oferecido pode ser percebida no diálogo sobre as baratas:

Mrs. Hardwicke-Moore (humorously, but rather painfully smiling): Mrs. Wire, I'm sorry to say that I just don't consider these cockroaches to be the most desirable kind of room-mates – do you?

Mrs. Wire: Cockroaches, huh?

Mrs. Hardwicke-Moore: Yes. Precisely. Now I have had very little experience with cockroaches in my life, but the few that I've seen before have been the pedestrian kind, that kind that walk. These, Mrs. Wire, appear to be flying cockroaches! I was shocked, in fact I was literally stunned, when one of them took off the floor and started to whiz through the air, around and around in a circle, just missing my face by barely a couple inches. Mrs. Wire, I sat down on the edge of this bed and wept, I was just so shocked and disgusted! Imagine! Flying cockroaches, something I never dreamed to be existence, whizzing around and around and around in front of my face! Why, Mrs. Wire, I want to know –²³ (WILLIAMS, 1949, p. 67-68)

Ao começar a falar dos diferentes tipos de baratas que infestam o lugar – referindo-se aos pedestres e às voadoras – ela própria está ironicamente criticando as condições insalubres oferecidas por aquele quarto, desvirtuando a conversa para ganhar tempo e se defender das investidas da senhoria. Ao falar do pouco contato que teve com os insetos, ela se esforça em assemelhar-se a uma pessoa refinada como deve ser uma aristocrata dona de um brasão de família. Não há vislumbre de melhora do lugar, a única contrapartida que ela terá é o teto que lhe cobre a cabeça, aquela situação não mudará, quer ela pague o aluguel, quer não pague. O diálogo no qual as mulheres se interrompem mutuamente marca o contraste entre a fala evasiva da Srta. Hardwicke-Moore, que busca meios de convencer a interlocutora da precariedade do lugar, e as frases diretas e incisivas da Sra. Wire, que procura a todo custo

²³ **Miss Hardwicke-Moore:** (*com humor, mas com um sorriso dolorosamente falso*) Mrs. Wire, sinto muito, mas não acho que essas baratas sejam as melhores companheiras de quarto. A senhora não acha?

Mrs. Wire: Baratas?

Miss Hardwicke-Moore: É, exatamente. É que eu não tive muita experiência com baratas, mas as poucas que vi eram do tipo pedestres, daquelas que andam. Estas, Mrs. Wire, me parecem ser baratas voadoras! Fiquei chocada, na verdade, fiquei mesmo foi atônita quando uma delas levantou voo e começou a zumbir pelo ar, girando e girando em círculos, e por um triz não esbarrou no meu rosto. Mrs. Wire, sentei-me na beirada desta cama e comeci a chorar, fiquei tão chocada e enojada! Imagine! Baratas voadoras, algo que nunca imaginei que existisse, zumbindo em voltas e mais voltas e mais voltas na minha frente! Porque, Mrs. Wire, eu quero saber –

encurrular a inquilina no intuito de receber o aluguel. Ela cita o alcoolismo da moradora do quarto intencionando depreciar ainda mais a inquilina. Nota-se também o uso do jogo de palavras e de sentidos por parte da senhoria:

Mrs. Wire: If you'll excuse me for saying' so, Mrs. Hardshell-Moore, you're much more likely to die from over-drinkin' than cockroach convulsions! (*She seizes a bottle from the dresser.*) What's this here? Larkspur Lotion! Well!²⁴ (WILLIAMS, 1949, p. 68)

O jogo semântico na troca do nome da inquilina é mais uma das tentativas da Sra. Wire para depreciar a locatária, chamando-a de Hardshell-Moore ela estaria atacando suas evasivas para fugir da cobrança do aluguel. Hardshell seria a referência a uma concha e traduzida ao pé da letra poderíamos entender algo como “casca dura”. Ao avistar a garrafa da loção antipiolho sobre a mesa de cabeceira, a Sra. Wire usa o produto como mais uma forma de pressão, já que ela sabe qual é a sua finalidade, citando também as visitas masculinas que a Srta. Hardwicke-Moore recebe durante a noite.

A figura da Sra. Wire toma conta do ambiente, deixando acuada a frágil inquilina. Ela passeia pelo quarto como sendo a dona da situação e sabe que sua presença tem o peso da ameaça do desabrigo. O temor por parte da Srta. Hardwicke-Moore é reforçado pela indicação na rubrica das primeiras falas do texto:

Mrs. Hardwicke-Moore: (with a sharp, effected tone): Who is at the door, please?

Mrs. Wire: (from outside, bluntly): Me! (Her face expressing a momentary panic, Mrs. Hardwicke-Moore rises stiffly).²⁵ (WILLIAMS, 1949, p. 67)

A inquilina sabe que aquela visita é um sinal de que sua situação não é boa e, provavelmente, descambará em algum problema mais sério. O tom na fala das duas personagens revela o conflito resultante do desequilíbrio relacional entre elas. A condição de proprietária garante à Sra. Wire o poder de andar pelo quarto com tanta desenvoltura, sempre interrompendo a inquilina com frases curtas e imperativas até, enfim, desmascarar a alegada origem de nobre e proprietária de uma plantação de borracha no Brasil:

Mrs. Wire (turning on Mrs. Hardwicke-Moore): You and your Brazilian rubber plantation. That coat-of-arms on the wall that you got from the junk-

²⁴ **Mrs. Wire:** Me desculpe pelo que vou dizer Miss Hardshell-Moore, mas é muito mais provável que a senhorita morra de bebedeira do que de convulsões de baratas! (*ela pega uma garrafa sobre a cômoda*) O que é isso aqui? Loção Antipiolhos! Ah, bom!

²⁵ **Miss Hardwicke-Moore** (*com uma voz aguda e afetada*). Quem é, por favor?

Mrs. Wire: (*do lado de fora, sem rodeios*). Eu! (*Seu rosto expressa um pânico momentâneo, Miss Hardwicke-Moore levanta-se tensa.*)

shop – the woman who sold it told me! One of the Hapsburgs! Yes! A title lady! The Lady of Lakspur Lotion! There is your title! (Mrs. Hardwicke-Moore cries out wildly and flings herself face down on the sagging bed).²⁶ (WILLIAMS, 1949, p. 70)

O quarto é a antítese daquilo que a Srta. Hardwicke-Moore se esforça em apresentar. Para ela, afirmar ser uma das Habsburgs, um membro da poderosa Casa da Áustria, que governou o Sacro Império Romano Germânico, família à qual pertenceu Maria Leopoldina, esposa de D. Pedro I, o imperador brasileiro, é uma forma de legitimar sua repulsa a toda aquela pobreza e exclusão social que a rodeia. Ela se esforça desesperadamente para mostrar à interlocutora uma delicadeza e um requinte que não cabem naquele quarto de pensão, uma vida que ultrapassa as barreiras impostas pela miséria.

Ela é uma mulher na faixa dos quarenta anos, castigada pela vida, entregue à solidão e falta de perspectiva. Em seu mundo ficcional, a plantação de borracha no Brasil é o esteio de seu sustento e a garantia de uma vida digna. Sua ânsia em elevar-se daquela condição degradante será mais tarde retomada por Tennessee Williams na personagem Blanche Dubois, em *Um bonde chamado desejo*. O ponto central da conversa entre a Sra. Wire e a Srta. Hardwicke-Moore é o embate entre o mundo real, pautado pela lógica de mercado em que o objetivo final é o dinheiro, e o mundo marcado pela falta de perspectivas. Nesse universo, idealizar uma vida completamente diferente da que se apresenta é melhor do que a própria existência. (HOSHIKAWA, 2015)

O Escritor é a terceira personagem da peça. Morador do quarto ao lado, não há no texto nenhuma descrição sobre sua composição física. Ele entra na conversa para defender a Srta. Hardwicke-Moore das investidas da Sra. Wire, mas acaba por tornar-se também alvo delas, já que da mesma forma, não pagou o aluguel da semana. Admirador do russo Anton Tchêkhov e dono de uma conversa fácil, sonha ser importante como seu autor predileto. Ele também vive num universo delirante a respeito da realidade ao falar de sua obra-prima, um livro de 780 páginas que, ao que tudo indica, ainda não foi escrito.

A personagem pode ser comparada com o próprio dramaturgo quando se atenta aos fatos de sua vida antes de ser alçado à condição de celebridade. Segundo Heintzelman e Smith-Howard, “Williams mudou-se para a pensão da Sra. Louise Wire no nº 722 da Toulouse Street, Nova Orleans, em 1938. O vibrante ambiente do Bairro Francês tornou-se a

²⁶ **Mrs. Wire** (para a Miss Harwicke-Moore). A senhorita e a sua plantação de borracha no Brasil. Aquele brasão de armas que comprou na loja de bugigangas – a mulher que vendeu me contou! Uma das Habsburgs! É! Uma dama com um título de nobreza! A dama da loção antipiolho! Esse é o seu título! (Miss Hardwicke-Moore se joga na cama e choa descontroladamente).

maior influência em seu desenvolvimento pessoal e artístico” (2005, p. 8, tradução nossa). Williams trouxe para o texto a dona da pensão onde viveu e uma prostituta. Pessoas que fizeram parte da sua trajetória e que foram transpostos para a peça inspirando seus personagens. Nos *outsiders* se observa pessoas com as quais ele conviveu no ambiente boêmio do *French Quarter*. Tennessee Williams nos dá pista de que a cena, na realidade, é uma construção da imaginação do Escritor numa de suas falas, quando num momento de dúvida se pergunta o que deveria dizer:

Writer: What if there *is* no rubber king in her life! There *ought* to be rubber kings in her life! Is she to be blamed because it is necessary for to compensate for the cruel deficiencies of reality by the exercise of a little – what shall I say? – God-given – imagination?²⁷ (WILLIAMS, 1949, p. 71)
[Grifos do autor]

A entrada em cena do escritor põe um ponto de equilíbrio na conversa. Ele chega para defender a Srta. Hardwicke-Moore como se uma moça indefesa estivesse sendo atacada por um poder superior e passa, ele próprio, a ser alvo das investidas da Sra. Wire. Uma situação que se percebe em toda a obra do próprio Tennessee Williams, crítico da opressão do poder econômico do grande capital sobre a sociedade americana. A proprietária da pensão acusa o escritor de ser um mentiroso, afirmando ser ele um bêbado inveterado a se esconder da realidade atrás das páginas de um livro não escrito. Ele, por sua vez, usa de toda sua eloquência para defender a Mrs. Hardwicke-Moore, assim como sua própria obra.

O Escritor tem uma longa fala no texto para responder aos ataques da senhoria, sustentar seu ponto de vista e a obra que diz estar escrevendo. No diálogo, pode-se perceber uma defesa apaixonada daqueles que são soterrados por uma força invisível que oprime os desvalidos:

Writer: (in a tired voice): Ah, well, now, what if I am! Suppose there is no 780-page masterpiece in existence (He closes his eyes and touches his forehead.) Supposing there is in existence no masterpiece whatsoever! What of that. Mrs. Wire? But only a few, a very few – vain scribbling – in my trunk bottom [...].²⁸ (WILLIAMS, 1949, p. 71)

²⁷ **Escritor:** E se não houver nenhum rei da borracha na vida dela! *Tem* que ter um rei da borracha na vida dela! Ela deve ser culpada de ter a necessidade de compensar as cruéis deficiências da realidade exercitando um pouco - como vou dizer? O dom inato que tem para imaginação!

²⁸ **Escritor:** (*com voz cansada*). Ah, muito bem. E se a senhora estiver certa? Suponhamos que não exista uma obra-prima de 780 páginas. (*Fecha seus olhos e toca sua testa*). Suponhamos que não exista obra-prima nenhuma! E daí, Mrs. Wire? Mas apenas poucos, muito poucos - rabiscos soltos- no fundo da minha gaveta velha....

A rubrica do trecho destacado mostra um homem cansado, não apenas dos ataques da senhoria, mas da própria luta contra o sistema pelo reconhecimento de seu trabalho. Ao fechar os olhos e tocar a nuca, demonstra estar experimentando o medo de externar, ele próprio, que sua obra na realidade não existe, como se a afirmação, ao sair de sua boca, finalmente tornasse aqueles meros manuscritos numa mentira incontestável. Sua luta contra esse sistema pode ser confirmada com a continuação de sua fala:

[...] Suppose I wanted to be a great artist but lacked the force and the power! Suppose my books fell short of the final chapter, even my verses languished uncompleted! Suppose the curtains of my exalted fancy rose on magnificent dramas – but the house-lights darkened before the curtain fell!²⁹ (WILLIAMS, 1949, p. 72)

A fala do Escritor denota uma intensa luta contra o poder da indústria do entretenimento que relega tantos talentos ao anonimato. Ele termina, então, sua longa fala sugerindo que sua obra é apenas uma ilusão na qual apoia-se para sobreviver em meio ao caos, confirmando, portanto, que as histórias da Srta. Hardwicke-Moore têm a mesma finalidade:

Suppose all of these unfortunate things are true! And suppose that I – stumbling from bar to bar, from drink to drink, till I sprawl at last on the lice-infested mattress of this brothel – suppose that I, to make this nightmare bearable for as long as I must continue to be the helpless protagonist of it – suppose that I ornament, illuminate – glorify it! With dreams and fictions and fancies! Such as the existence of a 780-page masterpiece – impeding Broadway productions – marvelous volumes of verse in the hands of publishers only waiting for signatures to release them! Suppose that I live in this world of pitiful fiction! What satisfaction can it give you, good woman, to tea it to pieces, to crush it – call it a lie? I tell you this – now listen! There are no lies but the lies that are stuffed in the mouth by the hard – knuckled hand of need, the cold iron fist of necessity, Mrs. Wire!³⁰ (WILLIAMS, 1949, p. 71-72)

²⁹ Suponhamos que eu quisesse ser um grande artista, mas me faltassem a força e o poder! Suponhamos que meus livros decepcionassem no capítulo final, e que meus versos fossem esboços fracos e incompletos! Suponhamos que as cortinas das minhas fantasias mais sublimes se abrissem para dramas magníficos- mas as luzes do teatro se apagassem antes das cortinas se fecharem!

³⁰ Suponhamos que meus livros decepcionassem no capítulo final, e que meus versos fossem esboços fracos e incompletos! Suponhamos que as cortinas das minhas fantasias mais sublimes se abrissem para dramas magníficos- mas as luzes do teatro se apagassem antes das cortinas se fecharem! Suponhamos que todas essas coisas lamentáveis sejam verdade! E suponhamos que eu – cambaleando de bar em bar, bebendo um drink após o outro até finalmente me jogar no colchão infestado de piolhos deste bordel – suponhamos que, enquanto eu precisar continuar como o protagonista indefeso deste pesadelo, eu queira fazer que ele seja suportável, e o ornamento, o ilumine- o glorifique! Com sonhos e ficções e fantasias! Como a existência de uma obra-prima de 780 páginas – prestes a ser estreada na Broadway – e livros de poesias maravilhosos nas mãos dos editores esperando apenas por assinaturas para serem lançados! Suponhamos que eu viva nesse lamentável mundo de ficção! Que satisfação a senhora pode ter, boa mulher, em rasgar tudo isso em pedaços, em esmagar – em chamar tudo isso de mentira? Vou lhe dizer uma coisa – agora ouça! Não existem mentiras, só aquelas que nos são socadas boca adentro pela necessidade, pelo punho de ferro da necessidade, Mrs. Wire!

A finalização da longa fala do Escritor delimita uma das questões centrais da peça e uma das principais críticas do próprio dramaturgo em relação à forma como o sistema capitalista trata a arte, colocando a Sra. Wire como personificação desse sistema: “[...] So I am a liar, yes! But your world is built on a lie, your world is a hideous fabrication of lies! Lies! Lies ... Now I’m tired and I’ve said my say and I have no money to give you so get away an away! (He shoves her firmly out of the door.)”³¹ (WILLIAMS, 1949, p. 72)

Após a saída da Sra. Wire de cena estabelece-se uma relação entre a Srta. Hardwicke-Moore e o Escritor, baseada nas idealizações dela sobre sua vida. O Escritor passa a questioná-la a fim de obter o máximo possível de informações. A relação de afetividade estabelecida entre eles mostra sua sensibilidade em enxergar, naquela criatura, uma matéria social que pode ser incluída em seu romance. Uma mulher como tantas outras oprimida pela sociedade capitalista, sem as condições básicas de sobrevivência que, obrigada a sujeitar-se a tantas humilhações, encontra refúgio em fantasias de uma pretensa origem nobre e a posse de uma fazenda de borracha no Brasil, uma vida falsa, mas repleta de elementos que o fascinam. Ela se mostra uma figura deslumbrante ao Escritor, e o estimula a tirar dela cada vez mais informação:

Writer (gently): I know. I suppose there weren’t any roaches on the Brazilian rubber plantation.

Mrs. Hardwicke-Moore (warming): No, of course there weren’t. Everything was immaculate always – always. Immaculate! The floors were so bright and clean they used to shine like – mirrors!

Writer: I know. And the Windows – I suppose they commanded a very lovely view!

Mrs. Hardwicke-Moore: Indescribably lovely!

Writer: How far was it from the Mediterranean?

Mrs. Hardwicke-Moore (dimly): The Mediterranean? Only a mile or two!

Writer: On a very clear morning I daresay it was possible to distinguish the White chalk of Dover?... Across the channel?

Mrs. Hardwicke-Moore: Yes – in a very clear weather it was. (The Writer silently passes a pint bottle of whisky.) Thank you, Mr. -?

Writer: Chekhov! Anton Pavlovitch Chekhov!

Mrs. Hardwicke-Moore (smiling with the remnants of coquetry): Thank you Mr. –Chekhov!³² (WILLIAMS, 1949, p. 72)

³¹ **Escritor**: Então eu sou um mentiroso, sim! Mas o seu mundo é construído em cima da mentira, seu mundo é uma fábrica hedionda de mentiras! Mentiras! Mentiras! Agora estou cansado e já disse o que penso e não tenho dinheiro pra lhe dar, então vá embora e deixe essa mulher em paz! Deixe-a em paz. Vamos, saia, saia daqui! (Ele a empurra com firmeza até a porta.)

³² **Escritor**: (*gentil*). Eu sei. Suponho que não tinha nenhuma barata na plantação de borracha no Brasil.

Miss Hardwicke-Moore: (*amorosa*). Não, claro que não. Tudo sempre esteve impecável – sempre. *Impecável!* O chão era tão claro e limpo, que brilhava como – espelho!

Escritor: Eu sei. E as janelas, suponho que tinham uma vista adorável!

Miss Hardwicke-Moore: Indescritivelmente adorável!

A suposta fazenda da Srta. Hardwicke-Moore, a falsa nobreza, representada pelo brasão que ostenta pendurado na parede do quarto miserável, é uma projeção de sua imaginação, um esforço para resgatar o orgulho que o meretrício, a penúria e a humilhação lhe retiraram. Ela quer se descolar daquele universo no qual está irremediavelmente presa. O desespero que detectamos na Srta. Hardwicke-Moore é o mesmo que observamos em grande parte dos personagens de Tennessee Williams, os *outsiders*, os despossuídos e marginalizados pelo sistema capitalista que oprime todo aquele que não se encaixa na regra da competição e da busca pelo lucro.

Ao “apresentar” o Escritor, ao final do texto, como Anton Pavlovitch Tchékhov, Williams afirma a sua própria admiração pelo dramaturgo russo. Segundo Heintzelman e Smith-Howard (2005, p. 7) Williams teve seu primeiro contato com a literatura escrita de Tchékhov durante a estadia na casa dos avós, em St. Louis, em 1935, após sofrer um colapso devido ao grande esforço físico por dividir o tempo entre o trabalho cansativo na fábrica de sapatos, em que trabalhava, e as noites em claro dedicadas à escrita.

Embora seja constante o fato de críticos e alguns estudiosos da obra de Williams atrelarem seu trabalho a fatos puramente bibliográficos e “carimbarem” as peças escritas antes do sucesso de *The glass menagerie* como superadas, sua obra “não obedece ao padrão convencional” (COSTA, 2001, p. 132), e, no caso das peças nessa pesquisa estudadas, não obedecem às unidades de tempo e espaço, o que renovou a escrita dramática, sendo importantes, não apenas como obras de estudo, mas, como veremos ao longo desse trabalho, tornaram-se importantes para o teatro como instrumento de crítica social.

Escritor: A que distância ficava do Mediterrâneo?

Miss Hardwickemoore: (*vagamente*) Do Mediterrâneo? Apenas uma ou duas milhas!

Escritor: Numa manhã bem clara eu ousou dizer que seria possível distinguir os cumes brancos de Dover? Do outro lado do canal?

Miss Hardwicke-Moore: Sim – Em dias bem claros. (*O escritor silenciosamente passa para ela uma garrafinha de whisky.*) Obrigada, senhor -?

Escritor Chekhov! Anton Pavlovitch Chekhov!

Miss Hardwicke-Moore: (*Sorrindo coquete*). Obrigada, senhor – Chekhov.

CAPÍTULO III

CONCEPÇÕES CÊNICAS EMPREGADAS NO ESPETÁCULO

3.1 Alguns Blues do Tennessee

O título do espetáculo sugere uma multiplicidade de sentidos que merecem uma análise mais atenta sobre os seus significados. Tennessee Williams é o pseudônimo de Thomas Lannier Williams III, que nasceu no Estado do Tennessee, no sul dos Estados Unidos, região com a qual tinha forte ligação. Sua obra é recheada de alusões à região, suas cidades, seu povo, à cultura e aos problemas sociais que fazem parte do cotidiano sulista. O *blues* constitui parte significativa da matriz cultural do sul dos Estados Unidos, onde, diferentemente dos estados do Norte, o trabalho escravo manteve-se como a base de seu sistema produtivo até a assinatura do Ato de Emancipação, por Abraham Lincoln, em 1 de janeiro de 1863, sem, no entanto, encerrar a Guerra Civil que continuou até o ano de 1895.

As tensões sociais e econômicas que geraram o conflito, entretanto, continuaram presentes durante todo o período da Reconstrução (1865-1877), não se diluíram e pode-se dizer que perduram até os dias atuais. É a expressão do sofrimento e do martírio do homem escravizado e representa “tanto um estado de espírito quanto um sentimento” (HOBBSAWN, 1990, p. 106). Originário das canções entoadas em grupo pelos escravos nas grandes fazendas monocultoras espalhadas pelos territórios do sul escravagista antes da Guerra de Secessão. Segundo afirmam Tomé e Faleiros (2012, p. 58):

O blues evoluiu a partir das canções de trabalho (*work-songs*, *field-hollers*) e canções religiosas (*spirituals* e *shouts*) dos escravos negros. Embora esses estilos tenham procedência mais antiga (anterior mesmo à Guerra de Secessão dos anos 1860) a consolidação do formato típico do blues se deu nas décadas finais do século XIX e no início do século XX.

Sobre a origem do *blues* e o seu significado, Jones explica:

O *blues* clássico é chamado de "clássico" porque era a música que parecia conter todos os elementos diversos e conflitantes da música Negra, mais o apelo emocional mais suave da "performance". Foi a primeira música Negra que apareceu em um contexto formal como entretenimento, embora ainda contivesse a dura e intransigente realidade das formas de blues anteriores. Era, na verdade, o equilíbrio perfeito entre as duas palavras e, como tal, representava um passo claramente definível pelo negro de volta à corrente principal da sociedade americana. O blues primitivo era quase uma

expressão consciente da *individualidade* do Negro e igualmente importante, sua separação. Os primeiros anos da Guerra Civil viram o negro tão distante de toda a sociedade americana como era possível para ele. Tal *separação* nunca mais foi possível. A ideia de meta-sociedade opõe-se à integração, dois conceitos que devem sempre estar presentes em qualquer discussão sobre a vida Negra na América.³³ (1970, p. 86-87, tradução nossa).

As canções de trabalho representavam um “grito” contra as condições massacrantes que o negro escravizado enfrentava na sua luta diária. Era uma forma de unir cada um daqueles homens e mulheres como um grupo e ajudá-los a enfrentar o esforço de uma rotina extenuante de trabalhos forçados que desumanizava, além de representar “tanto um estado de espírito quanto um sentimento” (HOBBSAWN, 1990, p. 108) do escravo ou do trabalhador comum que, oprimidos pela dominação, não conseguiam vislumbrar um futuro com mudança possível, lançando mão de um lamento sofrido e cadenciado que marca o seu sofrimento.

A preocupação com as questões sociais é uma constante na obra de Tennessee Williams e, embora ele próprio tenha declarado várias vezes não haver características políticas em seu trabalho, é inegável que essas questões estejam presentes na sua escrita, já que a expressão “preocupações sociais e radicalismo” consta no subtítulo da coletânea *American Blues*. Essa inclinação pode também ser claramente percebida no ensaio escrito por ele e publicado no jornal The New York Times, em 30 de novembro de 1947, no qual nota-se um profundo desconforto com as injustiças sociais e as contradições existentes dentro do sistema capitalista, com as quais ele discordava:

The sight of an ancient woman, gasping and wheezing as she drags a heavy pail of water down a hotel corridor to mop up the mess of some drunken overprivileged guest, is one that sickens and weighs upon the heart and withers it with shame for this world in which it is not only tolerated but regarded as proof positive that the wheels of Democracy are functioning as they should without interference from above or below.³⁴

³³ Classic blues is called ‘classic’ because it was the music that seemed to contain all the diverse and conflicting elements of Negro music, plus the smoother emotional appeal of the ‘performance’. It was the first Negro music that appeared in a formal context as entertainment, though it still contained the harsh, uncompromising reality of the earlier blues forms. It was, in effect, the perfect balance between the two words, and as such, it represented a clearly definable step by the Negro back into the mainstream of American society. Primitive blues had been almost a conscious expression of the Negro’s *individuality* and equally important, his *separateness*. The first years of Civil War saw the Negro as far away from the whole of American society as it was ever possible for him to be (p.86). Such a separation was never possible again. To the idea of meta-society is opposed of integration, two concepts that must always be present in any discussion of Negro life in America. (Jones, 1970, p. 86-87)

³⁴ Disponível em: <<https://genius.com/Tennessee-williams-the-catastrophe-of-success-annotated>>. Último acesso em: 14 mar. 2017

Tradução:

O quadro de uma velhinha ofegante que carrega com enorme esforço um balde pesado d’água por um corredor de hotel para limpar a imundice de um hóspede bêbado e cheio de privilégios sociais é um quadro que me faz ficar

Sua inclinação para observar e questionar tais aspectos da vida cotidiana dos excluídos do sistema capitalista deve-se em grande parte às condições em que ele viveu antes de ser alçado ao *status* de celebridade, após o sucesso de *The glass menagerie*, em 1944.

O *blues* também foi utilizado pelo próprio dramaturgo como inspiração para seu trabalho, já que *American blues*³⁵ foi o título escolhido por Williams para a coletânea de peças em um ato composta por “*Moony’s kid don’t cry, The dark room, The case of crushed petunias – a lyrical fantasy, Ten blocks to Camino Real – a fantasy e The long stay cut short, or The unsatisfactory supper*”, enviada em 1939 para o concurso patrocinado pelo The Group Theatre, quando Williams foi agraciado com um prêmio de cem dólares pelo conjunto das peças em um ato, além de ter caído nas graças de Audrey Wood, que se tornou sua agente desde então. Para Flores, o dramaturgo nomeou a coletânea não apenas numa concessão ao pedido do editor para que isso fosse feito, mas em razão da observação dos acontecimentos sociais que ocorriam à sua volta e aos quais era tão sensível. (FLORES, 2015, p. 36)

Sobre o título escolhido para *American blues*, Flores (2015, pp. 35-36) explica que, atendendo ao pedido do editor, Williams acrescentou *The case of the crushed petunias* na coletânea, sendo esse um dos motivos que o levou a nomear a coletânea, já que ao lado das outras peças que compõem o livro, as questões sociais estão presentes na matéria representada pelo autor, assim como fazem parte da gênese do *blues* enquanto estilo musical representativo da vida sofrida do homem negro e pobre do sul dos Estados Unidos.

No espetáculo encenado no Teatro de Arena, o uso da música foi a solução cênica escolhida para marcar a transição entre as peças e a mudança da localização dos objetos de cena que compõem o cenário de cada uma delas. Na transição entre *O quarto escuro* e *Verão no lago* a canção utilizada foi *By the light of the silvery moon*³⁶, composta por Gus Edwards, - escritor e compositor americano, editor de revistas de *vaudeville*³⁷ - com letra de Edward

doente e oprime meu coração, fazendo-o murchar de vergonha deste mundo, em que essa situação é não só tolerada, mas considerada como a prova dos nove de que o mecanismo da Democracia está funcionando devidamente, sem interferência de cima ou de baixo.

Disponível em: <<http://agenorbevilacguasobrinho.blogspot.com.br/2013/05/a-catastrofe-do-sucesso-tennessee.html>>. Último acesso em: 14 mar. 2017

³⁵ Em virtude de existirem inúmeras constatações de autores diferentes sobre as peças que compunham a coletânea *American Blues*, e não se podendo afirmar com certeza quais constaram da coletânea enviada para o concurso de 1939, optamos por assumir o que afirma Flores (2015, p. 35) sobre as cinco peças publicadas no livro do Dramatis Play Service Inc. em 1948.

³⁶ Disponível em: <https://en.wikisource.org/wiki/By_the_Light_of_the_Silvery_Moon> Acesso em: 14 mar. 2017

³⁷ Disponível em: <<http://www.songwritershalloffame.org/exhibits/C229>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

Madden - para o musical *Babes on Broadway*, interpretada por Lillian Lorraine e produzido nos Estados Unidos nos anos 1940. Marcada por seu ritmo dançante a música reforçou uma das características de *Alguns blues do Tennessee*, a ironia. O diretor Eduardo Tolentino utilizou a música de um luxuoso espetáculo da era de ouro dos musicais americanos, em que o ambiente alegre contrasta com os espaços miseráveis apresentados nas peças, principalmente no caso de *O quarto escuro* e *A dama da loção antipiolho*. Ao examinar a letra da canção percebe-se o paradoxo e a ironia configurados na relação entre a música e a matéria representada:

By the light of the silvery moon.³⁸

*Place park, scene dark, silvery moon is shining through the trees;
 Cast two, me, you, sound of kisses floating on the breeze.
 Act one, begun. Dialogue, "Where would you like to spoon?"
 My cue, with you, underneath the silvery moon.
 By the light of the silvery moon,
 I want to spoon, to my honey I'll croon love's tune,
 Honeymoon keep a-shining in June,
 Your silvery beams will bring love dreams, we'll be cuddling soon,
 By the silvery moon.
 Act two, scene new, roses blooming all around the place;
 Cast three, you, me, Preacher with a solemn looking face.
 Choir sings, bell rings, Preacher: "You are wed for evermore."
 Act two, all through, every night the same encore.
 By the light, (By the light, By the light),
 Of the silvery moon, (The silvery moon).
 I want to spoon, (Want to spoon, Want to spoon)
 To my honey I'll croon love's tune.
 Honeymoon, (Honeymoon, Honeymoon),
 Keep on shining in June. (Keep on shining in June)
 Your silvery beams will bring love dreams,
 We'll be cuddling soon,
 By the silvery moon.
 Your silvery beams will bring love dreams,
 We'll be cuddling soon,
 By the silvery moon. (The silvery moon).*

By the light of the silvery moon ou *By the light of the silv'ry moon* tornou-se uma popular canção do repertório americano, sendo cantada por importantes músicos como Etta James, Little Richard, Ada Jones e fez parte da trilha sonora de diversas produções de

³⁸ Fonte: <<http://www.lyrics.com>>. Acesso em: 14 mar. 2017

Hollywood. Em 1953, tornou-se tema central do filme³⁹ de mesmo nome, estrelado por Doris Day e Gordon McRae.

As condições da família Poccianti, assolada pelas dificuldades financeiras, desemprego e a doença mental, o estado de saúde da adolescente Tina, além de todas as implicações que levaram à agente do Estado impor uma intervenção oficial naquele lar, estão a “anos-luz” da vida prazerosa sugerida pela canção. No quarto ocupado pela Srta. Hardwicke-Moore, as personagens se debatem numa luta desigual contra a força esmagadora que o grande capital exerce sobre os marginalizados. A Sra. Fenway, de *Verão no lago*, vê o modo de vida ao qual estava acostumado se distanciar cada vez mais e, como o filho que nada para longe, o sonho americano torna-se apenas um ponto distante no horizonte.

Nobody knows you when you're down and out foi a música selecionada pela direção para marcar a transição entre *O quarto escuro* e *Verão no lago*. Composta em 1923, por Jimmy Cox, compositor norte-americano morto em 1925, a música foi gravada no ano de 1929 pela cantora de *blues* Bessie Smith.

Bessie Smith foi uma das mais importantes intérpretes negras dos Estados Unidos, entre as décadas de 1920 e 1930. Seus discos tornaram-se sucesso de venda e deram início ao interesse das gravadoras pelas cantoras femininas de *blues*. Bessie morreu em 1937 num trágico acidente de carro, quando viajava com seu companheiro, Richard Morgan, entre as cidades de Memphis e Clarksdale.

David Harrison (2006, p. 895) explica que as circunstâncias do acidente foram cercadas de controvérsias, principalmente após as declarações do produtor de jazz, John Hammond, darem conta de que Bessie sangrou até a morte por ter seu atendimento recusado em virtude de questões raciais. O médico que atendeu Bessie no hospital, no entanto, declarou que seus ferimentos eram muito graves, sendo determinantes para sua morte. John Hammond admitiu, mais tarde, estar errado sobre o caso. Toda essa controvérsia gerou um mito em torno da morte da cantora, servindo mais tarde de inspiração para a peça *A morte de Bessie Smith*, de Edward Albee, escrita em 1959.

A música se encaixa nas condições em que se encontra a família da Sra. Fenway, de *Verão no lago*. O processo de empobrecimento causou traumas profundos na mulher, que se

³⁹ Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/By_the_Light_of_the_Silvery_Moon_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/By_the_Light_of_the_Silvery_Moon_(film))>. Acesso em: 16 mar. 2017

recusa a aceitar as transformações no seu estilo de vida em decorrência das dificuldades financeiras do ex-marido. Se a letra dançante de *By the light of the silvery moon* trouxe ao espetáculo uma alegria que contrasta com o clima posto em cena, *Nobody knows you when you're down and out* escancarou a realidade tratada pelas peças de *Alguns blues do Tennessee*.

Nobody knows you when you down and out. ⁴⁰

by Jimmie Cox.

*Once I lived the life of a millionaire,
Spent all my money, I just did not care.
Took all my friends out for a good time,
Bought bootleg whiskey, champagne and wine.
Then I began to fall so low,
Lost all my good friends, I did not have nowhere to go.
I get my hands on a dollar again,
I'm gonna hang on to it till that eagle grins.
'Cause no, no, nobody knows you
When you're down and out.
In your pocket, not one penny,
And as for friends, you don't have any.
When you finally get back up on your feet again,
Everybody wants to be your old long-lost friend.
Said it's mighty strange, without a doubt,
Nobody knows you when you're down and out.
When you finally get back upon your feet again,
Everybody wants to be your good old long-lost friend.
Said it's mighty strange,
Nobody knows you,
Nobody knows you,
Nobody knows you when you're down and out.*

Na cena de encerramento do espetáculo, as três personagens femininas de cada uma das peças fazem uma ciranda em torno da cama onde dorme o Escritor. A coreografia é realizada ao som da canção *Something cool*, interpretada pela cantora americana de jazz, June

⁴⁰ Disponível em: <<https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&q=nobody+knows+when+you%27re+down+and+out&btnG=&lr=>>>. Acesso em: 12 mar. 2017

Christy. Nela, as personagens Sra. Poccianti, Sra. Fenway e Srta. Hardwicke-Moore, ao movimentarem-se em torno da cama, numa atmosfera que simboliza o sonho do Escritor, representam figuras do seu imaginário criativo, ou como diz Eduardo Tolentino em entrevista: “elas são projeções dele”. A música selecionada para a cena tem em sua letra todas as características encontradas na Srta. Hardwicke-Moore, assim como se encaixa com outras personagens do dramaturgo.

A letra da canção fala de uma mulher que já viveu tempo de fartura, que durante a juventude teve homens aos seus pés, uma grande casa e podia ter tudo o que queria. Com o passar dos anos, porém, viu tudo se despedaçando, e agora, na decadência imposta pela idade, vive em busca daquilo que ficou no passado.

***Something cool*⁴¹**

By June Christy & Pete Rugolo

Something cool,

Something cool,

Something cool,

I'd like to order something cool!

Something cool, (something cool)

I'd like to order something cool, (something cool)

It's so warm here in town,

And the heat gets me down,

Yes, I'd like something cool! (something cool)

My! It's nice to simply sit and rest awhile,

Now I know it's a shame,

I can't think of your name,

I remember your smile!

I don't ordinarily drink with strangers,

⁴¹ Disponível em: <<http://www.lyrics.com/lyric/2808044>>. Acesso em: 4 jul. 2017

I most usually drink alone.

You were so awfully nice to me,

And I'm so terribly far from home.

Like my dress? I must confess it's terribly old,

But it's simple and neat,

It's just right for the heat,

Save my furs for the cold!

A cigarette? Well I don't smoke them as a rule,

but I'll have one,

It might be fun

With something cool!

I'll bet you couldn't imagine

That I one time had a house

With so many rooms I couldn't count them all!

I'll bet you couldn't imagine

I had fifteen different beaus

Who would beg and beg to take me to a ball.

I'll bet you couldn't picture me

The time I went to Paris in the Fall,

And who would think the man I loved was quite so handsome,

Quite so tall?

Well it's true, (something cool)

It's just a memory I have, (something cool)

One I almost forgot

'Cause the weather's so hot!

And I'm feeling so bad (something cool)

About a date,

Oh wait!

I'm such a fool!

He's just a guy

Who's stopped to buy

Me something cool!

Assim como a Srta. Hardwicke-Moore, ela vive seus dias em busca dessa vida que não volta mais. No caso da personagem da peça, nem se sabe se ela realmente teve tal vida, mas essa busca é o que move tanto a moradora do quartinho de pensão do *French Quarter* quanto a mulher cantada por June Christy.

3.1 O quarto escuro

Elenco: Conrado Sardinha (Lúcio)

Isabella Lemos (Srta. Morgan)

Rita Giovanna (Sra. Pociotti)

Figura 5: Rita Giovanna e Isabella Lemos em cena de O quarto escuro.

Fonte: Youtube⁴².

A Srta. Morgan é descrita no texto como “a típica assistente social, arrumada, exigente e engajada na profissão. Ela pode ser interpretada com mais ou menos simpatia, conforme o desejo da produção” (WILLIAMS, 1948, p. 15). Isabella Lemos apresentou a profissional convicta de sua importância, centrada e de posição firme enquanto aplicava o questionário. Como uma representante do Estado e do sistema vigente, ela tem o poder de decidir o destino da família Poccioni, e sua presença deixa a dona da casa tensa. As perguntas que ela faz não atingem o resultado desejado, já que a entrevistada dá meias respostas e, por vezes, parece perdida nos pensamentos. O trabalho interpretativo das atrizes foi conduzido pela direção no sentido de encaminhar os trabalhos para um espetáculo que não entrasse no campo do melodrama ou do realismo psicológico, sempre atribuídos à obra de Tennessee Williams, principalmente devido às adaptações que o cinema fez de suas obras.

Desde o início, as respostas da Sra. Poccioni se mostravam vagas e evasivas e eram precedidas por longas pausas em que ela fazia, supostamente, um esforço muito grande para lembrar-se das respostas às quais as perguntas da assistente social se referiam. No decorrer do espetáculo, a Srta. Morgan começa a ficar impaciente e nervosa com as respostas para, no fim, receber uma revelação inesperada. Além da Sra. Poccioni e da Srta. Morgan, apenas Lúcio tem uma breve aparição em cena, e no espetáculo apresentado pelo Grupo Tapa foi

⁴² Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=b8S7WLnN3xM&t=17s>>. Acesso em: 6 jul. 2017

representado por Conrado Sardinha. Os outros personagens são apenas citados na conversa entre as duas mulheres.

O cenário utilizado pelo grupo TAPA e concebido por Lola Tolentino era composto por uma mesa bastante envelhecida e algumas cadeiras. Sobre a mesa coberta por uma toalha havia uma garrafa de água e dois copos. De um deles, Rita Giovanna bebia freneticamente enquanto respondia às perguntas. Além disso, havia um guarda-roupa que, no caso de *O quarto escuro*, ficava com a parte de trás voltada para onde ocorria a cena, dando a impressão de que servia como uma divisória para um outro cômodo. Este guarda-roupa foi usado como elemento de cena nas outras duas peças do espetáculo. A cor preta do figurino contribuiu para evidenciar o trabalho interpretativo das atrizes. O efeito de pobreza foi reforçado pelo fundo preto do palco e com o auxílio da iluminação. Usando uma luz baixa, o cenário era apresentado como um local escuro, dando a sensação de uma claustrofóbica casa tomada pelo mofo.

A Sra. Poccioni é descrita pela rubrica da peça como “uma avalanche de carne feminina, uma típica italiana, seu corpanzil é enfatizado por um ridículo suéter cinza apertado de mangas três quartos” (WILLIAMS, 1948, p. 15). A roupa é um indicativo do estado de pobreza em que se encontrava a família da mulher, pobreza tal que a impedia de comprar roupas adequadas ao seu porte. A utilização de figurino tal qual o descrito na rubrica provavelmente causaria um efeito cômico para a personagem, efeito este que estaria fora da proposta sugerida, tanto pelo texto quanto pela direção do espetáculo e por Lola Tolentino, que assina o figurino da peça. “Ela é pesada e lenta com exceção dos seus olhos que ardem em chamas e se movem com desconfiança” (WILLIAMS, 1948 p. 15). Rita Giovanna a interpreta com algumas diferenças em relação ao que foi descrito pelo autor para caracterizar a personagem. Usando um vestido preto que deixa apenas parte dos braços e mãos à mostra, ela apresenta uma mulher a princípio confusa, que não consegue responder às perguntas da assistente social de maneira clara, enquanto nervosamente varre o chão ou bebe água, mas no decorrer da ação pode-se perceber que a mulher sabe mais do que demonstra.

O jogo dialógico entre as duas personagens é baseado nas perguntas que Srta. Morgan faz à Sra. Poccioni. A primeira com a caneta e uma prancheta onde as respostas são anotadas, e a segunda segurando uma vassoura com a qual varre nervosamente o chão, chegando a varrer o pé da assistente social, insiste nas respostas evasivas, que com o desenrolar da cena passam a provocar nervosismo e indignação da assistente social. Para reforçar a confusão da

personagem, a solução encontrada pela direção do espetáculo foi utilizar-se de longas pausas antes de cada resposta.

A ocupação cênica do espaço mostra que enquanto a Srta. Morgan vai fazendo as perguntas e demonstrando por meio de expressões faciais e corporais cada vez mais irritação à medida que as meias respostas são dadas, a Sra. Pociotti varre o chão como uma forma de se defender das perguntas que a todo o tempo tentam esmiuçar a situação de seu lar. O trabalho das atrizes transforma uma cena, a princípio banal, com a assistente social aplicando mecanicamente seu questionário, numa tensão crescente em que cada meia resposta da Sra. Pociotti deixa a agente do governo mais irritada.

Rita Giovanna dá as respostas de forma propositalmente confusa e com longas pausas, olhando para longe como se não houvesse ninguém além dela no palco, demonstrando querer a todo o custo se defender da personagem interpretada por Isabella Lemos. As expressões corporais e faciais da atriz, assim como as mudanças em seu tom de voz, reforçam as dificuldades da imigrante italiana com a pronúncia das palavras e tornam evidente a intenção de atrasar as respostas. Ao mesmo tempo, Isabella Lemos começa a mostrar incômodo com a atitude da entrevistada, alterando aos poucos o tom de voz, fazendo as perguntas de maneira cada vez mais dura.

Esse jogo de pergunta e resposta mostra um trabalho bem sincronizado das atrizes, resultado de um árduo período de ensaio. Durante o processo de produção do espetáculo e a tradução dos textos pelo elenco, descobriu-se que a forma de expressão da Sra. Pociotti e a maneira como ela falava era, em grande parte, resultado de sua dificuldade com o idioma. Esse aspecto específico resultou do trabalho interpretativo da atriz, pois não está previsto nas rubricas do texto. Chegou-se a essa conclusão após uma exaustiva análise dos originais que o grupo tinha em mãos e do processo de tentativa e erro pelo qual o elenco passou durante as oficinas, a tradução do texto e os ensaios do espetáculo.

Importante salientar a dificuldade enfrentada por atores, em geral, ao trabalhar com este tipo de texto. Por ser uma peça em um ato, com sua estrutura enxuta, que “não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se erige em totalidade” (SZONDI, 2001, p. 110), sem uma progressão dramática, em que o conflito está posto desde o início do espetáculo, o ator tem o desafio de trazer o espectador para a cena sem deixar que o interesse pelo que se está encenando caia por terra. Os diálogos precisaram ser muito bem trabalhados pelas atrizes para que a força da cena se mantivesse, trabalho que de maneira nenhuma é

simples. Principalmente quando o cenário enxuto e a proximidade com o público deixam o trabalho do ator tão em evidência para o espectador.

As demoradas respostas da Sra. Pociotti foram trabalhadas por Rita Giovanna para serem dadas após pausas cuidadosamente pensadas durante os ensaios, e que, de tão longas e aparentemente sem sentido, iam causando a insatisfação da Srta. Morgan. A expressão de Rita Giovanna era de uma dúvida tétrica de quem não sabe onde encontrá-las. O copo com água, que antes de cada resposta ia à boca, completava a penosa primeira parte da cena da entrevista em que a assistente social tentava descobrir a situação do marido da imigrante italiana.

Ao começar a conversa sobre os filhos de Sra. Pociotti o jogo cênico torna-se mais ágil. Rita Giovanna mostra-se uma mãe mais amorosa e o desenho da cena se altera quando as perguntas se direcionam para Tina, a filha adolescente de Sra. Pociotti. Ao dizer que Tina fica trancada no quarto escuro, Rita Giovanna dobrou o corpo para a frente, colocando o punho fechado na testa, deixando claro o estado de depressão de Tina. A irritação da assistente social, marcada por Isabella Lemos no tom de voz alterado, desencadeia o descontrole da Sra. Pociotti, interpretado por Rita Giovanna. O desenho da cena se altera neste momento. Isabella Lemos levanta-se da cadeira dizendo querer falar com a garota e é impedida por Rita Giovanna ao dizer que ela não quer que ninguém entre no quarto. Pode-se deduzir daí que o descontrole da Sra. Pociotti é uma forma de evasão diante do questionário aplicado pela assistente social.

Na cena em que a Srta. Morgan pergunta sobre quanto tempo Tina está trancada no quarto, o jogo cênico se altera mais uma vez, e as cadeiras foram para cima da mesa. Só duas cadeiras ficam no chão, onde as atrizes se sentam e o diálogo sobre o tempo se inicia. Os gestos utilizados por Isabella Lemos, ao perguntar se a personagem interpretada pela colega de cena sabe há quanto tempo a filha está trancado no quarto, procuram enfatizar grande impaciência, e ao não receber a resposta, passa a fazer uma série de gestos indicando cada vez mais irritação, quando enfim recebe a informação desejada: Tina está trancada no quarto há seis meses.

No meio da conversa sobre os encontros entre Tina e Max ocorre mais uma mudança no jogo de cena, quando Lúcio, um dos filhos mais novos da Sra. Pociotti, interpretado por Conrado Sardinha, aparece na escada do lado esquerdo do palco gritando para a mãe sobre uma aposta perdida para um amigo e pedindo uma moeda. Enquanto as duas atrizes olham para Conrado Sardinha, os gestos rápidos dos braços de Rita Giovanna, logo atrás de Isabella

Lemos, indicam que a presença de Srta. Morgan representa um grande problema. Esta situação mostra, portanto, que Sra. Pociotti não é tão ingênua quanto suas longas pausas entre as respostas, ou que sua confusão na hora de responder às perguntas da assistente social tentou mostrar. A imigrante tinha plena consciência, desde o início, da importância da presença da Srta. Morgan e do que sua ação dentro de seu lar podia representar. Podemos retomar aqui a explicação da rubrica que Tennessee Williams inseriu para descrever Sra. Pociotti: “ela é pesada e lenta, com exceção dos seus olhos que ardem em chamas e se movem com desconfiança” (WILLIAMS, 1948, p. 15).

Todo o trabalho que se viu nessa cena: a risada histérica de Rita Giovanna quando confrontada por Isabella Lemos; a conversa sobre Tina e Max enquanto Isabella observa Rita varrendo o chão e coloca as cadeiras em cima da mesa; os gestos de Isabella Lemos ao questionar, impaciente, sobre o tempo ou ainda a entrada de Conrado Sardinha, gritando por uma moeda enquanto os gestos dos braços agitados de Rita Giovanna indicam a presença indesejável da assistente social, tudo é resultado de um árduo exercício de direção e de atores que durante horas e horas, entre tentativas e erros em sala de ensaios, trabalharam até se chegar à forma desejada para a cena que se viu no palco do Teatro de Arena.

A última cena de *O quarto escuro* é talvez a que contém o diálogo mais revelador da peça, algo que se pode ter como a primeira conversa franca entre as duas mulheres, quando finalmente as respostas da Sra. Pociotti são as que a Srta. Morgan quer ouvir, embora as frases reveladoras sejam compostas de verdades não ditas.

As rubricas da peça indicam que a Srta. Morgan encontra-se sentada enquanto conversa com Sra. Pociotti, mas a opção cênica do elenco foi por permanecer em pé, em volta da mesa que ainda tinha as cadeiras postas em cima. O gesto em torno da barriga indicando a gravidez da filha causou a indignação da assistente social, que finalmente saiu de cena em direção ao quarto. Enquanto Isabella Lemos sai de cena, Rita Giovanna canta uma canção infantil italiana⁴³, resultado também do trabalho interpretativo da atriz que foi buscar nas lembranças de sua infância a música de ninar cantada por sua mãe, que fala da borboleta

⁴³ Farfallina bella e bianca
Vola, vola e non si stanca
Gira qua, gira là
Finché trova um altro fiore.

(Borboleta, bela e branca)
(Voa, voa e não se cansa)
(Vai pra cá, vai pra lá)
(Até encontrar uma outra flor)

Numa busca rápida na internet encontram-se várias versões da canção infantil “Farfallina bella e bianca”. A letra cantada por Rita Giovanna no final de *O quarto escuro* é uma antiga versão da região do Cilento, Sul da Itália, mais especificamente da cidade de Santa Maria di Castellabate, cidade natal da mãe da atriz.

branca que nunca se cansa de voar. Talvez porque a borboleta seja o símbolo de uma transformação que se deseja numa realidade, que como no caso dos Poccianti, não se pode modificar.

A cena termina com um *black out*. Ao acender das luzes uma coreografia ao som de *By the light of the silvery moon*, os integrantes do elenco mudam os objetos de cena diante dos olhos dos espectadores. O guarda-roupa, que foi colocado com a frente voltada para a plateia e os móveis e objetos que compõem o cenário para a encenação de *Verão no Lago*, estava diante do público.

3.2 Verão no Lago

Elenco:

Conrado Sardinha (Donald).

Kadi Moreno (Sra. Fenway).

Rita Giovanna (Anna).

Figura 6: Kadi Moreno, Conrado Sardinha e Rita Giovanna. Cena de Verão no lago. Imagem cedida pela produção do espetáculo.

Fonte: Crédito Marcelo Pacífico.

Iniciando com uma movimentação coreografada em que o elenco realocou os objetos de cena antes usados em *O quarto escuro*, ao som da canção *By the light of a silvery moon*, vemos novamente o tom irônico assumido pela direção do espetáculo ao se apropriar de uma canção que fala de uma realidade completamente diferente da retratada nos dois textos. Enquanto a música canta uma vida idílica, sobre a espera pelo amor que se sabe vindouro, a realidade encenada tanto em *O quarto escuro* quanto em *Verão no lago* está muito distante disso. Na peça anterior, a dura condição de vida da família Poccioni está longe da atmosfera festiva e dançante que o glamoroso musical, *Babes on Broadway*, exalta. Em *Verão no lago*, assistimos a uma família despedaçada na qual a mãe se esforça para não perder a posição social, manter a empregada que lhe permite ainda sentir-se como aquela que dá as ordens e ainda controlar o filho que, para ela, a cada dia que passa se parece mais com o pai.

As soluções cênicas empregadas pela direção do espetáculo na composição do cenário e iluminação basearam-se novamente na multifuncionalidade dos elementos, também priorizada nas outras duas peças. A cadeira de vime de espaldar alto, ocupada por Kadi Moreno, que interpreta a Sra. Fenway durante todo o desenrolar da ação, funciona como o símbolo da imobilidade da personagem diante da situação que a espera. Posta em frente a um foco de luz branca que batendo de chapa em seu rosto representa o brilho do sol refletido no lago a ofuscar-lhe a visão. O leque em suas mãos serve para abanar o calor que a incomoda e tenta, de alguma maneira, barrar essa luz que enchia a sua visão de pontos pretos.

A direção de Eduardo Tolentino precisou resolver um grande impasse quanto às soluções que deveria aplicar às características físicas das atrizes. A beleza e a juventude delas contrastam com as indicações do texto para as personagens: a senhora Fenway é uma mulher corpulenta e apresenta um ar de cansaço, têm manchas de suor nas roupas e usa colares espalhafatosos, mas como transformar a silhueta jovial e esbelta de Kadi Moreno numa burguesa de meia idade? A solução foi assumir essa beleza e lançar mão da valorização na gestualidade e no tom de voz, em vez de procurar envelhecer artificialmente a atriz. Anna é uma mulher idosa. A indicação enxuta para a personagem deu mais margem para o manejo na sua construção e o porte físico de Rita Giovanna contribui para que ela represente uma personagem de idade mais avançada da que realmente tem. Ao optar por não seguir as indicações para o figurino e os acessórios da senhora Fenway, Tolentino primou por não atribuir à atriz um ar caricato indesejado para a proposta do espetáculo.

Rita Giovanna passeava pelo espaço cênico cantarolando a mesma música que embalou a coreografia de transição, enquanto fazia os últimos ajustes e retoques do cenário, para tomar lugar à mesa e aguardar sua entrada em cena.

A inatividade personificada por Kadi Moreno contrastava com a inquietude e a movimentação com a qual Conrado Sardinha, interpretando Donald, exercia ao ocupar praticamente todo o palco com movimentos bruscos, correndo de um lado para o outro. O desespero da personagem em se libertar das imposições da mãe ficou evidente também com o olhar perdido que o ator apresentava enquanto contracenava com Kadi moreno e que, durante grande parte da cena dirigia o olhar à parte da plateia localizada de frente para os atores na direção usada pelo elenco para localizar o lago.

Mesmo permanecendo sentada durante toda a cena, Kadi Moreno não deixou que a imobilidade da personagem se refletisse em seu trabalho. A impossibilidade de se movimentar

assumida por ela na cena foi compensada pela capacidade interpretativa, resultado de muito trabalho em sala de ensaio. Gestos alongados de braços, aliados à voz clara num tom de enfado que deram à personagem o ar de aristocracia, quase permitiram que a atriz estivesse em todos os lugares do palco, mesmo presa cenicamente à cadeira que ocupava.

A impaciência e o desassossego de Donald foram caracterizados por Conrado Sardinha na agitação de um garoto que corria pela casa abafada. Um exemplo dessa sensação de aprisionamento da personagem pode ser visto no diálogo em que Donald fala para a mãe sobre como se sentiu oprimido por um pesadelo com a escada de incêndio do prédio onde moram na cidade.

Donald: Eu não tenho que fazer nada que eu não queira! (Ele se levanta e vai até a janela novamente). Não tenho que ser nada além do que eu já sou! (Olhando-a desesperadamente) Meu Deus, mãe, eu não quero ir pra casa! Eu odeio aquele lugar! Odeio! É como estar preso numa armadilha horrível! (Cobre o rosto e senta-se no peitoril). Paredes de tijolos, e o concreto, e as [...] as escadas de emergência pretas! É o que eu mais odeio - as escadas de emergência! Será que eles pensam que as pessoas que moram em apartamentos só precisam escapar de incêndios?

Mrs. Fenway: Donald! Eu queria que você parasse de falar essas esquisitices!

Donald: Sonhei que estava numa delas na noite passada.

Mrs. Fenway: Numa o quê?

Donald: Escada de emergência. Numa interminável escada de emergência preta. Eu corria e corria, subia e descia e nunca chegava a lugar algum! Enfim parei de correr, não conseguia correr mais e todo aquele ferro preto começou a me envolver como uma serpente! Eu não conseguia respirar. (WILLIAMS, 2011, p. 136-137)

O diálogo mostra um rapaz atormentado, assombrado por fantasmagorias tenebrosas que o faz querer desesperadamente trocar aquele lugar por outro, onde possa se sentir, no mínimo, mais tranquilo. Ao falar do sufocamento que a imagem da escada causa quando se enrola como uma serpente em torno da personagem, Conrado Sardinha exprime um gesto sutil desabotoando o colarinho, como forma de externar a dimensão das sensações da Donald.

A conversa entre a senhora Fenway e Anna, que acontece após a saída de Donald da casa, é um jogo dialógico mais estruturado em que não se observam os diálogos interiores que marcaram a conversa entre mãe e filho.

Rita Giovanna assumiu uma postura ereta, com movimentos contidos num tom de voz baixo e claro. Essa postura deu à personagem a altivez de uma pessoa que poderia ser a dona da casa, não fossem o vestido simples e o avental mostrando claramente sua posição de

serviçal, o público poderia considerar que ali havia uma pessoa do mesmo nível social da senhora Fenway. As características que a atriz deu à personagem deixaram claro para o expectador a experiência que a idade de Anna devia exhibir, tais qualidades não estão definidas nas rubricas da peça, tendo sido concebidas pelo trabalho resultante das oficinas de atores do grupo Tapa.

O jogo cênico estabelecido entre as duas atrizes deu à cena uma dinâmica muito ágil e atraente. Rita Giovanna sentou-se numa cadeira próxima à de Kadi Moreno e a interação entre as duas trouxe uma naturalidade à cena que não está explícita no texto. Durante a conversa, Rita aproveitava para servir-se de biscoitinhos. Em um determinado momento, quando a fala da senhora Fenway cita a carta, Rita pegou o papel para ler como se a carta fosse endereçada a ela. Para mostrar a desaprovação que a patroa teria numa intromissão dessa natureza, Kadi Moreno puxou a carta das mãos da colega de cena fazendo uma expressão de desaprovação. Em outro momento, quando a senhora Fenway pede a Anna que abra a janela, Rita se levantou e mudou o biombo de lugar, atribuindo ao objeto de cena a multifuncionalidade tão característica do espetáculo.

Em outro trecho da encenação, houve uma sutil alteração no texto, resultando numa sequência em que se pode perceber o processo de criação e ensaio do grupo. Na conversa entre a senhora Fenway e Ana, a patroa pergunta à empregada sobre o cigarro. Fica evidente no texto, embora não explícito, que Anna pegaria um cigarro e o acenderia para a patroa. Na encenação, Kadi Moreno pediu a Rita Giovanna que lhe servisse um *drink*. Tal alteração permitiu que uma das mais divertidas cenas do espetáculo se desenrolasse. Rita trouxe uma bandeja com uma garrafa, dois copos e um pote com biscoitinhos. Ela serviu a bebida para Kadi Moreno e enquanto ouvia a colega de cena falando serviu um copo para si mesma, bebeu de uma vez só, pegou um biscoito, serviu-se de mais bebida e bebeu de novo, e mais biscoitos até que encheu o bolso do avental com os quitutes.

A senhora Fenway manda que Anna guarde a carta, mostrando mais uma vez sua incapacidade de enfrentar a realidade. Para representar esse medo do real, Kadi Moreno desvia da luz branca que bate de chapa em seu rosto, usando ora as mãos ora o leque, como uma barreira que protege sua personagem da luz do sol entrando pela janela. Os estudos do grupo mostraram que este leque seria a ferramenta ideal para a personagem impedir os lampejos da realidade.

Rita Giovanna coloca então uma cadeira de frente para uma parte da plateia, ao lado de Kadi Moreno, e o jogo que se estabelece aí mostra a diferença mais marcante entre as duas personagens: a incapacidade da senhora Fenway em olhar de frente para os problemas e a graciosidade com que Anna encara o mundo. A forma como Kadi Moreno senta-se de lado na cadeira, sempre evitando que a luz bata direto em seu rosto, contrasta com a forma como Rita Giovanna olha para frente sem o menor problema, sorrindo, como quem se agrada ao sentar-se ao sol.

A conversa final das duas personagens narra a fuga de Donald para o lago. A senhora Fenway pede que Anna descreva o que está acontecendo e que ela diga onde está o filho. A postura das duas atrizes desenha exatamente a maneira como as personagens se comportam no texto, embora as rubricas digam que a senhora Fenway se levanta da cadeira e vai à janela gritar pelo filho, a opção da direção foi que Kadi Moreno permanecesse sentada, fazendo com que Rita Giovanna fosse os olhos que olhavam a realidade. Enquanto Rita Giovanna olha com tranquilidade para a luz, Kadi Moreno a evita, ficando a maior parte da cena sentada de lado para a luz e olhando para Rita.

Finalmente, as três personagens são “explicadas” ao público. A senhora Fenway teme encarar o mundo, Donald o deseja desesperadamente e vai em direção a ele, e Anna o encara com a naturalidade de quem não se importa com as dificuldades que a vida impõe, já que sua condição de assalariada nunca foi das mais fáceis, alguém que não tem mais nada a perder. Para as três personagens, o lago é o mundo que, de uma maneira ou de outra, vai entrar pela porta e não há jeito de detê-lo.

3.3 A dama da loção antipiolho

Elenco:

Conrado Sardinha (Escritor).

Isabella Lemos (Srta. Hardwicke-Moore).

Rita Giovanna (Sra. Wire).

Figura 7: Rita Giovanna, Conrado Sardinha e Isabella Lemos. Cena de A dama da loção antipiolho. Imagem cedida pela produção.

Fonte: Crédito Marcelo Pacífico.

Após a coreografia dos atores ao som de *Nobody knows when you're down and out*, a cena foi alterada para o quatinho da pensão onde ocorre a cena. Do lado direito da cama (na perspectiva de quem está sentado de frente para a cena) ficou o guarda-roupa, que em *O quarto escuro* serviu como uma divisória entre os ambientes da casa da senhora Poccioti, e também esteve no cenário de *Verão no lago*. Em *A dama da loção antipiolho*, ele assumiu múltiplas funções: foi a porta de entrada e saída do aposento, onde Rita Giovanna bateu para avisar a presença de sua personagem. Foi também este móvel que, estando vazio de pertences, ajudou, de uma forma mais sutil, a reforçar a condição de pobreza da moradora do quarto. Foi

também no guarda-roupa que Conrado Sardinha, na figura do Escritor, se aninhou durante o embate entre sua personagem e as companheiras de cena, numa alusão à homossexualidade do dramaturgo.

No texto original, a forma de tratamento escolhida por Tennessee Williams para se dirigir à personagem moradora do quarto é a de senhora Hardwicke-Moore, devido à idade que ele atribuiu à personagem. Na tradução realizada pelos atores do Grupo TAPA, decidiu-se por dirigir-se à personagem como senhorita, já que nas oficinas do grupo a atriz que encenou a personagem foi Isabella Lemos, atriz jovem que não se encaixa no perfil escolhido pelo autor para exercer esse papel.

Sobre a matéria representada na peça, pode-se imaginar que não faz sentido uma mulher tão bonita como Isabella Lemos encarnar o papel da senhora Hardwicke-Moore, mulher judiada pela vida difícil do meretrício, que em função da idade avançada já não consegue, por meio de seu trabalho, o dinheiro necessário para manter o sustento. A verossimilhança ficaria afetada pela falta de nexo entre a decadência criada por Tennessee Williams e a personagem criada pelo Grupo TAPA, mas ao olhar atentamente para ela, podemos perceber tintas de uma personagem que faz parte da imaginação do Escritor, que enxergou na prostituta uma mulher tão fascinante vivendo num mundo de fantasia, onde a dura realidade não oprime aqueles que não mais se encaixam no *American way of life*.

Por isso, vimos na encenação do Grupo TAPA uma senhorita Hardwicke-More que destoa do quatinho da pensão. Alguém que mesmo em meio a tanto desespero e degradação entra em cena vestida pela pureza do branco do figurino da atriz. Ela é uma idealização da imaginação do escritor que viu em suas fantasias o material para personagem tão singular. A leveza do *negligée* que ao final da peça cobre, esvoaçante, o Escritor adormecido, é o símbolo de que as personagens, ao girarem numa ciranda em torno do Escritor, representam seu universo ficcional.

Terminada a coreografia inicial com a qual os integrantes do elenco posicionaram os objetos de cena, iniciou-se a ação com Isabella Lemos deitada na cama, posta ao centro do palco, com a cabeça apoiada à cabeceira com os cabelos em evidência. Ela vestia um esvoaçante conjunto camisola e *negligée* brancos que valorizavam sua juventude e sensualidade, em contraposição à indicação da rubrica do autor sobre a composição física da personagem, que seria a de uma mulher judiada pela vida.

A entrada de Rita Giovanna é anunciada pelas batidas que a atriz dá na lateral do guarda-roupa. A descrição da Sra. Wire na tradução feita pelo Grupo TAPA merece uma análise mais apurada em virtude da diferença assumida pelo grupo em relação às escolhas feitas por Tennessee Williams. No texto original, a indicação para a composição física da senhoria a descreve como “*a heavy, slovenly woman of fifty*” (WILLIAMS, 1949, p. 67). A tradução publicada pelo grupo TAPA escolheu definir a senhoria como “uma mulher gorda, desleixada, de cinquenta anos” (WILLIAMS, 2012, p. 123). A palavra *heavy* aplicada por Tennessee Williams pode ser interpretada de várias maneiras.

Heavy pode referir-se à maneira como a mulher age quando se trata das questões do cotidiano na administração de seu negócio, ou como ela se porta no trato das dificuldades da vida, sem permitir que os escrúpulos estejam à frente de algumas decisões que precisam ser tomadas. Ao entrar no quarto para cobrar o aluguel atrasado, o ambiente ficou imediatamente mais tenso devido às investidas contra a inquilina, tal mudança pode também ser atribuída ao fato de a senhoria ter usado todas as armas de que dispunha para persuadir a moradora do quarto. Ao utilizar a palavra “gorda”, a tradução do texto retirou da descrição da personagem todo o peso que o termo utilizado pelo autor deu à sua personalidade, usando um termo que se refere apenas a uma condição física, fato que não parece ter sido a intenção do dramaturgo, mesmo porque ele poderia ter usado a palavra *fat* e não o fez.

Figura 8: Isabella Lemos e Conrado Sardinha em cena de A dama da loção antiplolho. Imagem cedida pela produção.

Fonte: Crédito Marcelo Pacífico

Ao entrar em cena, Conrado Sardinha aninha-se dentro do guarda-roupa e tira de uma das gavetas um caderninho e um lápis, onde ele anota os diálogos entre as colegas de cena, sugerindo que, na verdade, aquilo nada mais é do que uma construção do texto que ele próprio escreve. Como se estivessem congeladas, cada uma em sua marca, Rita Giovanna sentada à beirada da cama e Isabella Lemos recostada no guarda-roupa, na cena iluminada por uma fraca luz branca formava como que uma fotografia, resultado da imagem que o Escritor ia construindo.

Conrado Sardinha, enquanto falava o longo texto de sua personagem, no qual contesta as insinuações da Sra. Wire sobre a veracidade de sua obra de setecentos e oitenta páginas, os atores iniciaram outra coreografia: com os movimentos sincronizados de Isabela Lemos e Conrado Sardinha fecham as portas do guarda-roupa. Ele termina deitando-se na cama, na mesma posição em que Isabela Lemos estava no início da cena, enquanto ela sentou-se de frente para ele. Rita Giovanna se posicionou de pé, ao lado de Isabella Lemos, observando os dois. Conrado Sardinha estava com as pernas abertas e os joelhos flexionados sobre a cama, enquanto Isabella Lemos aplicava a loção antipiolho na região da virilha dele.

Figura 9: Rita Giovanna, Isabella Lemos e Conrado Sardinha. Imagem cedida pela produção.

Fonte: Crédito Marcelo Pacífico

Após encerrar o embate entre sua personagem e a do Escritor, a Sra. Wire deve sair de cena. A solução encontrada para a situação, por parte da direção, foi colocar Rita Giovanna ao lado do guarda-roupa ouvindo a conversa que acontecia entre os dois ocupantes do quarto. Conrado Sardinha pegou o caderno e o lápis que havia deixado dentro da gaveta do guarda-roupa e, em pé, escrevia enquanto Isabella Lemos dizia o texto em que sua personagem volta a reclamar sobre as baratas que infestam o lugar. A ação reforçou a opção da direção pela ideia de que toda a cena estava sendo escrita. Conrado Sardinha deitou-se na cama, a canção *Something Cool* começou a tocar enquanto Isabella Lemos se levantava da cama, tirava o *negligé* e gentilmente cobria o colega de cena. Enquanto a música tocava, ela saiu por trás do guarda-roupa e, então, uma a uma, ela, Kadi Moreno e Rita Giovanna voltaram ao palco, caminhando em volta da cama ocupada por Conrado Sardinha. A luz branca foi lentamente diminuindo até o *black-out* encerrar o espetáculo.

Figura 10: Conrado Sardinha e Isabella Lemos. Imagem cedida pela produção.

Fonte: Crédito Marcelo Pacífico

CAPÍTULO IV

ALGUNS BLUES DO TENNESSE: A GÊNESE DO PROJETO

Alguns blues do Tennessee, ou simplesmente *Blues*, como os integrantes do Grupo TAPA chamam o espetáculo, nasceu de um processo de criação iniciado no ano de 2009, numa das oficinas para atores profissionais ministradas pelo grupo TAPA. Tradição do grupo e uma das fontes de renda que o mantém funcionando, são também um meio de aperfeiçoamento do trabalho dos atores que aliam os métodos de treinamento desenvolvidos pelo grupo com o passar dos anos à pesquisa sistemática de autores fundamentais da dramaturgia brasileira e estrangeira, além de servir como um laboratório de talentos de onde saem nomes que passam a fazer parte do banco de atores do grupo.

Figura 11: Folder promocional do espetáculo para a temporada no Viga Espaço Cênico 2012.

Fonte: Sorriso de Medeira⁴⁴.

⁴⁴ Disponível em: < <http://sorrisodemedeira.blogspot.com.br/2012/02/tennessee-williams-no-carnaval-de-sao.html>>. Acesso em: 6 jul.2017.

As informações recolhidas para a escrita desse capítulo foram levantadas a partir da leitura dos textos escritos pela professora Dra. Maria Silvia Betti, que se encontram nos livros *27 carros de algodão e outras peças em um ato* (WILLIAMS, 2012) e *Mister Paradise e outras peças em um ato* (WILLIAMS, 2011), publicados pela editora É Realizações e que são resultado direto dos trabalhos realizados nas oficinas desenvolvidas ao longo dos anos de 2009 e 2010. Nesses textos, a pesquisadora faz um registro detalhado do processo de tradução do conjunto de peças de Tennessee Williams, cujos direitos de publicação no Brasil foram adquiridos pela editora, fornecendo dados mais sistemáticos do processo de trabalho desenvolvido. Realizamos também entrevistas com o diretor do grupo TAPA, Eduardo Tolentino, com Brian Penido Ross, também diretor do grupo e um dos responsáveis pela oficina de atores da qual nasceu o espetáculo e com os integrantes do elenco da peça. Tais entrevistas foram realizadas em tom de conversa informal e a cada resposta dada, a certeza que íamos construindo era a de que *Alguns Blues do Tennessee* é, acima de tudo, o resultado da paixão dos integrantes do elenco, que atuaram pessoalmente em cada uma das etapas de sua produção.

As oficinas para atores profissionais ministradas pelo Grupo TAPA costumam ser divididas em grupos, em que cada um estuda um dramaturgo diferente, e nenhuma delas tem a finalidade inicial de resultar na montagem de um espetáculo. Segundo Eduardo Tolentino, elas já são realizadas há mais de trinta anos e, nesse período, o grupo já estudou diversos dramaturgos, como Maquiavel, Tchekhov, Ibsen, Pirandello, Jorge Andrade, Martins Penna, Oduvaldo Vianna Filho, Nelson Rodrigues, entre outros.

No ano de 2009, um dos grupos de estudo selecionou Tennessee Williams como objeto de análise. Sob a coordenação de Brian Penido Ross e Guilherme Sant’Anna, o grupo contava, entre outros atores, com Rita Giovanna, Isabela Lemos, Kadi Moreno e Conrado Sardinha. Até aquele momento, Tennessee Williams não era um dramaturgo sobre quem o grupo tivesse um conhecimento profundo e, para Brian Penido Ross, por exemplo, isso era um fator de encantamento:

Bom, a gente tem os grupos de estudo do TAPA já há muitos anos e as vedetes dos grupos de estudo sempre são um autor. É o grupo de estudos do autor “fulano de tal”. Então caiu na minha mão, textos traduzidos, eu acho que foi via Nelson Baskerville, chegaram na minha mão textos traduzidos do Tennessee, que ele tinha. Aí eu saí catando, eu peguei no Célio Helena, pedi para todo mundo, falei “gente vocês têm alguma coisa do Tennessee?” E conseguimos uma série de textos traduzidos, umas xerox antigas, batidas à máquina, lá na EAD a gente conseguiu algumas coisas. Aí decidimos, “vamos fazer de Tennessee, a gente não conhece bem Tennessee”. E aí eu

falei para os alunos: “quando é um grupo de estudos de um autor que a gente conhece, que a gente estudou, que a gente montou, etc., eu posso ensinar para vocês porque eu já sei. Agora, a gente pode fazer também um grupo de estudos de um autor que eu não conheça. Mas aí a gente vai estudar juntos. Vamos descobrir juntos. Eu não vou dizer: olha, faz assim [...] o TAPA fez assim. Aí eu falei: vai ser necessariamente um grupo de estudos mais longo, mas vai ser fascinante, porque nós vamos aprender juntos”. (ANEXO II)

O interesse e o envolvimento dos integrantes do grupo de estudos na obra de Tennessee Williams desencadearam um processo de produção até então inédito no Brasil, onde o texto dramaturgico foi traduzido pelos próprios atores dentro da sala de ensaio. Durante o processo de tradução, levou-se em conta a prosódia, a maneira como o texto ficaria na boca do ator e como ele poderia ser entendido pelo público. Vale lembrar também que, além da inovação na forma de produzir o espetáculo, o Grupo TAPA contribuiu para o entendimento que se tem sobre a obra de Tennessee Williams no Brasil, como explica Betti (apud WILLIAMS, 2011, p.34):

Ao mobilizar atores-tradutores, o Grupo TAPA deu à percepção interpretativa deles *[os textos]* uma função importante não apenas para o resultado das traduções em si, mas também para a própria recepção da dramaturgia de Tennessee Williams no contexto brasileiro: ressalte-se a esse respeito, o fato de que a grande maioria das peças que integra o volume *[dos livros publicados pela editora É Realizações]* é inédita no campo editorial e apresenta elementos compositivos e temáticos imprescindíveis para o estudo aprofundado do trabalho do autor. (Grifos nossos)

A tradução dos textos, no entanto, não foi uma escolha pura e simples do grupo, ela nasceu a partir das dificuldades que os atores sentiam ao trabalhar com as traduções dos textos disponíveis até então. Rita Giovanna dá uma boa explicação sobre como essa necessidade surgiu:

Na verdade, tudo começou com *A dama da loção antiplolho*, que eu e a Isabella fizemos a cena. A gente chegou a um ponto legal, mas depois a gente estancou, né, bom, mas isso é para falar depois. Depois disso, depois de seis meses de trauma na oficina, a gente começou a montar *O quarto escuro*, e eu insisti muito, eu conversei com a Margareth e ela não estava a fim, e depois eu conversei com meu amigo Reinaldo, que acabou saindo da oficina. Depois de muito “xavecar e xavecar” eu convenci a Isabella, e aí montamos a cena. Percebemos que a cena tinha uma coisa muito estranha. E aí começamos a traduzir e vimos que a tradução estava completamente equivocada, né...porque a peça não tinha nada de interessante, era uma mulher perguntando e uma outra respondendo. E na verdade a confusão se dá porque ela (Sra. Poccianti) era uma italiana que vivia nos Estados Unidos, ela fala com sotaque. Então, a grande dúvida d’*O quarto escuro*, a verdade, é: ela está realmente entendendo tudo o que a assistente social está falando,

ou ela está se fazendo passar por boba, para fingir realmente que não entende, mas está “passando a perna” na a assistente social? Essa era a grande virada! Conseguindo fazer essa tradução, a gente começou a botar a cena em ordem, o Brian começou a se estimular e aí *O quarto escuro* foi ficando maravilhoso. (ANEXO III)

Brian Penido também nos dá pistas de como o problema com as traduções disponíveis dificultavam o andamento dos trabalhos:

Aí a gente pegou aqueles materiais e começamos a ler, e começamos a montar né...é um grupo de estudos de montagem, eles montam as cenas e a gente discute. Passamos um ano fazendo isso e ao fim do primeiro ano, eu olhava as cenas, e achava ruim. Eu falei: gente, isso está um novelão, isso não está bom! O cara não pode ser famoso por causa disso. Vamos ter que estudar mais, vamos chamar alguém então que conheça. Foi quando a gente chamou a Maria Silvia⁴⁵. Aí a Maria Silvia começou a ir lá uma vez por semana, e ela falou de Tennessee, ela falou da colonização do Sul dos Estados Unidos, a compra da Louisiana, trouxe mapas, falou da história, da comida, da cultura que é outra, da religião, da música, ouvimos jazz e trouxe muitos documentários, um que me marcou muito foi aquele *O Orfeu do Teatro Americano*. Isso foi muito bom, a participação dela para a gente entender, e aí a gente começou a questionar uma porção de coisas. Aí ela começou a cotejar as traduções e confirmou uma coisa que a gente já estava desconfiado, que as traduções não eram boas: “A dama da vaselina”, o que é dama da vaselina? Que diabo de vaselina? Aí ela falou: “olha, tem problema na tradução”. E grupo era muito entusiasmado e tinha muita gente que falava inglês, então eles falaram “há eu vou pegar, eu vou traduzir”. Então, cada grupo que estava montando aquela peça, pegou para traduzir, olhar, cotejar, trazia pra Maria Silvia, ela via se estava bom, se estava ruim, etc. e foi indo o projeto. E as pessoas foram ficando empolgadas e animadas e as cenas foram melhorando e aí virou esse projeto, já tinham tantas (peças) traduzidas que gente falou: agora vamos traduzir todas né? Oito já tão sendo traduzidas, faltam mais não sei quantas. (ANEXO II)

A fala de Brian Penido Ross reforça o que sabemos sobre o método de trabalho que o Grupo TAPA desenvolve desde a sua formação, que é a concentração de esforços no estudo aprofundado sobre dramaturgia e na importância dada ao estudo de todos os aspectos a respeito do dramaturgo que se está estudando, não mantendo foco apenas no texto que se tem em mãos, mas procurando entendê-lo como o resultado do tempo histórico em que ele vivia e de como os acontecimentos ao seu redor afetavam sua obra. No caso de Tennessee Williams, esse entendimento é fundamental para que não se deixe guiar pelas “verdades” propagadas

⁴⁵ Prof.^a Dr.^a Maria Silvia Betti, docente no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, ligado ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, na Área de concentração de Teoria e Prática do Teatro, Linha de Pesquisa em História do Teatro da Universidade de São Paulo.

pela crítica especializada que atribuem à sua obra influência exagerada das questões autobiográficas, ou pelo realismo psicológico visto nas adaptações cinematográficas.

Por ter participado ativamente do processo de tradução da antologia de textos de Tennessee Williams que compõem os volumes publicados pela editora É Realizações, Maria Silvia Betti nos oferece uma visão mais detalhada desse processo, em que os textos traduzidos pelos atores passaram por uma técnica e cotejamento que numa primeira etapa tinha o seguinte objetivo:

Observar a forma como os textos traduzidos lidavam não só com expressões idiomáticas e peculiaridades léxicas das peças, mas também, e de forma particularmente detalhada, analisar as soluções dadas à expressão de questões contextuais, regionais, sociais e históricas de importância para o entendimento da leitura, para o estudo analítico e para o rendimento interpretativo. (BETTI, 2001, p. 35)

As traduções feitas nessa primeira etapa visavam dar melhor adequação ao texto para que ele fosse, de certa forma, atualizado, “em muitos casos, gírias de época, expressões arraigadas em circunstâncias regionais ou históricas e jogos de palavra precisavam ser contornados mediante pesquisa de aproximações de sentido, e estas, examinadas caso a caso” (BETTI, 2011, p. 34). As indicações feitas nessa primeira revisão eram submetidas a uma nova etapa em que os textos eram retrabalhados para que, então, numa terceira etapa, pudessem ser verificados na boca do ator, a partir da “leitura dramática das peças, procurando-se aferir *in loco*, na sala de ensaios, a adequação fonética, a fluência enunciativa, a expressividade na transmissão dos sentidos e a clareza de entendimento”. (BETTI, 2011, p. 35)

Importante ressaltar que das três peças do espetáculo apenas *Verão no lago* e *A dama da loção antiptiolho* fazem parte da antologia de Tennessee Williams. Essas foram publicadas nos livros *Mister Paradise e outras peças em um ato* (WILLIAMS, 2011) e *27 carros de algodão e outras peças em um ato* (WILLIAMS, 2013). *A dama da loção antiptiolho* (*The lady of Larkspur Lotion*) faz parte do livro *27 wagons full of cotton and other one-act plays* (WILLIAMS, 1949) e *Verão no lago* (*Summer at the Lake*) foi publicada no livro *Mister Paradise and other one-act plays by Tennessee Williams* (MOSCHOVAKIS; ROESSEL, 2005). *O quarto escuro* (*The Dark Room*) originalmente publicada na antologia *American Blues* (WILLIAMS, 1948) foi traduzida durante as oficinas do Grupo TAPA, mas não entrou nos livros publicados pela editora É Realizações, pois faz parte do livro *American Blues*, publicado em 1948 e sobre o qual a editora não comprou os direitos de publicação

O trabalho desenvolvido pelas pesquisas em torno das traduções e das cenas que se iam montando para a verificação das versões foi despertando no grupo de pesquisa o desejo de se montar um espetáculo. Quando se pergunta aos integrantes do grupo sobre o desafio de montar uma peça de Tennessee Williams, ouvimos quase em uníssono o tamanho das dificuldades que se enfrentam. Para Eduardo Tolentino a dificuldade está na leitura que se faz da obra encenada e como, enquanto diretor, ele procura trabalhar com o que tem em mãos:

Olha, qualquer autor é muito difícil. Porque existe o que está por traz do que ele diz, o que está escrito, como você domina o desenho da caracterização e ao mesmo tempo você faz os atores a saírem desse desenho. Quer dizer, o Picasso, o grande Picasso, vem de um Picasso que sabia desenhar. Aqui no Brasil a gente, às vezes, adota o não desenho porque não sabe fazer. Então, é mais cômodo, é mais confortável, você fazer um traço e dizer que é um touro! Só que o Picasso, quando ele faz isso ele sabe desenhar o touro. Então essa é uma trajetória nossa, a gente se preocupa muito que os atores aqui dominem a linguagem do que é o palco. Quebrá-la é uma escolha interpretativa que você faz de acordo com o autor ou não. Então existe o Tennessee autor de realismo psicológico, que é uma camada e existe o Tennessee expressionista, que é outra camada. E é o Expressionismo Americano, não é o Expressionismo Europeu. É uma releitura expressionista. E tentar o domínio disso, uma das coisas que a gente mais teve prazer, quando a gente fez os CEUs⁴⁶, com o *Blues*, a plateia da periferia, é uma plateia que nos debates, mergulhava num tipo de abstração que as peças têm, que a plateia aqui do centro não colocava. (ANEXO III)

O fator de peso para a qualidade do trabalho realizado em *Alguns blues do Tennessee* foi observado na opção da direção em não criar um espetáculo baseado no realismo psicológico, pois quando entrava nessa linha de trabalho a direção percebeu que o resultado alcançado ficava aquém do que se esperava, ou conseguia-se até uma outra coisa, como quando Brian Penido Ross cita em sua entrevista que o resultado que se tinha era um “novelão”.

É difícil num sentido de se você não colocar o humor, se você não puser lirismo, as peças ficam melodrama, viram um dramalhão! E as peças não são exatamente realistas, são peças de memórias, né? Então isso leva a um lugar diferente. O Tennessee quando montado friamente, vai virando Plínio Marcos. A Bertha vai virando quase que Neusa Sueli (de *Navalha na carne*), está entendendo? Se você tira o *glamour* da decadência, se você tira o lirismo que ele via na decadência, nessas figuras solitárias e empobrecidas, a generosidade que ele tinha com essas personagens, vai virando muito Plínio

⁴⁶ Em novembro de 2011, o Grupo TAPA participou do projeto *CEU é Show*, da Prefeitura Municipal de São Paulo que, naquele ano, apresentou uma série de shows de música e espetáculos teatrais. *Alguns blues do Tennessee* foi encenado em 11 unidades dos Centros Educacionais Unificados – CEUs, com apresentações gratuitas para os alunos das unidades e comunidade em geral. Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/comunicacao/noticias/?p=112985>>. Acesso em 30 out. 2016.

Marcos, que era isso que eu achava quando eu via as cenas, eu falava “isso está muito Plínio Marcos”. Então, não pode ser tão naturalista, tem que ter um *glamour*, tem que ter um humor, tem que ter os contrastes que ele põe entre o novo e o velho, o claro e o escuro, a luz e as trevas, o passado e o futuro. Tem sempre uma personagem que é o futuro, tem a personagem que é o passado. Ele tem esses contrastes muito claramente colocados. (ANEXO II)

Sobre esse ponto, Eduardo Tolentino tem uma opinião semelhante:

O Tennessee, por exemplo, para mim, ele ficou taxado como um autor de realismo psicológico, de um excessivo naturalismo, que foi a visão que a época dele deu a ele, que permitiu o *Actors Studio* fazer as produções e que gerou o cinema. O cinema levou o Tennessee para uma área. Quando você lê as rubricas do Tennessee, você vê um caráter às vezes expressionista e que as pessoas ficavam exclusivamente, às vezes, nos diálogos e na situação, e esqueciam as rubricas dele que levam, às vezes, para lugares que não estão no realismo absoluto. Mesmo a *Gata...* que eu fiz, que talvez seja, a peça mais realista do Tennessee, no sentido de que a realidade tempo, espaço e ação, ela tem um modelo completamente naturalista, se você olhar na descrição, mas você vai ver alguns traços de derivação lírica, derivação épica que aparecem no texto e que numa leitura mais aprofundada, eles podem não ser desprezados. Isso na peça mais...porque ele escreve a *Gata* dizendo “eles disseram que eu não consigo escrever uma peça assim e eu escrevo”. Mas tem coisas dele que escapam. Na peça mais realista dele tem coisas que escapam. Quando você pega, por exemplo, *Zoológico de vidro*. (ANEXO III)

As cenas que se avolumavam, o estudo de tudo o que se levantou sobre a vida do autor, a história, a cultura, a política, a economia; enfim, o modo de vida dos Estados Unidos e de como todos esses aspectos refletiam no trabalho de Tennessee Williams deu aos atores no grupo de estudos uma sensação de que aquele rico material tinha potencial para a criação de um projeto com características únicas.

Para Eduardo Tolentino, Tennessee Williams é um autor que contribui muito com a formação do ator e, para ele, trabalhar com as peças em um ato foi um diferencial nessa formação, além de proporcionar um outro ponto de vista nas possibilidades de trabalho que essas peças podem oferecer, já que elas não têm o peso das obras icônicas para direcionar o processo de criação da personagem:

A gente está aqui há muito tempo, e a gente conversou...vamos pegar algum autor que possa interessar para trabalho de ator. E levantamos alguns nomes e Tennessee foi um deles, porque ele escreve muito para caracterização, e aí, numa dessas discussões eu levantei: mas não vamos fazer as peças icônicas, porque são alunos e então você vai ver que todas as alunas vão querer fazer Blanche Dubois, todos os alunos vão pensar que são o Brando e vão querer

fazer o Kowalski, e a gente vai ficar nisso, porque a gente já passou por isso. De Shakespeare todo mundo queria fazer Petruchio e Catarina, ou Lady MacBeth e MacBeth, e uma série de papéis pequenos, que podem dar chance de um ator treinar mais, sem ter o peso daquele tamanho na cabeça. (ANEXO III)

Mais adiante, na entrevista, o diretor mostra como as circunstâncias contribuíram para que o trabalho com o dramaturgo se desenvolvesse, referindo-se à época em que coincidiam as datas de nascimento e morte de Tennessee Williams:

E tem uma outra coisa aí, voltando atrás, que é uma tradição do TAPA: a gente sempre adorou pegar pequenas obras de grandes autores, para se aproximar desses autores e vamos além disso. Quando a gente começa a fazer Tennessee, a gente começa a ver uma grande repercussão de Tennessee em todo o Brasil, uma releitura de Tennessee, *Um bonde chamado desejo*, que não foi do TAPA e foi um sucesso imenso, a *Gata (em telhado de zinco quente)* que a gente estava falando agora, em Belo Horizonte está com a temporada quase toda lotada até o final de dezembro, não tem nem para convite dos atores. (ANEXO III)

A peça, *Alguns blues do Tennessee*, diferencia-se de outros projetos em diversos aspectos de sua produção, como a necessidade de se solucionar os problemas detectados nas traduções pelos diretores e pelos atores que montavam as cenas, a inovação no processo sistemático de tradução dos textos das peças pelos próprios atores em sala de ensaio, resultando na publicação da rica antologia de peças, muitas delas inéditas no Brasil, de Tennessee Williams, que contribuíram para o entendimento da obra do autor e do estudo aprofundado com base não apenas na peça que se estudava ou em sua bibliografia, mas também em todos os aspectos do *American way of life* e de como eles estavam presentes na forma como o autor escrevia.

O caminho entre as primeiras oficinas sobre Tennessee Williams e a encenação de *Alguns blues do Tennessee* no Teatro de Arena não foram livres de percalços, e sua produção é resultado do envolvimento direto dos integrantes do elenco. Rita Giovanna fala de como foi o nascimento da ideia, desde as primeiras tentativas de montar a cena de *O quarto escuro* e de como o sentimento de fracasso fazia com que a vontade crescesse ainda mais.

A produção do espetáculo foi, portanto, um esforço dos integrantes do elenco que viram a possibilidade de um trabalho muito importante para suas carreiras, assim como para o teatro nacional, pois colocaria em cena peças do dramaturgo até então desconhecidas do público, mas com muito a dizer da realidade sobre a qual Tennessee Williams debatia, que

apesar da distância no tempo e no espaço guardam uma proximidade muito grande com a realidade de milhares de brasileiros.

Empenhada na produção do espetáculo, Rita Giovanna convidou Isabella Lemos para atuar em *O quarto escuro*, e em *A dama da loção antipiolho*, junto com Conrado Sardinha, que seria convidado também para atuar ao seu lado e de Kadi Moreno em *Verão no lago*, fazendo também uma aparição como Lúcio, em *O quarto escuro*. A atriz fala de como foi o nascimento da ideia, desde as primeiras tentativas de montar a cena de *O quarto escuro* e de como o sentimento de fracasso fazia com que a vontade crescesse ainda mais.

Esse envolvimento foi além do empenho no ensaio das cenas, das traduções das peças e da formatação do espetáculo. Sem a devida autorização dos detentores dos direitos de propriedade da obra de Tennessee Williams o esforço não teria o resultado esperado, por isso Kadi Moreno resolveu entrar em contato com os responsáveis pelos direitos autorais no Estados Unidos e articulou sua compra. Segundo Brian Penido Ross, o dinheiro necessário para a compra foi levantado pelo próprio elenco. O diretor tece elogios ao esforço do elenco na tarefa de colocar de pé o espetáculo:

Isso era um grupo muito interessante esse da Isabella, da Kadi e da Rita, eles fizeram mais de uma peça. Quando eles se empolgavam com uma coisa, eles iam à luta, atrás de direitos, atrás disso, daquilo. E não era exatamente produzido pelo TAPA. Tanto que várias peças...a *Mão na luva*, de Oduvaldo Vianna Filho, que a Isabella fez com o Marcelo Pacífico, começou também lá nos grupos de estudo, eles se empolgaram, da cena fizeram a peça e produziam a peça. O *Mão na luva* aconteceu isso, o *Blues do Tennessee* aconteceu isso. Uma peça que a Clara Carvalho dirigiu com o Marcelo e com a Isabella. Então era um grupo de gente que faz, gente que a partir dos estudos se empolgava e ia à luta na produção, e muitas vezes “olha, só preciso de alguém para dirigir”, ou “eu preciso de uma palavra sua para conseguir o teatro”, não era gente que a gente tinha que “carregar nas costas não”. (ANEXO I)

CONSIDERAÇÕES FINAIS E A POÉTICA CÊNICA DE *ALGUNS BLUES DO TENNESSEE*

A encenação de *Alguns blues do Tennessee* no palco do Teatro de Arena Eugenio Kusnet aconteceu dentro do projeto de ocupação da icônica sala da rua Teodoro Baima, lançado pela Funarte de São Paulo, no ano de 2013. Um dos itens dos objetivos do projeto era ter os Direitos Humanos como referência da proposta a ser contemplada. Decidimos que discutir esse ponto da proposta do edital deveria ser um dos nossos focos de estudo, mas ao entrarmos nessa seara, vimos que o assunto desdobrou tantos questionamentos que o tempo disponível para a execução dessa dissertação não seria suficiente para esgotá-lo. Assim, chegamos à conclusão de que nosso trabalho não teria o espaço apropriado para a discussão de todos os desdobramentos que o assunto permite, e principalmente exige, que sejam discutidos.

Os dias em que vivemos, onde vemos os direitos conquistados à custa de muita luta serem retirados, ao mesmo tempo em que uma onda de conservadorismo toma de assalto os espaços de poder, são exemplos de como as questões relativas aos Direitos Humanos merecem uma visão mais apurada, por isso não podemos nos furtar a discuti-los, correndo o risco de ser superficiais. Decidimos, então, não nos desviar do objetivo proposto para esta dissertação e deixar o estudo dos projetos de ocupação dos espaços públicos de artes promovidos pela Funarte e também o projeto *TAPA no Arena: uma ponte na História* para trabalhos posteriores.

O trabalho que se viu no galpão do Grupo TAPA foi sem precedentes. Estudar a fundo um dramaturgo é uma tarefa a que poucos coletivos de teatro se permitem, mesmo assim o Grupo TAPA não se intimidou e moveu todos os recursos de que dispõe para que tal objetivo fosse atingido. A participação da pesquisadora Maria Silvia Betti trouxe aos integrantes do grupo as ferramentas necessárias para construir a obra vista no palco do Arena. Atores e diretores mergulharam no estudo aprofundado do *American way of life*, da história, da cultura, da música, da culinária, da economia, da política do Estados Unidos e, também, da vida de Tennessee Williams. Esse estudo foi fundamental para que a peça não resultasse no que Brian Penido Ross chamou de “dramalhão”. A tradução das peças em sala de ensaio pelos próprios atores, com a análise dos resultados sendo cuidadosamente verificados na boca do ator, bem

como o envolvimento pessoal de cada um dos integrantes do elenco para botar de pé o espetáculo, foram tarefas determinantes para que se considerasse ser este um processo inédito no teatro brasileiro.

Não se pode esquecer, também, que a tradução das peças resultou na publicação da antologia, com 26 peças curtas e 6 peças longas, publicada pela editora É Realizações nos livros *Mister Paradise e outras peças em um ato* (WILLIAMS, 2011), *27 carros de algodão e outras peças em um ato* (WILLIAMS, 2012), *O zoológico de vidro; De repente no último verão; Doce pássaro da juventude* (WILLIAMS, 2014) e *Gata em telhado de zinco quente; A descida de Orfeu; A noite do iguana* (WILLIAMS, 2016), que sem dúvida nenhuma, forneceu material para ampliar os estudos sobre Tennessee Williams no país.

Tennessee Williams foi um dramaturgo que se condoía quando olhava para a sociedade que o cercava e percebia que parte da população de um país tão rico como os Estados Unidos estava legada à miséria e à degradação. Ele mesmo, antes de ser alçado à condição de celebridade e poder colher os frutos de seu trabalho, viveu entre os indigentes do capitalismo. As pessoas com as quais ele conviveu nas pensões decrepitas, enquanto procurava um lugar ao sol, foram as inspirações para alguns de seus personagens.

A poética cênica de *Alguns blues do Tennessee*

Alguns blues do Tennessee é o resultado de um processo desenvolvido em sala de ensaio. *O quarto escuro*, *Verão no Lago* e *A dama da loção antipiolho* não foram escritas pelo dramaturgo para serem encenadas em conjunto. O que as uniu em um espetáculo foi o processo de criação do Grupo TAPA. O diretor Eduardo Tolentino escolheu o *blues*, gênero musical que é parte do folclore do Sul dos Estados Unidos, como o elo de ligação entre elas, pois *American Blues* foi o nome dado à coletânea de peças enviadas por Tennessee Williams em 1939, ao concurso organizado pelo Group Theatre. Outra questão trabalhada no espetáculo é a maneira como o tempo age sobre as pessoas e como cada uma delas enfrenta esse agente invisível e implacável. A ação do tempo é tratada de diferentes maneiras em cada uma das peças que compõem o espetáculo.

Em *O quarto escuro* a discussão do tempo aparece quando a Srta. Morgan pergunta há quanto tempo o marido da Sra. Pociotti está no hospital, ou há quanto tempo os seus filhos foram embora, ou ainda, há quanto tempo Tina está trancada no quarto. Mas a leitura da peça sugere que o tempo é muito mais amplo do que o marcado pelos ponteiros do relógio e essa leitura pode ser melhor percebida pela interpretação de Isabella Lemos quando, interpretando

a Srta. Morgan, faz vários gestos indicando, além dos ponteiros do relógio, o tempo atmosférico. O Tempo, como o representado pelo deus Cronos, que na mitologia grega devora tudo e age como uma espada pendurada sobre a cabeça da Sra. Poccioti. Quanto mais ela permite que a Srta. Morgan fique dentro daquela casa, mais perto ela está da ruína da própria família, sabendo que pode perder os filhos que lhe restaram, por isso ela tenta de todo jeito expulsar a Morgan da casa.

Em *Verão no lago* é o tempo que resta à Sra. Fenway do estilo de vida que ela conhece e ao qual se apegou. Ela sabe que tudo o que conhece está desaparecendo, como que indo embora junto com Donald enquanto nada para longe. Ela se recusa a encarar tais mudanças para aproveitar o pouco que resta da vida que conheceu até sua realidade estar em frangalhos. Para o Donald, esse tempo, na verdade, é peso de o quanto ele pode – e está disposto – a suportar as cobranças de uma mãe que não enxerga os conflitos que ela própria enfrenta e tenta projetar no filho o modelo de homem que ela gostaria que o ex-marido tivesse sido. Essa questão também é tratada na própria encenação quando, ao falar do tempo, Kadi Moreno toca o rosto, esticando a pele numa tentativa de que as rugas desapareçam.

Em *A dama da loção antipiolho*, o tempo é tratado da perspectiva do que resta até que a Hardwicke-Moore esteja na posição mais humilhante que um ser humano pode ocupar na sociedade capitalista, que é a de uma sem-teto. E nesse ponto pode-se ater ao fato de a personagem sentir uma imensa necessidade de ser vista como uma pessoa dotada de sensibilidade e delicadeza, a partir do seu repúdio ao ambiente onde vive e na tentativa de dar a ele uma atmosfera de limpeza que aquele quarto não permite, além de sua fantasia sobre o chão brilhante da plantação de borracha no Brasil. Se ela realmente for expulsa dali é o chão da rua que ela vai ter como residência, e por pior que aquela pensão seja, por mais baratas que o quarto tenha e por mais que tais insetos possam ser vistos como uma representação da frequência do lugar, nada é pior do que ser uma sem-teto. A Sra. Wire entra nesse redemoinho se agarrando à sua condição de senhoria de uma “pensão de um bairro francês”, como ela mesma diz. Sem se importar (ou descontando o fato) de que aquilo que ela dirige, nada mais é do que a última morada dos que vivem no limite da humanidade que de maneira nenhuma oferece essa humanidade aos seus moradores.

Podemos, então, traçar um paralelo entre as três personagens, Poccioti, Fenway e Hardwicke-Moore, principalmente as duas últimas, e Blanche Dubois, icônica personagem de *Um bonde chamado Desejo*. Assim como a Sra. Fenway insiste em impedir que a luz do sol entre na casa, Blanche Dubois procura manter a luz baixa para não denunciar como o tempo

foi rude com a sua beleza e mantém as roupas finas mesmo não podendo mais viver no ambiente refinado de antes, além da lanterna de papel que dá àquele ambiente tão deprimente uma atmosfera mais aprazível.

As três mulheres são apresentadas como criaturas que já não podem viver plenamente suas vidas. O fato de elas serem velhas, ou como definiu Eduardo Tolentino, “gastas”, as tornou seres descartáveis, tratadas como refugo. Todas elas são uma crônica da objetificação da mulher numa sociedade patriarcal, esse é um dos pontos que tornam os textos ainda tão atuais.

Uma questão central no texto de Tennessee Williams e que se pode notar na encenação do Grupo TAPA é o papel que o Escritor tem na peça e o ponto em que a personagem se desvincula do dramaturgo. Dentro da encenação, o tempo foi uma espécie de cronologia da própria trajetória de Tennessee Williams, que foi visto em cena no palco do Teatro de Arena: o garoto pobre, de certa forma abandonado pelo pai, representado por Lúcio ao aparecer gritando pela mãe, que apesar de todas as dificuldades, está lá por ele. O jovem Donald, sonhador e inquieto, esperando pela vida que, assim como as águas do lago, é um mistério completo que ele está disposto a explorar e, finalmente, o Escritor, vivendo nas pensõezinhas baratas de Nova Orleans rodeado por pessoas tão interessantes quanto “desgraçadas”, à espera do reconhecimento do valor da sua obra.

É aí que o Grupo TAPA trata as personagens de *Alguns blues do Tennessee* como fruto do universo ficcional do Escritor, colocando num mesmo espetáculo peças que têm em seu teor as amarguras de uma vida marcada pela desesperança, as mulheres colocadas de lado quando o tempo não permite mais que elas sejam objeto de desejo dos homens, e o dramaturgo que ao mesmo tempo em que busca inspiração para o seu trabalho, observa e é atormentado pela realidade do mundo ao seu redor. Como bem definiu o diretor Eduardo Tolentino em entrevista feita para este trabalho, *Alguns blues do Tennessee* é uma peça que trata sobre a realidade e a forma como as pessoas, quando se sentem oprimidas pela sua dureza da vida, atrevem-se a sonhar na tentativa de fugir para uma existência mais leve.

REFERÊNCIAS

Bibliografia sobre o blues

ELLISON, Ralph. *Richard Wright's blues*. *The Antioch Review*. Vol. 57, n. 3, Jazz (Summer), 1999, p. 263-276. Disponível em:

<<http://faculty.arts.ubc.ca/pkrause/Ellison,%20Richard%20Wright%27s%20Blues.pdf>>.

Acesso em: 20 mar. 2017.

HARRISON, David. SMITH, Bessie. In KOMARA, Edward (Editor). *Encyclopedia of the blues*. Volume I: A-J. Routledge: New York, 2006, p. 894-895. Recurso Digital. Recuperado de:

<https://ia801304.us.archive.org/6/items/EncyclopediaOfTheBlues/Encyclopedia_of_the_Blues.pdf>.

HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. 2ª ed. Tradução: Ângela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

HOLIDAY, Billie. *Lady sings the blues* / Billie Holiday with William Dufty. New York: Popular Library, 1958

JONES, Leroi. *Blues people: negro music in white America*. New York, William Morrow: Eighth Printing, 1970.

LIEB, Sandra R. *Mother of the blues: a study of Ma Rainey*. The University of Massachusetts, 1981.

TOMÉ, Pedro. Poemas de blues e jazz: a musicalidade negra de Langston Hughes. *Revista Literatura em Debate*, v. 6, n. 10, p. 55-67, ago. 2012

Bibliografia sobre o Teatro de Arena

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética de resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BETTI, Maria Silvia. A politização do teatro: do Arena ao CPC. In: *Blog do Grupo de Estudos de Cultura e Marxismo na Letras USP*, 2012. Disponível em:

<<https://culturaemarxismo.wordpress.com/2012/04/13/a-politizacao-do-teatro-do-arena-ao-cpc-texto-de-maria-silvia-betti/>>. Acesso em: 2 jun. 2017.

BRASIL. Ministério da Cultura. Fundação Nacional das Artes. *Editais de ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet/2013*, 2013. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2012/12/Editais_Teatro-Arena-Eugenio-Kusnet_2013.pdf>.

GARCIA, Miliandre. Da resistência à desobediência, das ruas à justiça: a I Feira Paulista de Opinião. In: *XXVIII Simpósio Nacional de História – AMPUH*. 2015. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1427917908_ARQUIVO_GARCIA,Miliandre.IFeiraPaulistadeOpinio-resumoAnpuhRTF.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2017.

NUNES, Marisa; PORTO, Joyce, T (Org.). *Teatro de Arena* (Recurso Eletrônico). São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *Revista História* (São Paulo). Vol. 24, nº 2, Franca. 2005. Disponível em: <<http://www.grupotapa.com.br/#!o-grupo/c139r>> Acesso em: 12 ago. 2014.

_____. O Brasil dos anos 60 nos trabalhos do Teatro de Arena e do Teatro Oficina de São Paulo. In: *Encontros com a História: percursos históricos e historiográficos de São Paulo* / Antônio Celso Ferreira, Tânia Regina de Luca, Zilda Gricoli Iokoi. (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 1999. – (Prismas)

Bibliografia sobre o grupo TAPA

BETTI, Maria Silvia. *Tennessee Williams: formas não dramáticas nas peças em um ato*. Um relato de estudo cênico e interpretativo. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/dramaturgia/Maria%20S%EDlvia%20Betti%20-%20Tennessee%20Williams%20-%20Formas%20n%20E3o%20dram%20ticas%20nas%20pe%20as%20em%20um%20ato%20-%20Um%20relato%20de%20estudo%20c%20Anico%20e%20interpretativo.pdf>

_____. Lirismo e ironia: a apresentação de 27 carros de algodão e outras peças em um ato. In: WILLIAMS. *27 Carros de algodão e outras peças em um ato*. São Paulo. É Realizações. 2013. Tradução Grupo TAPA

_____. A dramaturgia de Tennessee Williams em *Mister Paradise* e outras peças em um ato. In: *Mister Paradise e outras histórias em um ato*. São Paulo. É Realizações. 2011. Tradução Grupo TAPA

NAKASONE, Claudinei B. L. *Um tapa na pauliceia: a contribuição do grupo Tapa para o teatro da cidade de São Paulo (1987-1999)*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001

SAMPAIO, Maria E. A. *Grupo Tapa: histórico, repertório nacional e perfil sociopolítico*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.

Bibliografia sobre o Teatro norte-americano

COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

KOLIN, Philip C. *Tennessee Williams: A guide to research and performance*. Westport, CT: Greenwood Press, 1998

ROUDANÉ, Matthew C. (Ed.) *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1997.

Bibliografia teórica sobre teatro moderno

BETTI, Maria Sílvia. "Realismo americano e dramaturgia brasileira: pontos de contato". In: *Vintém – ensaios para um teatro dialético*. São Paulo: Hucitec, n. 1, fev/mar/abr, 1988, p. 15. Disponível em: <<http://www.companhiadolatao.com.br/site/wp-content/uploads/2016/01/Vintem1.pdf>>.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1996.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

SÃO PAULO (Cidade). *Lei nº 13.279, 08 de janeiro de 2002*. Institui o “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo” e dá outras providências. *Diário Oficial do Município de São Paulo*. São Paulo, SP. 09 jan. 2001. Ano 47, nº 5, p.1.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2ª ed. 2015.

_____. *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo, Cosac Naify, 2004a.

_____. *Ensaio Sobre o Trágico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2004b.

VARGAS, Maria Thereza; MAGALDI, Sábado. *Cem Anos de Teatro em São Paulo: 1875-1974*. São Paulo: SENAC, 2000.

VINAVER, Michel. O teatro francês contemporâneo. In: *Cadernos Letra e Ato*. Trad. Bruna Luiza Elias Munhoz. Campinas: UNICAMP, ano 6, nº 6, pp 3-18, 2016. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/issue/view/40>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

Bibliografia sobre Tennessee Williams

FLORES, Fúlvio T. *Da depressão econômica às raízes do macartismo: análise histórico-crítica de American Blues, coletânea de peças curtas de Tennessee Williams*. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2015. 317 p.

HEINTZELMAN, Greta; SMITH-HOWARD, Alicia. *Critical companion to Tennessee Williams: the essential reference to his live and work*. New York: Facts on file, Inc., 2005.

HOSHIKAWA, Ana Maria N. *Anton Tchêkhov e Tennessee Williams: dramaturgias em comparação*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

MOSCHOVAKIS, Nicholas; ROESSEL, David (Ed.). *Mister Paradise and other one-act plays by Tennessee Williams*. New York: New Directions Publishing, 2005.

WEALES, Gerald. Tennessee Williams. In: *Pamphlets on American Writers*. n.53. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1970.

WILLIAMS, Tennessee. *American Blues*. New York: Dramatis Play Service, 1948.

_____. *27 Carros de algodão e outras peças em um ato*. São Paulo. É Realizações. 2013. Tradução Grupo TAPA

_____. *27 Wagons full of cotton and other one-act plays*. London: John Lehmann, 1949.

_____. *Memoirs*. Garden City: Doubleday & Company, Inc. 1975.

_____. *Mister Paradise e outras histórias em um ato*. São Paulo. É Realizações. 2011. Tradução Grupo TAPA

Bibliografia sobre análise de espetáculos

ADLER, Stella. O ator no Group Theatre. In: *Actors on Acting*, Crown Pub inc. N.Y., 1970, In: *Cadernos de Teatro*, n.149. Tradução de Kézia L'Engle de Figueiredo. Prefeitura do Rio de Janeiro – Secretaria Municipal de Culturas – Rioarte, 1997.

_____. *Técnica da Representação Teatral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BERNARDINO, Vanderlei. *O ator no Teatro de Arena no Cinema Novo*. São Paulo: Universidade de São Paulo – ECA, 2014.

BOLES LAVSKI, Richard. Fundamentos da atuação. Tradução de Matheus Cosmo. *Revista aSPAs*, São Paulo, v. 5, p. 24-33, 2015.

BORBA FILHO, Hermilo. *História do espetáculo*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004

CAMARGO, Robson Corrêa. Teatro e fragmentos: construindo emoções, pensamentos e razões. In: *Sensibilidade e Sociabilidades*. Goiânia: UCG, 2008. Disponível em <<https://ufg.academia.edu/RobsonCamargo/Papers>>. Acesso em: 10 mai. 2016.

CERPA, Maritza Alejandra Farías. *A Individualidade Criativa do Ator no Trágico Cotidiano*. 2013. 204 f. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro). São Paulo: Universidade de São Paulo – ECA, 2013.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COSMO, Matheus. Daquilo que fizeram com Stanislávski nos Estados Unidos: desentendimento, continuidade ou ruptura? In: *Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP*. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, v. 3, p. 196, 2015.

COSTA, Iná Camargo. Stanislávski na cena americana. In: *Cadernos de Teatro*, n. 167. Prefeitura do Rio de Janeiro – Secretaria Municipal de Culturas – Rioarte, 2002.

FORNO, Adriana Dal. *A organicidade do ator*. 2012. 90 f. Dissertação (Mestrado em Artes). UNICAMP, Campinas, 2012.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICON-VALLIN; Béatrice. *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RIBEIRO, Paulo Chagas Autran. *Teoria e Prática do Seminário de Dramaturgia do teatro de Arena*. 2012. 164 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) São Paulo: Universidade de São Paulo – ECA, 2012.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. 2º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *A Arte do Teatro: aulas de Anatol Rosenfeld*. Transcrição por Neusa Martins. São Paulo: Publifolha, 2009.

STANISLAVSKI, C. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

STANISLAVSKI, C. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2008

STRASBERG, Lee. *A Dream of passion: the development of the method*. EUA: Plume Book, 1987.

Bibliografi sobre História Norte Americana

KARNAL, Leandro. A romação da Nação. In: KARNAL, Lenadro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Stevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo, Contexto, 2007, p 23-97.

KYVIG, David E. *Daily life in the United States, 1920-1940: how Americans lived through the roaring twenties and the Great Depression*. Chicago: Ivan R. Dee, 2004.

Trabalhos Acadêmicos

SARAIVA, Hamilton F. *Iluminação teatral: história, estética e técnica*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes – USP. São Paulo, 1990.

SIMÕES, Cibele F. *À luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento de visibilidade à ‘Scriptura do visível’* (Primeiro recorte: do Fogo à Revolução Teatral). Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes – USP. São Paulo, 2008.

VIANA, F; REBOUÇAS, R. Espaço e luz: as parcerias da cenografia e da iluminação. In VIANA, Fausto (Org.). *Diário das escolas: cenografia PQ’11 = School diary: scenography PQ’11*. Rio de Janeiro: 2011.

Sites da Internet

Bessie Smith. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Bessie_Smith>. Último acesso em: 3 mar. 2017.

By the light of a silvery moon (Filme). Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/By_the_Light_of_the_Silvery_Moon_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/By_the_Light_of_the_Silvery_Moon_(film))>. Último acesso em: 16 mar 2017.

EDWARDS, G; MADDEN, E. *By the light of a silvery moon*. Disponível em: <https://en.wikisource.org/wiki/By_the_Light_of_the_Silvery_Moon>. Último acesso em: 14 mar. 2017.

FIVE BY TENN. Disponível em: <<https://www.manhattantheatreclub.com/2004-2005-season/five-by-tenn/>>. Último acesso em 05 jan. 2017

GUS EDWARDS. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Gus_Edwards>. Último acesso em: 14 mar. 2017.

JIMMY COX Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Jimmy_Cox#cite_note-1>. Último acesso em: 17 mar. 2017.

JUNE CRHISTY. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/June_Christy>. Último acesso em: 16 mar. 2017.

O SORRISO DE MEDEIA (Blog). Disponível em: <<http://sorrisodemedeia.blogspot.com.br/2012/02/tennessee-williams-no-carnaval-de-sao.html>>. Último Acesso em 06 jul. 2017

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO. Grupo TAPA se apresenta no CEU é Show em novembro. São Paulo, 2011 disponível em:

<<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/comunicacao/noticias/?p=112985>>.

Acesso em 30 de out 2011

WILLIAMS, Tennessee. *The catastrophe of success*. Disponível em:

<<https://genius.com/Tennessee-williams-the-catastrophe-of-success-annotated>>. Último acesso em: 14 mar. 2017.

_____. *A catástrofe do sucesso*. Disponível em:

<<http://agenorbevilacquasobrinho.blogspot.com.br/2013/05/a-catastrofe-do-sucesso-tennessee.html>>. Último acesso em: 14 mar. 2017.

ANEXOS

Anexo I

Entrevista com Brian Penido Ross, realizada em 05 de maio de 2017, no café do saguão do Teatro Aliança Francesa.

Entrevistador: Você pode me fazer um resumo de como foi o processo das oficinas de atores até o nascimento da peça?

Brian Penido Ross: Bom, a gente tem os grupos de estudo do TAPA já há muitos anos e as vedetes dos grupos de estudo sempre são um autor. É o grupo de estudos do autor “fulano de tal”. Então caiu na minha mão, textos traduzidos, eu acho que foi via Nelson Basquerville, chegaram na minha mão textos traduzidos do Tennessee, que ele tinha. Aí eu saí catando, eu peguei no Célia Helena, pedi para todo mundo, falei gente vocês têm alguma coisa do Tennessee? E conseguimos uma série de textos traduzidos, umas xerox antigos, batidos à máquina, lá na EAD a gente conseguiu algumas coisas. Aí decidimos, “vamos fazer de Tennessee, a gente não conhece bem Tennessee”. E aí eu falei para os alunos: quando é um grupo de estudos de um autor que a gente conhece, que a gente estudou, que a gente montou, etc., eu posso ensinar para vocês porque eu já sei. Agora, a gente pode fazer também um grupo de estudos de um autor que eu não conheça. Mas aí a gente vai estudar juntos. Vamos descobrir juntos. Eu não vou dizer: olha, faz assim...o TAPA fez assim. Aí eu falei: vai ser necessariamente um grupo de estudos mais longo, mas vai ser fascinante, porque nós vamos aprender juntos. Eu e o Guilherme Sant’Anna.

Aí eles falaram que tudo bem, era um grupo antigo que estava lá já há um tempão já, já tinha começado lá no Brás, a gente mudou do galpão do Brás para o galpão da Barra Funda, e já tinha feito Nelson Rodrigues, já tinha feito tanto as peças do Nelson Rodrigues como material não dramático, já tinha feito Jorge Andrade, já tínhamos feito alguns autores, aí resolvemos fazer Tennessee. Aí a gente pegou aqueles materiais e começamos o a ler e começamos a montar né...é um grupo de estudos de montagem, eles montam as cenas e a gente discute. Passamos um ano fazendo isso e ao fim do primeiro ano, eu olhava as cenas, e achava ruim. Eu falei: gente, isso está um novelão, isso não está bom! O cara não pode ser famoso por causa disso. Vamos ter que estudar mais, vamos chamar alguém então que

conheça. Foi quando a gente chamou a Maria Silvia⁴⁷. Aí a Maria Silvia começou a ir lá uma vez por semana, e ela falou de Tennessee, ela falou da colonização do Sul dos Estados Unidos, a compra da Louisiana, trouxe mapas, falou da história, da comida, da cultura que é outra, da religião, da música, ouvimos jazz e trouxe muitos documentários, um que me marcou muito foi aquele *O Orfeu do Teatro Americano*. Isso foi muito bom, a participação dela para a gente entender, e aí a gente começou a questionar uma porção de coisas. Aí ela começou a cotejar as traduções e confirmou uma coisa que a gente já estava desconfiado, que as traduções não eram boas: “A dama da vaselina”, o que é dama da vaselina? Que diabo de vaselina? Aí ela falou: “olha, tem problema na tradução”. E grupo era muito entusiasmado e tinha muita gente que falava inglês, então eles falaram “há eu vou pegar, eu vou traduzir”. Então, cada grupo que estava montando aquela peça, pegou para traduzir, olhar, cotejar, trazia pra Maria Silvia, ela via se estava bom, se estava ruim, etc. e foi indo o projeto. E as pessoas foram ficando empolgadas e animadas e as cenas foram melhorando e aí virou esse projeto, já tinham tantas (peças) traduzidas que gente falou: agora vamos traduzir todas né? Oito já tão sendo traduzidas, faltam mais não sei quantas.

E aí, eu não sei mais exatamente quem que conhecia o Edson da É Realizações, que talvez se interessasse por publicar. E a gente foi lá conversar com o Edson, fomos lá na É Realizações, não sei se você conhece, é uma editora *sui generis*, eles editam os livros que ninguém vai comprar (risos), eu não sei como aquilo sobrevive, porque são uns livros maravilhosos, mas que provavelmente não tem, assim, grande procura.

E aí ficou esse projeto de...então se traduzia, a gente testava fazendo as cenas, mudava para ver a embocadura do ator, passava pra Maria Silvia para ela cotejar. E ficavam algumas coisas, a Maria Silvia é muito...tem o português muito correto né? Então ela queria melhorar o português, principalmente na conjugação dos verbos: “eu ligarei”...não, não, “eu vou ligar”. “Não, não, mas é melhor ligarei”. Então ficava assim: “Maria Silvia está muito correto essa coisa aqui”. Aí ela falava: “mas ele não erra o tempo do verbo! ”. “Bom, mas em inglês é quase impossível errar o tempo do verbo! ” (Risos). Era uma discussão muito saudável, muito gostoso, muito rica. Foi uma honra, um privilégio ter a Maria Silvia lá toda semana. E esse projeto foi avançando e é verdade que nem todas as peças passaram por esse (processo) do palco...teve uma que “bom, agora faltam essas quatro aqui, que a gente não fez. Então, quem é

⁴⁷ Prof.^a Dr.^a Maria Silvia Betti, docente no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, ligado ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, na Área de concentração de Teoria e Prática do Teatro, Linha de Pesquisa em História do Teatro da Universidade de São Paulo.

que vai traduzir? E essas quatro, então a gente não chegou a experimentá-la, no *test-drive*...então foi assim que surgiu.

Bom, aí começamos a ver muitas cenas interessantes, as peças eram curtas e fazíamos as cenas inteiras. E aí o Eduardo Tolentino, que é o diretor do TAPA, ele viu aquele material e achou que era interessante. A gente já tinha *O quarto escuro* todo, tinha já todo feito em sala, ao longo das semanas. Tinha *A dama da loção antipiolho* feita um bom pedaço. Então ele teve a ideia de fazer o *Verão no lago*, esse a gente não tinha, o *Verão no lago* ele dirigiu, tínhamos levantado esse material. E colocamos lá no Arena⁴⁸, que a gente fez leituras encenadas, eu dirigi *A mulher do gordo*. o *27 carros de algodão*, acho que foi ele que dirigiu. Eu dirigi *A mais estranha forma de amar*.

Entrevistador: E é difícil fazer Tennessee?

Brian Penido Ross: É difícil! Desde então eu estudo Tennessee. Eu tenho um grupo de estudos de Tennessee que funciona lá às quartas à noite. É difícil num sentido de se você não colocar o humor, se você não puser lirismo, as peças ficam melodrama, viram um dramalhão! E as peças não são exatamente realistas, são peças de memórias, né? Então isso leva a um lugar diferente. O Tennessee quando montado friamente, vai virando Plínio Marcos. A Bertha vai virando quase que Neusa Sueli (de *Navalha na carne*), está entendendo? Se você tira o *glamour* da decadência, se você tira o lirismo que ele (Tennessee Williams) via na decadência, nessas figuras solitárias e empobrecidas, a generosidade que ele tinha com essas personagens, vai virando muito Plínio Marcos, que era isso que eu achava quando eu via as cenas, eu falava “isso está muito Plínio Marcos”. Então, não pode ser tão naturalista, tem que ter um *glamour*, tem que ter um humor, tem que ter os contrastes que ele põe entre o novo e o velho, o claro e o escuro, a luz e as trevas, o passado e o futuro. Tem sempre um personagem que é o futuro, tem a personagem que é o passado. Ele tem esses contrastes muito claramente colocados. Então, eu acho difícil Tennessee.

E outra coisa que é muito difícil, é porque é outra época, a gente quer reagir como hoje em dia. Principalmente a mulher, a mulher é de outra época. A mulher é a que mais mudou né? Aquela mulher do Tennessee, mesmo a Blanche, mesmo as mulheres independentes do Tennessee, elas são dos anos 1950. Mesmo a Blanche! Mesmo as libertárias, com uma vida sexual livre, elas baixam a cabeça quando o Kowalski levanta a voz. E as mulheres de hoje

⁴⁸ Antes da exibição no Teatro de Arena, *Alguns blues do Tennessee* foi encenado durante o ano de 2011 no Viga Espaço Cênico.

em dia, elas põem a mão na cintura e enfiam o dedo na sua cara. Então a dificuldade muito grande que a gente teve foi no *Quarto rosa*. No *Quarto rosa* a mulherada queria partir para cima dos homens: “você mentiu!”, “você ficou com aquela vagabunda!”...não dá, quando é uma mulher dos anos 1950, as armas eram outras! Elas se vitimizam, elas nunca batem de frente com o homem, então esse aspecto comportamental é difícil para a mulherada de hoje em dia que pega aqueles personagens femininos de Tennessee e querem fazer o empoderamento feminino e elas não tem esse tipo de empoderamento. Elas precisam da ajuda de estranhos, né? Então essa parte comportamental do homem dos anos 1950, que é diferente dos atores e das atrizes...”como é que ele senta?”, “a coluna reta”, “não escancara a perna”, essa coisa dos anos 1940, 1950, 1930, às vezes, é muito difícil para os atores brasileiros, e essa coisa do feminino que tinha outras armas que não as de hoje em dia que é enfiar dedo na cara, tacar o prato na cara. Hoje elas brigam que nem homem. Então isso é difícil! E também entender esse humor, que tem muito. Entender essa memória que ele tem, esse afeto que ele tem pelos desvalidos. Não são peças de denúncia. Que era sempre aí que a gente ia parar.

Entrevistador: O Conrado Sardinha me disse que a finalidade das oficinas que o TAPA ministra não é montar uma peça. Então para vocês do TAPA qual é a finalidade delas?

Brian Penido Ross: Elas são dadas há vinte e cinco anos. É a linguagem do TAPA, na verdade. Mais do que a linguagem do TAPA, é um modo de produção do TAPA. Então são grupos de estudos e um grupo de teatro, onde as pessoas são convidadas a olhar teatro pelos nossos olhos, nossa maneira de falar. Então, por exemplo, primeiro você estuda, não se trava de arranjar uma peça para colocar no fomento. Abriu o edital do fomento, “vamos arranjar uma peça para a gente inscrever”. Não se trata disso! Se trata do contrário: arranjar fomento para uma peça. “A gente estuda, a gente já tem a peça, a gente já tem o estudo, e isso vale à pena, isso é bom?” Então, vamos atrás de tentar montar. Ou não, isso ficou pelo estudo. É como um mestrado, os nossos grupos de estudo são grupos de mestrado. Uma vez por semana eles encontram o orientador para mostrar a produção da semana, para ser criticada. Se isso vai ser publicado, ou entrar em cartaz, se isso ficou ali na sala de estudo e para aprendizado nosso, ótimo, não tem importância. Raramente, o TAPA mesmo produz essas peças, mas nada impede que as pessoas o façam, que dizer, já aconteceu, *A moratória* é outra peça que começou lá no grupo de estudos do Jorge Andrade, que aí o Eduardo viu e disse “vamos produzir”. Quer dizer, não necessariamente isso vai desembocar numa produção do TAPA, mas também não é proibido. *A Valsa número 6*, (de Nelson Rodrigues), foi outra que aconteceu isso. Mas às vezes é só para estudo mesmo. Então a gente faz isso não só para

estudar aquele autor, como também tentar influenciar no panorama do teatro de São Paulo, principalmente no modo de encarar, de produzir, em suma, que tem que estudar muito mais do que dar uma ensaiadinha durante duas vezes por semana durante um mês, para pôr a peça em cartaz. A gente quer influenciar nesse panorama, principalmente na maneira de produzir.

Entrevistador: E você se envolveu só nessa etapa das oficinas, ou também nas encenações que aconteceram no Viga Espaço Cênico e depois no Arena?

Brian Penido Ross: A direção ficou de quatro mãos, eu e o Eduardo.

Entrevistador: Sobre a trilha sonora, como foi a escolha das músicas?

Brian Penido Ross: O *Silvery moon* é do texto, está grafado lá, ele chega a escrever um pedaço da letra quando ela (Anna, personagem de *Verão no lago*) está cantarolando. O Tennessee é um autor muito mandão. Como ele era diretor também, ele quer te induzir. E deixou centenas de notas, de produção. Sobre tudo ele falou, o que é, o que não é....isso às vezes me irrita um pouco no Tennessee, ele não quer que a gente faça a nossa parte (Risos). Uma coisa muito importante para ele era o som, todas as peças dele têm som, tem o cachorro, tem uma criança cantando lá fora, tem som de bola, tem fogos de artifício, tem vozerio, tem alguém cantarolando, uma música que entra pela janela, então isso é coalhado no texto dele, ele já pensava musicalmente, ele já pensava sonoramente. Agora, as músicas que foram colocadas somente para a troca de cenário e essas coisas, aí não são do texto. Foi o Eduardo que fez essa junção, eu não estava nem presente, eu nem sei porque, eu estava fazendo peça não sei aonde e quando eu voltei ele tinha feito essas ligações que eram simples. Então ele já tinha escolhido a música e já tinha feito. Então essa parte, justamente, eu não participei, eu não sei de quem foi a ideia dessa música específica, se foi da Kadi, se foi da Isabella, se foi dele Eduardo, então quando eu cheguei já estavam essas ligações feitas. Ai ele só perguntou: “você quer mudar alguma coisa?” Eu não, para mim está bom!

Entrevistador: Você se lembra de quanto foi a questão dos direitos autorais que a Kadi Moreno adquiriu para a produção?

Brian Penido Ross: Não me lembro exatamente quanto foi. Ela me disse que não foi caro não. Eu me lembro que ela se entendeu diretamente com o representante nos Estados Unidos, não sei se em Nova York e que não foi muito caro, na base de US\$ 200,00, cada peça. Não era muito caro e eles mesmos pagaram.

Entrevistador: Os atores que pagaram?

Brian Penido Ross: Os atores pagaram. Isso era um grupo muito interessante esse da Isabella, da Kadi e da Rita, eles fizeram mais de uma peça. Quando eles se empolgavam com uma coisa, eles iam à luta, atrás de direitos, atrás disso, daquilo. E não era exatamente produzido pelo TAPA. Tanto que várias peças...*A mão na luva*, de Oduvaldo Vianna Filho, que a Isabella fez com o Marcelo Pacífico, começou também lá nos grupos de estudo, eles se empolgaram, da cena fizeram a peça e produziam a peça. O *Mão na luva* aconteceu isso, o *Blues do Tennessee* aconteceu isso. Uma peça que a Clara Carvalho dirigiu com o Marcelo e com a Isabella. Então era um grupo de gente que faz, gente que a partir dos estudos se empolgava e ia à luta na produção, e muitas vezes “olha, só preciso de alguém para dirigir”, ou “eu preciso de uma palavra sua para conseguir o teatro”, não era gente que a gente tinha que “carregar nas costas não”.

Anexo II

Entrevista com Conrado Sardinha, recebida em 26 de abril de 2017 através do aplicativo de mensagens do Facebook.

Entrevistador: Como foi o seu primeiro contato com o TAPA?

Conrado Sardinha: Foi no meu último semestre do curso na Escola de Atores Wolf Maya, em São Paulo. O diretor/ator responsável pela montagem final da minha turma era o Brian Penido Ross, um dos principais membros do Grupo TAPA. Durante o processo alguns ensaios começaram a ser na sede do TAPA, um espaço concretamente mágico. Passando pelo portão de entrada, todo caminho está repleto de cenários e figurinos, e no andar de cima a sala de ensaio principal (depois descobriria que ali se ensaiava por todos os cantos), passando um pequeno corredor vinha a sala do Diretor/fundador do TAPA, Eduardo Tolentino, outras pequenas salas com mais figurinos, cozinha, e um jardim, que é o pulmão do espaço. Com esses ensaios, sendo uns vinte e tantos jovens ensaiando cenas por todo o espaço, o Eduardo Tolentino não conseguiu ficar alheio e acabava sempre dando dicas e direcionamentos, digo que ele não resistiu porque estava tão desagradável de ouvir que ele tinha que ajudar. E com isso ele conheceu o grupo, foi assistir à apresentação que fizemos como conclusão do curso e levou alguns atores para estudar no TAPA, eu era um deles.

Entrevistador: Por que você procurou as oficinas de preparação de atores do TAPA?

Conrado Sardinha: Como disse, fui felizmente levado até lá. E com isso descobri que se tratava de uma ótima “academia” de interpretação. Lá que comecei a descobrir do que se trata se formar como ator e tudo que isso implica. Um espaço que tenta trazer mais perguntas que respostas.

Entrevistador: E com o projeto de Alguns Blues?

Conrado Sardinha: Então, o projeto nasceu do próprio grupo de estudos. No TAPA funciona assim, geralmente tem de três a quatro grupos de estudos por semana, são os atores principais de lá que coordenam e ministram as aulas. Cada grupo se aprofunda em um dramaturgo, além das aulas de corpo e voz. E não existe nenhum objetivo de fazer montagem, no máximo apresentar as cenas trabalhadas durante o ano na esperada festa do Caqui. Um desses grupos estava mergulhando e tentando entrar no mundo de Tennessee Williams, e fazendo isso pelo caminho mais desconhecido, suas peças curtas. Eu entrei no meio da pesquisa. Estavam traduzindo as peças também, tudo isso guiado pelos atores/diretores do grupo de estudos, Brian Penido Ross e Guilherme Santana, também pelo Eduardo Tolentino e com a imensa e

especial ajuda da querida Maria Silvia Betti. Depois de muito trabalho algumas cenas começaram a despontar, e com isso o Eduardo, Brian e Guilherme resolveram montar o “*Alguns Blues*”, aproveitando uma “brecha” de data que tinha acontecido no teatro VIGA.

Entrevistador: Como você encara o método de trabalho do TAPA?

Conrado Sardinha: Eu gosto muito da abordagem, dos questionamentos, do que representa ali dentro ser ator e trabalhar com isso. Vivendo esse ofício diariamente, trabalhando corpo, voz, lendo, discutindo. O respeito ao teatro e ao que ele representa. O Eduardo é muito delicado e preciso no trabalho com ator. Gosto muito de como ele aborda o texto, como apresenta a história proposta. Tudo com muito conteúdo, pesquisando e respeitando muito a época e a natureza do texto. O método, me parece, está em aprender a andar e falar em cena, coisa que parece simples, mas que poucos param realmente para pensar seriamente nisso.

Entrevistador: Como foi o processo de preparação da sua personagem?

Conrado Sardinha: Devido a minha imensa inexperiência da época, tive muito apoio das atrizes que faziam também o espetáculo, a Isabela Lemos, Rita Giovanna e Kadi Moreno. Todas mais experientes que eu, e já há mais tempo mergulhadas nesse universo de Tennessee. Tive um respaldo muito grande do Eduardo me ajudando muito a entender o caminho dessa construção de dentro para fora, sempre com muita paciência. Brian e Guilherme que dirigiam semanalmente as cenas, sempre impulsionando e problematizando, criando degraus. Acho que a preparação foi muito baseada na paciência de saber que se trata de Tennessee Williams, quanto mais você estuda mais você descobre o quanto é grandioso. Então fui indo com muito respeito, procurando repetir muito, escutar quem estava sempre ali para ajudar e entendendo que o trabalho é essa construção diária e sem fim. Apostando muito no texto, procurando pensar e não sentir como a personagem. Foi um processo de muita aproximação com o universo desse que virou um grande amigo imaginário, Tennessee Williams.

Entrevistador: Sobre preparação das cenas. Como elas foram se desenrolando no decorrer do processo?

Conrado Sardinha: A peça, como disse, nasceu do grupo de estudos, até muitas vezes vimos outros atores do grupo fazendo as peças curtas que viriam a formar *Alguns Blues*, então nós fazíamos e experimentávamos sem imaginar que viraria peça. Não existia a carga de estar em cartaz, de aprontar para apresentar. A primeira peça, *O quarto escuro* estava praticamente pronta já nas aulas, a segunda peça *Verão no Lago* estava bem menos pronta, mas já tinha um

caminho, já a terceira *Dama da loção antipiolho* eu mesmo não sabia que ia fazer até uns vinte dias antes da estreia. Ou seja, cada uma teve sua natureza e trajetória diferente, de acordo com a necessidade. Foi um espetáculo de estudo, onde as peças, principalmente as duas últimas, foram ganhando corpo com o tempo em cartaz, sendo a terceira quase sempre a travessia mais turbulenta.

Entrevistador: Quais foram as maiores dificuldades que você enfrentou durante os ensaios?

Conrado Sardinha: As dificuldades eram todas. Se tratando de Tennessee Williams, um dos maiores de todos os tempos, dizer tudo aquilo, sem o famoso psicologismo que tanto lhe é enfiado. Trazer a sensibilidade e a delicadeza da alma de um Leão. Achar e realizar os desdobramentos que existem nas suas personagens. Ter a responsabilidade de estar praticamente representando-o, e tudo isso em um grupo muito renomado. Mas, acho que de fato o mais difícil de tudo é entender e trazer o universo desse gênio. Uma dificuldade eterna.

Entrevistador: É difícil interpretar Tennessee Williams?

Conrado Sardinha: Extremamente difícil e doído. Um universo muito mágico e cruel. Mas é claro, toda essa dificuldade tem extremo prazer envolvido. Gratidão também, um baita privilégio poder dizer suas palavras.

Entrevistador: Você sentiu muita diferença entre a apresentação da peça no palco italiano e na semi-arena?

Conrado Sardinha: Com certeza, o palco italiano é chapado, o envolvimento é outro, disponibilidade de cenário e tudo mais. O espaço da semi-arena aproxima, traz intimidade, obriga o ator a se tornar mais tridimensional em cena, a trabalhar mais com torções e naturalmente abrir mais o campo de atuação.

Entrevistador: Você participou das três peças do espetáculo. Como você encara essa participação, e como entende os três personagens masculinos e a ordem em que foram apresentados?

Conrado Sardinha: Pois é, eu de certa forma “crescia” durante a peça. A primeira participação era um garoto italianinho daqueles bem levados que vivem “trepando” na janela, quase que um raio trazendo a luz e sumindo logo depois de ter bagunçado toda cena. O segundo, um garoto adolescente com todas as crises e revoltas pertinentes a sua idade e tudo que o cerca naquele momento, tempo de explorar, de romper com a realidade que lhe atormenta, de romper com ele mesmo. De crescer ou morrer. E o terceiro, o poeta, um

homem decadente, sonhador, solitário, questionador. Uma sequência de três personagens masculinos muito delicada, que poderiam de certa forma até ser, quem sabe, a mesma pessoa em momentos diferentes (principalmente os dois últimos), ou até quem sabe o próprio autor.

Anexo III

Entrevista com Eduardo Tolentino, realizada em 28 de outubro de 2016, na sede do grupo TAPA.

Entrevistador: Por que essas três peças de Tennessee Williams foram escolhidas e por que ele tem sido tão trabalhado pelo TAPA?

Eduardo Tolentino: Olha, tudo são condições, às vezes, dos acasos. Nós temos oficinas do TAPA há 30 anos, onde a gente já mexeu com vários autores, Tchekhov, os autores brasileiros e sempre nós voltamos aos autores brasileiros, Nelson, Plínio, Vianinha, Jorge Andrade, às vezes as comédias de costumes, até que..., mas de vez em quando a gente precisa de umas viradas, né? A gente está aqui há muito tempo, e a gente conversou...vamos pegar algum autor que possa interessar para trabalho de ator.

E levantamos alguns nomes e Tennessee foi um deles, porque ele escreve muito para caracterização, e aí, numa dessas discussões eu levantei: mas não vamos fazer as peças icônicas, porque são alunos e então você vai ver que todas as alunas vão querer fazer Blanche Dubois, todos os alunos vão pensar que são o Brandon e vão querer fazer o Kowalski, e a gente vai ficar nisso, porque a gente já passou por isso. De Shakespeare todo mundo queria fazer Petruchio e Katarina, ou Lady MacBeth e MacBeth, e uma série de papéis pequenos, que podem dar chance de um ator treinar mais, sem ter o peso daquele tamanho na cabeça. Então a gente começou a mexer com as peças curtas como exercício para atores.

E começaram a aparecer muitas cenas interessantes e no meio disso, a gente viu que as traduções eram muito ruins. E aí começamos a traduzir para montar aqui. Nisso a É Realizações aparece, uma editora, que tinha comprado os direitos de publicação, e aí foram dois livros, cada um com treze peças curtas e dois livros com três peças longas cada um. Então foi uma série de fatores e aí foram aparecendo essas cenas, e a gente começou a achar interessante, começou a fazer leituras sobre elas.

E tem uma outra coisa aí, voltando atrás, que é uma tradição do TAPA: a gente sempre adorou pegar pequenas obras de grandes autores, para se aproximar desses autores e vamos além disso. Quando a gente começa a fazer Tennessee, a gente começa a ver uma grande repercussão de Tennessee em todo o Brasil, uma releitura de Tennessee, *Um bonde chamado desejo*, que não foi do TAPA e foi um sucesso imenso, a *Gata (em telhado de zinco quente)*

que a gente estava falando agora, em Belo Horizonte está com a temporada quase toda lotada até o final de dezembro, não tem nem para convite dos atores.

Então eu sinto que de alguma maneira (depois a gente pode desenvolver isso mais) porque os autores são assim, eles andam em ciclos. O Tchekhov, quando escreveu as peças dele, disse assim: “eu vou ser montado por mais uns sete anos, depois eu vou ser esquecido, e quando for lembrado, vão me montar para sempre”. Porque às vezes, certos autores ficam presos a visões que a própria época na qual eles viveram deu a eles. O Tennessee, por exemplo, para mim, ele ficou taxado como um autor de realismo psicológico, de um excessivo naturalismo, que foi a visão que a época dele deu a ele, que permitiu o *Actor's Studio* fazer as produções e que gerou o cinema. O cinema levou o Tennessee para uma área. Quando você lê as rubricas do Tennessee, você vê um caráter às vezes expressionista e que as pessoas ficavam exclusivamente, às vezes, nos diálogos e na situação, e esqueciam as rubricas dele que levam, às vezes, para lugares que não estão no realismo absoluto.

Mesmo a *Gata...* que eu fiz, que talvez seja, a peça mais realista do Tennessee, no sentido de que a realidade tempo, espaço e ação, ela tem um modelo completamente naturalista, se você olhar na descrição, mas você vai ver alguns traços de derivação lírica, derivação épica que aparecem no texto e que numa leitura mais aprofundada, eles podem não ser desprezados. Isso na peça mais...porque ele escreve a *Gata* dizendo “eles disseram que eu não consigo escrever uma peça assim e eu escrevo”. Mas tem coisas dele que escapam. Na peça mais realista dele tem coisas que escapam. Quando você pega, por exemplo, *Zoológico de vidro...*

Entrevistador: Não dá para saber se ele não consegue ou se não quer fugir.

Eduardo Tolentino: Exatamente..., mas às vezes os autores não conseguem, o Strindberg que é um autor que eu trabalhei muito, ele faz todo um processo, de peças que ele chama de naturalista, onde todo o expressionismo dele já está presente. Ele escreve as peças naturalistas para agradar ao Antoine, porque ele queria ser montado em Paris..., mas é mais forte do que ele.

Então Tennessee, às vezes...mesmo na *Gata*, uma peça que você possa fazer de uma forma mais naturalista, apesar de eu não ter feito completamente assim, com uma cenografia que não é uma reprodução do sul daquele momento, com as camas feitas de algodão, os objetos feitos...a plantação de algodão está dentro da casa! E quando você mexe com as peças pequenas você pode extrapolar para esse lado um pouco mais, porque não existe nenhuma marca icônica em cima daquilo.

Entrevistador: Qual é a maior dificuldade em se trabalhar com Tennessee Williams?

Eduardo Tolentino: Olha, qualquer autor é muito difícil. Porque existe o que está por traz do que ele diz, o que está escrito, como você domina o desenho da caracterização e ao mesmo tempo você faz os atores a saírem desse desenho. Quer dizer, o Picasso, o grande Picasso, vem de um Picasso que sabia desenhar. Aqui no Brasil a gente, às vezes, adota o não desenho porque não sabe fazer. Então, é mais cômodo, é mais confortável, você fazer um traço e dizer que é um touro! Só que o Picasso, quando ele faz isso ele sabe desenhar o touro. Então essa é uma trajetória nossa, a gente se preocupa muito que os atores aqui dominem a linguagem do que é o palco. Quebrá-la é uma escolha interpretativa que você faz de acordo com o autor ou não. Então existe o Tennessee autor de realismo psicológico, que é uma camada e existe o Tennessee expressionista, que é outra camada. E é o Expressionismo Americano, não é o Expressionismo Europeu. É uma releitura expressionista. E tentar o domínio disso, uma das coisas que a gente mais teve prazer, quando a gente fez os CEUs, com o *Blues*, a plateia da periferia, é uma plateia que nos debates, mergulhava num tipo de abstração que as peças têm, que a plateia aqui do centro não colocava.

Então, no caso do *Quarto escuro*, a gente ouvia discussões tipo: a menina não existe, “a mãe é que é louca e já perdeu essa filha, ou a filha é louca”. No *Verão no lago*: “não, eu acho que o menino se suicidou”, aí o outro diz que “não, que o menino partiu, foi para o outro lado do rio e abandonou aquela casa”.

Entrevistador: Quando eu assisti eu também tive essa interpretação e depois, lendo o texto, eu vi que não tinha nada escrito dizendo que ele havia morrido. Mas uma coisa que eu me lembro é que, sentado de frente para a Rita, eu vi que enquanto ela olhava para a janela, descia uma lágrima e eu pensei: nossa, o menino morreu. Depois a minha Maria Silvia (Maria Silvia Betti, orientadora dessa pesquisa) me disse: Rafael, ele não morreu, não tem nada no texto dizendo que ele morreu. Ele está se afastando da mãe.

Eduardo Tolentino: E a mãe que tem aqueles pontinhos pretos. Ele é um pontinho preto da enxaqueca, da loucura dela. Mas não quer dizer que seja, ele pode ter morrido. Esse é o caráter aberto que a obra tem. É esse o aspecto expressionista que eu digo. Ela não é uma obra fechada.

Entrevistador: A cena que eu mais gosto nessa peça é a da escada (de incêndio) como uma serpente, envolvendo o Donald, é uma imagem impressionante!

Eduardo Tolentino: não, tem várias imagens. Como na *Dama da loção...* eu parti do pressuposto que a Dama não existe, a Dama é uma ficção do autor. Ele é a Dama! Ele e a dona da pensão é que existem. A Dama é uma criação dele, é uma pré-Blanche.

Entrevistador: A dona da pensão, a Mrs. Wire era dona de uma das pensões onde ele viveu né?

Eduardo Tolentino: Sim, sim. Então aquela mulher que ele cria de fantasia, é que ele coloca em discussão com aquela dona, e então no meio ele entra, ele se sobrepõe àquela mulher, né? Ela não existe, ela não é real, ou se ela existiu, ela a reinterpreta como uma figura de ficção porque ela termina dizendo que nas plantações de algodão das colinas de Dover, ela vai fazendo uma mistura de Atlântico com Pacífico e Amazônia. Ela vai delirando de uma maneira que não é um delírio de uma pessoa normal. Ele está dizendo que aquilo é uma mentira. A discussão da peça é sobre a realidade e a evasão do sonho.

Entrevistador: As peças não têm uma ligação entre si imaginadas pelo Tennessee, pois elas foram escritas em épocas diferentes, e você as ligou pelo fio condutor do *blues*. Como você chegou a essa conexão?

Eduardo Tolentino: Olha, a gente começou a trabalhar as três peças separadamente, como outras que foram feitas aqui, de repente esse grupo de pessoas começou a se interessar e eu fui achando que as peças são, na verdade *blues*, ele (o dramaturgo) tem uma coletânea dele que se chama *American Blues*, foi a partir desse título, nem todas aquelas peças pertencem ao *American blues*, acho que só *O quarto escuro*. Nossa, *blues* é uma grande ideia porque são, na verdade, quase que improvisos dramáticos. São estudos dramáticos com temáticas da tristeza do *blues*.

Entrevistador: E quem escolheu as músicas da trilha sonora?

Eduardo Tolentino: Fomos nós. A Rita começou a cantar o *The silvery moon*. Eu fui atrás...eu queria usar Bessy Smith, que é o se eu fosse um milionário (*Nobody knows you when you're down and out*), aí a Kadi, que o pai dela é o Tutty Moreno, o baixista casado com a Joyce, sugeriu a música do final (*Something cool*). Então, sempre é isso, sempre são *blues*, é uma coleção de ideias, de pessoas que trazem ideias.

Entrevistador: E a opção pela multifuncionalidade do cenário?

Eduardo Tolentino: Isso é uma outra coisa com a qual eu trabalho, não só nessa peça. E essa coisa que não é o cenário naturalista, essa ideia que o cenário se transforma na frente do

público. É uma coisa que a gente trabalha há muito tempo. Isso que os atores manipulam e transformam o que, às vezes, dá um caráter onírico, o cenário tem toda uma coreografia de transformação.

Entrevistador: No cenário a mesa era a mesa, as cadeiras eram as cadeiras, mas o guarda-roupa era uma divisória, depois ele foi um guarda-roupa e depois ele foi o lugar onde o Escritor se aninhou. Ele tem alguma simbologia dentro da peça?

Eduardo Tolentino: Na verdade sim. Ele não era absolutamente necessário nesse sentido. Mas a gente achou que ele comporia as três coreografias e até, um pouco, essa ideia de que o Escritor saindo do armário, o aspecto simbólico disso.

Entrevistador: Você pode me dar uma definição do método Atitude da Palavra?

Eduardo Tolentino: Olha, a Atitude da Palavra é um derivado. Eu fui aluno da Glorinha Beuttenmüller, professora de voz, e eu fico super preocupado em falar, porque parece que eu estou me apoderando de uma coisa, por isso que eu cito a Glorinha sempre, porque foi quem me abriu as portas para isso. A Glorinha foi a grande professora de voz do teatro carioca, e ela trabalhava com a ideia da *Gestalt* da palavra, quer dizer, a palavra Sol, ela engloba calor, distância, redondo e que isso tem que estar presente na emissão da palavra. Não a representação disso, mas interiorizado essas ideias.

E aí nós começamos a fazer alguns exercícios – nem faço mais muito isso – há uns quinze, vinte anos atrás, e o Brian aplica muito isso em oficinas, que é você trabalhar a palavra com a exteriorização dela inteira tentando trazer essas imagens, e depois você vai reduzindo até ficar só aqui (faz um gesto indicando que a emissão da palavra deve ficar só na intenção e não nos gestos corporais). Então a primeira coisa da Atitude da palavra é tirar os espasmos. Tudo o que você faz, você vai somando as teorias com a observação dos atores que você vê, que é o que Stanislávski vem falar, eu só observei os atores e.... (para ilustrar a explicação busca no site Youtube o vídeo em que Bibi Ferreira diz o texto do monólogo *Veneno* da peça *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes), os gestos são todos estudados.

Mas é isso. Ela não estudou o Atitude da Palavra, ela tem um outro nome. Então é como a gente chegar a isso, que exercício você faz para chegar a isso. Então a primeira coisa é tirar os espasmos do ator, tudo no ator. Então se for fazer (faz um gesto), então qual é a expressão física que eu tenho daquilo, mas que eu esteja controlando dentro do meu imagético corporal. Como é que eu coloco a palavra no meu corpo. É isso que é o Atitude da Palavra. É difícil

explicar isso. Como é que eu “especializo” a palavra. Glorinha Beuttenmüller, por exemplo, dizia assim, é um exercício bem simples: “eu vou” (faz um gesto de corpo inteiro indicando a intenção que a frase “eu vou” pode ter), eu tenho um movimento na coluna. Agora como é que eu falo “eu vou”, e eu ative só a nervura da coluna, sem ter que fazer isso (indica com o corpo o movimento das costas projetando o corpo para frente), mas eu faço isso como os orientais fazem, eu faço *tai chi* para chegar ao “não movimento”. Mas eu começo (do movimento) grande: “eu vou”, “eu fui”, “eu irei”, “eu saltarei o presente” (sempre indicando as frases com movimentos grandes do corpo). Agora como é que eu faço isso minimalisticamente? Mas primeiro eu começo “grande”, colocando a palavra dentro de uma espacialização do meu corpo. E depois como é que eu vou reduzindo isso até que ele seja imperceptível para o público e esteja só nessa imagem vocal. Mesma coisa: “além”. Eu estou saltando o presente e dando o infinito. Saltando o presente na letra “L” e dando o infinito na letra “M”. Mas como é que eu faço isso primeiro corporalmente para depois visualizar em mim? “Aqui”, “lá”.

Entrevistador: Não é um processo fácil?

Eduardo Tolentino: Não. Por isso eu posso me orgulhar em dizer que a gente tem atores com prêmio internacional de cinema, com prêmios de teatro brasileiro, mesmo quando estão fora do TAPA.

Entrevistador: E trabalhar isso com Tennessee que é praticamente palavra pura, não deve ser uma coisa muito mais fácil então...

Eduardo Tolentino: Nunca é fácil, nunca é fácil!

Entrevistador: Por que você decidiu não seguir as indicações etárias e físicas das personagens, que nas rubricas são senhoras de meia idade, para a época, pelo menos, e ter valorizado a juventude e sensualidade delas?

Eduardo Tolentino: Por que é o que a gente tinha.

Entrevistador: Não teria um resultado falso caso elas fossem envelhecidas cenicamente?

Eduardo Tolentino: Elas não precisam ser de meia idade. A Kadi é uma mulher de quarenta anos. Ela poderia ter um filho de vinte anos, na idade da Kadi, nos anos 1930, ela teria um filho de vinte anos tranquilamente. Ela não é uma senhora de sessenta anos. Porque se ela fosse uma senhora de sessenta anos e tivesse um filho adolescente, ela teve um filho na menopausa. O que não era comum naquela época, quer dizer, ela tem a idade da personagem.

A Isabella também é uma mulher de trinta e poucos anos. Você vê o seguinte: se ela é um estudo da Blanche, a Estela (irmã de Blanche Dubois em *Um bonde...*) tem vinte e oito, a Blanche não pode ter cinquenta anos, senão a Estela seria uma temporã, quer dizer, a Blanche é uma mulher “gasta” de trinta e cinco anos. Isso é outro erro que as pessoas têm, né. Quer dizer, “a Blanche foi feita, as vezes”...não, a Vivien Leigh era jovem quando ela fez, você pode ver. A Vivien Leigh não era uma velha! Era uma mulher de trinta e poucos anos. Então eu acho que esses são os mitos que se colocam, porque aí vão umas atrizes caquéticas fazer esses papéis e isso vira que as personagens têm essa idade. Então, por exemplo, no caso da Blanche, se ela casar com o Mitch, é porque ela ainda é uma mulher em idade casadoura. Ela é um “pouquinho passada”! Então eu acho que elas não são senhoras. Eu discordo disso! Até por isso, quanto anos uma mulher da década de 1930 se casaria, no máximo até com vinte e dois anos. A Kadi estava perfeitamente para ter um filho de dezoito anos. Apesar de eu achar que no teatro você pode extrapolar essas questões, mas nesse caso eu acho que está muito dentro da faixa etária

Entrevistador: Quando eu assisti pela primeira vez eu pensei o porquê de uma prostituta tão linda como a Isabella...

Eduardo Tolentino: Ela é idealizada! Ela não é uma puta de Plínio Marcos. Eu não quis dar o trato naturalista que a peça tem.

Entrevistador: Você explicando agora ficou mais claro porque que uma mulher tão bonita e já decadente, fica difícil ligar uma coisa na outra, e agora pensando na idealização do escritor.

Eduardo Tolentino: Isso é o que eu vejo, não quer dizer que seja assim. Você pode ter estranhado, isso não impede que você escreva. O que eu quero dizer, é isso, que existe uma capacidade de abstração, eu não tenho o menor problema em fazer...Plínio Marcos eu fiz, eram putas rampeiras, era puta rampeira que a Denise fazia, sem nenhuma idealização de puta, era muito simples o Vado (de *Navalha na carne*, Plínio Marcos) camiseta, shortinho, ela sem ser excessivamente maquiada, era uma puta que eu vejo aqui na (rua) São João. Mas Plínio Marcos é Plínio Marcos. Tennessee, quer dizer, se aquela personagem é um protótipo da Blanche, a Blanche chega na casa da Estela, porque a Blanche morou nessa pensão, quer dizer a pessoa que ele baseou para fazer essa personagem morou nessa pensão, isso é citado *n'O bonde chamado desejo*, que aliás, é *O bonde chamado Desire*, né? Por causa da amante de Napoleão. A Blanche que chega, chega com roupas esvoaçantes, são todas roupas baratas, mas é cetim, é renda, ela chega naquela casa, ela tem coroa de princesa, ela tem um

imaginário no filme e, quer dizer, a gente vai beber nisso na própria obra do Tennessee, ela não chega lá remendada. Ela não chega uma puta de zona, ela tem uma classe de coisas baratas, mas ela é tratada. Eu nunca vi uma Blanche no teatro que não fosse tratada. Inclusive, a roupa que a gente botou na Isabella é baseada na roupa que a Jessica Tandi usa na primeira Blanche que foi feita no teatro, que é uma camisola “fetichizada”. No sentido de ser um cetim. Não vamos esquecer que, se você encarar sob o ponto de vista da realidade, você sai do que a peça está dizendo: a peça defende o sonho, a idealização.

Entrevistador: E você tentou marcar esse sonho com aquela ciranda no final?

Eduardo Tolentino: É o final né? Aquelas três mulheres perseguindo aquele autor, que aparece como criança na primeira cena, depois aparece como adolescente e depois já como um adulto. A criança é menor, porque é apenas uma participaçãozinha, é o mesmo ator (dos outros papéis masculinos da peça). Não quer dizer que o público identifique isso. Nem todos os signos que a gente coloca, são para ser identificados, são alusões, sugestões. Mas quando termina e aquelas mulheres passam rodando em torno dele, eu acho que elas fazem parte do mundo daquele cara. Elas são projeções dele.

Anexo IV

Entrevista com Rita Giovanna. Feita ao longo do ano de 2016, mais como uma conversa informal, através do aplicativo de mensagens do Facebook.

Entrevistador: Você sabe por que a Kadi Moreno comprou os direitos das peças do espetáculo, especificamente, e não de outras?

Rita Giovanna: Lógico que eu sei! Tudo começou com *O quarto escuro*. Na verdade, tudo começou com *A dama da loção antipiolho*, que eu e a Isabella fizemos a cena. A gente chegou a um ponto legal, mas depois a gente estancou, né, bom, mas isso é para falar depois. Depois disso, depois de seis meses de trauma na oficina, a gente começou a montar *O quarto escuro*, e eu insisti muito, eu conversei com a Margareth e ela não estava a fim, e depois eu conversei com meu amigo Reinaldo, que acabou saindo da oficina. Depois de muito “xavecar e xavecar” eu convenci a Isabela, e aí montamos a cena.

Percebemos que a cena tinha uma coisa muito estranha. E aí começamos a traduzir e vimos que a tradução estava completamente equivocada, né...porque a peça não tinha nada de interessante, era uma mulher perguntando e uma outra respondendo. E na verdade a confusão se dá porque ela (Sra. Poccianti) era uma italiana que vivia nos Estados Unidos, ela fala com sotaque. Então, a grande dúvida d'*O quarto escuro*, a verdade, é: ela está realmente entendendo tudo o que a assistente social está falando, ou ela está se fazendo passar por boba, para fingir realmente que não entende, mas está “passando a perna” na assistente social? Essa era a grande virada! Conseguindo fazer essa tradução, a gente começou a botar a cena em ordem, o Brian começou a se estimular e aí *O quarto escuro* foi ficando maravilhoso.

D'*O quarto escuro* eu me animei e chamei a Kadi para fazer a Sra. Fenway e, consequentemente, chamei o Conrado, que estava lá nas oficinas na Clara Carvalho, pedi para ele ser convidado na oficina do Brian, e aí, enfim, nós tínhamos *O quarto escuro*, que nós fomos montando ao longo de 2010, ficou pronta, e a gente estava com o esqueleto ainda do *Verão no lago*, e no ano seguinte a gente falou que ia montar. E pedimos para o Brian, que falou que sozinho não poderia, porque tinha outros compromissos. Aí surgiu a ideia dos livros de tradução, que você soube da história, *Mister Paradise...* e o *27 carros de algodão* e, enfim, a gente falou: bom, se a gente não pegar esse momento, a gente não fazer nada”, porque a gente viu que as coisas estavam paradas. Aí a Kadi resolveu comprar os direitos para gente fazer, e falamos com o Eduardo e com o Brian e, enfim, o resto é história.

Olha, para mim, falar sobre essa história é maravilhoso, porque foi com essa trilogia que eu consegui o meu espaço no TAPA como atriz. E eu fui uma pessoa que...eu mergulhei, de verdade, na vida e na obra do Tennessee, eu tenho paixão por ele, estudo os textos dele até hoje, enfim, então para mim, é falar de um momento muito importante na minha carreira, e falar de um momento importante também, para mim como pessoa, porque estudando Tennessee eu também cresci muito, profissionalmente e pessoalmente. Foi um desafio para mim entendê-lo. Então para mim é um orgulho, e os *Blues*... para mim, são o meu xodó! Meu filho!

Entrevistador: Por que justo essas três peças, e não outras, foram escolhidas para fazer parte do espetáculo?

Rita Giovanna: Essa é longa! Porque essas peças vinham sendo trabalhadas nas oficinas, é justamente por isso. E depois do primeiro ano do fracasso na nossa busca tennesseeana, o segundo ano, junto com as traduções que começaram a ser feitas por nós, sem ainda a intenção do livro, aí as cenas começaram a acontecer. Então a *Dama da loção*... que estava estacionada, estagnada, ela ficou lá na “prateleirinha” e eu comecei a pegar *Verão no lago*, eu chamei a Kadi e o Conrado, para fazerem comigo esse estudo e chamei a Isabella para fazer *O quarto escuro*.

Aí eu chamei a Kadi para ensaiar nas oficinas o *Verão no lago*, junto com o Conrado, fazendo um estudo. Eu estava assistindo muitos filmes, lendo muitas coisas e tive uma ideia assim de um esqueleto, um ambiente muito branco, muito ligado, na verdade, aos filmes do Bergman, aqueles filmes nos quais ele trabalhava com a memória, aquelas casas de veraneio suecas, e estava assim, mergulhada no livro autobiográfico dele, no qual ele falava nesse verão no lago, nesse chalé. Então isso me deixou muito curiosa!

Mas antes mesmo de *Verão no lago*, eu comecei a me interessar pelo *Quarto escuro* porque se tratava de uma ítalo-americana, eu tenho ascendência 100% italiana e queria praticar isso, né. A após muito estudo, muito quebrar a cabeça, *O quarto escuro* foi ficando cada vez mais forte, e mais detalhada, e mais segura, e por isso a gente escolheu essas três peças, né, além de ser, na época, as cenas mais prontas, era o que tinha uma *verve* mais ou menos tennesseeana.

Entrevistador: As oficinas foram entre 2009 e 2011, é isso?

Rita Giovanna: Exatamente. Acho que até fim de 2011. E agora eu acho que o Brian retomou o ano passado, né? Com uma turma nova à noite, só ele dando a oficina, sem o Gui

(Guilherme Sant'Anna). E aí com uma outra turma, outra galera, mas sim, de 2009 a 2011. Uma saga! Uma saga, meu amor! Como a própria vida e a própria carreira do Tennessee Williams.

Entrevistador: Quem conduziu as oficinas?

Rita Giovanna: Foram o Brian Penido Ross e o Guilherme Sant'Anna. Foram eles que conduziram as oficinas, com auxílio no primeiro ano, você sabe, da (Prof.^a Dr^a) Maria Silvia Betti, que nos deu um apurado, não só da vida e da obra do Tennessee Williams, como da História Americana como um todo, para que a gente entendesse o que estava acontecendo com a obra dele, através dos acontecimentos históricos, através da política, dos costumes. O porque dos americanos serem como eles são. Então, a presença dela no primeiro ano foi fundamental, juntamente com os dois. Foram brilhantes!

Entrevistador: E tinha uma metodologia específica?

Rita Giovanna: Sim tinha toda a metodologia do TAPA. O Brian e o Guilherme perceberam que os exercícios de *Atitude da Palavra* eram muito importantes no desenvolvimento das cenas. Porque, embora o *Atitude...* tenha sido um método criado e desenvolvido pelo TAPA, eles descobriram que alguns autores não careciam desse exercício, pelo contrário, poderia até atrapalhar. Um exemplo é o Plínio Marcos, entendeu? E já ao contrário, no Tennessee, a gente fez muito o *Atitude da Palavra*.

Os exercícios do Guilherme, né, para criar uma presença, uma prontidão, para que a gente pudesse fazer aquelas cenas, aqueles exercícios de atitude, e tudo mais. Mas eu acho que junto a essa metodologia, teve junto a importância crucial da Maria Silvia Betti mesmo, porque muitas vezes a gente quer estudar um autor, e fica só bitolado no autor, eu vejo isso muito no Brasil. E a gente acaba esquecendo que tem toda uma história, existe a geografia, existe uma série de fatores que contribuem para que aquele autor seja tão contundente naquela época “X”, né? Então, o Tennessee é resultado de uma época, de uma criação, de um Sul Norte-Americano escravagista, elitista e separatista. Mas com relação à metodologia, enfim, eles falavam muito que a gente tinha que ouvir as palavras, porque se falava diferente antigamente, era um outro tempo físico, um outro tempo interno das pessoas, e que isso tinha que se fazer presente em nós, para que nós pudéssemos entender aqueles personagens.

Anexo V

O Quarto Escuro

Tennessee Williams

Personagens

Senhorita Morgan

Senhora Poccioni

Tradução de Isabela Lemos e Rita Giovanna Gentile

Cenário

Para facilitar, o mesmo cenário da peça 'Moony's kid don't cry' pode ser usado, com algumas mudanças de objetos de cena para realçar o efeito da pobreza. Senhorita Morgan é a típica assistente social, arrumada, exigente e engajada na profissão. Ela pode ser interpretada com mais ou menos simpatia, conforme desejo da produção. Senhora Poccioni é uma avalanche de carne feminina, uma italiana típica, seu corpanzil é enfatizado por um ridículo suéter cinza apertado de mangas três quartos. Ela é pesada e lenta com exceção dos seus olhos que ardem em chamas e se movem com desconfiança.

Srta. Morgan: *(sentada na mesa com uma prancheta e uma caneta)* E seu marido, senhora Poccioni, ele está desempregado há quanto tempo?

Sra. Poccioni: Só Deus sabe.

Srta. Morgan: Eu sinto muito, mas eu preciso de uma resposta mais clara.

Sra. Poccioni: *(cutucando com a vassoura embaixo do fogão)*. Deve ter sido – 1930 que o despediram.

Srta. Morgan: Ele está desempregado desde então? Por oito ou nove anos?

Sra. Poccioni: Por oito ou nove anos. Sem emprego.

Srta. Morgan: Ele ficou – incapacitado – quer dizer – tinha alguma coisa errada com seu marido?

Sra. Poccioni: Ele não estava bem da cabeça. Não lembrava mais de nada.

Srta. Morgan: Entendi. Ele não estava mentalmente capacitado. E ele chegou a ser hospitalizado ou recebeu algum tipo de tratamento de alguma instituição nessa época, senhora Pociotti?

Sra. Pociotti: Ele vem pra casa, vai embora, vem pra casa.

Srta. Morgan: Do Sanatório municipal?

Sra. Pociotti: É.

Srta. Morgan: Onde ele está agora?

Sra. Pociotti: No sanatório municipal.

Srta. Morgan: Entendi.

Sra. Pociotti: Não estava bem da cabeça. *(Tira uma tampa de panela debaixo do fogão com a vassoura.*

Se curva com um gemido e coloca a tampa em cima da mesa.)

Srta. Morgan: Vamos ver agora – E seus filhos?

Sra. Pociotti: Filhos? O Frank e o Tony foram embora. Esses meninos nunca prestaram. Tony Chicago, Frank – Acho que não sei. Não conheço mais esses meninos, onde vão, o que fazem, se estão casados, trabalhando ou nada, eu não sei nada desses meninos!

Srta. Morgan: Ah, a senhora não sabe nada sobre eles. E seus outros filhos, fazem o quê?

Sra. Pociotti: O Lúcio e o Silva, os mais pequenos, ainda estão na escola.

Srta. Morgan: Eles estão no ginásio?

Sra. Pociotti: Ainda estão na escola.

Srta. Morgan: Entendi. E você tem uma filha?

Sra. Pociotti: Uma menina.

Srta. Morgan: Ela também está desempregada?

Sra. Pociotti: Não, ela não trabalha.

Srta. Morgan: Qual é o nome e a idade dela, por favor?

Sra. Pociotti: O nome é Tina. Qual a idade dela? Ela veio logo depois do último menino, assim que os meninos foram embora, ela veio.

Srta. Morgan: Pode-se se dizer que ela tem quinze anos?

Sra. Pociotti: Quinze.

Srta. Morgan: Entendi. Eu gostaria de falar com a sua filha, senhora Pociotti.

Sra. Pociotti: (*Varrendo com um vigor repentino*). Falar com ela?

Srta. Morgan: É, onde ela está?

Sra. Pociotti: (*Aponta para a porta fechada*). Lá dentro.

Srta. Morgan: (*Se levantando*). Posso falar com ela agora?

Sra. Pociotti: Não. Não entre lá. Ela não gosta.

Srta. Morgan: (*Tensa*). Ela não gosta?

Sra. Pociotti: Não.

Srta. Morgan: Por que não? A sua filha está doente?

Sra. Pociotti: Qual é o problema dela, eu não sei. Ela não quer que ninguém vai no quarto com ela, ela não quer a luz ligada. Ela quer ele sempre escuro.

Srta. Morgan: Escuro? Sempre escuro? Verdade? Como assim?

Sra. Pociotti: (*Com gesto confuso*). Escuro!

Srta. Morgan: A senhora podia cooperar um pouco mais com as suas respostas?

Sra. Pociotti: O quê?

Srta. Morgan: (*Excitada*). Tem alguma coisa errada com essa menina?

Sra. Pociotti: Errada? Não – Não sei.

Srta. Morgan: Mesmo dizendo que ela se fecha sozinha num quarto escuro?

Sra. Pociotti: É.

Srta. Morgan: Bom, é claro que esta não é uma situação perfeitamente normal para uma jovem dessa idade. A senhora entende isso?

Sra. Pociotti: (*Balançando a cabeça lentamente*). Não.

Srta. Morgan: (*Abruptamente*). Há quanto tempo isso vem acontecendo?

Sra. Pociotti: Tempo? Há quanto tempo?

Srta. Morgan: É.

Sra. Pociotti: Acho que só Deus sabe... (*Ela passa a mão no rosto como que se tivesse levado um tapa – então continua varrendo lentamente.*)

Srta. Morgan: (*Dando ênfase a cada sílaba distinta*) Há quanto tempo ela está naquele quarto? Dias? Semanas? Meses? – Quanto? Senhora Pociotti, é necessário que a senhora saiba que existe um fator chamado tempo e que a gente se guia por ele. Tempo medido pelo relógio, pelo calendário, pelo – tempo! Tempo! A senhora sabe o que é o tempo?

Sra. Pociotti: Tempo?

Srta. Morgan: É. Há quanto tempo a sua filha está nesse estado?

Sra. Pociotti: (*Calma depois de uma pausa*) Seis meses.

Srta. Morgan: Seis meses? Ela está no escuro por esse tempo todo? A senhora tem certeza?

Sra. Pociotti: Seis meses.

Srta. Morgan: Como foi isso começou?

Sra. Pociotti: No ano novo, ele não veio. Começou naquela noite. Primeiro ele não veio depois de muito tempo, aí, ela ligou na casa dele e a mãe dele disse que ele saiu e que era pra ela não ligar nunca mais. Ela disse que ele ia casar com uma alemã em alguns dias e que eles não queriam mais ser incomodados.

Srta. Morgan: Ele? Ele? Ele quem?

Sra. Pociotti: O menino que ela estava namorando. O nome era Max.

Srta. Morgan: E a senhora acha que a decepção com esse menino foi a causa da depressão?

Sra. Pociotti: Quê?

Srta. Morgan: A senhora acha que foi isso que causou? Foi por isso que ela se fechou no quarto?

Sra. Pociotti: Talvez. Não sei. Ela ligou pra ele lá debaixo na farmácia e depois ela veio aqui na cozinha e ferveu água. Ela disse que tava com dor na barriga. Dor horrível.

Srta. Morgan: Disse?

Sra. Pociotti: Não sei. Talvez ela disse. De qualquer jeito ela foi dormir com dor e nunca mais se levantou. (*Varre timidamente ao redor da cadeira da senhora Morgan. A assistente social tira os pés da vassoura como um gato foge da água.*)

Srta. Morgan: A senhora quer dizer que ela está fechada nesse quarto desde então?

Sra. Pociotti: É.

Srta. Morgan: Desde o ano novo? Seis meses?

Sra. Pociotti: Seis meses.

Srta. Morgan: Ela nunca sai de lá?

Sra. Pociotti: Quando ela tem que ir pro banheiro ela sai. Mas o resto do tempo ela fica lá.

Srta. Morgan: O que ela fica fazendo lá dentro?

Sra. Pociotti: Não sei. Ela fica lá, deitada, no escuro. Às vezes ela faz barulho.

Srta. Morgan: Barulho?

Sra. Pociotti: Ela chora e diz nomes feios e bate as mãos nas paredes. Às vezes, eles reclamam lá de cima. Mas no resto do tempo ela não fala nada. Só fica lá na cama deitada.

Srta. Morgan: E comida? Ela se alimenta regularmente?

Sra. Pociotti: Ela come o que ele traz pra ela.

Srta. Morgan: Ele? O que a senhora quer dizer, senhora Pociotti?

Sra. Pociotti: Max.

Srta. Morgan: Max?

Sra. Pociotti: O menino que ela namorava.

Srta. Morgan: Senhora Pociotti, a senhora não está querendo dizer que a senhora ainda permite que esse rapaz visite sua filha?

Sra. Pociotti: Sim.

Srta. Morgan: Mas a senhora não disse que ele se casou?

Sra. Pociotti: Sim. Com a menina alemã. Os pais dele eram contra a nossa religião.

Srta. Morgan: E ele continua vindo aqui? Casado? E visita sua filha?

Sra. Pociotti: Ela não deixa ninguém entrar, só o Max.

Srta. Morgan: Só ele? No quarto? Com a menina?

Sra. Pociotti: É.

Srta. Morgan: Ela sabe que ele é casado? Ela sabe, não sabe?

Sra. Pociotti: Como é que ela vai saber o que eu sei? Não sei. Eu não posso te falar o que eu não sei.

Srta. Morgan: Ele fica no quarto com ela. Eles falam sobre o quê?

Sra. Pociotti: Sobre o quê? Nada.

Srta. Morgan: Eles não falam sobre – nada?

Sra. Pociotti: Nada.

Srta. Morgan: A senhora quer dizer que eles não conversam?

Sra. Pociotti: Licença que eu vou tirar a mesa. (*Tira o forro da mesa.*)

Srta. Morgan: Então o quê – o quê – o quê eles ficam fazendo no quarto, senhora Pociotti?

Sra. Pociotti: Não sei. É escuro. Não sei dizer. Ele entra, fica lá, depois sai.

Srta. Morgan: Deixa eu ver se eu estou entendendo. Um homem, casado, sua filha nessas condições, mesmo com sua filha nessas condições, a senhora permite que ele fique no quarto com ela, a senhora deixa os dois sozinhos, e não sabe o que está acontecendo lá dentro?

Sra. Pociotti: É. Ela gosta que ele fique lá. Ela não faz tanto barulho. Você sabe. Quando ele não vem, ela fica terrível. Ela berra, grita, a senhora não tem ideia dos nomes sujos que ela fala! Lá de cima reclamação! Quando ele vem- tudo melhora! Come o que ele traz! É um sossego! Aqui em casa a gente não vai bem. Talvez seja melhor ela não sair. Max – pão, queijo, de vez em quando até café. Isso ajuda. (*Lucio aparece na janela da escada de emergência.*)

Lucio: Mama!

Sra. Pociotti: O que foi?

Lucio: Me dá duas moedas. Eu apostei com o Jeeps que ele não me lambia, ele lambeu e disse que se não pagasse ele ia me dar uma surra.

Sra. Pociotti: Cala a boca! *(Indica a assistente social. Lucio se assusta e corre escadas abaixo. Solta um grito estridente lá debaixo.)*

Srta. Morgan: Eu suponho que a senhora saiba, senhora Pociotti, que a senhora pode ser responsabilizada por isso?

Sra. Pociotti: O quê?

Srta. Morgan: Há quanto isso vem acontecendo? Entre esse homem e sua filha?

Sra. Pociotti: Max? Acho que só deus sabe.

Srta. Morgan: Senhora Pociotti, eu tenho a impressão de a senhora está fugindo das minhas perguntas de propósito! Isso não ajuda em nada. Se a senhora cooperasse, as coisas seriam mais fáceis.

Sra. Pociotti: A senhora fala de um jeito engraçado. Eu não estou. Eu tento, mas não é de propósito.

Srta. Morgan: A senhora não está tentando o bastante. Se a senhora se concentrasse menos nessa vassoura – se escutasse as minhas perguntas – se tentasse me dar respostas sensatas – seria melhor. – Há quanto tempo sua filha e esse alemão estão juntos?

Sra. Pociotti: *(Violenta.)* Perguntas, você me deixa confusa! Perguntas, perguntas! Como é que eu vou saber que é errado?

Srta. Morgan: Tina! Max! Há quanto tempo eles estão juntos?

Sra. Pociotti: Desde a escola, desde que começaram a escola.

Srta. Morgan: E depois que a sua filha adoeceu e se trancou no escuro, quando foi que o menino começou a visitá-la?

Sra. Pociotti: Uns cinco ou seis meses.

Srta. Morgan: E a senhora e o seu marido, senhora Pociotti, vocês não fizeram nada para evitar que ele viesse?

Sra. Pociotti: A cabeça do meu marido não está boa. Eu tenho que trabalhar. A gente faz o que pode. Eu acredito que o que acontece é vontade de Deus. O que está errado está errado, não sei! É tudo que eu posso dizer.

Srta. Morgan: (*Pausa.*) Sei. Senhora Pociotti, eu vou ter que levar a sua filha.

Sra. Pociotti: Levar ela? Ela não vai gostar.

Srta. Morgan: Eu sinto muito, mas a essa altura, não podemos levar os desejos dela em consideração. Nem os seus. A senhora se mostrou completamente incapaz de cuidar dessa menina. E digo mais, acho que a senhora contribuiu, e muito, para que ela se encontre nesse estado.

Sra. Pociotti: Eu não acho que ela vai querer ir. A senhora não conhece a Tina. Ela briga, ela chuta feio.

Srta. Morgan: Se ela não for por vontade própria, ela vai ter que ser levada a força.

Sra. Pociotti: Espero que ela vá. Não é bom para os meninos, ela fica deitada lá, pelada.

Srta. Morgan: O quê? Pelada?

Sra. Pociotti: É. Ela não fica de roupa. Os meninos olham pela fechadura, ficam rindo e falam nomes terríveis.

Srta. Morgan: (*Enojada.*) Ts, ts, ts. Ela vai ter que ser levada e ficar em observação. (*Se levanta.*)

Sra. Pociotti: É melhor a senhora ir logo, que do jeito que ela está.

Srta. Morgan: Como assim? Que jeito que ela está, senhora Pociotti?

Sra. Pociotti: Está – assim. (*Suas mãos fazem um gesto amplo e elíptico ao redor da barriga.*)

Srta. Morgan: Ah! A senhora quer dizer? (*Leva as mãos aos lábios. A senhora Pociotti balança a cabeça afirmativamente – volta a varrer.*)

Cortina!

Verão no lago**Tennessee Williams**

Tradução: Rita Giovanna e Kadi Moreno

Correção e Supervisão: Maria Silvia Betti e Eduardo Tolentino

A peça *Verão no Lago* foi apresentada pela primeira vez sob o título de *Fuga* pelo *Shakespeare Theatre*, em 22 de abril de 2004, no Kennedy Center, em Washington, D.C. A direção foi de Michael Kahn; cenários de Andrew Jackness; figurinos de Catherine Zuber; iluminação de Howell Binkley; sonoplastia de Martin Dê jardins e música original foi composta por Adam Wernick. O elenco, por ordem de entrada, foi o seguinte:

Donald Fenway (um garoto de aproximadamente 17 anos): Cameron Folmar

Mrs. Fenway (mulher de meia idade): Joan van Ark

Anna, governanta idosa: Kathleen Chalfant

Personagens:

Donald Fenway

Mrs. Fenway

Anna

Cenário:

Sala de estar de uma casa de veraneio. As paredes são brancas envernizadas e brilham com o sol da tarde. A mobília é de vime. Mrs. Fenway está reclinada no sofá (ou canapé). Ela é uma mulher corpulenta e está vestida em trajes de linho, cor lavanda, com manchas escuras de transpiração nas axilas e vários colares espalhafatosos estão pendurados na altura da garganta. Ela enxuga a testa com seu lenço amassado sem parar. Seu cabelo desarrumado está caído sobre a testa. No chão há revistas de cinema e uma jarra de água gelada.

Donald não se parece com a mãe. Ele é um jovem esguio e sensível que anda pela sala como se estivesse em busca de algo.

Mrs. Fenway (*irritada*): Qual o motivo da agitação, Donald?

DONALD: Nenhum.

Mrs. Fenway: Então pare! Não suporto vê-lo andando de um lado para o outro sem objetivo. Pegue um livro e leia.

Donald: Estou cansado de livros.

Mrs. Fenway: Nunca pensei que você fosse se cansar dos livros dos livros!

Donald: Não há nada neles, só palavras.

Mrs. Fenway: E o que você esperava encontrar?

Donald: Bem, estou cansado deles.

Mrs. Fenway: Você está sendo arrogante. Devo dizer que você não está agindo como homem sabendo do meu estado. Estou simplesmente prostrada. Qual o sentido de sair da cidade quando faz este calor no lago?

Donald: Você já vai voltar.

Mrs. Fenway: Ai Deus! O que foi que seu pai disse na carta?

Donald: Disse que esperava que você estivesse melhor dos nervos.

Mrs. Fenway: Não estou falando disso, você sabe muito bem. É sobre dinheiro.

Donald: Já esqueceu?

Mrs. Fenway: Me dê isso aqui. (*Ela pega a carta*). Eu não consigo. Está tudo embaralhado e minha cabeça está girando como um pião.

Donald: Ele disse que a temporada foi reduzida e que teremos que voltar pra casa dia dezesseis. Ele está planejando vender o chalé. E alguma coisa sobre eu arrumar um emprego no comercio atacadista.

Mrs. Fenway: Absurdo! Mas acho que teremos que voltar para casa. Que tédio.

Donald: É.

Mrs. Fenway (*arrogante*): Eu não quero ir para casa. Aqui é quente, mas Deus sabe é melhor do que aquele apartamento abafado. E ele está querendo que eu me mude para um lugar mais barato. É muita coragem. Aposto com você que ele sustenta uma amante. O que eu fiz com a minha aspirina? Não aguento essa dor de cabeça, mais um minuto e vou gritar, e tenho que jogar bridge com os Vincents às quatro e meia. Onde estão as aspirinas? Donald!

Donald: Que?

Mrs. Fenway: Por que está parado, olhando assim?

Donald: Assim como?

Mrs. Fenway: Como se estivesse perdido.

Donald: É o que parece?

Mrs. Fenway: É. Está apaixonado?

Donald: Não.

Mrs. Fenway: Preferia que estivesse. Seria uma desculpa para seu comportamento tão estranho. Não é de se estranhar que não faça amigos. As pessoas acham que você é bobo quando você anda por aí desse jeito. Você deveria ser mais sociável. – Donald! Aonde você vai?

Donald: Vou ao lago um instante.

Mrs. Fenway: Não vá.

Donald: Por que não?

Mrs. Fenway: Você fica muito lá. Você me deixa sozinha o tempo todo e eu não sei onde você está.

Donald: No lago.

Mrs. Fenway: É, mas você fica muito tempo, e está quente e eu fico tonta. Você não precisa sair correndo toda vez que eu abro a boca para dizer alguma coisa.

Donald: (*Sentando-se novamente*). Desculpe.

Mrs. Fenway: Não, você não quer se desculpar por nada. Você é indiferente, só isso. Você só se importa em ficar divagando lá fora no lago. E você já está bem grandinho. Logo você terá

que acordar e levar as coisas mais a sério. Você não pode passar a vida toda sonhando. Você sabe que agora que eu e seu pai nos separamos as coisas não vão ser fáceis. Eu provavelmente terei que voltar a dar aulas ou algo parecido, mas só Deus sabe se eu dou conta, com essa minha tontura crônica e a minha coluna fora do lugar e... Diga a Anna para passar meu corpete de linho. São quase quatro horas. Você está ouvindo?

Donald: Estou.

Mrs. Fenway: É só isso que você sempre tem para me dizer? “estou” (*imitando*)

Donald: (*Levantando-se e indo até a janela*) O que você quer que eu diga? Fala e eu digo!

Mrs. Fenway: (*Encostando-se no sofá*): Nossa. O calor aqui está terrível. Estou vendo pontos pretos diante dos meus olhos outra vez esta tarde. Acho que vou ter que retomar meu tratamento quiroprático assim que voltar a cidade. Fico tonta só de pensar em voltar para aquele apartamento horroroso no meio de agosto. Acho que devíamos ter ficado em McPherson onde pelo menos teríamos um pouco do clima sulista. E agora ele tem a ousadia de sugerir que eu encontre um lugar com aluguel mais barato! Ele diz que como somos só nós dois, eu poderia dispensar a empregada. Ele quer me tirar a Anna, não foi o que ele disse?

Donald: Foi.

Mrs. Fenway: Ele sabe que eu não posso viver sem a Anna. Ele disse isso só para me provocar. Onde eu coloquei minha aspirina? Anna sempre enfia as coisas em lugares estranhos. Está ficando velha e distraída. Veja se ela colocou atrás do jogo de chá. *Você está me ouvindo, Donald?*

Donald: Estou. O que você disse?

Mrs. Fenway: Eu aqui deitada com minha cabeça partida e você viajando no espaço! (*Ela chama*) Anna!

(*Depois de um tempo a mulher velha entra lentamente*).

Anna: O que?

Mrs. Fenway: Onde está minha aspirina?

Anna: Na sua bolsa. A senhora quer uma?

Mrs. Fenway: Quero.

(*Anna sai e volta com um comprimido*).

Mrs. Fenway: Não sei como fazer para ficar apresentável pra esse jogo de *bridge*. Se não soubesse o quanto necessito de alguma distração, eu simplesmente cancelaria. Mrs. Vincent anda muito chata desde que aderiu ao misticismo. Agora ela recebe mensagens de primos de cinco ou seis gerações passadas. Eu não acredito em uma palavra! Anna. Você não vai se esquecer de passar meu corpete de linho?

Anna (saindo): Não, senhora.

Mrs. Fenway: Ela está ficando tão chata. Sim senhora, não senhora: sempre com o mesmo tom de voz. (*Pegando a carta*). Seu pai diz aqui que é melhor você não fazer planos para entrar na faculdade este semestre já que –

Donald: Não!

Mrs. Fenway: O quê?

Donald: Não leia mais nada!

Mrs. Fenway: É, você é assim. Você não consegue encarar nada desagradável. Você quer ser uma criança o resto da vida. Bem, logo vai descobrir que é impossível. Agora você vai ter que assumir algumas responsabilidades já que seu pai bateu azas e provavelmente se envolveu com uma vagabunda!

Donald: Eu não tenho que fazer nada que eu não queira! (*Ele se levanta e vai até a janela novamente*). Não tenho que ser nada além do que eu sou! (*Olhando-a desesperadamente*) Meu Deus, mãe, eu não quero ir para casa! Eu odeio aquele lugar! Odeio! É como estar preso numa armadilha terrível! (*Cobre o rosto e senta-se no peitoril*) Paredes de tijolos, e o concreto e as... as escadas de emergência pretas! É o que eu mais odeio – escadas de emergência! Será que eles acham que as pessoas que moram em apartamentos só precisam escapar de incêndios?

Mrs. Fenway: Donald! Eu queria que você parasse de falar essas esquisitices!

Donald: Sonhei que estava numa delas noite passada.

Mrs. Fenway: Numa o quê?

Donald: Escada de emergência. Numa interminável escada de emergência preta. Eu corria e corria, subia e descia e nunca chegava a lugar algum! Enfim parei de correr, não conseguia

correr mais e todo aquele ferro preto começou a me envolver como uma serpente! Eu não conseguia respirar.

Mrs. Fenway: Pare! No meu estado de nervos é um crime me fazer ouvir essas coisas! O que você comeu antes de dormir ontem?

Donald (*rindo cinicamente*): Isso, ponha a culpa na minha digestão! – Estou saindo!

Mrs. Fenway: Para onde?

Donald: Já falei! Pro lago.

Mrs. Fenway: Sempre o lago! E sempre sozinho – isso não é normal! Antes de ir lembre a Anna mais uma vez do meu corpete de linho. Ela provavelmente esqueceu e – Ah, Donald! Antes de sair eu queria que você limpasse meus chinelos brancos.

Donald (*displicente*): Seus chinelos brancos?

Mrs. Fenway: Você faz isso para a sua mãe? (*levanta-se*) Eu mesma faria, mas estou exausta. Este calor faz minha cabeça rodar como um pião. Nossa! Estou com uma bolha na sola do pé. A gente não recebe mais o *Saturday Evening Post*? (*Tira o cabelo desalinhado da testa.*) Eu tenho mesmo que ficar dentro de casa, o lago está brilhando tanto, com certeza teria tonturas andando lá fora. Eu não entendo porque compramos um chalé tão fora de mão. Onde está aquela revista, *True Story*⁴⁹? Eu prometi a Mrs. Vincent que eu emprestaria a ela. Donald! Feche aquela persiana, o lago está brilhante tanto que fere meus olhos.

Donald (*obedecendo*): Precisa de mais alguma coisa?

Mrs. Fenway: Não, mas você vai se esquecer dos meus chinelos.

Donald: Vou arrumá-los depois.

Mrs. Fenway: Sempre depois. Você é igual ao seu pai nesse ponto. Posterga tudo. O tempo não espera as pessoas. (*Serve-se um copo de água e deita-se novamente no divã*). Ele continua correndo. Você vai descobrir isso um dia.

Donald: Tempo? Eu não me importo com o tempo. O tempo não é nada.

Mrs. Fenway: O tempo é uma coisa da qual ninguém pode escapar.

⁴⁹ True Story Magazine é uma revista feminina norte-americana lançada em 1919 com a proposta de fornecer uma válvula de escape diante da rotina diária.

Donald: Eu posso. Eu escapo.

Mrs. Fenway: Escapa mesmo?

Donald: É. No lago. Lá o tempo não existe. É noite ou manhã ou tarde, mas nunca uma hora em particular.

Mrs. Fenway: Donald!

(Donald vira-se para ela lentamente).

Mrs. Fenway: Não gosto de ouvir você falando assim. Jovens não dizem essas coisas malucas. É como se você fosse... diferente... ou estranho ou sei lá. Não seja assim, Donald. Não é justo com a sua mãe. As pessoas vão dizer que você não é como os outros meninos e eles vão... vão te evitar. Você vai perceber que foi deixado de lado por tudo ao seu redor. E não vai gostar disso. Quero que você aprenda a ser normal e sociável e capaz de... de achar seu lugar no mundo. Eu, eu sou uma pilha de nervos e seu pai sempre foi um desses tipos muito fechados, mas você, Donald, você precisa ser forte, um homem responsável!

Donald *(depois de uma pausa)*: Não se preocupe comigo.

Mrs. Fenway: Quero que você cresça, Donald. Você entende?

Donald: Entendo.

Mrs. Fenway: Tenho certeza que sua mãe não está pedindo demais. O que aconteceu com aquela carta? Acho que tenho que tentar me concentrar nela e ver aonde ele quer chegar. Está tudo tão embaralhado. Algo sobre a temporada de concertos ser menor *(ela começa a ler os fragmentos em voz alta)* – “temporada menor”... “retornar”... espero que – “esteja melhor dos nervos”... hmm... “retirem-se do chalé até dia 16, pois até lá poderá estar vendido”... “deve estar... sim”... “vendido! ”... humm – *(vira algumas páginas rapidamente. Donald sai escondido)* ... “manter casas separadas na cidade”... “gastos altos”... “Donald talvez consiga uma vaga no Atacado Lanchester”... “está na hora do menino se firmar”... hmm... “me avise sua decisão”... “faça planos... humm”... Meu Deus, fazer planos, eu não posso fazer planos... hmmm. *(levanta os olhos e nota que Donald saiu)* Donald! Donald! *(Tira os óculos e recosta no sofá abanando seu rosto suado com a carta)* ARRR! *(Debruça-se e tira a liga que deixou um círculo vermelho em sua perna. Passa a mão na perna e geme. Inclina-se para frente com um olhar de irritação)* Anna!

(Pausa. Levanta-se furiosamente) Anna! Venha até aqui.

Anna: (entrando) A senhora me chamou?

Mrs. Fenway: Quem mais poderia ser?

Anna: O que a senhora deseja?

Mrs. Fenway: (*pausa*) Meu Deus! Não lembro!

(*Anna começa a sair arrastando os pés*)

Mrs. Fenway: Ah, sim, meu corpete de linho. Eu tenho que vesti-lo pra ir à casa dos Vincents às quatro e meia. Que horas são?

Anna: Quinze para as cinco.

Mrs. Fenway: Nossa, eu nunca chego na hora! Anna, eu gostaria que você tentasse me lembrar dos meus compromissos. Eu não acho que é pedir demais.

Anna: Sim, senhora.

Mrs. Fenway: E os sapatos. Eu pedi a Donald que os limpasse, mas ele já foi para o lago outra vez. Anna sente-se. O que você acha dele indo ao lago assim?

Anna: (*sentando-se*) Ele fica lá fora a maior parte do tempo, Mrs. Fenway

Mrs. Fenway: É, a maior parte do tempo. Isso não é natural. Talvez ele seja um sonhador.

Anna: Sim senhora, é isso que ele é.

Mrs. Fenway: É. Uma daquelas pessoas sem nenhum senso prático como o pai, e eu tinha tanta esperança que ele saísse diferente.

Anna: Dizem: águas calmas correntes profundas.

Mrs. Fenway: Tão profundas que ninguém consegue ver! (*Pausa*). Eu não gosto disso, Anna. Quero que ele seja um jovem normal.

Anna: Ele é bem estranho.

Mrs. Fenway: Pior que o pai. E isso já diz muito.

Anna: Talvez ele precise ir para um bom colégio particular, Mrs. Fenway.

Mrs. Fenway: O quê? Não temos mais dinheiro, Anna. Nesta carta, meu marido me conta que a temporada de concertos vai ser menor e que ele não terá recursos até o meio de outubro.

Quer dizer que voltamos para casa dia 16 e passamos o resto do verão naquele apartamentinho quente. Abra a janela, Anna. Por isso está tão abafado aqui, a brisa do lago não tem como entrar. – Dá para ver o Donald?

Anna: Ele está descendo pelo píer de calção.

Mrs. Fenway: Está com os remos?

Anna: Não.

Mrs. Fenway: Então ele vai nadar, melhor. Ele não vai nadar por muito tempo... Talvez cancele meu compromisso e fique em casa para tomar um banho morno e relaxar os nervos – o que acha que devo fazer Anna?

Anna: Isso é a senhora que tem que decidir.

Mrs. Fenway: Não consigo decidir! Ainda estou com dor de cabeça. Deve ser de tanta preocupação com aquele garoto. Nunca me deu trabalho, mas anda tão estranho comigo, Anna, nunca sei o que ele está pensando.

Anna: Acho que ele é meio tímido, Mrs. Fenway.

Mrs. Fenway: Isso, tímido, absurdamente tímido. Onde está meu Camels? (*acende um cigarro*) Ele não gosta dos colegas de escola, jamais gostou. Agora o pai quer que ele pare de estudar e entre no comércio atacadista. Eu não acho que Donald seria bem-sucedido no comercio atacadista. O que acha, Anna?

Anna (pausa): Acho que não, Mrs. Fenway. Acho que Donald ficaria meio perdido no comercio atacadista.

Mrs. Fenway: É. Perdido. É isso. Completamente perdido no comercio atacadista. (*Pausa*). Acho que ele deveria entrar em algum tipo de trabalho criativo como o pai, mas o problema é que o pobrezinho não demonstra nenhum talento em especial. Você vê algum *talento* nele, Anna?

Anna: Não, senhora.

Mrs. Fenway: Ele gosta de ouvir o pai tocar, mas ele próprio nunca quis estudar música. E as notas na escola são medíocres. É um problema. A única coisa pela qual ele se interessa é ficar no lago. Passa o inverno falando nisso, e quando chega a primavera ele conta os dias até junho quando a escola fecha e a gente vem para cá. Agora o chalé vai ser vendido e tudo mais e eu

já não sei... Anna coloque esta carta em cima da lareira, só de olhar a letra daquele homem eu fico tonta. Passei o dia todo vendo pontinhos pretos diante dos olhos. *(Ela se reclina)* Eu gostaria de me interessar por misticismo ou uma dessas coisas. Parece ser tão envolvente. O *Saturday Evening Post* já saiu esta semana?

Anna: *(depois de uma pausa)*. Não, senhora.

(Há uma longa pausa. Ouve-se apenas o tic-tac monótono do relógio).

Mrs. Fenway: Tira esse relógio daqui. Esse som me dá nos nervos.

(Tirando o relógio).

Anna: É só isso senhora?

Mrs. Fenway: Não, é melhor você ligar para os Vincents e dizer que irei depois do jantar. Não posso deixar o *bridge* de vez. Olhe pela janela e veja se Donald está nadando.

Anna: Sim, senhora. *(À janela)*.

Mrs. Fenway: Está ou não está? *(Abruptamente)*.

Anna: Está sim, senhora.

Mrs. Fenway *(caindo para trás com os olhos fechados e a mão na testa)*: Ele é um menino estranho. Nunca sei o que está pensando, me olha com aqueles olhos tristes e distantes – que me lembram tanto os do pai dele. *(Ela vira-se inquieta)*. Acho que ele precisa de amigos da idade dele. Se não fosse tão caro, eu o mandaria para uma dessas escolas que dão atenção especial para cada aluno. Ele está crescendo tanto. Em setembro completa dezessete anos e ainda é uma criança.

Anna *(depois de uma pausa)*: É uma idade engraçada, Mrs. Fenway.

Mrs. Fenway *(suspirando)*: É, a adolescência.

Anna *(sentando-se perto da janela com as mãos entrelaçadas e um olhar distante)*: Eles ficam tão confusos nessa idade. *(Pausa)*. Eu me lembro que tinha ideias curiosas sobre as coisas. Tudo era tão grande e importante, que eu pensava que se não conseguisse o que queria, o sol deixaria de nascer.

(Pausa. Anna pisca os olhos e continua imóvel. Uma leve brisa balança as cortinas brancas transparentes).

Mrs. Fenway: Até o vento está quente está tarde. O lago está brilhando tanto. Não sei como ele consegue ficar lá fora. Ele está nadando?

Anna (*virando-se lentamente para a janela aberta*): Sim senhora.

Mrs. Fenway: Ele é um sonhador, igualzinho ao pai. Eu me orgulho de ter jogado fora algumas dessas bobagens do pai dele.

(*Longa pausa com o tic-tac do relógio. Anna está sentada com as mãos entrelaçadas, com o olhar distante e turvo*).

Mrs. Fenway: O que está olhando.

Anna: Tem uma gaivota voando no lago. Ela é branca.

Mrs. Fenway: Eu não suporto gaivotas! Elas parecem ratos gemendo. Donald ainda está nadando?

Anna: Está, nadou pra bem longe. Só consigo ver a cabeça dele no sol.

Mrs. Fenway (*ficando aflita*): É, é só um sonhador. Igual ao seu pai antes de eu colocá-lo na linha. Eu nunca entendi gente desse tipo, Anna. São como mercúrio. Não tem como segurar. Escorregadios. Insensíveis. É inútil tentar persuadi-los a fazer as coisas como devem.... Tomara que Donald não tenha nadado para muito longe.

Anna: Ele está bem longe.

Mrs. Fenway: Ele ainda não voltou?

Anna: Não senhora, ele continua se afastando.

Mrs. Fenway: Ele é um ótimo nadador apesar de ter demorado a aprender. A princípio tinha medo da água, mas de repente, passou a gostar e o lago virou seu objetivo de vida. Acho isso muito esquisito, você não acha, Anna? Ele parece não ligar muito para a companhia de gente jovem. Eu realmente espero que ele não acabe como o...

(*Sua voz some e ela vira-se para o outro lado. Novamente ouve-se o tic-tac do relógio*).

Mrs. Fenway: Pensei ter pedido para tirar esse relógio daqui. Não aguento mais esse tic-tac.

Anna: Está na sala ao lado, Mrs. Fenway.

Mrs. Fenway: Eu deveria ter ido jogar *bridge*.

Anna: Sim senhora.

Mrs. Fenway: Donald já voltou para a margem?

Anna: Não senhora, continua se distanciando.

Mrs. Fenway: Nossa! Se distanciando ainda mais? *(Ela levanta-se desajeitada e anda arrastando os pés até a janela).*

Anna: Sim senhora, se distanciando ainda mais.

Mrs. Fenway: Nossa! Você consegue vê-lo?

Anna: Sim senhora, aquele pontinho preto é a cabeça dele.

Mrs. Fenway: Anna! Ele nunca nadou pra tão longe antes!

Anna: Não senhora.

Mrs. Fenway: Onde ele está agora? Não posso vê-lo.

Anna: Ainda está se distanciando.

Mrs. Fenway: Pra longe?

Anna: Sim senhora. E muito longe.

Mrs. Fenway: Por que não começa a voltar? Anna! Vá, corra até lá e fale para ele voltar. Rápido, rápido, antes que ele – *(ela coloca a cabeça para fora da janela e grita).* Donald!

(Longa pausa. Anna lentamente leva a mão à garganta. Mrs. Fenway sai de perto da janela cambaleando).

Mrs. Fenway: A luz do sol me cega. Não consigo mais vê-lo. Está tudo preto. Não enxergo nada. Onde ele está agora? Ele está voltando? *(Pausa).* Estou tão fraca e tonta. O que aconteceu? *(Senta-se pesadamente em uma cadeira de vime no centro da sala)* Traga-me um copo de água e as minhas gotas. *(Pausa)* O Donald já retornou?

(Anna vira-se devagar da janela fazendo o sinal da cruz).

Anna: Não.

(Pausa).

Mrs. Fenway (rispidamente): Por que está me olhando assim?

(Pausa).

Anna: Não.

Mrs. Fenway (*gritando*): Responda!

(Longa pausa).

Anna: Não. Ele não voltou.

FIM

A Dama da Loção Antipiolho ⁵⁰

Personagens:

Miss Hardwicke-Moore

Mrs. Wire

O Escritor

Um quarto miseravelmente mobiliado no bairro francês de Nova Orleans. O quarto é um cubículo sem janelas, separado de vários outros por falsas paredes. Através de uma claraboia uma luz fraca entra diagonalmente pelo quarto, e vemos que é fim de tarde de um dia acinzentado. Há um guarda-roupa alto e negro com espelhos rachados, uma lâmpada balançando, uma cômoda sem-graça, um quadro de mau gosto de um Santo Romano e acima da cama um brasão de armas emoldurado. Miss Hardwickemoore, uma loira descolorida de quarenta anos, está sentada passivamente na beirada da cama como se não conseguisse pensar em nada melhor para fazer.

Há uma leve batida na porta.

Miss Hardwicke-Moore (com uma voz aguda e afetada). Quem é, por favor?

Mrs. Wire: (do lado de fora, sem rodeios). Eu! (Seu rosto expressa um pânico momentâneo, Miss Hardwicke-Moore levanta-se tensa.)

Miss Hardwicke-Moore: Ah... Mrs. Wire. Entre. (A senhoria entra. É uma mulher gorda, desleixada, de cinquenta anos). Eu estava indo ao seu quarto para lhe falar uma coisa.

Mrs. Wire: É? Sobre o quê?

Miss Hardwicke-Moore: (com humor, mas com um sorriso dolorosamente falso) Mrs. Wire, sinto muito, mas não acho que essas baratas sejam as melhores companheiras de quarto. A senhora não acha?

Mrs. Wire: Baratas?

⁵⁰ O título original, “The Lady of Larkspur Lotion”, alude a um produto bastante popular nos anos 30, uma loção composta à base da erva silvestre “larkspur” (planta da família das Ranunculáceas conhecida em português como delfínio, espora ou espora brava), usada no tratamento de parasitas venéreos.

Miss Hardwicke-Moore: É, exatamente. É que eu não tive muita experiência com baratas, mas as poucas que vi eram do tipo pedestres, daquelas que andam. Estas, Mrs. Wire, me parecem ser baratas voadoras! Fiquei chocada, na verdade, fiquei mesmo foi atônita quando uma delas levantou voo e começou a zumbir pelo ar, girando e girando em círculos, e por um triz não esbarrou no meu rosto. Mrs. Wire, sentei-me na beirada desta cama e comecei a chorar, fiquei tão chocada e enojada! Imagine! Baratas voadoras, algo que nunca imaginei que existisse, zumbindo em voltas e mais voltas e mais voltas na minha frente! Porque, Mrs. Wire, eu quero saber-

Mrs. Wire: (*interrompendo*). Eu não vejo razão para tanta surpresa por causa de baratas voadoras. Elas estão por todas as partes, até mesmo nos bairros mais chiques, mas não é isso que eu queria-

Miss Hardwicke-Moore: (*interrompendo*). Isso pode ser verdade, Mrs. Wire, mas devo lhe dizer que tenho horror a baratas, até mesmo das tradicionais, do gênero pedestre. Agora, essas que voam! Se eu ficar aqui, essas baratas voadoras têm de desaparecer e desaparecer de uma vez por todas!

Mrs. Wire: Como é que vou fazer para que essas baratas voadoras não entrem pelas janelas? De qualquer maneira, não é por isso-

Miss Hardwicke-Moore: Eu não sei como Mrs. Wire, mas tem de ter um jeito. Tudo o que sei é que elas têm de desaparecer antes que eu durma aqui mais uma noite, Mrs. Wire. Porque se eu levantasse à noite e achasse uma na minha cama, eu teria uma convulsão, juro por Deus, eu morreria de convulsões!

Mrs. Wire: Me desculpe pelo que vou dizer Miss Hardshell-Moore, mas é muito mais provável que a senhorita morra de bebedeira do que de convulsões de baratas! (*ela pega uma garrafa sobre a cômoda*) O que é isso aqui? Loção Antipiolhos! Ah, bom!

Miss Hardwicke-Moore: (*envergonhada*). Eu uso isso para tirar o esmalte das minhas unhas.

Mrs. Wire: É, quanto esmero!

Miss Hardwicke-Moore: O que a senhora quer dizer?

Mrs. Wire: Que não há nenhuma casa velha nesse bairro que não tenha baratas.

Miss Hardwicke-Moore: Mas não nessa quantidade, não é? Esse lugar está infestado!

Mrs. Wire: Não está tão mal assim. E aliás, a senhorita ainda não me pagou o que falta do aluguel desta semana. Não quero fugir do assunto das baratas, mas quero receber o dinheiro.

Miss Hardwicke-Moore: Eu pagarei o aluguel, assim que a senhora acabar com essas baratas!

Mrs. Wire: Ou a senhorita me paga o aluguel agora ou vai pra rua.

Miss Hardwicke-Moore: Eu pretendo sair se as baratas não saírem!

Mrs. Wire: Então saia e não se fala mais nesse assunto!

Miss Hardwicke-Moore: A senhora deve estar louca, eu não posso sair agora.

Mrs. Wire: Então o que quis dizer quando falou das baratas?

Miss Hardwicke-Moore: Eu quis dizer o que disse das baratas, que elas não são, na minha opinião, as melhores companheiras de quarto.

Mrs. Wire: Tudo bem! Não divida seu espaço com elas! Arrume suas coisas e vá morar num lugar sem baratas.

Miss Hardwicke-Moore: Quer dizer que a senhora insiste em ficar com as baratas.

Mrs. Wire: Não, eu quero dizer que eu insisto em receber o que a Srta. me deve.

Miss Hardwicke-Moore: Nesse momento isso está fora de questão.

Mrs. Wire: Fora de questão, é?

Miss Hardwicke-Moore: É, e vou lhe dizer porquê! Os pagamentos trimestrais que recebo do homem que toma conta da minha plantação de borracha ainda não me foram repassados. Há semanas espero por eles, mas hoje de manhã recebi a carta dizendo que houve um pequeno mal-entendido com os impostos do ano passado e-

Mrs. Wire: Pare com isso, eu já ouvi demais sobre essa maldita plantação de borracha! Plantação de borracha no Brasil! Você pensa que eu estou nesse negócio há dezessete anos e não aprendi nada sobre mulheres do seu tipo?

Miss Hardwicke-Moore: (*tensa*) O que a senhora quer dizer com isso?

Mrs. Wire: Quer dizer que os homens que a senhorita recebe à noite vêm discutir sobre plantações de borracha no Brasil?

Miss Hardwicke-Moore: A senhora deve estar louca para dizer uma coisa dessas!

Mrs. Wire: Eu escuto muito bem e sei o que vem acontecendo.

Miss Hardwicke-Moore: Eu sei que a senhora espiona, eu sei que a senhora escuta atrás das portas!

Mrs. Wire: Eu nunca espiono e nunca escuto atrás das portas! A primeira coisa que uma senhoria de bairro francês aprende é não ver e não escutar, somente a receber o dinheiro! Enquanto eu estiver recebendo, sou cega, surda e muda, mas assim que o dinheiro parar de entrar, eu recupero minha audição, minha visão e minha voz. Se necessário, eu pego o telefone e ligo para o chefe de polícia que, por acaso, é cunhado da minha irmã! Ontem à noite, eu escutei a discussão sobre dinheiro.

Miss Hardwicke-Moore: Que discussão? Que dinheiro?

Mrs. Wire: Ele gritava tão alto que tive de fechar a janela da frente para que a rua inteira não ouvisse os gritos! Não ouvi nada sobre a plantação no Brasil, mas ouvi muitas outras coisas sobre aquela conversinha que tiveram à meia-noite! Loção Antipiolho para tirar o esmalte das unhas! Você acha que eu sou criança, é? Essa história é páreo para a história da maravilhosa plantação de borracha. (*O escritor entra, usando um antiquado roupão roxo.*)

Escritor: Pare!

Mrs. Wire: Ah, é o senhor!

Escritor: Pare de perseguir essa mulher!

Mrs. Wire: Entra em cena o Senhor Shakespeare Segundo.

Escritor: Seus gritos infernais atormentaram meu sono!

Mrs. Wire: Sono? Há-há! Eu acho que o senhor quer dizer coma alcoólico!

Escritor: Eu descanso por causa da minha doença! Eu não tenho direito-

Mrs. Wire: (*interrompendo*) Doença - *bebedeira*! Não venha com essa história para cima de mim. É bom o senhor ter vindo. Pois vou repetir agora para o seu bem, o que eu acabei de dizer para essa mulher. Estou cheia de parasitas! Está claro? Estou de saco cheio de todos vocês, ratos de pensão, mestiços, bêbados, degenerados, que se viram usando promessas, mentiras, tapeações!

Miss Hardwicke-Moore: *(tampando os ouvidos)*. Ah, por favor, por favor, por favor pare de gritar! Não é necessário!

Mrs. Wire: *(para a Miss Hardwickemoore)* A senhorita com a sua plantação de borracha no Brasil. Aquele brasão na parede que comprou na loja de bugigangas – a mulher que vendeu *me contou!* Uma das Habsburgs! É! Uma dama com título de nobreza! A dama da loção antipiolho! Este é o seu título! *(Miss Hardwickemoore se joga na cama e chora descontroladamente)*.

Escritor: *(com pena)* Pare de atormentar essa pobrezinha! Não existe mais piedade no mundo?

O que foi feito da compaixão e compreensão? Onde foram parar? Onde está Deus? Onde está Cristo? *(Apoia-se no armário com fraqueza)* E se não tiver nenhuma plantação de borracha no Brasil?

Miss Hardwicke-Moore: *(senta-se com dignidade)*. Eu digo que existe, existe sim! *(Levanta o queixo com convicção.)*

Escritor: E se não houver nenhum rei da borracha na vida dela! *Tem* que ter um rei da borracha na vida dela! Ela deve ser culpada de ter a necessidade de compensar as cruéis deficiências da realidade exercitando um pouco - como vou dizer? O dom inato que tem para imaginação!

Miss Hardwicke-Moore: *(se jogando na cama novamente)*. Não, não, não, não, não é imaginação!

Mrs. Wire: Eu lhe peço, por favor, pare de jogar na minha cara essas frases rebuscadas! Você com a sua obra-prima de 780 páginas - faz uma boa dupla com a dama da Loção Antipiolho se levarmos em conta o dom para imaginação!

Escritor: *(com voz cansada)*. Ah, muito bem. E se a senhora estiver certa? Suponhamos que não exista uma obra-prima de 780 páginas. *(Fecha seus olhos e toca sua testa)*. Suponhamos que não exista obra-prima nenhuma! E daí, Mrs. Wire? Mas apenas poucos, muito poucos - rabiscos soltos- no fundo da minha gaveta velha.... Suponhamos que eu quisesse ser um grande artista, mas me faltassem a força e o poder! Suponhamos que meus livros decepcionassem no capítulo final, e que meus versos fossem esboços fracos e incompletos! Suponhamos que as cortinas das minhas fantasias mais sublimes se abrissem para dramas magníficos- mas as luzes do teatro se apagassem antes das cortinas se fecharem! Suponhamos

que todas essas coisas lamentáveis sejam verdade! E suponhamos que eu – cambaleando de bar em bar, bebendo um drink após o outro até finalmente me jogar no colchão infestado de piolhos deste bordel – suponhamos que, enquanto eu precisar continuar como o protagonista indefeso deste pesadelo, eu queira fazer que ele seja suportável, e o ornamento, o ilumine- o glorifique! Com sonhos e ficções e fantasias! Como a existência de uma obra-prima de 780 páginas – prestes a ser estreada na Broadway – e livros de poesias maravilhosos nas mãos dos editores esperando apenas por assinaturas para serem lançados! Suponhamos que eu viva nesse lamentável mundo de ficção! Que satisfação a senhora pode ter, boa mulher, em rasgar tudo isso em pedaços, em esmagar – em chamar tudo isso de mentira? Vou lhe dizer uma coisa – agora ouça! Não existem mentiras, só aquelas que nos são socadas boca adentro pela necessidade, pelo punho de ferro da necessidade, Mrs. Wire! Então eu sou um mentiroso, sim! Mas o seu mundo é construído em cima da mentira, seu mundo é uma fábrica hedionda de mentiras! Mentiras! Mentiras! Agora estou cansado e já disse o que penso e não tenho dinheiro pra lhe dar, então vá embora e deixe essa mulher em paz! Deixe-a em paz. Vamos, saia, saia daqui! *(Ele a empurra com firmeza até a porta.)*

Mrs. Wire: *(gritando do lado de fora)* Amanhã de manhã! Dinheiro ou rua! Os dois. Os dois juntos! Obra-prima de 780 páginas e plantação de borracha no Brasil! LOROTAS! *(Vagarosamente o escritor desamparado e a mulher desamparada se viram um para o outro. A luz do dia vai desaparecendo no céu cinzento. Devagar e tenso o escritor estende os braços num gesto de desamparo.)*

Miss Hardwicke-Moore: *(Vira-se para evitar seu olhar).* Baratas! Em toda parte! Nas paredes, no teto, no chão! O lugar está infestado.

Escritor: *(gentil).* Eu sei. Suponho que não tinha nenhuma barata na plantação de borracha no Brasil.

Miss Hardwicke-Moore: *(amorosa).* Não, claro que não. Tudo sempre esteve impecável – sempre. *Impecável!* O chão era tão claro e limpo, que brilhava como – espelho!

Escritor: Eu sei. E as janelas, suponho que tinham uma vista adorável!

Miss Hardwicke-Moore: Indescritivelmente adorável!

Escritor: A que distância ficava do Mediterrâneo?

Miss Hardwickemoore: *(vagamente)* Do Mediterrâneo? Apenas uma ou duas milhas!

Escritor: Numa manhã bem clara eu ousou dizer que seria possível distinguir os cumes brancos de Dover? Do outro lado do canal?

Miss Hardwicke-Moore: Sim – Em dias bem claros. (*O escritor silenciosamente passa para ela uma garrafinha de whisky.*) Obrigada, senhor -?

Escritor Chekhov! Anton Pavlovitch Chekhov!

Miss Hardwicke-Moore: (*Sorrindo coquete*). Obrigada, senhor – Chekhov.

Cortina.