**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS**

DÉBORAH FURLAN SCAVONE

**A dramaturgia curta de Thornton Wilder no período compreendido
entre 1957 e 1961: Análise de *The Wreck on the Five-Twenty-Five*,
Someone from Assisi e *Childhood***

Versao Corrigida

São Paulo
2020

DÉBORAH FURLAN SCAVONE

**A dramaturgia curta de Thornton Wilder no período compreendido
entre 1957 e 1961: Análise de *The Wreck on the Five-Twenty-Five*,
Someone from Assisi e *Childhood***

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre.
Área de Concentração: Estudos Linguísticos e
Literários em inglês

Orientadora: Profa. Dra. Maria Silvia Betti

Versao Corrigida

São Paulo
2020

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
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S277d Scavone, Déborah Furlan
A dramaturgia curta de Thornton Wilder no período compreendido entre 1957 e 1961: Análise de *The Wreck on the Five-Twenty-Five*, *Someone from Assisi* e *Childhood* / Déborah Furlan Scavone ; orientador Maria Sílvia Betti. - São Paulo, 2020.
151 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

1. Teatro estadunidense. 2. Thornton Wilder. 3. Crítica e Interpretação. 4. Peça em um ato. 5. Recursos épicos. I. Betti, Maria Sílvia, orient. II. Título.

fflch

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Título da Dissertação e Data de Defesa:

Nome do aluno: Deborah Furlan Scavone

Data da defesa: 06/03/2020

Nome do Profa. orientadora: Maria Sílvia Betti

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 06/07/2020

Assinatura da orientadora

DÉBORAH FURLAN SCAVONE

**A dramaturgia curta de Thornton Wilder no período compreendido
entre 1957 e 1961: Análise de *The Wreck on the Five-Twenty-Five*,
Someone from Assisi e *Childhood***

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre.
Área de Concentração: Estudos Linguísticos e
Literários em inglês

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Para meus pais Terezinha e Waldemar
(in memoriam)

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Maria Sílvia Betti, por me aceitar como sua orientanda de mestrado e por ampliar meu conhecimento sobre o teatro norte-americano.

Aos professores ministrantes das aulas do curso de pós-graduação da FFLCH-USP, Anderson Gonçalves da Silva, Daniel Puglia e Marília Velardi (ECA-USP), por tudo o que aprendi em suas disciplinas.

À amiga Gisele Freire, por todo o apoio, incentivo e carinho.

Ao amigo Evandro Ponce Munhoz, pela incansável colaboração e presteza no envio de livros e materiais importados.

A Fulvio Torres Flores, por seu interesse em minha pesquisa e por sua gentileza.

A Brian Penido Ross, membro do Grupo TAPA, pela atenção e informações.

DÉBORAH FURLAN SCAVONE

A DRAMATURGIA CURTA DE THORNTON WILDER NO PERÍODO
COMPREENDIDO ENTRE 1957 E 1961: ANÁLISE DE *THE WRECK ON THE FIVE-
TWENTY-FIVE*, *SOMEONE FROM ASSISI* e *CHILDHOOD*

“Art is confession; art is the secret told. But art is not only
the desire to tell one’s secret; it is the desire to tell it and
hide it at the same time. And the secret is nothing more than
the whole drama of the inner life.”
Thornton Wilder

RESUMO

Este estudo propõe a análise das peças curtas *The Wreck on the Five-Twenty-Five* (1957), *Someone from Assisi* (1961) e *Childhood* (1960), concebidas pelo dramaturgo estadunidense Thornton Wilder. No fim da década de 1950, Wilder retoma a escrita de peças curtas e projeta os ciclos *The Seven Deadly Sins* (Os Sete Pecados Capitais) e *The Seven Ages of Man* (As Sete Idades do Homem) para o palco em arena do Circle in the Square Theater, no Greenwich Village, Off-Broadway da cidade de Nova York. Em 11 de janeiro de 1962, estreia o espetáculo *Plays for Bleecker Street: Plays in One Act for an Arena Stage* apresentando *Infancy*, *Childhood* e *Someone from Assisi* sob a direção de José Quintero, cofundador do Circle. Apesar do sucesso da temporada, Wilder desiste do projeto por acreditar que as peças necessitavam de muitas revisões. O ciclo *Sins* nunca esteve a seu contento; quanto ao ciclo *Ages*, Wilder disponibiliza *Infancy* e *Childhood*, mas interrompe a escrita de *Youth*, *The Rivers Under the Earth*, *A Ringing of Doorbells* e *In Shakespeare and the Bible*. Este estudo inclui trechos traduzidos das peças em análise com o objetivo de ressaltar as rubricas minuciosamente pontuadas por Wilder, nas quais o autor buscava orientar os atores na criação dos subtextos de suas personagens. Serão discutidas as características formais e estilísticas das três peças, as fontes que contribuíram para a identidade dramática do autor, a peça em um ato, o épico e a representação do tempo no teatro wilderiano. Wilder acreditava que as produções do Off-Broadway constituíam uma boa alternativa aos espetáculos comerciais da Broadway, visto que nelas o investimento financeiro era menor, os ingressos eram acessíveis e os dramaturgos podiam usufruir de independência autoral.

Palavras-chave: Thornton Wilder; Peça em um ato; Palco em arena; Off-Broadway; Circle in the Square Theater.

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyze American playwright Thornton Wilder's one-act plays *The Wreck on the Five-Twenty-Five* (1957), *Someone from Assisi* (1961) and *Childhood* (1960). In the late 1950's Wilder turned his attention to the short play form and envisioned two cycles depicting *The Seven Deadly Sins* and *The Seven Ages of Man* for the arena stage of The Circle in the Square Theater, New York City's Greenwich Village, Off-Broadway. The plays *Infancy*, *Childhood* and *Someone from Assisi* premiered at Circle in the Square on January 11, 1962, as part of the evening called *Plays for Bleecker Street: Plays in One Act for an Arena Stage*, directed by its co-founder José Quintero. Although the season was a success, Wilder believed his plays needed many revisions. He never wrote the *Sins* cycle to his satisfaction; as for the *Ages* cycle, he delivered *Infancy* and *Childhood*, but *Youth*, *The Rivers Under the Earth*, *A Ringing of Doorbells* and *In Shakespeare and the Bible* were left unfinished. This study also comprises excerpts of the three original plays translated into Portuguese to show how Wilder worked in detail his stage directions and punctuation marks so that actors could convey their appropriate subtexts on stage. We will discuss the drama influences on Wilder's theatre, the play in one act, the epic theatre and the way Wilder managed the concept of time in his plays. Wilder believed Off-Broadway productions were a good alternative to the expensive and business-oriented Broadway shows because they were economical, tickets were affordable, and playwrights could experience more independence.

Keywords: Thornton Wilder; Play in one act; Arena Stage; Off-Broadway; Circle in the Square Theater.

Sumário

Introdução	11
1 Perfil histórico-biográfico	15
1.1 Os primeiros passos na dramaturgia.....	19
1.2 As minipeças (<i>playlets</i>).....	20
1.3 As primeiras peças curtas.....	22
1.4 Wilder chega aos palcos.....	22
1.4.1 <i>Lucrece</i>	22
1.4.2 <i>A Doll's House</i>	23
1.5 <i>Our Town</i> – o primeiro Pulitzer no teatro.....	23
1.6 <i>The Merchant of Yonkers</i> - <i>The Matchmaker</i> - <i>Hello, Dolly!</i>	25
2 As origens do teatro de arena nos Estados Unidos	27
2.1 O teatro regional de Margo Jones, uma alternativa à Broadway	29
2.2 Tyrone Guthrie e a popularização do teatro regional norte-americano	30
2.3 As cinco espécies de teatro nos Estados Unidos	31
2.3.1 Broadway	31
2.3.2 <i>Off-Broadway</i>	32
2.3.3 <i>Off-Off-Broadway</i>	32
2.3.4 <i>Regional Theater</i> – <i>Resident Theater</i> (Teatro Regional - Teatro Residente)	33
2.3.5 <i>Community Theater</i> (Teatro Comunitário).....	34
2.4 Principais diferenças entre o teatro comercial e o teatro sem fins lucrativos	34
2.5 Circle in the Square Theater, uma companhia teatral do <i>Off-Broadway</i>	35
3 Os Sete Pecados Capitais e As Sete Idades do Homem	38
3.1 Concepção e histórico dos ciclos.....	38
3.2 Wilder e a religião	42
3.3 Semelhanças entre os ciclos de Wilder e o teatro medieval europeu	44
4 <i>The Wreck on the Five-Twenty-Five</i> (Sloth) – O Desastre Fatal do 17h25 (Acédia)	47
4.1 A participação de Wilder nas duas guerras mundiais.....	52
4.2 A TV norte-americana no período pós-Segunda Guerra	53
4.3 <i>Little Boxes</i> de Malvina Reynolds – uma crítica ao fenômeno das Levittowns.....	63
4.4 Entendimentos e comentários acerca de <i>The Wreck on the Five-Twenty-Five</i>	65
4.5 Direções distintas, finais opostos	67
5 <i>Someone from Assisi</i> (Lust) – Alguém de Assis (Luxúria)	68
5.1 Wilder e as alusões em seus textos.....	83

5.2 <i>Brother Fire</i> (1915)	85
6 <i>Childhood</i> . A comedy (Infância. Uma comédia).....	87
6.1 O combate ao álcool na sociedade norte-americana.....	88
6.2 Uma analogia entre <i>Childhood</i> e <i>The Happy Journey to Trenton and Camden</i>	89
6.3 A peça em um ato	103
7 Wilder e Brecht: Estilos Semelhantes e Conteúdos Distintos.....	104
7.1 O épico de Wilder por Peter Szondi	107
7.2 O Expressionismo e suas ressonâncias nas dramaturgias de Wilder e de Brecht	109
7.3 A presença do teatro oriental nas dramaturgias de Wilder e de Brecht.....	111
8. Considerações Finais	114
Referências Bibliográficas	116
<i>Links</i> consultados	121
ANEXOS	124
Anexo 1-A – Folheto da peça “Plays for Bleecker Street”	124
Anexo 2 – Algumas Reflexões sobre Dramaturgia.....	129
Anexo 3 – A ficção de Thornton Wilder, ataques polêmicos, a parceria com Alfred Hitchcock, peças inéditas no Brasil, o segundo Pulitzer de teatro com <i>The Skin of Our Teeth</i> , o encontro com Erico Verissimo	139

Introdução

A ideia de pesquisar o teatro de Thornton Wilder surgiu em virtude de existirem poucos estudos a respeito do autor em nosso país, contrastando com a sua posição de destaque no cenário mundial da dramaturgia moderna. Em uma oficina para atores profissionais promovida pelo Grupo TAPA, tive a oportunidade de interpretar a Sra. Gibbs de *Nossa Cidade*. As pantomimas exigidas pelo texto e o caráter universal da peça despertaram em mim o desejo de conhecer outros textos de Wilder. Ao pesquisar o repertório dramático do autor, deparei-me com suas últimas peças em um ato, concebidas entre os anos 1957 e 1961.

Acadêmicos norte-americanos são unânimes em afirmar que Wilder é um escritor de difícil categorização, pois suas obras ficcionais e dramáticas apresentam uma mistura de estilos e ambientações. À medida que as afinidades regionais determinavam a identidade de alguns escritores americanos, Wilder direcionava sua atenção a culturas e países distantes no tempo e no espaço. Amante da escrita sucinta e da apresentação de ideias estritamente necessárias para a compreensão do todo, Wilder ganha o prêmio Pulitzer de literatura em 1928 com o livro *The Bridge of San Luis Rey*¹, ambientado no Peru do século XVIII. Segundo Rex Burbank, autor de *Thornton Wilder*: “Ainda que nem todos concordassem com os marxistas que os escritores de ficção deviam retratar o conflito de classes – a luta entre trabalhadores e patrões –, crescia a demanda por uma literatura fundamentada no realismo social”².

Ainda em 1928, Wilder lança a coletânea *The Angel That Troubled the Waters*³, reunindo dezesseis minipeças de três minutos para três atores (*playlets*⁴). O suplemento semanal *The New York Times Book Review* tece elogios à publicação e algumas *playlets* são publicadas na *Harper's Magazine* e na *Theatre Arts Magazine*, mas a coletânea também recebe críticas desfavoráveis, como a de Donald Haberman: “Elas [as minipeças] pertencem à tradição exegética do sermão protestante, que toma um texto bíblico para depois fazer exposições sobre

¹ No semanário *The Outlook* (edição de 18 de abril de 1928), o jornalista Harry Salpeter escreve que os leitores estavam “cansados dos romances realistas e ansiosos para ler um livro como ‘A Ponte’, independentemente de eles conhecerem ou não o local da trama”.

² “While not everyone agreed with the Marxists that novelists should depict the class conflict – the struggle between the workers and bosses – demand for a literature that was grounded in social realism was increasing” (BURBANK, Rex. *Thornton Wilder*. New Haven, CNN: Twayne's United States Authors Series, College and University Press, 1961. Preface).

³ WILDER, Thornton. *The Angel That Troubled the Waters and Other Plays*. Toronto, New York, London: Longmans Green & CO, 1928; Coward Mc-Cann, New York, 1928.

⁴ Segundo o Oxford Advanced Learner's Dictionary, *playlet* significa *short play* (peça curta). Para a tradução em português, a escolha recaiu sobre a palavra “minipeça”, tendo em vista o fato de as *playlets* serem bem mais curtas do que as peças em um ato, denominadas *short plays* ou *one-act plays/plays in one act*.

ele, examinando algumas de suas implicações na vida cristã”⁵. Dois anos mais tarde, Wilder lançaria a sua coletânea de seis peças curtas do volume *The Long Christmas Dinner and Other Plays* (1931)⁶, na qual destacam-se *The Long Christmas Dinner*⁷, *Pullman Car Hiawatha*⁸ e *The Happy Journey to Trenton and Camden*. Vale lembrar que todas as peças da coletânea apresentam narrativas em território americano.

O sucesso de *Nossa Cidade* (1938) consolida a carreira dramaturgica de Wilder nos Estados Unidos e no exterior. A peça narra os ritos sociais e os hábitos domésticos dos habitantes da fictícia Grover’s Corners, cidadezinha situada em New Hampshire, entre os anos 1901 e 1913. Grande parte dos textos teatrais de Wilder e um⁹ de seus sete romances estão profundamente enraizados em tradições americanas, sem prejuízo à universalidade de sua obra. Wilder não se importava em adaptar textos de outros autores, ou mesmo inserir tradições europeias em seus próprios textos, pois o resultado invariavelmente revelaria a sua assinatura.

Ao longo de sete anos interruptos, Wilder dedica-se à adaptação da farsa em um ato *He’ll Have Himself a Good Time* (1842) do austríaco Johann Nestroy. *The Merchant of Yonkers* (1938), a farsa em três atos escrita por Wilder e dirigida por Max Reinhardt, não conquista o público americano e desagrada a crítica. Dezessete anos mais tarde, Wilder realiza modificações no texto, cria a personagem Dolly Gallagher Levi, e, sob a direção de Tyrone Guthrie, *The Matchmaker* (1955) estreia na Broadway, onde realiza 486 apresentações.

Tanto *The Merchant of Yonkers* como *The Matchmaker* serviram de exercício preparatório para que Wilder escrevesse sua obra-prima cômica, *The Skin of Our Teeth* (1942), vencedora do prêmio Pulitzer na categoria teatro em 1943. Em artigo publicado no *Saturday Review of Literature*¹⁰, Joseph Campbell e Henry Morton Robinson acusam Wilder de ter plagiado o romance *Finnegans Wake*¹¹ de James Joyce, contudo, a crítica de Campbell e

⁵ “They are in the exegetical tradition of the Protestant sermon which takes a biblical text and then expounds upon it, examining some of its implications for the Christian life” (HABERMAN, Donald. *The Plays of Thornton Wilder: A Critical Study*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, First Edition, 1967. p. 28, v. I).

⁶ WILDER, Thornton. *The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act*, Coward-McCann/Yale University Press, New York, New Haven, 1931.

⁷ Produzida pela Yale Dramatic Association e o Vassar College Philatheis no auditório da Yale University em New Haven, Connecticut, em novembro de 1931. Em 1960, o aclamado compositor alemão Paul Hindemith compõe *The Long Christmas Dinner Opera*, com libreto assinado por Wilder. A ópera faz sua primeira apresentação em Mannheim, Alemanha, em 12 de dezembro de 1961, em língua alemã. Nos Estados Unidos, *The Long Christmas Dinner Opera* estreou no Julliard School of Music School, em Nova York com direção de Hindemith, no ano de 1963.

⁸ Em 2015, a peça recebe encenação estudantil na Oficina Integral de Criação Artística da UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), na cidade do México. A peça nunca recebeu encenações profissionais.

⁹ WILDER, Thornton. *O céu é meu destino*. Tradução de Rolmes Barbosa. Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Editora Globo, Coleção Nobel, 1950. v. 77. Nos Estados Unidos, *Heaven’s My Destination* foi lançado em 1935.

¹⁰ Joseph Campbell and Henry Morton Robinson. “The Skin of Whose Teeth?” *Saturday Review of Literature*, 19 de dezembro de 1942, p. 3-4, e em 13 de fevereiro de 1943, p. 16, 18-19.

¹¹ JOYCE, James. *Finnegans Wake*. England: Faber and Faber, 1939.

Robinson não menciona a existência de empréstimos de citações, paralelos míticos, ideias que ocorreram a outros autores e a utilização da trama viconiana¹² na obra de Joyce. Em *The Skin of Our Teeth*, Wilder reúne personagens arquetípicas, anacronismos bizarros e experimentos teatrais modernos para ilustrar a natureza cíclica da existência humana. Wilder nutria admiração por obras de outros colegas, incluindo Joyce, mas a repercussão negativa dos ataques publicados na *Saturday Review of Literature* e as polêmicas que haviam envolvido o nome de Wilder resultaram no afastamento da crítica por dez anos.

O crítico estadunidense Guy M. Davenport, autor de *The Geography of the Imagination*, descreve o processo de criação artística para que possamos entender a natureza literária de Wilder. Davenport examina como os autores fazem uso da imaginação metamórfica ao tomarem emprestadas ideias e culturas distantes para depois trabalhar o material obtido até que ele adquira identidade própria. Como exemplo, Davenport cita Edgard Allan Poe:

A imaginação de Poe sentia-se perfeitamente à vontade em geografias sobre as quais ele não tinha conhecimento, pois sua imaginação apropriava-se de informações reveladas por outros autores. Por ignorância, poderíamos supor que ele conhecia Paris como um parisiense e que estava familiarizado com a Itália e a Espanha, e até mesmo com a Antártica e a lua.¹³

David Castronovo, autor de *Thornton Wilder*, afirma: “Esse sentir-se confortável com o distante, o exótico e o aparentemente não reivindicável constitui a principal característica da escrita potente e única de Wilder, um escritor das Américas”¹⁴.

O interesse por Lope de Vega, por muitos considerado o maior dramaturgo do Século de Ouro Espanhol, leva Wilder a dedicar-se à tarefa de catalogar cerca de 400 textos dramáticos do autor, e a publicar artigos acadêmicos sobre ele. Outros dramaturgos estimados por Wilder são frequentemente citados em seus diários de estudo.

As pequenas composições dramatúrgicas tão apreciadas por Wilder e as inúmeras possibilidades oferecidas pelo palco em arena estimulam o escritor a desenvolver um projeto para o espaço *Off-Broadway* do Circle in the Square Theater, situado no Greenwich Village, em Nova York¹⁵. O projeto *Plays for Bleecker Street* propunha a encenação de catorze peças curtas divididas em dois ciclos: *The Seven Deadly Sins* (Os Sete Pecados Capitais) e *The Seven*

¹² A trama viconiana mantém estreita ligação com a teoria cíclica da história. A designação deriva do filósofo italiano Giambattista Vico (1668-1744), conhecido como o precursor da antropologia cultural, ou etnologia.

¹³ “Poe’s imagination was perfectly at home in geographies he had no knowledge of except what his imagination appropriated from other writers. We might assume, in ignorance, that he knew Paris like a Parisian, that Italy and Spain were familiar to him, and even Antarctica and the face of the moon” (DAVENPORT, Guy. *The Geography of the Imagination: Forty Essays*. San Francisco: North Point Press, 1981. p. 9).

¹⁴ CASTRONOVO, David. *Thornton Wilder*. New York: The Ungar Publishing Company, 1986. p. 150.

¹⁵ Wilder toma essa decisão após assistir a produção de *Our Town*, em 1959, no palco em arena do Circle.

Ages of Man (As Sete Idades do Homem), a serem produzidas ao longo de seis anos sob a direção do panamenho José Quintero. As peças *Bernice (Pride)* (Orgulho) e *The Wreck on the Five-Twenty-Five (Sloth)* (Acédia), pertencentes ao ciclo *Sins*, estreiam em língua inglesa no *Berlin Congress Hall* em 1957. Naquele mesmo ano, em Zurique, a peça satírica *The Drunken Sisters* estreia na sequência de *The Alcestiad* (1955), ambas escritas por Wilder. A despeito da boa acolhida alemã, Wilder recolhe as peças alegando a necessidade de revisá-las. Com o encerramento da temporada de *Plays for Bleecker Street: Plays in One Act for an Arena Stage*¹⁶, a parceria entre Wilder e a Circle chega ao fim, pois o escritor desiste do projeto.

Ao retomar a dramaturgia curta no final da década de 1950, Wilder observa a “dificuldade em abordar o mundo contemporâneo com os mesmos recursos imaginários que ele utilizara antes para criar situações distantes no tempo e no espaço”¹⁷. Numa época em que o teatro europeu vivia uma fase não realista, conhecida como “Teatro do Absurdo”¹⁸, o dramaturgo estadunidense cria personagens realistas que abandonam o *éthos* e a estética do Puritanismo da Nova Inglaterra para representar o pesadelo do pós-guerra. “Wilder dizia estar acompanhando a revolta de seus conterrâneos contra ‘a rotina mecanizada e desumana que a luta moderna lhes impusera para a obtenção do sustento’”¹⁹. A inclinação religiosa, as tendências céticas e até mesmo “existencialistas” das últimas peças de Wilder põem em foco, sobretudo, a esfera ética.

A indiferença da crítica em relação a Wilder foi parcialmente motivada em razão de sua amabilidade, natureza multifacetada, experiências malsucedidas e de sua falta de ideologia política, mas outro detalhe incomodava a crítica: a abordagem humanística dos textos de Wilder. A despeito das frustrações na juventude, dos ataques de seus detratores, dos projetos que não saíram do papel e das empreitadas abandonadas, Wilder ocupa lugar de destaque na dramaturgia moderna. Pesquisas acadêmicas, estudos e ensaios sobre o autor estadunidense continuam a surgir, de modo a confirmar a vital importância de Thornton Wilder, um dos maiores dramaturgos de todos os tempos.

¹⁶ A temporada somou 349 apresentações.

¹⁷ COWLEY, Malcolm. *Writers at Work: The Paris Review Interviews*. New York: Viking, 1958. p. 104.

¹⁸ Designação criada pelo crítico húngaro Martin Esslin (1918-2002). Em seu livro “O Teatro do Absurdo” (1961), Esslin reúne uma gama de autores, a exemplo de Genet, Beckett, Pinter e Ionesco, e analisa com rigor crítico o trabalho desses dramaturgos em peças que tratam da solidão e da perplexidade do homem em relação à vida moderna.

¹⁹ “Wilder said he was watching his countrymen rebel against the ‘the soulless mechanized routine imposed by the modern scramble to make a living’” (Center Stage Magazine, circa 1961).

1 Perfil histórico-biográfico

Nascido em Madison, Wisconsin, Thornton Niven Wilder (1897-1975) foi o segundo filho de Amos Parker Wilder e Isabella Thornton Niven Wilder. O casal teve cinco filhos: Amos, Thornton e seu irmão gêmeo, natimorto em parto prematuro, Charlotte, Isabel e Janet. A dramaturgia e a ficção de Thornton Wilder mantêm estreita relação com a formação religiosa de seu pai, Amos Parker Wilder, Ph.D. em economia pela University of Yale (1892). Filho de pastor anglicano e membro da Igreja Congregacional²⁰, Parker Wilder agregava princípios batistas e puritanos, filosofia congregacionalista e uma certa ‘tensão’, segundo ele, pois sua bisavó materna era de origem judaica. Seus antepassados estabeleceram-se em Massachusetts por volta de 1636, vindos do vale do Tâmsa. Anos de fracasso financeiro acompanharam Parker Wilder em sua posição de editor e proprietário do *Wisconsin State Journal*. Conhecido nacionalmente por sua eloquência incisiva, Dr. Wilder defendia os princípios puritanos e a abstenção absoluta de álcool²¹, posicionamento que lhe gerou inúmeras situações comerciais embaraçosas. Em seus discursos e textos jornalísticos, Parker Wilder mostrava-se a favor do movimento sufragista, alegando que “a competência da mulher moderna”²² representava um forte imperativo para que as mulheres conquistassem o direito ao voto. Isabella Thornton Niven Wilder era filha de ministro presbiteriano de ascendência escocesa. O primogênito do casal,

²⁰ “Congregacionalismo: Um dos principais ramos do protestantismo. O temo, empregado a partir da metade do século XVIII, caracteriza o princípio básico que rege seu desempenho: ‘cada Igreja é uma congregação’ sob a autoridade de Jesus Cristo, único a quem o adepto deve obediência e responsabilidade. Os congregacionalistas têm por origem o movimento dos brownistas, criado pelo teólogo inglês Robert Browne (1550-1633), antigo aluno da Universidade de Cambridge. Fortemente influenciado pelo calvinismo, puritanismo e anabatismo, Browne fundou na cidade inglesa de Norwich, em 1580, a primeira igreja congregacionalista, visando a ‘juntar-se ao Senhor em uma aliança’. [...] As comunidades congregacionalistas desfrutaram de ampla autonomia, respondendo pelo recrutamento de seus adeptos como também por suas próprias regras quanto a questões de fé e de disciplina. [...] Em completa harmonia com o conteúdo do Novo Testamento, os congregacionalistas têm na Bíblia a sua fonte, sem, entretanto, sem abrir mão das modernas interpretações das Escrituras. [...] Um traço marcante desse protestantismo diz respeito à sua preocupação em poder contar com pastores instruídos e bem preparados para o ministério. As universidades de Harvard e Yale foram fundadas pelos congregacionalistas”. (AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. *Dicionários Histórico de Religiões*. 2. ed. revista e atualizada, coautoria e edição Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012. p. 78 - 79). No dicionário Aulete Digital, a palavra “congregacionalismo” apresenta a seguinte acepção: s. m. || seita protestante que em alguns países (Inglaterra, Estados Unidos) defende ou pratica a autonomia de cada grupo de fiéis, diante da Igreja ou do Estado. F. *Congregacional*.

²¹ “Desde o início do século XIX, começando com a *American Temperance Society*, em 1826, uma série de outros ‘Movimentos de Temperança’ foram fundados nos Estados Unidos, no Reino Unido e na Irlanda, com seus membros ‘assumindo o compromisso’ de serem ‘abstêmios’ e jamais beber álcool. Nos Estados Unidos, esse movimento foi particularmente forte entre as igrejas protestantes dissidentes: Quakers, Congregacionalistas, Presbiterianos, Batistas e Metodistas. Posteriormente naquele século, os movimentos de Temperança concentraram-se não somente na desaprovação moral do consumo de bebidas como também viram o álcool em si como uma droga perigosa – uma substância química que poderia lesar seriamente a saúde e o bem-estar” (HELMAN, Cecil G. *Cultura, Saúde e Doença*. 5. ed. Tradução de Ane Rose Bolner. Porto Alegre: Artmed Editora S.A., 2009).

²² NIVEN, Penelope. *Thornton Wilder: A Life*. New York: Harper Collins Publishers, 2012. p. 12.

Amos Niven Wilder, Ph.D. pela University of Yale, estudou na Harvard Divinity School²³, chegando ao posto de *Hollis Professor of Divinity* (1956). Foi ensaísta, crítico literário, poeta laureado e autor de diversos livros. Charlotte Elizabeth Wilder graduou-se em literatura inglesa, lecionou inglês e dividiu o *Shelley Memorial Award for Poetry* com Ben Belitt em 1937²⁴. Isabel Wilder, irmã mais próxima a Thornton – e sua agente literária por muitos anos –, graduou-se²⁵ na Yale School of Drama (YSD), escreveu três romances populares e foi curadora do arquivo de teatro da Yale University. A caçula, Janet Wilder Dakin, obteve seu M.A. em biologia e Ph.D. em zoologia, ambos pela University of Chicago.

No ano de 1906, Parker Wilder é designado pela administração Roosevelt ao posto de cônsul-geral da colônia da coroa britânica em Hong Kong para um período de três anos. Homem influente e bem relacionado na esfera acadêmica, Dr. Wilder mostrava-se avesso a acordos e conveniências extraprotocolares, limitando os seus ganhos ao salário de cônsul²⁶. Aos nove anos de idade, Thornton é matriculado em uma escola administrada pela Igreja Luterana alemã de Hong Kong, onde não se falava inglês. A preocupação com a educação formal dos filhos e um tsunami que deixou um saldo de mais de dez mil mortos em Hong Kong, foram decisivos para uma mudança nos planos do Dr. Wilder. Ele decide enviar Isabella e as quatro crianças de volta aos Estados Unidos, onde fixam residência em Berkeley até 1909. Naquele ano, Parker

²³ Escola de Teologia de Harvard.

²⁴ Diagnosticada com princípio de esquizofrenia, Charlotte sofreu um colapso nervoso em 1941. Na época, o tratamento consistia em psicoterapia, várias terapias físicas, terapia por choque insulínico e choques elétricos; por fim, ela foi lobotomizada. Permaneceu internada até o fim da vida, exceto por um breve período no início dos anos 1950. Todas as despesas médicas de seu tratamento foram custeadas por Thornton. Alguns membros da família Wilder acreditavam que a doença de Charlotte talvez fosse o resultado do difícil relacionamento com o pai, que exigia de seus filhos a perfeição (NIVEN, Penelope. *Thornton Wilder: A Life*. New York: Harper Collins Publishers, 2012. p. 513).

²⁵ Aos vinte anos de idade, Isabel Wilder (1900-1995) havia frequentado cerca de treze escolas e, por essa razão, ela não cursou a universidade. No ano de 1928, entretanto, ela integrou a primeira turma de formandos da Yale School of Drama. Disponível em: <http://www.thorntonwilder.com/about-wilder/the-wilder-family/isabel-wilder/>. Acesso em: 3 jan. 2020.

²⁶ “Os cônsules americanos nomeados para trabalhar em países remotos – nos quais tinham como função principal facilitar as relações comerciais – recebiam salários extremamente baixos, em torno de dois mil dólares anuais. A razão pela qual o governo dos Estados Unidos nomeava homens competentes e treinados para esses postos (se assim realmente ocorresse) – e no contexto de hoje a explicação parece ser inacreditável – consistia no fato de que “era de conhecimento de todos” que o cônsul americano tinha a chance de aumentar seus rendimentos ao realizar serviços para empresas cuja papelada precisasse passar pela mesa consular. Gratificações e comissões incrementavam consideravelmente a renda dos cônsules, e a prática de aceitá-las, nunca declarada oficialmente, jamais seria condenada de modo explícito. Entretanto, o entendimento de Amos P. Wilder, homem de retidão impecável, não comungava com tal prática. Ele preferiria ver sua esposa e filhos morrerem de fome a aceitar um centavo das mãos de homens cujos interesses fossem por ele reprovados. [...] Parker Wilder não apenas recusava benefícios financeiros a ele oferecidos por parte de empresários agradecidos, somados àqueles resultantes de interesses chineses, mas também interferia no fluxo dos relacionamentos comerciais considerados normais e de praxe. Um bom exemplo foi o seu posicionamento contrário à venda de cerveja americana aos chineses. Procurado pelo fabricante da bebida, Wilder opôs-se enfaticamente, o que lhe custou uma reprimenda do Departamento de Estado norte-americano” (GOLDSTONE, Richard H. *Thornton Wilder: An Intimate Portrait*. New York: Tickor & Fields, 1983. p. 10-11).

Wilder é designado para o cargo de cônsul-geral na cidade de Shanghai. Antes de assumir o novo posto, ele faz uma curta visita à família em Berkeley, e o quinto filho do casal é gerado no início de 1909. Obedecendo às determinações do Dr. Wilder, Isabella, Thornton (à época com treze anos de idade) e seus três irmãos retornam à China para viver com o pai em Shanghai, o primogênito Amos seguiria seus estudos na Thacher School em Ojai, Califórnia.

Insatisfeitos com o ensino local, Isabella e Parker Wilder decidem matricular Thornton na China Inland Mission School, instituição formada por professores e diretores de origem inglesa ou escocesa, situada em Chefoo. A vida agitada em Shanghai e os inúmeros compromissos profissionais de Parker Wilder eram penosos para Isabella, que decide ir para a Europa na companhia das duas filhas mais novas. Thornton e Charlotte seguem seus estudos na escola missionária até o verão do ano de 1912, resguardados dos conflitos decorrentes da Revolução Chinesa de 1911. A saúde debilitada e as constantes críticas profissionais dirigidas a Parker Wilder em Hong Kong e Shanghai levam-no a escrever uma carta de demissão, na qual ele atesta a necessidade de voltar a seu país.

Parker Wilder viaja para os Estados Unidos, visita o filho mais velho na Califórnia e planeja enviar Thornton para o mesmo internato de Amos, desde que Sherman Thacher²⁷ lhe facilite o pagamento. Thornton estuda na Thacher School entre 1912 e 1913, onde escreve sua primeira peça *The Russian Princess*²⁸. Na primavera de 1913, a família Wilder deixa a China em definitivo para se estabelecer na cidade de New Haven, Connecticut, onde Parker Wilder assumiria no ano seguinte o posto de Secretário Geral do programa Yale-in-China. A saúde debilitada e as incertezas no campo profissional levam Parker Wilder a enviar Amos e Thornton para escolas agrícolas²⁹ nas férias de verão dos rapazes, pois, segundo o Dr. Wilder, os conhecimentos a serem adquiridos pelos filhos seriam úteis no caso de a família adquirir um

²⁷ Em carta a Thacher, um de seus colegas de escola, Parker Wilder escreve: “I want for him the manliness and wholesome quality, physical and otherwise, that your school confers on boys” (March 9, 1912, Thacher School Records). [“Quero que ele adquira virilidade, força física e outras aptidões que a sua escola confere aos rapazes”] (NIVEN, Penelope. *Thornton Wilder: A Life*. New York: Harper Collins Publishers, 2012. p. 58).

²⁸ *The Russian Princess: An Extravaganza in Two Acts* foi produzida pelos alunos da Thacher School no *Outdoor Theatre* em 21 de maio de 1913. Escrita em parceria com um colega, Jack Drummond, Wilder dirigiu e atuou como o vilão Grand Duke Alexis of Russia (NIVEN, Penelope. Op. cit., p. 70).

²⁹ “Of course, it is a drastic thing to send a ‘fine edition’ to feeding pigs and milking cows and haying... but it is a wholesome business’, Dr. Wilder wrote his elder son. ‘He will learn some things, get physical energy, and most important, get lifted for a time from this artificial life of book criticism and drama talk’. Dr. Wilder would ‘keenly support’ Thornton’s literature and art, he promised, ‘when he gets laid a foundation of strong body and good sense’” (NIVEN, Penelope. Op. cit., p. 81). “Sem dúvida, é uma decisão drástica enviar uma ‘edição especial’ para alimentar porcos, ordenhar vacas e lidar com o feno, mas essas tarefas fazem parte das atividades’, Dr. Wilder escreve ao filho mais velho. ‘Ele irá adquirir conhecimento, obter energia física, e o mais importante: ele se manterá afastado das conversas sobre teatro e da vida frívola de crítico literário’. Dr. Wilder comprometia-se a apoiar de ‘bom grado’ os avanços literários e artísticos de Thornton, ‘desde que ele desenvolvesse um bom físico e tivesse discernimento ao fazer suas escolhas’”.

sítio para dele tirar seu sustento. Mais tarde, Thornton é matriculado no Oberlin College & Conservatory em Ohio, onde permanece até 1917, para mais tarde ser transferido para a University of Yale. Em carta à avó materna, datada de 1915, Thornton escreve que gostaria de fazer o curso de pós-graduação em dramaturgia de George Pierce Baker³⁰ em Harvard, tão logo ele tivesse concluído os três anos de estudo na Yale³¹, porém, os planos do dramaturgo não se concretizam.

Os Estados Unidos declaram guerra aos alemães e seus aliados em abril de 1917. O acontecimento desperta instintos patrióticos em Thornton e ele abandona Yale para se alistar no exército americano em setembro de 1918. Porém, uma deficiência de visão limita-o a exercer uma função administrativa na First Coast Artillery, em New Port, Rhode Island. Em junho de 1920, ele gradua-se pela Yale e volta a trabalhar em fazendas de Connecticut, obedecendo às ordens do pai. Dr. Wilder acreditava que o filho mais novo era inepto, um tanto indolente e não muito inteligente, e que a vida acadêmica seria a única solução para seu futuro profissional. Com novecentos dólares no bolso e na condição de estudante-visitante, Thornton é enviado à Itália para uma estada de oito meses na *American Academy in Rome*³². Lá o jovem estuda o idioma, aperfeiçoa o latim e participa de escavações arqueológicas. Parker Wilder acreditava que a vivência no exterior e o estudo de idiomas somariam experiência e valor ao currículo do filho quando ele retornasse aos Estados Unidos.

Wilder tem o seu primeiro contato com o dramaturgo italiano Luigi Pirandello³³ em Roma, ao assistir a estreia de *Sei Personaggi in Cerca d'Autore* (Seis Personagens em Busca de Autor). Poucos meses depois, Parker Wilder envia um telegrama a Thornton, comunicando-o que havia lhe arranjado um emprego de professor de francês na Lawrenceville School, em New Jersey. Thornton segue imediatamente para Paris com o propósito de praticar a língua

³⁰ George Pierce Baker (1866 – 1935). Nascido nos Estados Unidos, Pierce Baker lecionou dramaturgia a notáveis autores estadunidenses: Eugene O'Neill, Philip Barry, Sidney Howard, Lee Simonson, Elia Kazan etc. Em 1887, Pierce Baker gradua-se na Harvard University, onde segue carreira acadêmica. Em 1905, ele inicia o curso de dramaturgia 'Workshop 47', que viria a ser o primeiro da espécie a ser incluído em um currículo universitário. Também leciona dramaturgia na The Radcliffe School e na Yale University. De 1925 até sua aposentadoria, em 1933, Baker ocupa o cargo de professor de história e técnica teatral na Yale University, além de fundar a escola de teatro e atuar como diretor do teatro da Yale University. Suas produções universitárias foram precursoras das avançadas técnicas de encenação utilizadas nos Estados Unidos. Entre os livros publicados de Baker, destacam-se: *The Development of Shakespeare as a Dramatist* (1907) e *Dramatic Technique* (1919).

³¹ *The Selected Letters of Thornton Wilder*. Ed. Robin G. Wilder and Jackson R. Bryer, NY: Harper, 2008. p. 43.

³² Instituição de ensino voltada à pesquisa e à arte, localizada na colina de Gianicolo, em Roma. Membro do *Council of American Overseas Research Center* (CAORC).

³³ Luigi Pirandello (1897-1936). Dramaturgo, poeta e romancista, Pirandello é um dos maiores autores do teatro moderno. Sua peça "Seis Personagens em Busca de Autor" reúne humor e originalidade. A trama é construída de maneira insólita, não havendo a divisão em atos ou esquema de ações definido.

francesa³⁴. Na França, ele começa a escrever *Memoirs of a Roman Student*, que mais tarde viria a ser o seu primeiro livro *The Cabala* (A Cabala). Wilder leciona francês na Lawrenceville School até 1925. Licencia-se da Lawrenceville School para estudar na Princeton University, onde recebe o seu M.A em literatura francesa em 1926.

1.1 Os primeiros passos na dramaturgia

Após o término da Primeira Guerra Mundial, Thornton retorna à Yale e a sua primeira peça longa, *The Trumpet Shall Sound*, é publicada por partes em edições consecutivas da *Yale Literary Magazine* (1919-1920). Segundo Gilbert A. Harrison: “Concebida nos moldes da peça *The Alchemist*, de Ben Jonson, *The Trumpet* seria a primeira de suas peças a ser produzida profissionalmente. Não resta dúvida de que se trata de uma alegoria. A ideia de os empregados assumirem a casa do patrão ausente (Deus) ocorreu a Thornton inicialmente como comédia, depois tragédia renascentista e, por fim, como farsa irônica”³⁵. No ano de 1926, *The Trumpet Shall Sound* é produzida pelo *American Laboratory Theatre*³⁶ no circuito Off-Broadway de Nova York sob a direção de Richard Boleslavsky.

Christopher J. Wheatley, autor de *Thornton Wilder & Amos Wilder: Writing Religion in Twentieth - Century America*, analisa:

A primeira peça longa de Wilder, *The Trumpet Shall Sound*, representa um ataque à hipocrisia do puritanismo americano. Quando Wilder dirige seu olhar para a América em algumas de suas peças curtas escritas em 1931, escreve o extremamente subestimado *Heaven's My Destination* (1935) e a peça longa *The Merchant of Yonkers* (1938) – que após pequenas revisões recebeu o título *The Matchmaker* (1954) –, o seu foco na cultura e na religião não está divorciado de preocupações econômicas e sociais. Em verdade, seus textos

³⁴ “Have accepted Lawrenceville French for you. Remain and perfect language” (HARRISON, A. Gilbert. *The Enthusiast: A Life of Thornton Wilder*. Ticknor & Fields, New Haven and New York, 1983. p. 70). (“Aceitei emprego para você lecionar francês em Lawrenceville. Permaneça aí e aperfeiçoe o idioma.”)

³⁵ “Patterned after Ben Jonson’s *The Alchemist*, it would be the first of his plays to be professionally staged. It is an obvious allegory, and the idea of servants taking over their master’s (God’s) house in his absence first occurred to Thornton as comedy, then as a Renaissance tragedy and finally as ironic farce” (HARRISON, A. Gilbert. *The Enthusiast: A Life of Thornton Wilder*. New Haven and New York: Ticknor & Fields, 1983. p. 56).

³⁶ Em razão do sucesso do Moscow Art Theatre (MAT) de Konstantin Stanislavski na Broadway, os atores Richard Boleslavsky e Maria Ouspenskaya decidem permanecer em Nova York para fundar, em 1923, o *American Laboratory Theatre* (ALT), originalmente denominado *Theatre Arts Institute*, com o propósito de ensinar técnicas russas de *ensemble* aos atores americanos. Financiados por mecenas americanos, o ALT oferecia cursos profissionalizantes, com duração de três anos, nas áreas: interpretação, pantomima, balé, esgrima, voz e dicção, e ginástica. Trabalhando como diretor no período entre 1925 e 1930, Boleslavsky desenvolve uma versão americana do modelo utilizado no MAT, e denomina-a *The Lab*. O foco do *The Lab* consistia em produzir peças inéditas norte-americanas, embora grande parte das peças encenadas fosse europeia. Entre as produções de Boleslavsky, figuram textos dramáticos de Thornton Wilder, Clemence Dane e Lynn Riggs. No auge da Grande Depressão, os integrantes do *The Lab* se dispersam, mas a divulgação do método Stanislavski de atuação prepara o terreno para que o Group Theatre e outros grupos de teatro pudessem dar continuidade ao trabalho do *The Lab*.

mostram um povo que procura negar a realidade e que luta contra a depressão econômica e moral.³⁷

1.2 As minipeças (*playlets*)

Em 1928, Wilder lança a coletânea de minipeças *The Angel That Troubled the Waters and Other Plays*³⁸ com dezesseis *playlets*³⁹ publicadas em revistas e periódicos escolares ao longo de dez anos. O sucesso de *The Bridge of San Luis Rey* e o prêmio Pulitzer conferido ao autor estimulam a publicação de *The Angel* em outubro daquele ano. No prefácio, Wilder escreve: “[...] Esta lista de Peças de Três Minutos foi escrita em Berkeley, Califórnia, na primavera de 1915. Ela abrange várias minipeças que haviam sido rejeitadas; duas delas encontram-se nesse volume: *Brother Fire* e *Proserpina and the Devil*, além de muitas outras por escrever e que ainda hoje, em virtude do charme de seus títulos, pedem para ser escritas. De lá para cá, escrevi cerca de quarenta minipeças, pois havia descoberto uma forma literária que satisfazia minha paixão pela concisão. Assim que comecei a ler, pude notar que a repetição e a condescendência eram desnecessárias em grande parte dos textos. Quem nunca se deparou com parágrafos de abertura vazios, transições hábeis, mas vagas, e parágrafos finais que resumem uma obra, mas que são dispensáveis ao leitor atento? Ademais, a brevidade das peças

³⁷ “In fact, Wilder’s first full-length work, *The Trumpet Shall Sound*, is an attack on the self-righteousness of American Puritan. When Wilder turns to America in some of the one-acts from 1931, the hugely underrated *Heaven’s My Destination* (1935), and *The Merchant of Yonkers* (1938) – which, with minor revisions, became *The Matchmaker* (1954) – his focus on American culture and religion is not divorced from social and economic concerns. In fact, his work shows a people attempting to deny reality and struggling with depression both economically and morally” (WHEATLEY, Christopher J. *Thornton Wilder & Amos Wilder: Writing Religion in Twentieth - Century America*. Indiana: University of Notre Dame Press, 2011. p. 71).

³⁸ Em 1998, a Theatre Communications Group (TCG) publica *The Collected Short Plays of Thornton Wilder, volume II*, reunindo dezoito minipeças, algumas cenas de “The Emporium”, e a peça longa “The Alcestiad”. Em 2009, a Playscripts, Inc., Nova York, lança o volume *Thornton Wilder’s Playlets: Short, shot plays for 3-5 persons*, que totaliza vinte e dois textos. Até o momento, foram publicadas as minipeças: *The Acolyte* (1917), *And the Sea Shall Give Up Its Dead* (1923), *The Angel on the Ship* (1917), *The Angel That Troubled the Waters* (1928), *Brother Fire* (1916), *Centaurs* (1920), *Childe Roland to the Dark Tower Came* (1919), *The Christmas Interludes I* (1916), *The Christmas Interludes II* (1916), *Fanny Otcott* (1918), *Flamingo Red* (1916), *The Flight Into Egypt* (1928), *Hast Thou Considered My Servant Job?* (1928), *Leviathan* (1919), *The Marriage We Deplore* (1917) – comédia com duração de cinco minutos para cinco pessoas –, *The Message and Jehanne* (1917), *Mozart and the Gray Steward* (1928), *Nascuntur Poetae...* (1918), *Now the Servant’s Name Was Malchus* (1928), *The Penny That Beauty Spent* (1918), *Proserpina and the Devil* (1916), *The Song of Maria Bentedos* (1918), *The Unerring Instinct: A Play in One Act* (1947), concebida especialmente para a “National Conference of Christians and Jews” (NCCJ). Ainda em 1947, Wilder escreve *Our Century: A Play in Three Scenes*, especialmente em comemoração dos cem anos de existência do “The Century Association”, clube direcionado a sócios interessados em arte e literatura, situado em Nova York. Em 1950, para celebrar o vigésimo aniversário da Dunster House, dormitório estudantil no campus da Harvard University, onde o autor residiu, Wilder escreve *On the House*.

³⁹ “Escritas para serem lidas, as ‘Peças de Três Minutos’ de Wilder possuem um longo histórico, não registrado, de leituras informais e apresentações em escolas e igrejas; as minipeças foram utilizadas também como *curtain raisers* (espetáculos de abertura) de outras apresentações. Em 1978, a TV pública de Madison, Wisconsin, ‘produz’ quatro minipeças em um programa intitulado “Wilder, Wilder”, da série “*Producing the Unproducible*” (Produzindo o “Improduzível”). Muitas das minipeças foram transformadas em minióperas em países como a Inglaterra e a Alemanha”. (WILDER, Thornton. *The Collected Short Plays of Thornton Wilder*. NY: Theatre Communications Group, Inc. (TCG), 1998. v. II, p. 2).

satisfaz a minha incapacidade de sustentar um voo longo, sem contar a inércia, que raramente me permite escrever. Por fim, quando me tornei professor, havia um intervalo de tempo a ser preenchido depois que as luzes da *House* se apagavam e eu tivesse concluído a correção, com *crayon* vermelho, do amontoado de exercícios de francês. Escrever um texto de três minutos para três pessoas, alicerçado em ideias sem grande valor – como o leitor poderá perceber – tornou-se uma prática que me permitia experimentar e investir nessa estranha disciplina. [...] Eu lia avidamente na época em que essas peças foram escritas, elas estão repletas de alusões às minhas leituras. A arte literária nasce de duas curiosidades: a que diz respeito aos seres humanos e as situações extremas que lhes são infligidas, assemelhando a curiosidade ao amor, e em relação ao amor por um punhado de obras-primas literárias que por serem muito envolventes, concentram os elementos mais ricos da curiosidade. Utilizo a palavra *curiosidade* no sentido francês da palavra, a atenção inesgotável de adquirir conhecimento a respeito de tudo o que existe. [...] Praticamente todas as peças deste livro são religiosas, mas religiosas de uma forma atenuada, podendo ser vista como uma concessão aos padrões contemporâneos de boas maneiras. [...] Mesmo tendo cometido muitos erros, espero ter encontrado a grandeza que não se distingue da elevação dos importantes temas religiosos, mas sem incorrer em um didatismo repugnante. O didatismo é uma tentativa de coerção de outra mente livre, mesmo que se saiba que nos assuntos desprovidos de lógica, a beleza é a única persuasão. [...] O ressurgimento da religião chega perto de ser uma questão de retórica. A tarefa é árdua, quem sabe impossível (talvez todas as religiões pereçam com o esgotamento da linguagem), mas que ela ao menos nos lembre que Nosso Deus pediu-nos para sermos não apenas delicados como as pombas, mas espertos como as serpentes”⁴⁰.

⁴⁰ “[...] This list of Three-Minute Plays was drawn up in Berkeley, California, in the spring of 1915. It contains several that have since been rejected, two that are in the present volume, *Brother Fire* and *Proserpina and the Devil*, and the names of many that were unwritten then and that still, through the charm of their titles, ask to be written. Since then I have composed some forty of these plays, for I had discovered a literary form that satisfied my passion for compression. [...] Since the time when I began to read, I had become aware of the needless repetition, the complacency in most writing. Who does not know the empty opening paragraphs, the deft but uninformative transitions, and the closing paragraphs that summarize a work and which are unnecessary to an alert reader? Moreover, their brevity flatters my inability to sustain a long flight, and the inertia that barely permits me to write at all. And finally, when I became a teacher, here was the length that could be compassed after the lights of the *House* were out and the sheaf of absurd French exercises corrected and indignantly marked with red crayon. In time the three minutes and the three persons became a habit, and no idea was too grandiose – as the reader will see – for me to try and invest in it this strange discipline. [...] During the years that these plays were being written I was reading widely, and these pages are full of allusions to it. The art of literature springs from two curiosities, a curiosity about human beings pushed to an extreme that it resembles love, and a love of a few masterpieces of literature so absorbing that it has all the richest elements of curiosity. I use the word *curiosity* in the French sense of a tireless awareness of things. [...] Almost all the plays in this book are religious, but religious in that dilute fashion that is a believer’s concession to a contemporary standard of good manners. [...] I hope, through many mistakes, to discover the spirit that is not unequal to the elevation of the great religious themes, yet which does not fall into a repellent didacticism. Didacticism is an attempt at the coercion of another’s free mind, even though one knows that in these matters beyond logic, beauty is the only persuasion. [...] The revival of religion is almost a

1.3 As primeiras peças curtas

A coletânea *The Long Christmas Dinner and Other Plays in One Act* (A Longa Ceia de Natal e Outras Peças em Um Ato)⁴¹ reúne seis peças curtas: *The Long Christmas Dinner*, *Queens of France*, *Pullman Car Hiawatha*, *Love and How to Cure It*, *Such Things Only Happen in Books* e *The Happy Journey to Trenton and Camden*. Esta última recebe montagem estudantil, em 1954, no Teatro Universitário de Porto Alegre, com o título “Feliz Viagem a Trenton”, sob a direção de Carlos Murtinho. Do elenco participa o jovem ator Fernando Peixoto (1937-2012), que viria a se tornar um dos principais responsáveis pela difusão da obra de Bertolt Brecht em nosso país. Fernando Peixoto atuou no cinema, dirigiu inúmeras peças e óperas, foi crítico teatral, professor e escritor.

1.4 Wilder chega aos palcos

1.4.1 *Lucrece*

Em 1932, a convite do diretor e produtor Guthrie McClintic e de sua esposa, a atriz Katharine Cornell⁴², Wilder traduz a peça *Le Viol de Lucrece* do francês André Obey. Em novembro daquele ano, *Lucrece*⁴³ estreia em Cleveland, Ohio, e mais tarde transfere-se para o Belasco Theatre, em Nova York. Embora a peça não tenha alcançado o sucesso esperado na Broadway, Cornell foi muito elogiada por ela ter feito uso da pantomima em grande parte de espetáculo.

matter of rhetoric. The work is difficult, perhaps impossible (perhaps all religions die out with the exhaustion of the language), but it at least reminds us that Our Lord asked us in His work to be not only as gentle as doves, but as wise as serpents” (WILDER, Thornton. *The Collected Short Plays of Thornton Wilder, Volume II*, cit., p. 4-7).

⁴¹ Não há registros de publicações comerciais em português.

⁴² “It is an eloquent play in itself and the freedom with which it overrides the conventions of the stage should make it very fruitful and additionally important” (CORNELL, Katharine: *I Wanted to Be an Actress: The Autobiography of Katharine Cornell*. Random House, New York, 1938. p. 117-18). “A peça tem muito a dizer, e a liberdade com que ela passa por cima das convenções do palco deverá produzir ótimos resultados, o que irá torná-la mais interessante” (trecho da carta escrita por Wilder a Cornell em abril de 1932).

⁴³ WILDER, Thornton. *Lucrece*. 1st edition. From André Obey’s drama “Le Viol de Lucrece”. Boston: Houghton Mifflin Co., 1933.

1.4.2 *A Doll's House*

Em abril de 1937, a pedido do diretor e amigo Jed Harris⁴⁴, Wilder faz uma pausa de dois meses na escrita de *Our Town* e passa a trabalhar em uma adaptação⁴⁵ de *A Doll's House* (1879) (Casa de Bonecas) do norueguês Henrik Ibsen. Wilder fundamenta-se em traduções já existentes da peça em inglês e alemão, conferindo especial atenção à tradução alemã feita por Georg Brandes⁴⁶, amigo próximo de Ibsen. Produzida e dirigida por Jed Harris, *A Doll's House* estreia em julho no Central City Opera House, em Central City, Colorado, onde fica em cartaz por treze semanas para em seguida excursionar por doze cidades do centro-oeste americano. Em janeiro de 1938, *A Doll's House* estreia no Morosco Theatre, situado no “The Great White Way”⁴⁷.

Numa entrevista concedida ao jornalista John Hobart do *San Francisco Chronicle*, Wilder afirma:

Tudo o que eu tenho escrito tem sido uma preparação para a escrita dramática – meus romances, meus dois volumes de peças em um ato, minhas adaptações de *A Doll's House* de Ibsen e *Lucrèce* de Obey. Considero essas experiências todas um aprendizado. Acredito que o teatro constitui a mais gratificante de todas as formas de arte.⁴⁸

1.5 *Our Town* – o primeiro Pulitzer no teatro

Em caráter experimental, *Our Town* estreia em 22 de janeiro de 1938 no McCarter Theatre, em Princeton, New Jersey, com direção de Jed Harris. A narrativa episódica e a

⁴⁴ Jed Harris (Jacob Hirsch Horowitz) (1900-1979). Nascido na Áustria, Harris dirigiu e produziu grandes sucessos da Broadway, a exemplo de *Uncle Vanya* (1930) de Chekhov, *The General Inspector* (1930) de Gogol, *The Green Bay Tree* (1933) de M. Shairp, *The Lake* (1934) de Dorothy Massingham e Murray MacDonald, *A Doll's House* (1938) de Ibsen, entre outros. Também dirigiu *The Traitor* (1949) de James Shirley e *The Crucible* (1953) de Arthur Miller.

⁴⁵ Os direitos autorais da versão e adaptação de Wilder foram adquiridos em 1969, seis anos antes de sua morte. Em 2016, duas publicações de Wilder no formato para atores foram lançadas pelas editoras Samuel French, Inc. e Theatre Communications Group (TCG). A primeira tradução em inglês de *A Doll's House* foi feita pelo dramaturgo e crítico teatral escocês William Archer, em 1889.

⁴⁶ Georg Brandes (Dinamarca, 1842-1927). Crítico literário, filósofo, estudioso de literatura, escritor, professor universitário e jornalista. Aos trinta anos de idade, Brandes introduziu uma nova teoria sobre o realismo e o naturalismo, ele sugeria que os autores rejeitassem a fantasia e o idealismo abstrato do romantismo e abrissem caminho para as ideias progressistas e a reforma da sociedade moderna. Suas teorias inspiraram dramaturgos como Strindberg e Ibsen.

⁴⁷ Expressão usada informalmente para designar a área da Broadway que abrange o Theatre District, situado entre as ruas 42nd e 53rd Streets.

⁴⁸ NIVEN, Penelope. Op. cit., p. 468. “Everything I have written has been a preparation for writing for the stage – my novels, my two volumes of one-act plays, my adaptations of Obey’s *Lucrèce* and Ibsen’s *A Doll's House*. I would like to think of all that as apprenticeship. For the drama, it seems to me, is the most satisfying of all art-forms.”

ausência de cenário⁴⁹ causam estranheza no público. Na avaliação do crítico teatral D. X. Parreno, do jornal diário *The Princetonian*, *Our Town* é uma peça rica, estimulante e inspiradora, mas ele não sabe dizer se é uma grande peça. A revista *Variety* considera a peça extremamente lenta e decepcionante. Encerradas as apresentações em Princeton, *Our Town* transfere-se para o Wilbur Theatre, em Boston, para nova tentativa. Dessa vez, a peça faz apenas cinco apresentações. Harris então decide convidar Brooks Atkinson⁵⁰, do *The New York Times*, para assistir a um ensaio em Nova York, a fim de dar ao crítico mais tempo de reflexão a respeito da peça. *Our Town* estreia no Henry Miller Theatre, na Broadway, no dia 4 de fevereiro de 1938, com a casa lotada. Em sua coluna, Atkinson refere-se à peça como “uma das maiores conquistas do palco na atualidade”; ele observa que “Harris tem em mãos o melhor *script* de sua carreira”. Naquele mesmo ano, *Our Town*⁵¹ ganha o prêmio Pulitzer de teatro por unanimidade de votos.

No Brasil, o grupo Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP) realiza a primeira montagem de “Nossa Cidade”⁵² em 1949, dirigida pelo ator e diretor polonês Ziembinski⁵³. Em 1989, sob a direção de Eduardo Tolentino de Araújo, o Grupo TAPA⁵⁴ estreia “Nossa Cidade” na sala pequena do Sesc Consolação. Vinte e quatro anos depois, o diretor Antunes Filho (1929-2019), do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), introduz modificações no texto original, e “Nossa Cidade” estreia em março de 2013 no Teatro Anchieta do Sesc Consolação. Diferentemente do narrador onisciente concebido por Wilder, o Diretor de Cena de Antunes assume uma função física que lhe permitia criar e interagir com as demais personagens.

⁴⁹ MCGEE, Matthew. *Backstage Drama: Our Town* by T. Saunders, 2016. Disponível em: <https://freefalltheatre.com/backstage-drama-our-town-by-t-saunders/>. Acesso em: 6 jan. 2020.

⁵⁰ Justin Brooks Atkinson (1894-1984). Graduado em jornalismo pela Harvard University, Brooks Atkinson foi um dos críticos teatrais mais influentes dos Estados Unidos. Atuou no *The New York Times* no período entre os anos 1925 e 1960. Suas opiniões sobre os espetáculos da Broadway eram tão respeitadas que chegavam a influenciar o sucesso ou o fracasso das produções. Em 1960, o antigo Mansfield Theatre, em Nova York, passa a se chamar Brooks Atkinson Theatre em sua homenagem. O interesse de Atkinson por novas formas teatrais contribuiu para o crescimento das produções do *Off-Broadway*.

⁵¹ Com direção de Sam Wood e produção de Sol Lesser, *Our Town* recebe uma versão cinematográfica, em 1940, que desagradou a Wilder. Em 1977, o diretor e produtor George Shaefer realiza a versão de *Our Town* para a TV.

⁵² WILDER, Thornton. *Nossa Cidade*. Tradução de Elsie Lessa. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Coleção Teatro Vivo.)

⁵³ Zbigniew Ziembinski (1908 - 1978). Apesar de sua origem europeia, Ziembinski é considerado o primeiro encenador brasileiro. Aos 33 anos de idade, ele foge da Segunda Guerra Mundial e fixa residência no Brasil. No Rio de Janeiro, une-se a uma companhia “Os Comediantes”, formada por artistas e intelectuais que tinham interesse na dramaturgia moderna. O espetáculo *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, dirigido por Ziembinski e encenado pelo grupo Os Comediantes, em 1943, marca o início do Teatro Brasileiro Moderno.

⁵⁴ O Grupo TAPA utilizou a tradução de Elsie Lessa, mas optou por transferir a narrativa para uma cidadezinha fictícia do interior de São Paulo, próxima à divisa com Minas Gerais, o que acarretou alterações nos nomes das ruas e das famílias. Os integrantes do grupo trabalharam conjuntamente na adaptação geral do texto sob a supervisão de Eduardo Tolentino. A turnê do TAPA percorreu 40 cidades do interior do Estado de São Paulo.

1.6 *The Merchant of Yonkers - The Matchmaker - Hello, Dolly!*

The Matchmaker (A Casamenteira) possui um longo histórico de revisões e adaptações da peça curta *A Day Well Spent* (1835), escrita por John Oxenford. Em 1842, Johann Nestroy amplia a peça e confere a ela um novo título: *He Just Wants to Have Fun*⁵⁵. Admirador de longa data das comédias farsescas⁵⁶ de Nestroy, Wilder dedica-se à sua própria adaptação, tendo em mente a direção de Max Reinhardt. A partir de elementos extraídos dos dois primeiros atos escritos por Nestroy, Wilder cria a personagem Dolly Gallagher Levi e envia a Reinhardt um esboço de sua farsa. *The Merchant of Yonkers*⁵⁷ estreia em 1938 no Colonial Theatre, em Boston, e depois segue para o Guild Theatre, na cidade de Nova York. Público e crítica teatral não reagem bem ao espetáculo nas duas capitais, pois o diretor austríaco empregara uma linguagem farsesca tipicamente europeia.

Dezesseis anos mais tarde, Wilder aposta na prestigiada direção de Tyrone Guthrie para levar aos palcos sua nova versão do espetáculo, incentivado por Ruth Gordon⁵⁸. Wilder amplia o papel da jovem viúva casamenteira Dolly Gallagher Levi⁵⁹ e confere à peça o título *The Matchmaker*⁶⁰. Em 1954, a farsa em quatro atos estreia no Festival de Edinburgh, na Escócia, e depois segue para Londres e Berlim. Nos Estados Unidos, a peça estreia no Royale Theatre, transfere-se para o Booth Theatre, ambos situados na Broadway, e alcança a marca de 486 apresentações.

A viabilidade comercial de *The Matchmaker* desperta o interesse de David Merrick em produzir uma comédia musical inspirada no texto de Wilder. *Hello, Dolly!* estreia em 1964 no St. James Theatre, na Broadway, com direção e coreografia de Gower Champion, dramaturgia de Michael Stewart e música de Jerry Herman. No Brasil, “Alô, Dolly!” estreia em março de 1966 no Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, estrelada por Bibi Ferreira e Paulo Fortes, com direção e produção teatral de Victor Berbara. Em outubro de 2012, “Alô, Dolly!” estreia no Rio

⁵⁵ Em algumas pesquisas, o título de Nestroy surge como *He Intends to Have a Fling*. A diferença decorre de ambos os títulos serem traduções aproximadas do alemão (*Einen Jux er sick Machen*) para o inglês.

⁵⁶ Wilder assina o prefácio de *Three Comedies: A Man Full of Nothing / The Talisman / Love Affairs and Wedding Bells*, by Johann Nestroy, Max Knight, and Joseph Fabry (translators), Ungar Pub Co; 1st edition, June 1967.

⁵⁷ Dez meses após a estreia de *Our Town* em Nova York.

⁵⁸ Ruth Gordon (1896-1985). Atriz americana de teatro, cinema, TV, roteirista e dramaturga. Gordon foi amiga próxima de Wilder e grande incentivadora do autor. Participou de dezenas de filmes e atuou em várias séries de TV. Ganhou o Oscar de atriz coadjuvante no filme *Rosemary's Baby* (1968) (O Bebê de Rosemary), dirigido por Roman Polanski, no papel da estranha vizinha Minnie Castevet. Protagonizou o filme *Harold and Maude* (1971) (Ensina-me a Viver) na pele da personagem Maude, vivida nos palcos brasileiros por Glória Menezes.

⁵⁹ “All my plots – coun ‘em – and the ideas-themes all come to a head at the right moment, with Mrs. Levi ruling the Roost” (Em todas as tramas e ideias que me vêm à cabeça, Mrs. Levi está com a faca e o queijo na mão.).

⁶⁰ Tyrone Guthrie ganha o Tony Award de Melhor Direção em 1956, e Ruth Gordon é indicada ao Tony Award de Melhor Atriz.

de Janeiro com direção de Miguel Falabella. A nova montagem reúne no palco Marília Pêra como Dolly Levi Gallagher e o próprio Falabella interpretando Horácio Vandergelder. Com um elenco de vinte e nove atores e dezesseis músicos, o espetáculo excursiona pelas principais capitais e encerra uma carreira de sucesso em agosto de 2013.

2 As origens do teatro de arena nos Estados Unidos

Foi com a comédia *Spring Dance* de Philip Barry que o novo *Penthouse Theatre* – o primeiro *theater-in-the-round* construído nos Estados Unidos – abriu as suas portas em Seattle, Washington, em 16 de maio de 1940, adotando os preceitos estabelecidos por Glenn Hughes (1894-1964), chefe do Departamento de Artes Cênicas da *School of Drama* da University of Washington (UW) entre os anos 1930 e 1961.

Recém-graduado pela Stanford University, Glenn A. Hughes chega à University of Washington em 1919, contratado para lecionar inglês. Na época, o programa de artes cênicas da universidade era subordinado ao Departamento de Inglês, chefiado por Frederick M. Padelford. Hughes demonstra interesse pelo programa de artes cênicas e incentiva Padelford a permitir um número maior de produções estudantis. No programa de artes cênicas da UW, os alunos tinham aulas de teoria e história do teatro, porém, as aulas práticas limitavam-se ao antigo teatro da universidade, o *Auditorium Hall*, com seu palco estreito e má acústica, construído para abrigar 2.200 pessoas. Em 1920, tendo Padelford como seu orientador, Hughes obtém o título de mestre e passa a atuar como professor assistente do Departamento de Inglês.

Dois anos mais tarde, em 1922, Hughes pede uma licença de trabalho e viaja para Nova York com a intenção de conhecer os espetáculos da Broadway. Ele retorna a Seattle disposto a exercer um papel mais ativo no incipiente Departamento de Artes Cênicas da UW. Em setembro de 1928, Hughes é contemplado com uma bolsa de estudos na Europa, concedida pela Guggenheim Foundation. No terceiro mês de sua estada, ele recebe uma proposta irrecusável do Scripps College, situado em Claremont, Califórnia, para assumir o posto de professor titular pelo período de um ano. Hughes conclui sua bolsa e parte para Claremont. Poucos meses depois, a University of Washington chama-o de volta para chefiar o Departamento de Artes Cênicas, fato que ocorre formalmente em setembro de 1930.

Na visão de Hughes, o teatro norte-americano estava em declínio em virtude da Depressão Econômica e da forte concorrência com o rádio e o cinema. Segundo ele, a única solução para vencer essa disputa seria aproximar o público do palco. Em seu livro *The Penthouse Theatre: Its History and Technique*, Hughes conclui: “O público moderno habituou-se às telas de cinema. Hoje em dia, ao assistir a uma apresentação teatral legítima, ele considera os atores fracos e inconvincentes”⁶¹. Para Hughes, um teatro de qualidade que oferecesse uma

⁶¹ “Modern audiences have become conditioned to the movies, and now, when they attend a legitimate performance, they find the actor weak and ineffectual” (HUGHES, Glenn. *The Penthouse Theatre: Its History and Technique*. First edition. New York/Los Angeles. Samuel French, 1942. p. 8).

nova programação a cada seis semanas asseguraria a volta do público. Ele achava que seria uma boa ideia acomodar os espectadores em fileiras que acompanhassem a curvatura do palco, à semelhança das cadeiras ao redor da arena de um circo.

Ao assumir o cargo de chefe do Departamento de Artes Cênicas da UW, Hughes amplia e aperfeiçoa o programa de artes cênicas de maneira a contribuir significativamente com o desenvolvimento cultural de Seattle. A renda das apresentações estudantis era destinada à construção de dois teatros universitários: o Showboat Theatre e o Penthouse Theatre. Em novembro de 1932, Hughes aceita a oferta de um amigo para utilizar um apartamento vago e sem mobília, localizado na cobertura (*penthouse*) do novo *Edmond Meany Hotel*. Na sala de estar do imóvel, Hughes distribui 60 cadeiras enfileiradas ao redor de um palco improvisado e disponibiliza ao público uma programação repleta de comédias curtas. O sucesso alcançado na primeira temporada leva a trupe a transferir-se para uma arena mais robusta, especialmente construída no salão de festas do *Meany*. Por volta de 1935, Hughes havia inaugurado dois teatros na 42nd Street, à distância de dois quarteirões do *campus*, em imóveis alugados pelo Departamento de Artes Cênicas da UW. O Studio contava com palco italiano e uma programação variada que incluía textos clássicos e contemporâneos; o Penthouse dedicava-se exclusivamente às farsas e comédias leves. Descontente com dois incidentes envolvendo estudantes, Hughes decide fechar os dois espaços em abril de 1938, mas segue acompanhando de perto a construção do Showboat Theatre e do Penthouse Theatre no campus da University of Washington. À semelhança de um barco a vapor do Mississippi e construído sobre estacas na Portage Bay da UW, o Showboat Theatre é inaugurado em setembro de 1938. Poucos meses depois, em 1939, tem início a construção do novo Penthouse Theatre, parcialmente subsidiada pelo *Works Progress Administration*⁶² (WPA), utilizando materiais e equipamentos custeados pelo Departamento de Artes Cênicas. O palco em arena elíptica em estilo *art déco* do Penthouse Theatre foi projetado por Hughes em parceria com John Conway, professor de artes cênicas da UW.

Sob o comando de Hughes, o Departamento de Artes Cênicas da UW somou mais de onze mil apresentações de cerca de 600 peças, em sua maioria comédias. Glenn Hughes foi

⁶² *Works Progress Administration* (WPA), mais tarde denominado *Work Projects Administration* (1939-43). Criado em 1935 durante a gestão do presidente Franklin D. Roosevelt, o programa tinha como objetivo o combate ao desemprego no período da Depressão Econômica. Sob a égide do WPA, o *Federal Arts Project* (FAP), o *Federal Theater Project* (FTP) e o *Federal Writers' Project* (FWP) empregavam milhares de artistas, escritores e atores em diversos programas culturais. Alguns criticavam o programa por acreditar que o WPA seria uma extensão do auxílio-emprego, ou um mecanismo de apoio ao Partido Democrático, entretanto, o WPA oferecia trabalho remunerado a trabalhadores em suas respectivas áreas de atuação até que a economia pudesse se recuperar. O programa operava em parceria com os governos locais e estaduais.

autor de vários textos dramáticos e poéticos, publicou livros sobre a história do teatro e técnicas teatrais. Aposentou-se em 1961, vindo a ser substituído por Gregory A. Falls.

Em 1991, o Penthouse Theatre é transferido para outra área do campus, onde é completamente reformado e ganha novo nome: The Glenn Hughes Penthouse Theatre.

2.1 O teatro regional de Margo Jones, uma alternativa à Broadway

“Uma combinação de Joana D’Arc, Gene Autry⁶³ e nitroglicerina”⁶⁴ – era assim que Tennessee Williams definia a diretora e produtora texana Margo Jones (1911-1955). Uma das maiores inovadoras do teatro norte-americano, Jones fundou o primeiro teatro regional profissional dos Estados Unidos em 1947, na cidade de Dallas, Texas, numa época em que poucas companhias teatrais atuavam fora de Nova York. O Theatre ‘47 de Jones tinha sua numeração alterada de acordo com o ano vigente.

Jones defendia o crescimento das produções regionais sem fins lucrativos de costa a costa do país. O teatro regional independente oferecia a atores, dramaturgos e técnicos a oportunidade de terem um emprego fixo sem a constante preocupação com a instabilidade das produções teatrais de Nova York. A experiência obtida com o teatro artístico europeu da década de 1930 estimula Jones a criar um movimento de teatro regional capaz de expandir o fazer teatral para além das produções comerciais da Broadway. Em torno de 1935, ela viaja para Nova York para assistir a produção de *Waiting for Lefty* de Clifford Odets, realizada pelo Group Theatre, e fica entusiasmada com as possibilidades oferecidas pelo *WPA Federal Theatre Project*. Em 1936, Jones viaja para a Rússia e assiste aos espetáculos do Moscow Art Theatre Festival. Lá ela encontra Brooks Atkinson, do *The New York Times*, e lhe diz: “Mr. Atkinson, meu nome é Margo Jones. O senhor não me conhece, mas um dia saberá quem eu sou”. Atkinson relatava com satisfação o seu primeiro contato com Jones, ele afirmava que “ela tinha a cabeça de um adulto e o coração de uma menina”. Depois de trabalhar em Nova York e em Los Angeles, Jones retorna ao Texas com o firme propósito de produzir o melhor teatro dos Estados Unidos: “Não vejo razão para não fazermos o mesmo aqui, em Houston”. Ela dizia que se fosse capaz de inspirar a criação de trinta teatros semelhantes ao seu, os dramaturgos deixariam de ser reféns da Broadway. O desejo de Jones torna-se realidade e a repercussão de peças inéditas nos teatros regionais começa a exercer grande influência nas escolhas da

⁶³ Gene Autry (1907-1998). Cantor, ator e empresário norte-americano, Autry foi um dos principais cantores caubóis de Hollywood e maior recordista na venda de discos de música country/western da década de 30. Entre 1950 e 1956, Autry comandou o programa de televisão *Gene Autry Show*.

⁶⁴ Encontrado em: <http://sweettornado.org/>

Broadway. Novos dramaturgos e os anteriormente reprovados agora tinham uma oportunidade de mostrar a importância e a qualidade de seus textos. William Inge, Jerome Lawrence e Robert Edwin Lee foram alguns dos nomes que ganharam reconhecimento nacional graças ao sucesso de suas peças no Theatre '47. Na época em que a *Ford Foundation*⁶⁵ começa a subsidiar teatros fora da área de Nova York, o movimento regional ganha força e o Theatre '47 torna-se um modelo a ser seguido.

Em 1951, Jones lança o livro *Theatre-in-the Round*⁶⁶, no qual ela ensina métodos econômicos para a criação de uma companhia teatral, dá dicas sobre como montar uma programação e comercializar ingressos por meio de assinaturas, sugere abordagens novas de textos clássicos e estimula a produção de textos inéditos de autores inéditos. No teatro de arena de Jones não havia cortina, o uso de objetos de cena era mínimo e o público se acomodava nos três lados da arena.

2.2 Tyrone Guthrie e a popularização do teatro regional norte-americano

O teatro regional nos Estados Unidos ganhou popularidade com a construção do *Tyrone Guthrie Theater*, inaugurado em 7 de maio de 1963, em Minneapolis, Minnesota, com o objetivo de mostrar ao resto do país a possibilidade de produzir peças sem fins lucrativos fora da cidade de Nova York.

Insatisfeitos com o apelo comercial das produções da Broadway e o alto custo dos ingressos, William Tyrone Guthrie (ator e diretor inglês), Oliver Rea (produtor teatral) e Peter Zeisler (diretor executivo) planejam em conjunto a criação de um espaço cênico que pudesse abrigar companhias de teatro regional vindas de todo o país. O projeto incluía um repertório rotativo de textos clássicos a serem produzidos com alto padrão profissional⁶⁷, a encenação de grandes obras literárias e o cultivo de talentos artísticos. Em 1959, Guthrie publica um anúncio no *The New York Times*, convidando cidades interessadas em construir um espaço voltado às companhias regionais. Sete cidades responderam ao anúncio: Waltham, Cleveland, Chicago,

⁶⁵ Criada em 1936 no Estado de Michigan por Edsel Ford, filho de Henry Ford (o fundador da *Ford Motor Company*), e mais dois executivos, a *Ford Foundation* tinha como finalidade “a obtenção e a administração de recursos financeiros a serem investidos em atividades científicas, educacionais, filantrópicas que visassem o bem-estar dos cidadãos”. Em seus primeiros anos de existência, a *Ford Foundation* foi financiada pelo Henry Ford Hospital e pelo Henry Ford Museum, juntamente com a Greenfield Village.

⁶⁶ JONES, Margo. *Theatre-in-the-Round*. Nova York: McGraw Book Coy, 1951.

⁶⁷ Como diretor, Tyrone Guthrie conferiu uma nova abordagem ao teatro shakespeariano e ao drama moderno, reacendendo o interesse por textos clássicos escritos no século XX. As publicações de T. Guthrie incluem as peças de rádio de sua autoria (1931) e *Top of the Ladder* (1952), estudos críticos sobre a prática teatral, tais como: *Theatre Prospect* (1932) e *A new theatre* (1964), além de livros que reúnem os seus comentários sobre teatro e a sua autobiografia *A Life in the Theatre* (1959) e *In Various Directions: A View of Theatre* (1965).

Detroit, Milwaukee, San Francisco, e Minneapolis – St. Paul. Após percorrerem as sete cidades, Rea e Zeisler optam por Minneapolis – St. Paul, conhecidas como as *Twin Cities*⁶⁸. A escolha deu-se em virtude da importância que ambas as cidades atribuíam às atividades culturais da região e por sua localização central nos Estados Unidos.

Em 1960, os diretores da comissão formada para a construção de um teatro nas *Twin Cities* recebem uma promessa da T. B. Walker Foundation⁶⁹: a doação de um terreno situado atrás do Walker Center e a soma de 400 mil dólares para a execução da obra; já a comissão seria responsável pela arrecadação de 900 mil dólares junto à comunidade. Seguindo os padrões do Stradford Theater, na Inglaterra, o *Tyrone Guthrie Theater* dispunha de palco *thrust stage*, também chamado de palco em semiarena⁷⁰. Tyrone Guthrie exerce a função de diretor artístico até o ano de 1966, para depois assumir o posto de diretor teatral até 1969.

2.3 As cinco espécies de teatro nos Estados Unidos⁷¹

2.3.1 Broadway

O termo refere-se aos espetáculos produzidos em teatros situados dentro dos limites da *Broadway Box*. A área tem início na 6th Ave. em direção ao leste (Avenue of the Americas), estendendo-se até a 9th Ave. ao oeste; em direção ao sul, a área se inicia na 40th Street até alcançar a 50th Street, em direção ao norte. Com foco estritamente comercial, os teatros da Broadway devem abrigar uma quantidade mínima de 500 pessoas sentadas. As produções alugam as salas de espetáculo pelo período em que a bilheteria mostrar bons resultados, tão logo as produções saiam de cartaz, elas são substituídas por novas produções. Os teatros da *Broadway Box* pertencem, ou são administrados, por três grandes organizações: a Shubert, proprietária de dezessete teatros, a Nederlander, que detém o controle de nove teatros, e a Jujamcyn, que responde por cinco teatros. Todos os teatros da Broadway são filiados a sindicatos.

⁶⁸ Por serem muito próximas, as cidades são conhecidas como *Twin Cities* (Cidades Gêmeas). St. Paul é a capital do Estado de Minnesota, e Minneapolis é a cidade mais populosa da área metropolitana construída nas imediações dos rios Mississippi, Minnesota e St. Croix, que soma 186 cidades.

⁶⁹ Criada em 1926, a T. B. Walker Foundation tinha como objetivo o desenvolvimento e a manutenção do museu de arte Walker Art Gallery (1927), localizado em Minneapolis. Mais tarde a fundação passaria a se chamar Walker Art Center (1940), um centro de arte instituído a partir de peças da coleção particular de Thomas Barlow Walker. A T. B. Walker Foundation contribuía anualmente com pequenas doações a programas e organizações relacionadas à cultura, educação, religião, saúde e bem-estar social nos Estados de Minnesota e Califórnia.

⁷⁰ O palco em semiarena exibe uma plataforma que avança em direção a três lados da plateia, o fundo do palco faz a ligação entre a plataforma e os bastidores. Como a plateia circunda parcialmente o palco, o cenário deve conter poucos elementos, e não existem cortinas em geral.

⁷¹ MEIKSINS, Rob. *Nonprofits On and Off Broadway: The Search for Enterprise Models*, 26/02/2018. Disponível em: <https://nonprofitquarterly.org/>. Acesso em: jan. 2020 (editado e acrescido de informações).

2.3.2 Off-Broadway

As produções do *Off-Broadway* tendem a ser mais livres em estilo e criatividade se comparadas às da Broadway. Por serem de baixo orçamento, as produções do *Off-Broadway* são apresentadas em teatros menores com capacidade para abrigar de 100 a 499 pessoas sentadas. Desde o início do século XX, o *Off-Broadway* representa uma alternativa às dispendiosas produções da Broadway. Embora alguns teatros do *Off-Broadway* estejam situados nos limites da *Broadway Box*, grande parte deles encontra-se afastada do centro de Manhattan. O *Off-Broadway* conquista credibilidade artística após o ano de 1952, quando o diretor José Quintero dirige espetáculos de sucesso no Circle in the Square Theatre. Ao longo de duas décadas, o teatro do *Off-Broadway* revelou importantes nomes da cena teatral, a exemplo do diretor Joseph Papp, cujas produções mais recentes englobaram espetáculos gratuitos de Shakespeare, realizados no Central Park de Nova York. Muitos profissionais notáveis das áreas de iluminação, figurino e cenografia puderam exercitar suas habilidades nos teatros do *Off-Broadway*. A *Off-Broadway League* é a entidade responsável pela negociação de acordos trabalhistas junto ao The Actors' Equity⁷² e a outros sindicatos.

2.3.3 Off-Off-Broadway

A década de 1960 marca o surgimento de um expressivo movimento teatral na cidade de Nova York: o *Off-Off-Broadway*. Esta designação guarda certa comicidade em relação ao *Off-Broadway*, uma vez que os teatros do *Off-Off-Broadway* se localizam à uma distância ainda maior do centro de Manhattan. Tipicamente, esses teatros exibem espetáculos experimentais para uma plateia de 99 pessoas sentadas. A primeira companhia norte-americana a mesclar arte de vanguarda, ativismo político e trabalho coletivo em suas produções foi o *The Living Theatre*⁷³. Em 1970, a companhia vem ao Brasil a convite do Teatro Oficina (José Celso Martinez Corrêa), mas a parceria anteriormente planejada não se concretiza. No ano seguinte, os atores do *Living* transferem-se para a cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais, decididos a encenar o ciclo inédito de peças *The Legacy of Cain* (O Legado de Caim) no Festival de Inverno de Ouro Preto, porém, a trupe é detida sob acusação de uso e tráfico de drogas. Em razão do incidente, os integrantes do grupo optam por apresentar as peças do Legado nas ruas de Ouro Preto. Após novo encarceramento, desta vez mais longo, o *The Living Theater* é expulso do

⁷² *The Actors' Equity Association* (AEA). Sindicato americano que defende os interesses dos trabalhadores do setor teatral. Já a *SAG-AFTRA* (*Screen Actors Guild-American Federation of Television and Radio Artists*) é o sindicato dos trabalhadores envolvidos em atividades relacionadas ao cinema e à TV.

⁷³ Fundada na cidade de Nova York, em 1947, por Julian Beck e Judith Malina.

país por ação do general Emílio Garrastazu Médici⁷⁴, o terceiro presidente da ditadura militar no Brasil. O primeiro espaço cultural a sediar o movimento *Off-Off-Broadway* foi o *Caffe Cino*, fundado em 1958. Considerado o berço⁷⁵ do *Off-Off-Broadway*, o *Cino* acolhia apresentações de música folclórica, leituras poéticas, exposições de arte visuais e manifestações artísticas relacionadas ao movimento *Beat*⁷⁶. Em 1961, surge o *Caffe La Mama*, mais tarde denominado *La MaMa Experimental Theatre Club (La Mama E.T.C.)*, com o objetivo de promover processos de criação artística. Criado por Ellen Steward para ser um espaço de escrita dramática, o *La MaMa* torna-se um importante espaço para artistas e companhias experimentais numa época em que o fazer teatral começava a trilhar novos caminhos. Outros grupos renomados do teatro *Off-Off-Broadway* foram o *Open Theatre* de Joseph Chaikin, a *Negro Ensemble Company*, o *Performance Group* de Richard Schechner, Mabu Mines e o *Wooster Group*.

2.3.4 Regional Theater – Resident Theater (Teatro Regional - Teatro Residente)

Por ser uma denominação sujeita a mais de uma interpretação, ela requer explicações mais pormenorizadas. Afora a cidade de Nova York, as principais cidades americanas possuem teatros profissionais ou semiprofissionais constituídos sem fins lucrativos, de médio a grande porte, que obtêm sua renda por intermédio dos assinantes de suas produções e da bilheteria dos espetáculos. Também conhecidos como *resident theaters*, esses teatros operam em concordância com os estatutos do The Actors' Equity Association. Embora não constitua regra, o prêmio *Special Tony Award for Outstanding Regional Theatre* é concedido aos teatros pertencentes à essa espécie. Da mesma forma, muitas das principais cidades americanas possuem companhias teatrais menores, cujas produções representam uma alternativa econômica ao público. São companhias com escopo reduzido e não possuem sede própria. Sem fins lucrativos ou mesmo não constituídas legalmente, essas companhias representam uma versão regional do *Off-Broadway* e do *Off-Off-Broadway*.

⁷⁴ Emílio Garrastazu Médici (1905-1985). Terceiro presidente do período da ditadura militar. Assume a presidência no dia 30 de outubro de 1969, permanecendo no cargo até o dia 15 de março de 1974. Instaurada em 1 de abril de 1964, a Ditadura Militar Brasileira, também chamada de Quinta República Brasileira, estendeu-se por vinte e um anos. O regime chegou ao fim no dia 15 de março de 1985, com a eleição, por voto indireto, do presidente Tancredo Neves, que faleceu antes de assumir o cargo. Seu vice, José Sarney, assume a presidência de 1985 a 1989.

⁷⁵ STONE, Wendell C. *Caffe Cino: The Birthplace of Off-Off-Broadway*. Theater in the Americas Series. Southern Illinois University Press; 1st edition, 2005.

⁷⁶ No início da década de 1950, surge o movimento *Beat* nas comunidades artísticas de North Beach, em São Francisco, Venice West, em Los Angeles, e no Greenwich Village, em Nova York. Os *beatniks*, como eram chamados os seguidores do movimento, mostravam-se alienados da sociedade convencional, defendiam a libertação pessoal, a purificação e a iluminação, as quais poderiam ser alcançadas por meio de drogas, sexo, jazz, ou mesmo com a ajuda de práticas Zen-budistas de autocontrole.

2.3.5 *Community Theater* (Teatro Comunitário)

A definição diz respeito a um teatro predominantemente local, formado por residentes de comunidades que se reúnem com o objetivo de produzir um espetáculo. Formados por atores amadores (no sentido de não receberem remuneração), os grupos de teatro comunitário podem ter vida longa, havendo a possibilidade de virem a se tornar uma organização sem fins lucrativos.

2.4 Principais diferenças entre o teatro comercial e o teatro sem fins lucrativos

Teatro profissional comercial	Teatro profissional sem fins lucrativos
Tipicamente constituído por uma companhia teatral ou pela realização de parcerias. Tem como objetivo produzir apenas uma peça. Quando a peça sai de cartaz, os envolvidos se dispersam.	Teoricamente, segue realizando produções. Em geral, produz um número de peças a cada temporada.
Tem data certa para iniciar e encerrar a temporada; o espetáculo permanece em cartaz enquanto a bilheteria for rentável.	Raramente planeja-se uma produção para ficar em cartaz por um período indeterminado. Em geral, os teatros sem fins lucrativos definem com antecedência a data do encerramento da temporada.
Os produtores não são, necessariamente, proprietários ou administradores do teatro em que a peça está se apresentando.	Após os primeiros anos, a maioria dos grupos adquire seu próprio teatro ou assina um contrato de arrendamento de longa duração que garantirá a sua permanência no mesmo local.
O rendimento da bilheteria determina se a peça continua em cartaz ou não.	Somente 40 a 60% do orçamento vem da bilheteria.
Os lucros dos investidores são passíveis de tributação; em geral, os prejuízos são deduzíveis.	Os lucros excedentes destinam-se à manutenção do teatro. Geralmente, as doações para teatros sem fins lucrativos são isentas da cobrança de impostos.

2.5 Circle in the Square Theater, uma companhia teatral do *Off-Broadway*

Em 1950, Theodore Mann⁷⁷ e José Quintero⁷⁸ fundam o Circle in the Square Theater no número 5 da Sheridan Square, no Greenwich Village, em Nova York, onde antes funcionava um clube noturno com palco em arena. A aproximação entre Mann e Quintero acontece nas produções de verão⁷⁹ dos *Loft Players*, realizadas no Maverick Theater, em Woodstock, Estado de Nova York. Juntos eles planejam a criação de uma companhia teatral de repertório contínuo, nos moldes das companhias *not-for-profit* (sem fins lucrativos), que pudesse produzir peças experimentais, textos inéditos de autores americanos, textos clássicos da dramaturgia mundial, peças do teatro europeu moderno, além de espetáculos que não tinham obtido êxito na Broadway. O projeto de Mann e Quintero torna-se o epicentro do movimento nacional que consolidaria definitivamente o teatro *Off-Broadway*.

A peça *Dark of the Moon* (1945), escrita por Howard Richardson e William Berney, inaugura o espaço da Circle em 1951, com ingressos a um dólar e cinquenta. De acordo com a legislação local, a área da Sheridan Square era destinada somente a cabarés. Para driblar as autoridades, Mann distribui mesas ao redor do palco e oferece ponche de frutas e biscoitos aos espectadores que solicitassem o serviço de bar. Os espetáculos *Antigone* de Jean Anouilh e *Yerma* de Federico Garcia Lorca foram as primeiras produções de destaque do Circle. Em 1952, a companhia produz um *revival* da peça *Summer and Smoke* de Tennessee Williams, que fracassara na Broadway. Dirigida por Quintero e estrelada por Geraldine Page, a montagem ganha elogios e a admiração dos críticos, despertando a sua atenção para o teatro produzido no *Off-Broadway*. Em maio daquele ano, Brooks Atkinson escreve em sua coluna no *The New York Times*: “Há muito tempo não acontecia algo tão extraordinário quanto a nova produção da

⁷⁷ Nascido no Brooklyn, cidade de Nova York, Theodore Mann (1924-2012) graduou-se em Direito, atendendo ao pedido do pai, Martin Goldman, advogado e proprietário de um clube de jazz. Na época em que Mann serve nas Forças Armadas Americanas, durante a Segunda Guerra Mundial, ele conhece Robinson Jeffers (poeta), Ansel Adams (fotógrafo) e o poeta e dramaturgo Langston Hughes (poeta, escritor e dramaturgo), que alimentam seu desejo de seguir carreira artística. Em Woodstock, Quintero convida-o para ser o diretor financeiro dos *Loft Players* e, um ano mais tarde, juntamente com outros sócios, eles fundam a companhia teatral Circle in the Square, que tinha Theodore Mann como diretor artístico.

⁷⁸ Nascido no Panamá, José Benjamin Quintero (1924-1999) graduou-se na University of Southern California (B.A. em 1948) e, por um ano, estuda do Goodman Theatre School, em Chicago. Em 1949, Quintero estreia na direção com a peça *The Glass Menagerie* (1944) de Tennessee Williams no Woodstock Summer Theatre, em Nova York; em 1951, ele começa a dirigir peças no Circle in the Square, somando um total de vinte e uma produções no teatro *Off-Broadway*. Também dirigiu especiais de TV e óperas. Em 1973, Quintero ganha o Tony Award de melhor direção pela peça *A Moon for the Misbegotten* de Eugene O'Neill. Na Broadway, ele dirigiu *The Skin of Our Teeth* de Thornton Wilder, além de diversas peças longas.

⁷⁹ *Summer stock theatre / Summer theatre*. O termo refere-se às produções teatrais realizadas por companhias profissionais que excursionam com suas peças nos meses de verão, época em que elas não se apresentam nas grandes cidades. Os teatros escolhidos para as apresentações situam-se próximos às estações de férias.

Circle in the Square”⁸⁰. Mais de noventa companhias teatrais *Off-Broadway* haviam sido criadas na cidade de Nova York entre 1955 e 1956.

Em 1959, a companhia transfere-se para um prédio histórico situado no número 159 da Bleecker Street, onde antes funcionava a *Amato Opera Company*. O palco de três lados da Bleecker possibilitava uma escolha mais democrática de assentos, além disso, o espaço entre o palco e a plateia era consideravelmente menor. Nos anos de 1960, a Circle in the Square produz *revivals* de textos clássicos como *Otelo* de Shakespeare, *Ifigênia em Áulis* de Eurípedes, além de acolher obras inéditas e experimentais como *O Balcão* de Jean Genet e *The Quare Fellow* de Brendan Behan. Ao longo de quarenta e cinco anos, a companhia lançou profissionais e revigorou carreiras de atrizes e atores a exemplo de Geraldine Page, Rosemary Harris, Colleen Dewhurst, Jason Robards, e os dramaturgos Tennessee Williams, Eugene O’Neill e Thornton Wilder.

Autor de *Rumos do Teatro Moderno*, o crítico teatral John Gassner⁸¹ destaca as produções dirigidas por José Quintero na arena do Circle. Gassner acreditava que os movimentos teatrais do *Off-Broadway*, ocorridos nas décadas de 1920 e 1930, haviam encorajado produções inovadoras no tocante à interpretação, desenho teatral e encenação. Ele cita as produções *Summer and Smoke* (1948), *The Iceman Cometh* (1939) de Eugene O’Neill, *Children of Darkness* (1930) de Edwin J. Mayer, e *Our Town*⁸², e suas respectivas temporadas de sucesso no Circle in the Square Theatre. Todavia, Gassner afirma que nem todas as produções realizadas fora da Broadway eram de boa qualidade, muitas delas não produziram nada de excepcional, apenas abriram portas aos novos talentos e ofereceram uma nova chance para dramaturgos relegados ao esquecimento.

“As iniciativas de fora da Broadway contribuíram para tornar a cidade de Nova Iorque um dos principais centros e fontes do teatro do meio do século. O fato de não ter iniciado ou desenvolvido uma nova revelação em matéria de arte dramática é devido não a alguma apatia especial da parte dos produtores, mas a fatores como uma falta geral de visão e coragem que se seguiu à Segunda Guerra Mundial. As realidades econômicas da produção de Nova Iorque estão começando a tornar-se opressivas até para o movimento de fora da Broadway. Teremos sorte se a atividade profissional de fora da Broadway não for severamente restringida na década de 1960 como a atividade da

⁸⁰ LARSON, Orville K. *Scene Design in the American Theatre from 1915 to 1960*. The University of Arkansas Press. Fayetteville, London, 1989. p. 149. “*Nothing has happened for quite a long time as admirable as the new production at Circle in the Square*”.

⁸¹ John Waldhorn Gassner (1903-1967). Nascido em território austro-húngaro, Gassner foi um dos principais críticos e historiadores do teatro moderno norte-americano do século XX. Lecionou crítica teatral e dramaturgia em várias instituições de ensino como o Hunter College, University of Columbia, University of Michigan e o Queens College. Em 1956, passa a lecionar na Drama School da Yale University, onde permanece até a morte.

⁸² Dirigida por José Quintero, *Our Town* foi a primeira peça de Wilder a ser produzida na Circle in the Square na Bleecker Street.

Broadway já é hoje. Em meia década, os custos de produção duplicaram, enquanto a incidência da produção teatral lucrativa tem sido de cerca de 5%. Embora não se possam desprezar suas deficiências na década de 1950, é triste contemplar o futuro da produção teatral de Nova Iorque *sem*⁸³ o teatro de fora da Broadway”.⁸⁴

⁸³ Grifo do autor.

⁸⁴ GASSNER, John. *Rumos do Teatro Moderno*. Coleção Mimesis. Tradução de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Lidador, 1965. p. 168.

3 Os Sete Pecados Capitais e As Sete Idades do Homem⁸⁵

3.1 Concepção e histórico dos ciclos

No final dos anos 1950, Wilder planeja a concepção de dois ciclos de peças em um ato: *The Seven Deadly Sins* (Os Sete Pecados Capitais) e *The Seven Ages of Man* (As Sete Idades do Homem). No primeiro ciclo, o autor estudaria o homem físico da primeira infância até a morte; no segundo, ele discutiria os sete pecados capitais por acreditar que todas as ações do homem são decorrentes de seu livre-arbítrio, originando assim outras ações. No diário de Wilder referente ao ano de 1956, constam ideias entusiasmadas e preocupações a respeito de suas novas peças curtas. Naquele mesmo ano, Wilder ocupava-se com a organização de um livro de ensaios que reuniria as palestras por ele ministradas na Charles Eliot Norton⁸⁶, o qual recebeu publicação póstuma. É interessante notarmos que Wilder inseriu em suas palestras algumas passagens transitórias de uma personagem prototípica dos Estados Unidos: o cidadão norte-americano comum, de classe média, que reconhece a sua incapacidade de conciliar a própria vida com o mundo exterior, e são esses mesmos cidadãos que povoariam muitas das narrativas dos ciclos.

Em 23 de abril de 1959, Wilder assiste à produção de *Our Town* no Circle in the Square Theater⁸⁷, espaço *Off-Broadway* situado no número 159 da Bleeker Street, e fica impressionado com a hábil direção de José Quintero. Dezoito meses mais tarde, Wilder escreve a Theodore Mann para perguntar se ele e Quintero estariam interessados em conhecer as suas novas peças curtas. Ele então lhes envia *Infancy*, *Someone from Assisi* e *Childhood*, afirmando que as três peças faziam parte do espetáculo *Plays for Bleeker Street*, especialmente concebido para a arena do Circle. Quintero e Mann mostram-se “honrados e entusiasmados com a proposta”⁸⁸ e aceitam produzir e dirigir as peças, com a promessa de Wilder escrever o restante

⁸⁵ Os ciclos são inéditos no Brasil.

⁸⁶ No ano acadêmico 1950-1951, Wilder assume a cadeira “Charlie Eliot Norton Professorship of Poetry” na University of Harvard. De acordo com as exigências da função, o professor-residente compromete-se a ministrar um total de seis palestras que digam respeito a indivíduos reconhecidamente talentosos no campo da arte e da ciência. O palestrante deve entregar uma cópia de sua palestra inédita para publicação, geralmente feita pela Harvard University Press. Entretanto, registros mostram que nem todos os palestrantes entregavam suas palestras; no caso de Wilder, ele preferiu não ter seus textos críticos publicados. Os autores por ele escolhidos foram: Henry D. Thoreau, Edgar A. Poe, Herman Melville, Emily Dickson e Walt Whitman. As palestras estão reunidas na série *The American Characteristics in Classic American Literature*.

⁸⁷ Em 1963, o diretor de produção Paul Libin associa-se a Mann e Quintero, e o Circle in the Square Theater funciona por vinte e cinco anos como uma empresa sem fins lucrativos. Em 1997, a empresa vai à bancarrota, reabrindo suas portas em 1999 para produções comerciais independentes no endereço 235 W. 50th St., na cidade de Nova York.

⁸⁸ “Wilder sent them *Infancy*, *Someone from Assisi*, and *Childhood*. They were ‘honored and thrilled’ when Wilder named them ‘Plays for Bleeker Street’” (NIVEN, Penelope. Op. cit., p. 652).

das peças que totalizariam as catorze peças dos ciclos. Quintero e Mann acreditavam que a encenação das catorze peças ocorreria ao longo de seis anos, entretanto, Wilder finaliza apenas seis; a sétima *Cement Hands* (Avarice) foi deixada em estágio satisfatório para ser lida entre amigos; já a oitava *Youth* (? Gulliver) e a nona *The Rivers Under the Earth* (? Middle Age) estavam em estágio avançado. Para escrever o ciclo *The Seven Ages of Man*, o autor inspirou-se no famoso monólogo de Jaques, personagem da peça *As You Like It*, ato 2, cena 7 [*All the world's a stage*] de Shakespeare⁸⁹:

All the world's a stage,
 And all the men and women merely players;
 They have their exits and their entrances,
 And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. At first, the infant,
 Mewling and puking in the nurse's arms.
 Then the whining schoolboy, with his satchel
 And the shinning morning face, creeping like snail
 Unwillingly to school. And then the lover,
 Sighing like furnace, with a woeful ballad
 Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier,
 Full of strange oaths and bearded like the pard,
 Jealous in honor, sudden and quick in quarrel,
 Seeking the bubble reputation
 Even in the cannon's mouth. And then the justice,
 In fair round belly with good capon lined,
 With eyes severe and beard of formal cut,
 Full of wise saws and modern instances;
 And so he plays his part. The sixth age shifts
 Into the lean and slipper'd pantaloone,
 With spectacles on nose and pouch on side;
 His youthful hose, well saved, a world too wide
 For his shrunk shank, and his big manly voice,
 Turning again toward childish treble, pipes
 And whistles in his sound. Last scene of all,

⁸⁹ Sob o título *The Ages of Man* (Disponível em: www.thorntonwilder.com. Acesso em: jan. 2020).

That ends this strange eventful history,
Is second childness and mere oblivion,
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything.

Em 11 de janeiro de 1962 estreia no Circle in the Square Theater⁹⁰ o espetáculo *Plays for Bleeker Street: Plays in One Act for an Arena Stage*, sob a direção de José Quintero. *Infancy*, *Childhood* e *Someone from Assisi* ficam em cartaz por exatos dez meses, somando 350 apresentações. Entusiasmado, Wilder registra em seu diário: “Particularmente, o que eu mais aprecio nessas peças, incluindo as inacabadas, é a completude de expressão que a arena pode lhes proporcionar”⁹¹. Ainda sobre o palco em arena, o autor acreditava que “a beleza e a força da arena residem no fato de ela diminuir tudo o que não seja poético no sentido mais elevado da palavra”⁹². Numa entrevista concedida à Flora Lewis da *The New York Times Magazine* em abril daquele ano, Wilder comemora o sucesso da temporada, mas destaca que “tinha anos de trabalho pela frente até completar os ciclos”⁹³. Entretanto, após um ano, o ciclo *The Seven Deadly Sins* não estava concluído e Wilder decidira escrever outras peças do ciclo *The Seven Ages of Man*. Quintero e Mann previam a encenação das catorze peças ao longo de seis anos, contudo, Wilder finaliza apenas seis *Infancy* (Primeira Infância), *Childhood* (Infância), *Someone from Assisi* (Lust / Luxúria), *The Drunken Sisters* (Gluttony / Gula), *Bernice* (Pride / Orgulho) e *The Wreck on the Five-Twenty-Five* (Sloth / Acédia)⁹⁴. A sétima *Cement Hands* (Avarice) foi deixada em estágio satisfatório para ser lida entre amigos; já a oitava *Youth* (? Gulliver) e a nona *The Rivers Under the Earth* (? Middle Age) estavam em estágio avançado. Em carta endereçada a Tappan Wilder⁹⁵, com data do dia 19 de dezembro de 1962, Wilder

⁹⁰ Em 1963, o diretor de produção Paul Libin associa-se a Mann e a Quintero, e o Circle in the Square Theater funciona por vinte e cinco anos como uma empresa sem fins lucrativos. Em 1997, a Circle vai à bancarrota, reabrindo suas portas em 1999 para acolher produções comerciais independentes no endereço 235 W. 50th St., cidade de Nova York.

⁹¹ *The Collected Short Plays of Thornton Wilder- Volume I*, edited by Donald Gallup and A. Tappan Wilder. *Introductory Note, Part II, Plays for Bleeker Street (Plays in one act for an arena stage), The Collected Short Plays of Thornton Wilder, volume I*, Theatre Communications Group (TCG), NY, 1997. p. 105-106.

⁹² “the beauty and power of the arena stage is that it diminishes all that is not in the high sense poetic”. *Thornton Wilder Collected Plays & Writings on Theater*, First Printing. Selected and edited by J. D. McClatchy. New York: The Library of America, 2007. p. 859; 496.1.

⁹³ [...] he insisted to Flora Lewis in the same interview that he had “years of full-time work ahead on these projects alone”.

⁹⁴ Insatisfeito com a maioria de seus textos e alegando que eles necessitavam de muitas revisões, Wilder abandona a escrita dramática e se dedica à literatura. Até o ano de sua morte, Wilder não havia autorizado a publicação de suas últimas peças. Todavia, Isabel Wilder e Amos Wilder, irmãos do autor, resolvem disponibilizar ao público não somente as últimas peças curtas no estágio em que se encontravam, mas autorizam a publicação de *The Alcestiad with its Satyr Play The Drunken Sisters*, revisada por Wilder e publicada dois anos após sua morte, em 1977. Já os volumes *American Characteristics and Other Essays* e de *The Journals of Thornton Wilder 1939-1961* foram preparados e organizados por Donald Gallup, e publicados em 1979 e 1985, respectivamente.

⁹⁵ Sobrinho de Thornton Wilder.

escreve que as suas *Plays for Bleecker Street* haviam sido sucesso em Milão⁹⁶. Em dezembro de 1962, Quintero leva à arena do Circle outro texto de sucesso de Wilder, a peça curta *Pullman Car Hiawatha* (1931).

Em seu ensaio *Theatrical Ragoût from a Master Chef*, Paul Lifton observa:

[...] Obras anteriores de outros autores serviram de trampolim para os voos imaginários de Wilder, do modo como também ocorreu em muitas de suas últimas peças dos ciclos *The Seven Deadly Sins* e *The Seven Ages of Man*, as quais representariam, segundo a opinião de um de seus entrevistadores, o “apogeu artístico” de Wilder. A peça *Youth* é inspirada no livro “Viagens de Gulliver” como ponto de partida, entretanto, na peça de Wilder, o capitão de Swift⁹⁷ naufraga em uma ilha em que pessoa alguma tem permissão para viver após completar vinte e nove anos de idade. A ideia para *In Shakespeare and the Bible*, peça em que Wilder trata o pecado da Ira (Wrath), surgiu a partir de uma história de Henry James, embora nada tenha restado do texto original, a não ser a menção sobre os retratos de família. [...] Os planos de Wilder para as peças a serem ainda escritas dos ciclos *Sins* e *Ages* revelam o interesse permanente do autor em diversos estilos dramáticos. Wilder considerava a possibilidade de escrever cada peça em um estilo diferente: Nô, *Commedia Dell’Arte*, Grand Guignol⁹⁸, Chekhov, mas ele nunca conseguiu levar seu plano adiante. [...] A persistência de Wilder em dramatizar a história universal da espécie humana, uma tarefa que ele assume explicitamente em *The Skin of Our Teeth*, torna-se nítida nas peças que compunham os dois ciclos incompletos, *The Seven Deadly Sins* e *The Seven Ages of Man*”.⁹⁹

Frequentador assíduo da casa de Wilder na Deepwood Drive, em Hamden, Connecticut, o ator e diretor F. J. O’Neil tinha o hábito de assistir às leituras de peças inéditas de Wilder, realizadas pelo próprio dramaturgo. Ambos se conheceram em 1950, época em que Wilder ocupava a cátedra “Charles Eliot Norton Professorship of Poetry” de Harvard (1950-1951), e “Jim” O’Neil era um estudante apaixonado por teatro¹⁰⁰. As visitas feitas ao autor e a troca de correspondência entre eles selaram uma amizade que se estendeu até 1975, ano da morte de Wilder. Vinte anos depois, O’Neil realiza uma pesquisa na Beinecke Library da Yale em busca das anotações contidas nos cadernos de estudo de Wilder. Após coletar as informações de que precisava, O’Neil soma à elas as suas lembranças de conversas com Wilder para conceber o final de quatro peças: *A Ringing of Doorbells* (Envy), *In Shakespeare and the Bible* (Wrath), *The Rivers Under the Earth* (? Middle Age) e *Youth* (Gulliver). As inserções feitas por O’Neil surgem entre colchetes no corpo de cada peça e em seus desfechos, e estão sempre acompanhadas de breves comentários sobre o processo de finalização. Em *A Ringing of Doorbells*, por exemplo, O’Neil acrescenta uma fala que ele próprio ouvira de Wilder. As peças

⁹⁶ Ibidem, p. 656. (TNW to Tappan Wilder, December 19, 1962, Private Collection.)

⁹⁷ *Gulliver’s Travels* (1726). Romance satírico do escritor anglo-irlandês Jonathan Swift.

⁹⁸ Inaugurado em 1897, *Le Théâtre du Grand-Guignol* localizava-se no bairro Pigalle, em Paris. Especializado em peças de horror naturalista, fechou suas portas em 1962.

⁹⁹ LIFTON, Paul. *Theatrical Ragoût from a Master Chef*. In *Thornton Wilder New Essays*. Edited by Martin Blank, Dalma Hunyadi Brunauer and David Garret Izzo. West Cornwall, CT: Locust Hill Press, 1999. p. 284, 287, 290.

¹⁰⁰ O’Neil interpretou a personagem Mr. Fitzpatrick em *The Skin of Our Teeth*.

receberam uma segunda publicação em *Thornton Wilder: Collected Plays and Writings on Theater*¹⁰¹, de conteúdo idêntico ao da primeira publicação, embora não cite o nome de O’Neil. Depois de concluídas, as quatro peças juntaram-se ao acervo de Wilder, na *Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Thornton Wilder Collection, Yale University*.

3.2 Wilder e a religião

Criado e educado no calvinismo protestante, Wilder demonstra interesse por várias tradições religiosas ao longo de sua vida, como inicialmente observado na coletânea de minipeças (*playlets*) *The Angel That Troubled the Waters and Other Plays* (1928). Nela destacam-se *Brother Fire* (1915), inspirada no santo católico São Francisco de Assis, *Proserpina and the Devil* (1916), um espetáculo de marionetes que combina a mitologia grega e a cristã, e *The Flight Into Egypt*¹⁰² (1928), que narra a fuga de Maria, José e do recém-nascido Jesus para o Egito, segundo o Evangelho de Mateus (2:13-23) do Novo Testamento. Considerada uma obra-prima na visão de John Gassner¹⁰³, a minipeça recebe uma versão cômica de Wilder, que dá voz ao burro tagarela Hepzibah. Enquanto carrega Maria e o bebê, Hepzibah faz intrigas, questiona temas políticos, reclama de cansaço nas pernas e lança a pergunta recorrente no teatro e na ficção de Wilder: Existe relação entre a fé e a razão?

Forças religiosas disputavam a lealdade de jovem Thornton. Em primeiro lugar, a moral ferrenha e as convicções filosóficas de seu pai, seguida do idealismo mais tolerante e brando de sua mãe, leitora das obras de William James¹⁰⁴; o apreço pela liturgia e pelos cânticos religiosos de várias crenças, em especial os da Igreja Católica; uma curiosidade instintiva associada à necessidade obstinada de questionar a autoridade; o interesse pelos princípios religiosos das escolas em Chefoo e do Oberlin College¹⁰⁵, intercalado com a sua resistência em face aos mesmos princípios, o que originava o ceticismo de

¹⁰¹ *Thornton Wilder: Collected Plays and Writings on Theater*. J. D. McClatchy selected the texts and wrote the notes. New York: The Library of America, 2007.

¹⁰² A Wisconsin Television, em parceria com a University of Wisconsin e a Milwaukee Repertory Company, produziram uma versão da peça para o programa de TV “Produzindo o Improduzível” (*Producing the Unproducible*), em março de 1978, juntamente com outras três minipeças do autor.

¹⁰³ The Two Worlds of Thornton Wilder. In: *The Collected Short Plays of Thornton Wilder, Volume I*, Edited by Donald Gallup and A. Tappan Wilder, New York, NY, Theatre Communications Group (TCG), p. 314-315.

¹⁰⁴ William James (1842-1910). Filósofo e psicólogo norte-americano, James é considerado o pai da psicologia moderna. Filósofo do pragmatismo, graduou-se em medicina pela Lawrence Scientific School (mais tarde, Harvard University). Suas obras de maior destaque são: *As Variedades da Experiência Religiosa: Um Estudo da Natureza Humana* (1902), *Princípios da Psicologia* (1890) e *Pragmatismo* (1907).

¹⁰⁵ Fundado em 1833 pelos ministros presbiterianos John J. Sipherd e Philo P. Stewart, o *Oberlin Collegiate Institute* educava ministros e professores para atuarem na divulgação do aprendizado e dos ideais cristãos no oeste dos Estados Unidos. Em 1835, a instituição privada de ensino passa a admitir estudantes afro-americanos; dois anos depois, o Oberlin College, que leva o nome do pastor alsaciano Johann Friedrich Oberlin, abre suas portas para todas as mulheres, tornando-se a primeira escola a receber estudantes de ambos os sexos. Até 1915, a escola era aberta a estudantes de todas as religiões; mas as visitas à capela faziam parte de um ritual diário permanente. O *Oberlin Conservatory Music* (1865) é uma das escolas profissionais de música mais antigas dos Estados Unidos.

Thornton diante dos movimentos evangélicos e missionários; a tensão contínua entre o senso de responsabilidade, nele inculcido por ocasião de anos de participações em rituais religiosos e pelas atividades religiosas da escola aos domingos, as aulas sobre a Bíblia; e a sua inata necessidade de questionar, estudar, ler e estabelecer, a seu modo, a sua própria identidade espiritual.¹⁰⁶

Richard H. Goldstone, autor de *Thornton Wilder: An Intimate Portrait*, destaca:

Não podemos nos esquecer que o mundo de Wilder era essencialmente o mundo do século XIX; ele nasceu antes de 1900 e a sua *Weltanschauung*¹⁰⁷ moral e espiritual era condicionada a antigos valores, assim como a de todos que o cercavam.¹⁰⁸

Christopher J. Wheatley, autor de *Thornton Wilder & Amos Wilder: Writing Religion in Twentieth - Century America*¹⁰⁹, discorda: “não há sentido em concluir que uma pessoa nascida em 1897 teria uma visão de mundo restrita”. Anteriormente, Wilder havia tentado demover Goldstone da ideia de escrever uma biografia a seu respeito¹¹⁰: “Há anos venho tentando lhe dizer que você não entende o tipo de autor que sou”. Wheatley prossegue: “Poucos escritores americanos escapam do legado puritano, assim como poucos deles se libertam das tradições filosóficas do pragmatismo. [O legado e as tradições] são simplesmente parte da cultura, absorvidas por osmose; e isso aplica-se aos escritores protestantes, católicos, judeus, agnósticos ou ateus”¹¹¹. Wilder acreditava que a religião deveria se adaptar aos tempos modernos. Em 1925, ele escreve ao pai acerca de sua segunda leitura de *A Serious Call to a Devout and Holy Life*¹¹²:

O livro é muito bom, mas Deus precisa se apressar e criar uma literatura devocional para os tempos de Bessemer¹¹³ e da radiotelegrafia – a impressão feita por máquinas está mais do que consolidada. Minha geração não pode mais exclamar à luz arroxada de um eclipse que os céus declaram a glória de

¹⁰⁶ NIVEN, Penelope. Op. cit., p. 108.

¹⁰⁷ *Weltanschauung*: (Al.: visão de mundo, cosmovisão) 1. Concepção global, de caráter intuitivo e pré-teórico, que um indivíduo ou uma comunidade formam de sua época, de seu mundo, e da vida em geral. 2. Forma de considerar o mundo em seu sentido mais geral, pressuposta por uma teoria ou por uma escola de pensamento, artística ou política (JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1996).

¹⁰⁸ “We must remember that Wilder’s world was essentially the world of the nineteenth-century; he was born before 1900 and the old century conditioned his moral and spiritual *Weltanschauung*, together with that of all his intimates” (GOLDSTONE, Richard H. *Thornton Wilder: An Intimate Portrait*, cit., p. 264-265).

¹⁰⁹ WHEATLEY, Christopher J. Op. cit., p. 2.

¹¹⁰ *The Selected Letters of Thornton Wilder*, cit., p. 661-663.

¹¹¹ WHEATLEY, Christopher J. Op. cit., p. 3.

¹¹² William Law (1686-1761). Sacerdote inglês da Igreja da Inglaterra do século XVIII. Em seu livro *A Serious Call to a Devout and Holy Life* (1728), ele desaprova a hipocrisia e a corrupção da igreja anglicana.

¹¹³ O metalurgista inglês Hugo Bessemer foi o inventor do Processo de Bessemer, processo industrial de baixo custo para a produção em massa de aço a partir de ferro gusa fundido.

Deus; de modo algum os eclipses são estranhos descobrimos que o espaço é finito e fomos em busca do incognoscível no núcleo de um átomo. Se houver uma explosão amanhã, eu não terei em que apoiar a minha fé, com exceção da música de Shubert, da prosa de George Santayana e da afeição desinteressada das pessoas de New Haven.¹¹⁴

Em seu livro *Thornton Wilder and His Public*, Amos N. Wilder, irmão de Thornton, esclarece: “Existem muitos aspectos e combinações distintas mais abrangentes da herança calvinista e protestante em nossa sociedade”¹¹⁵. As interpretações religiosas das peças e livros de Wilder dividem opiniões dos estudiosos e críticos do autor.

3.3 Semelhanças entre os ciclos de Wilder e o teatro medieval europeu

O teatro medieval inicia-se no século VII e permanece ativo até o século XV. Surge a partir das celebrações, cultos e ritos da igreja católica, que rege a vida medieval. Passagens bíblicas, mistérios, milagres, autos sacramentais, sermões e dramas litúrgicos constituíam os temas das peças medievais, as quais foram primeiramente encenadas por membros do clero, no interior das igrejas, após as missas ou procissões. Mais tarde, o teatro medieval ganha as praças públicas e inclui temas mais abrangentes em suas peças, que passam a ser escritas e encenadas por pessoas comuns, sempre conservando o caráter didático e moralizante das peças que as precederam.

Anatol Rosenfeld, autor de *O Teatro Épico*¹¹⁶, acrescenta:

O culto cristão original nada é senão uma espécie de compressão simbólica dos acontecimentos fundamentais do Evangelho (eucaristia, crucificação, ressurreição etc.), isto é, a narração simbólica da vida, paixão e morte de Jesus. Esta compressão simbólica só precisava ser de novo ampliada, através de pequenas paráfrases ou de enfeites retóricos para que surgisse uma narração até certo ponto dramática, já que o canto antifona¹¹⁷ apresentava a voz do solista alternando com os coros.

Rosenfeld cita um trecho do livro de Gustave Cohen: “A Idade Média levou até as últimas consequências o desprezo pela unidade do tempo, visto considerar o drama como uma estória, como um ciclo e não como um ou vários momentos característicos da vida de um indivíduo”¹¹⁸ – o mesmo podemos observar na dramaturgia de Wilder. Outra semelhança entre

¹¹⁴ *The Selected Letters of Thornton Wilder*, cit., p. 177.

¹¹⁵ WILDER, Amos. *Thornton Wilder and His Public*. Philadelphia: Fortress Press, 1980. p. 49. “There are many differing aspects and amalgams of the Calvinist and wider Protestant heritage in our society.”

¹¹⁶ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 43-49. (Coleção Debates.)

¹¹⁷ Litu. Versículo que se diz ou entoia, todo ou em parte, antes de um salmo ou canto bíblico, e depois se repete em coro.

¹¹⁸ COHEN, Gustave. *Historie de la mise en scène dans le Théâtre Religieux Français du Moyen Age*. Paris, 1951. p. 209, cit. *Apud O Teatro Épico*, p. 45 - 46.

o teatro medieval e as peças curtas de Wilder é que “cada evento cotidiano é ao mesmo tempo elo de um contexto histórico universal e todos os elos estão em relação mútua e devem ser compreendidos, simultaneamente, como de todos os tempos e acima dos tempos”¹¹⁹.

Nas palavras de Paul Lifton, autor de *Vast Encyclopedia: The Theatre of Thornton Wilder*: “Muitos dramaturgos medievais também faziam uso do discurso direto no corpo de suas peças, sem abandonar os prólogos e epílogos”¹²⁰. Lifton acrescenta:

[...] A técnica de Wilder de comprimir o tempo e o espaço ao retratar uma viagem apresenta mais afinidade com as técnicas utilizadas nos teatros medieval e asiático do que com as técnicas típicas dos teatros Elizabetano e do Espanhol da Era de Outro, muito embora o tempo ficcional fosse acelerado de uma maneira ou de outra em todos os teatros tradicionais. [...] No drama medieval, por outro lado, ainda que as personagens por vezes deixem o palco para depois entrar nele novamente, indicando seu deslocamento de um lugar para outro, havia casos em que a viagem ocorria numa ação contínua, com tempo e distância comprimidos à semelhança das peças de “viagem” de Wilder.¹²¹

Em relação aos ciclos incompletos de peças curtas *The Seven Ages of Man* e *The Seven Deadly Sins*, Paul Lifton assegura que ambos têm precedentes medievais, especialmente o último. “Os pecados capitais eram constantemente encenados nos palcos medievais, tendo início nas peças de moralidades”¹²². Lifton acrescenta informações do livro *The Medieval Theatre*, de Glynne Wickham (1987, p. 114), no qual o autor relata que no ano de 1469, em Beverly, Inglaterra, cada pecado vinha acompanhado de seu próprio cortejo (*pageant*) (e

¹¹⁹ Ibidem, p. 49.

¹²⁰ *Vast Encyclopedia: The Theatre of Thornton Wilder*. Contributions in Drama and Theatre Studies, Number 61, Greenwood Press, CT, 1995, p. 175.

¹²¹ “Many of the medieval playwrights also made use of the direct address in the bodies of the play themselves, as well as in prologues and epilogues”. [...] “Wilder’s technique of compressing space and time in the depiction of journeys has more in common with methods used in the medieval and Asian theatres than with those typical on the Elizabethan and Spanish Golden Age stages, although all the traditional theatres accelerated fictional time in one way or another”. [...] “In the medieval drama, on the other hand, although the characters in some cases exit and reenter to indicate that they have moved from one place to another, in other cases a journey is depicted as a continuous action, with both time and distance compressed, as in Wilder’s ‘journeys’ plays” (*Vast Encyclopedia: The Theatre of Thornton Wilder*, cit., p. 175-176).

¹²² Obra dramática medieval (a partir de 1400) de inspiração religiosa e com intenção didática e moralizante. As “personagens” (de cinco a vinte) são abstrações e personificações alegóricas do vício e da virtude. A intriga é insignificante, mas sempre patética ou enternecedora. A moralidade participa ao mesmo tempo da farsa e do mistério. A ação é uma alegoria que mostra a condição humana comparada a uma viagem, a um combate incessante entre o bem e o mal, o caráter pedagógico e edificante das peças. Os assuntos são bíblicos ou contemporâneos. [...] A *psicomaquia* (luta entre sentimentos) põe em cena os conflitos entre os sete pecados capitais, as virtudes, os vícios, enquanto o homem, eterno pecador, é convidado a arrepender-se e implorar a piedade divina. O ‘percurso do combatente’ é cheio de obstáculos, mas a graça divina o assiste quando das tentações. Já é uma forma teatral, visto que o texto, bastante literário e cujo autor é muitas vezes conhecido, é dividido em diálogos e desenha uma ação. *Everyman*, publicada em 1509, é considerada uma das moralidades mais antigas e puras (PAVIS, Patrick. *Dicionário de Teatro*. 3. ed. Tradução para a língua portuguesa sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 250).

provavelmente da peça a que ele correspondia) em um ciclo semelhante aos “textos dramáticos” das séries projetadas por Wilder.

As sete idades do homem surgiram um pouco mais tarde, mas o conceito – ou algo próximo a ele – traduz o teatro e o pensamento medievais. Por exemplo, há uma moralidade recente, ou interlúdio, denominada *Youth* (Juventude), que diz respeito às fraquezas e tentações associadas a esse período da vida, e embora não existam peças que correspondam aos temas “*Infancy*” (Primeira Infância) ou “*Dotage*” (Senilidade), as várias etapas da peregrinação terrena do indivíduo são evocadas em obras como *The Castle of Perseverance*¹²³, que acompanha a vida de seu protagonista, *Humanum Genus*, da infância à velhice.¹²⁴

¹²³ De autoria anônima e escrita em torno de 1405-25, a peça vernacular contém 3.649 linhas e é tida como o texto dramático mais antigo existente. Encontra-se nos arquivos da *Folger Shakespeare Library*, em Washington, D.C. *The Castle of Perseverance*, como ficou mais conhecida, contém praticamente todos os temas encontrados em outras peças de moralidade, mas é especialmente importante por estar acompanhada da planta baixa do palco, sugerindo o formato de teatro em arena, tendo ao centro o desenho de um castelo.

¹²⁴ “The seven ages of man are of slightly provenance, but the concept – or an approximation of it – also informs medieval thought and drama. For instance, there is a late morality or interlude with the title of *Youth*, concerned with the frailties and temptations associated with that period of life, and although there are no corresponding plays dealing with “*Infancy*” or “*Dotage*”, the various stages of the individual’s earthly pilgrimage are evoked in such works as *The Castle of Perseverance*, which follows its protagonist, *Humanum Genus*, from childhood to old age” (LIFTON, Paul. *Vast Encyclopedia: The Theatre of Thornton Wilder*, cit., p. 184-185).

4 *The Wreck on the Five-Twenty-Five (Sloth)* – O Desastre Fatal do 17h25 (Acédia)¹²⁵

O mundo tornou-se um mundo ‘entregue à morte’, e isso é terrível porque nele existe um desespero basililar aparentemente impossível de ser remediado.
Jacques Choron¹²⁶

Em 25 de setembro de 1957, sete peças curtas de dramaturgos estadunidenses representaram a *American National Theatre and Academy* (ANTA) no evento “The Old and the New World”, realizado no Congress Hall ¹²⁷, uma construção recém-inaugurada na Berlim Ocidental, Alemanha. Wilder participa do evento com duas peças curtas inéditas, *The Wreck on the Five-Twenty-Five* (1957) e *Bernice* (1957), pertencentes ao ciclo *The Seven Deadly Sins*, as quais se somam à peça curta *The Happy Journey to Trenton and Camden* (1931). Após a apresentação, Wilder decide recolher *Bernice* e *The Wreck on the Five-Twenty-Five* por tempo indeterminado.

Em 1994, *The Wreck on the Five-Twenty-Five* é publicada na *Yale Review*, volume 82, n. 4, por iniciativa de Donald Gallup. No ano seguinte, *The Wreck...* estreia na *Marathon of One-Act Plays’95*, promovida pela companhia Ensemble Studio Theatre (EST), na cidade de Nova York. A peça é publicada nos volumes *The Best American Short Plays 1994-1995*¹²⁸ e *EST Marathon 95’: The Complete One-Act Plays*¹²⁹, e, em 1997, *The Wreck on the Five-Twenty-Five* e *Bernice* integram a lista de peças curtas de Wilder no livro *The Collected Short Plays of Thornton Wilder, Volume I*, organizado por Donald Gallup e A. Tappan Wilder¹³⁰, e publicado pela Theatre Communications Group, Inc. (TCG).

A Acédia¹³¹, do latim *acedia*, é um dos pecados capitais de mais difícil definição por englobar estados físicos, patológicos, espirituais e mentais, visto que leva o indivíduo à alienação do mundo e de si próprio. As acepções da palavra incluem: enfraquecimento da

¹²⁵ O texto original utilizado para a tradução e discussão desse capítulo integra o volume da TCG, *The Collected Short Plays of Thornton Wilder, Volume I*, p. 138-152, que doravante surgirá com a sigla CSPTW I. A tradução dos trechos é de minha autoria.

¹²⁶ “The world has become a world ‘given over to death’, and this is the more terrible because there exists in the world a basic despair that seems impossible to remedy” – Jacques Choron (Rússia 1904-EUA 1972), filósofo e autor dos livros *Suicide*, *Modern Man and Mortality*, *Death and Western Thought*. Estudioso dos fenômenos da morte e da autodestruição.

¹²⁷ A Benjamin Franklin Association e o governo dos Estados Unidos presentearam a Alemanha com a construção do Congress Hall, no auge da Guerra Fria, como sendo um símbolo de amizade entre os EUA e a República Federal da Alemanha (assim chamada à época). O espaço seria utilizado para a livre expressão artística.

¹²⁸ *The Best American Short Plays 1994-1995*, coletânea organizada por Howard Stein e Glenn Young, Nova York: London, Applause Theatre Book Publishers, 1995.

¹²⁹ *EST Marathon 95’: The Complete One-Act Plays*, editado pela Smith & Kraus, Lyme, NH, 1995.

¹³⁰ A. Tappan Wilder é sobrinho de Thornton Wilder e executor literário do autor até o momento.

¹³¹ A palavra também surge grafada como *Acídia*, de acordo com o Dicionário Caldas Aulete Digital e Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa, Versão 1.0

vontade, inércia, tibieza, preguiça, apatia, tristeza e melancolia profunda. De acordo com a Igreja Católica, a Preguiça é o sexto pecado capital a ser cometido por pessoas que sentem aversão ao trabalho ou apresentam um estado de prostração e malemolência em razão de causas orgânicas ou psíquicas. Stanford M. Lyman, autor do livro *The Seven Deadly Sins: Society and Evil*¹³², afirma:

A acédia está associada à inquietação do espírito, à uma ansiedade incômoda da alma, que coexiste de maneira alternada com um desespero relacionado ao mundo e uma prostração da alma que caracteriza a melancolia. Não é de se surpreender que essa complexa disposição mental cause mais estragos do que a simples paralização de suas vítimas; ela também é capaz de acionar esforços voltados à libertação dos tormentos. O componente cinético do pecado da acédia consiste, precisamente, nos atos terríveis e aterrorizantes por ela gerados para aliviar ou eliminar a desgastante corrosividade do espírito. [...] O tédio gera a agressão, e a agressão liberta a vítima do cárcere de suas angústias.¹³³

Em uma anotação feita em seu diário em dezembro de 1956, Wilder afirma estar entusiasmado com as inúmeras possibilidades que o palco em arena do Circle in the Square poderia oferecer para a produção de *The Wreck...*, pois a peça dizia respeito a “percepção humana através de janelas”. Em “O Desastre Fatal do 17h25”, Wilder associa o pecado da Acédia à figura de Herbert Hawkins.

Segundo David Castronovo em seu artigo “Strange Discipline: Wilder’s One-Act Experiments”, presente no volume *Critical Essays on Thornton Wilder*¹³⁴, a peça trata “dos impulsos disfarçados, da ação suprimida e da violência fervilhante que existem sob a crosta da cultura burguesa”. Castronovo vai além: “Em termos gerais, a peça é um dos exames mais pessimistas realizados por Wilder acerca da civilização”.

“O Desastre Fatal do 17h25” narra o dia em que o funcionário Herbert Hawkins¹³⁵, casado, quebra uma rotina de décadas quando decide voltar para casa em horário mais tarde do que o habitual. Mr. Hawkins leva uma vida pacata em um subúrbio americano ao lado da esposa, Mrs. Hawkins, 40 anos, e da filha Minnie, 16 anos. Seu humor ácido e suas ideias fantasiosas

¹³² LYMAN, Stanford M. *The Seven Deadly Sins: Society and Evil*. United Kingdom: Rowman & Littlefield Publishers. January 1, 1989. p. 14.

¹³³ “*Acedia* is associated with a restlessness of spirit, a nagging anxiety that coexists fitfully with the despair of the world and a despondency of the soul that characterizes melancholy. It’s not surprising, then, that this complex attitude should do more than just paralyze its victims; it may also activate efforts aimed at release from its torments. The kinetic component of the sin of *acedia* consists precisely in those terrible and terrifying acts that are generated to relieve or remove the gnawing corrosiveness of the spirit. [...] Boredom begets aggression, and aggression releases the victim of *acedia* from its prison house of torments.”

¹³⁴ CASTRONOVO, David. Strange Discipline: Wilder’s One-Act Experiments. In *Critical Essays on Thornton Wilder*. New York: G. K. Hall & Co., 1996. p. 99-115.

¹³⁵ Wilder não especifica a idade de Mr. Hawkins.

fazem sucesso entre os colegas de trabalho, embora sejam consideradas agressivas e inconvenientes por outras pessoas de seu convívio. Mr. Hawkins tinha longas conversas com uma de suas clientes, uma senhora idosa e solitária, a quem ele sempre dizia: “Todas as janelas são iguais”. Um dia, a mulher aconselha-o a permanecer do lado de fora de sua casa para observar, através das vidraças das janelas, o que se passava em seu interior. Hawkins aceita o conselho, mas leva consigo um revólver.

A peça tem início com uma conversa entre Mrs. Hawkins e Minnie a respeito do cardápio do próximo domingo, ambas realizam trabalhos manuais. Um pouco antes, Mr. Hawkins havia telefonado à esposa. A ação acontece no tempo presente.

[...] MRS. HAWKINS: Acho estranho ele ainda não ter chegado. Há anos ele não ligava para dizer que irá chegar atrasado.

MINNIE: Ele disse o motivo?

MRS. HAWKINS: Não... alguma coisa no escritório, acho. (*Manuseando alfinetes*) Fato é que ele nunca gostou de frango.

MINNIE: Semana passada, ele comeu carne de porco sem dizer uma palavra. A senhora podia fazer costeletas de porco. Eu não me importaria.

MRS. HAWKINS: Ele nunca diz uma palavra. Come o que tem para comer — Minnie, os homens nunca se dão conta de que não existem tantas opções.

MINNIE: O que ele falou?

MRS. HAWKINS: “Vou tentar pegar o trem das 18h30.”¹³⁶

Minnie ressalta que o pai aceita o que lhe é servido e que ele sempre elogia a comida da mãe. Mrs. Hawkins retruca: “Homens!... Eles acham que seria bom variar, mas no fundo, eles preferem as coisas do jeito que elas são”¹³⁷.

¹³⁶ [...] I must say it's downright strange – his not being here. He hasn't telephoned for years, like that – that he'd take a later train.

MINNIE: Did he say what was keeping him?

MRS. HAWKINS: No... something at the office, I suppose. (She changes pins again) He never really did like chicken, either.

MINNIE: He ate pork last week without saying anything. You might try pork chops, Mama; I don't really mind them.

MRS. HAWKINS: He doesn't ever say anything. He eats what's there. – Oh, Minnie, men never realize that there's only a limited number of things to eat.”

MINNIE: What did he say on the telephone, exactly?

MRS. HAWKINS: “I'll try to catch the six-thirty”. (CSPTW I, p. 139.)

¹³⁷ MRS. HAWKINS: Men! They think they want a lot of change – variety and change, variety and change. But they don't really. Deep down, they don't. (CSPTW I, p. 139)

MRS. HAWKINS: Você lembra do tempo em que ele lia duas ou três revistas de faroeste por semana? De uma hora para outra, ele parou de ler. Dá a impressão de que ele se sente confinado em uma espécie de prisão. — Fique de olho na janela, Minnie. Ele pode descer a rua a qualquer instante.¹³⁸

Minnie avista um homem descendo a rua, mas percebe que se trata de um colega de trem de seu pai. A garota lembra Mrs. Hawkins que às vezes o pai passa na tabacaria e toma outro caminho para a casa. Minnie dirige-se à janela oposta.

MRS. HAWKINS: Você se sente como se estivesse em uma prisão, Minnie?

MINNIE: *O que a senhora disse?!¹³⁹*

MRS. HAWKINS: Como se a vida fosse uma prisão?

MINNIE (*Retornando à sua cadeira*): Não, claro que não. — A senhora está falando de um jeito estranho.

MRS. HAWKINS: Essa noite eu não me sinto a mesma. (*Leve sorriso*) Acho que o telefonema de seu pai mexeu comigo, o fato de ele tomar o trem mais tarde pela primeira vez depois de tantos anos...

MINNIE (*Risinho*): Não sei como o 17h25 se arranjou sem ele.

MRS. HAWKINS (*Sem ser ríspida*): Sem falar daqueles desordeiros¹⁴⁰ com quem ele joga cartas todas as tardes.

MINNIE: E das piadas que eles contam.¹⁴¹

¹³⁸ MRS. HAWKINS: You know for a while he read all those Wild Western magazines: cowboys and horses and silly Indians... two or three a week. Then, suddenly, he stopped all that. It's as though he thought he were in a kind of jail or prison. — Keep an eye on that window, Minnie. He may be coming down the street any minute. (CSPTW I, p. 139.)

¹³⁹ Grifo do autor.

¹⁴⁰ Quanto ao emprego da palavra *hoodlums*, é oportuno lembrar que em *The Happy Journey to Trenton and Camden*, o garoto Arthur diz à Ma Kirby que havia perdido seu chapéu, e a mãe lhe previne: “Well, you don’t leave Newark without that hat, make up your mind to that. I don’t go no journeys with a hoodlum” (Você não sai de Newark sem o seu chapéu; é com você. Não viajo com desordeiros). Fontes: 1) (coloc.) rapaz desordeiro, arruaceiro. (*Webster’s English-Portuguese Dictionary*, volume I, A-L, p. 388, Antonio Houaiss, 2. ed., 1. tir., Record, 1983.); 2) Bandido; jovem delinquente; baderneiro; arruaceiro (*Oxford Portuguese Dictionary*, Oxford University Press, 2015, p. 1065). A fala da mãe não se refere a qualquer tipo de preconceito.

¹⁴¹ MRS. HAWKINS: Do you feel as though you were in a jail, Minnie?

MINNIE: What?!

MRS. HAWKINS: As though life were a jail?

MINNIE (*Returning to her chair*): No, of course not. — Mama, you’re talking awfully funny tonight.

MRS. HAWKINS: I’m not myself. (*Laughs lightly*) I guess I’m not myself because of your father’s phone call — his taking a later train, like that, for the first time in so many years.

MINNIE (*With a little giggle*): I don’t know what the five-twenty-five will have done without him.

MRS. HAWKINS (*Not sharply*): And all those hoodlums he plays cards with every afternoon.

MINNIE: And all the jokes they make. (CSPTW I, p. 140)

As palavras de Mrs. Hawkins soam como uma reação impulsiva às “más influências” que os companheiros de trem de Hawkins supostamente exercem sobre ele, o que poderia justificar o seu atraso, mas também podem representar um desabafo da parte dela por ter sido colocada numa situação sobre a qual ela não tem domínio. Através de outra janela “invisível” da casa, direcionada à plateia, mãe e filha observam a vizinha, Mrs. Cochran, preparando o jantar, e notam que o casal Cochran também as observa, enquanto eles conversam sobre um assunto aparentemente grave. A garota acha curioso e comenta: “As pessoas não parecem tolas quando as observamos de longe e não conseguimos entender o que elas dizem? Parecem formiguinhas andando para lá e para cá. Mas de alguma maneira sabemos que não é certo espionar¹⁴² as pessoas.”¹⁴³

Normalmente, as casas dos subúrbios americanos mantêm certa distância umas das outras, o que naturalmente assegura a privacidade das famílias. Entretanto, a privacidade pode contribuir para a alienação e o confinamento do indivíduo.

[...]

MRS. HAWKINS: Aqueles homens do trem devem ter sentido falta das brincadeiras terríveis de seu pai. (*Risinhos de Minnie*) Elas pioram a cada ano.

MINNIE: Não acho que sejam terríveis, só não entendo nenhuma delas. A senhora entende? Como aquela que ele fez com o pastor no domingo. Fiquei tão sem graça que nem quis lhe contar.

MRS. HAWKINS: Nem eu quero ouvir. Não essa noite. (*Ela volta a olhar pela janela*) Não entendo por que Mrs. Cochran está agindo de modo tão estranho. Mr. Cochran entra e sai da cozinha.

(*Depois de uns instantes, elas retornam às suas cadeiras*)

MRS. HAWKINS: Me conte o que o seu pai disse ao pastor.

MINNIE: Eu... eu prefiro não contar, a senhora ficaria nervosa.

MRS. HAWKINS: Há vinte anos eu convivo com as brincadeiras de seu pai, posso suportar mais uma.

¹⁴² Considerada crime, a invasão de privacidade já havia sido tema de Wilder em seu livro *Heaven's My Destination* (1935). Nele, a personagem George Burkin, produtor de documentários da ala esquerda, percorre a região centro-oeste dos Estados Unidos para espionar o interior de residências com o objetivo de reafirmar a condenação marxista da cultura capitalista. Preso pelo crime de *Peeping Tom*, Burkin conhece George Brush (protagonista do livro) na prisão, pois Brush havia sido preso por embarcar em um *Jim Crow car* para mostrar que ele acreditava na igualdade de raças. As leis de segregação racial nos Estados Unidos só começaram a ser revogadas a partir da eclosão dos movimentos pelos direitos civis e pela igualdade das leis entre negros e brancos.

¹⁴³ “Don’t people look foolish when you see them, like that – and you can’t hear what they’re saying? Like ants or something. Somehow, you feel it’s not right to look at them when they don’t know it”. (CSPTW I, p. 140-141.)

MINNIE: Mr. Brown tinha feito um sermão sobre a bomba atômica e como seria terrível se... na porta da igreja, papai disse a ele: “Belo sermão, Joe. Gostei muito. Mas você já parou para pensar, suponha que a bomba atômica¹⁴⁴ não tivesse caído, o que teríamos feito?” Mr. Brown fez cara feia.¹⁴⁵

4.1 A participação de Wilder nas duas guerras mundiais

A participação do jovem Wilder na Primeira Guerra Mundial estimula-o a escrever a minipeça *In Praise of Guynemer*¹⁴⁶; já a sua participação na Segunda Guerra Mundial, aos quarenta e cinco anos de idade, leva-o a escrever sobre os conflitos de agressão e de libertação.

“No dia 08 de julho, [Wilder] escreve que a Guerra da Coreia em parte acontece devido à uma mistura de alívio, autodefesa e indignação. Sob o ponto

¹⁴⁴ Wilder faz a sua primeira menção aos horrores da guerra em sua peça curta *The Long Christmas Dinner*, quando a personagem Ermengarde diz: “Well, time must be passing very slowly in Europe with this dreadful, dreadful war going on” (O tempo deve estar passando devagarinho na Europa por conta dessa guerra horrível), ao que Charles responde: “Perhaps an occasional war isn’t bad after all. It clears up a lot of poisons that collect in nations. It’s like a boil” (Uma guerra de vez em quando não seria assim tão ruim. Eliminaria uma porção de venenos que se agrupam nas nações. É como um furúnculo.) (CSPTW I, p. 18). Em “Nossa Cidade”, escrita oito anos mais tarde, Wilder voltaria a criticar os efeitos nocivos da guerra quando o Diretor de Cena diz: “Want to tell you something about that boy Joe Crowell there. Joe was awful bright - graduated from high school here, head of his class. So he got a scholarship to Massachusetts Tech. Graduated head of his class there, too. It was all wrote up in the Boston paper at the time. Goin’ to be a great engineer, Joe was. But the war broke out and he died in France. All that education for nothing” (Quero dizer algumas palavras sobre esse rapaz, Joe Crowell. Um aluno brilhante, fez o ensino médio aqui, ele era o primeiro aluno da classe. Ganhou uma bolsa de estudos no Instituto de Tecnologia de Massachusetts e se formou lá, onde também foi o melhor aluno da classe. Ele foi assunto do jornal de Boston naquela época. Joe seria um grande engenheiro, mas a guerra estourou e ele morreu na França. Tanto estudo para nada) (WILDER, Thornton. *Our Town and Other Plays*. England: Penguin Books, 2000. p. 25). Inexplicavelmente, esse trecho foi omitido de *Nossa Cidade* (cit., p. 14).

¹⁴⁵ MRS. HAWKINS: Yes, those men on the train will have missed those awful jokes your father makes. (*Minnie giggles*) I declare, Minnie, every year your father makes worse jokes. It’s growing on him.

MINNIE: I don’t think they’re awful, but I don’t understand all of them. Do you? Like what he said to the minister Sunday. I was so embarrassed I didn’t want to tell you.

MRS. HAWKINS: I don’t want to hear it – not tonight. (*Her gaze returns to the window*) I can’t understand why Mrs. Cochran is acting so strangely. And Mr. Cochran has been coming in and out of the kitchen.

[...]

MRS. HAWKINS: Well, you might as well tell me what your father said to the minister.

MINNIE: I... I don’t want to tell you if it makes you nervous.

MRS. HAWKINS: I’ve lived with his jokes for twenty years. I guess I can stand one more.

MINNIE: Mr. Brown has preached a sermon about the atom bomb... and about how terrible it would be... and at the church door Papa said to him: “Fine sermon, Joe. I enjoyed it. But have you ever thought of this, Joe” – he said – “suppose the atom bomb didn’t fall, what would we do then? Have you ever thought of that?” Mr. Brown looked terribly put out. (CSPTW I, p. 141.)

¹⁴⁶ Publicada na Yale Literary Magazine em dezembro de 1918, a minipeça de Wilder emprega grande quantidade de palavras poéticas e românticas, seguindo o padrão de literatura de guerra, feito à época pelos soldados-autores. Eles utilizavam as linguagens épica e mítica para tentar descobrir o sentido de suas loucuras. Num diálogo entre Youth (Juvenis) e Age (Senex), Wilder explora o tema da morte entre soldados e de como eles seriam lembrados no dia em que as armas silenciassem.

de vista trágico, ela também ocorre porque nos acostumamos à ela, o costume torna-se um hábito, e o hábito chega quase a ser apetite.”¹⁴⁷

Parecia haver algo errado com Wilder em sua volta da guerra, comentava-se que ele sofria de depressão ou de algum tipo de mal-estar. Em carta à família, ele dizia se sentir “destroçado”. Em julho de 1945, ele escreve à amiga Gertrude Stein: “Os médicos dizem que devo tirar de seis a doze meses de férias... O que será que eu tenho? Não sei. Tudo e nada... Nenhum problema orgânico foi constatado. Nada que um revólver não possa curar”¹⁴⁸. Mais tarde ele escreve sobre a sua indisposição mental: “Parece que só agora eu estou conseguindo me livrar do torpor, da misantropia e do desânimo que me acompanharam por tanto tempo. Logo pude recuperar a minha aparência saudável... [...] mas os efeitos psicológicos vêm se arrastando há muito tempo”¹⁴⁹.

4.2 A TV norte-americana no período pós-Segunda Guerra

O fim da Segunda Guerra Mundial trouxe aos americanos o otimismo e a esperança de dias melhores. Criada por Ed James, a sitcom *Father Knows Best*¹⁵⁰ (Papai Sabe Tudo¹⁵¹) apresentava a família Anderson e suas pequenas desavenças, sempre solucionadas com “humor leve, amor e respeito”. Cada episódio transmitia uma mensagem, algo comovente a dizer aos telespectadores. A estratégia de exibir na TV personagens semelhantes a pessoas reais provocou uma identificação imediata por parte do público. Com transmissão nacional pela CBS (Columbia Broadcasting System), a sitcom estreia em 1954, estendendo-se até 1960, quando Robert York decide deixar o papel que tinha representado ao longo de onze anos. Ironicamente, *Father Knows Best* agradava aos telespectadores pela mesma razão que gerava antipatia nos críticos: a tentativa de retratar uma família americana ideal. É oportuno lembrar que uma das

¹⁴⁷ “On July 8 he wrote that the Korean War was ‘about here in part due to this mixture of relief, alerted self-protection, and outraged responsibility. Tragically, it is also due to the fact that in our time we are accustomed to war, and custom is almost habit and habit is almost appetite’” (TNW, 1948-61 Journal Entry, July 8, [1950?], TNW Collection, YCAL. In NIVEN, Penelope. Op. cit., p. 608).

¹⁴⁸ Edited by Edward Burns and Ulla E. Dydo, with contributions of William Rice. *The Letters of Gertrude Stein and Thornton Wilder*. Henry McBride Series in Modernism and Mo, Yale University Press, 1996, p. 323.

¹⁴⁹ “I seem only now to be emerging from a long torpor and misanthropy and paralysis of the will. My outward health soon recovered... [...] but the psychological effects have dragged on for a long time” (KONKLE, Lincoln. Op. cit., p. 176).

¹⁵⁰ Surgiu em 1949 na rádio NBC (National Broadcasting Company). Na versão original, o pai (Robert Young) era um sujeito perfeccionista, de humor sarcástico que constantemente reclamava o fato de ter tido filhos tão burros. Curiosamente, na adaptação para a TV, o pai mostra-se um sujeito afetuoso, pacífico e reconhecedor de suas falhas. A série foi exibida até 1960, quando Young abandona o papel que ele interpretou ao longo de onze anos.

¹⁵¹ O seriado foi transmitido no Brasil pela TV Tupi (1960), Rede Globo (1970) e TV Cultura de São Paulo (1980), em versão dublada.

peças publicitárias da série exibia um desenho do pai em pé, tendo a esposa e os três filhos ajoelhados ao seu lado.

Já a série *The Twilight Zone*¹⁵² (Além da Imaginação¹⁵³), criada pelo roteirista e produtor de Rod Sterling, ganhou notoriedade por fazer uma reflexão aguda sobre um momento conturbado da história dos Estados Unidos: a transição entre o pós-guerra americano e os anos 1960. Definida como um clássico *cult* da era espacial, os episódios apresentavam temas espinhosos como a guerra nuclear, a mortalidade, o controle exercido pelo governo americano, as doutrinas do senador Joseph McCarthy, entre outros. Rodados em preto e branco¹⁵⁴, os episódios adquiriam a forma de suspense, terror e ficção científica com o intuito de ludibriar a censura. Enquanto *Father Knows Best* apresentava o Éden suburbano ensolarado, *The Twilight Zone* revelava o céu enegrecido da realidade americana.

MRS. HAWKINS (*Coloca a costura no colo*): Ele disse isso! Estou dizendo, ele só piora. Eu não sei de onde ele tira essas ideias. As pessoas vão começar a pensar que ele é um homem *amargo*¹⁵⁵. Seu pai não é um homem amargo, eu sei que ele não é.

MINNE: As pessoas gostam, chegam a me parar na rua para dizer que o papai tem um senso de humor incrível. No dia em que ele... (*Ela desiste do que ia dizer*) Ah, deixa para lá.

MRS. HAWKINS: Continue. Diga o que ia dizer¹⁵⁶.

O agravamento nas brincadeiras de Hawkins pode ser compreendido ao observarmos sua estreita relação com o chiste. A psicanalista Ana Lúcia Bastos Falcão descreve:

... no chiste há uma necessidade de contá-lo a alguém, necessidade ligada, imprescindivelmente, à elaboração do próprio chiste a partir dos obstáculos da razão. O chiste não se relaciona sozinho e só se conclui com a comunicação da ideia a alguém. [...] Apesar do prazer envolvido em sua elaboração, a própria pessoa a quem ocorre o chiste não consegue rir dele, ela prescinde da

¹⁵² O primeiro episódio “*Where is everybody?*” foi ao ar em 1959. A série é transmitida pela CBS Television City entre os anos 1959 e 1964, totalizando 156 episódios divididos em cinco temporadas. Sterling também fazia a narração dos episódios.

¹⁵³ No Brasil, a série veiculou a partir dos anos 1960, em versão dublada.

¹⁵⁴ A gravação era feita em fitas magnéticas denominadas videoteipes. À época, a veiculação de programas em cores era comum nas emissoras de TV norte-americanas; a transição gradual do preto e branco para o novo sistema em cores acontece entre 1953 e 1959. As gravações da série em preto e branco buscavam chamar a atenção dos espectadores para a realidade em que o país vivia.

¹⁵⁵ Grifo do autor.

¹⁵⁶ MRS. HAWKINS (*Put down her sewing*): He said that!! I declare, he’s getting worse. I don’t know where he gets such ideas. People will be beginning to think he’s bitter. Your father isn’t *bitter*. I know he is not bitter. MINNIE: No, Mama. People like it. People stop me on the street and tell me what a wonderful sense of humor he has. Like... like... (*She gives up the attempt and says merely*) Oh, nothing. MRS. HAWKINS: Go on. Say what you were going to say. (CSPTW I, p. 141-142.)

pessoa que foi objeto do chiste, mas não prescinde de alguém para escutá-lo. É exatamente a terceira pessoa a quem é comunicado o resultado do chiste.¹⁵⁷

MINNIE: O que ele quis dizer quando falou: “Há vinte anos jogamos cartas no 17h25 na esperança de que aconteça alguma coisa colossal, terrível e maravilhosa¹⁵⁸, como um desastre fatal.”

MRS. HAWKINS (*Mais agoniada do que indignada*): É apenas autocomplacência de seu pai, Minnie, acredite. Fazemos tudo para fazê-lo feliz. Ele adora a casa, você sabe disso. Gosta do trabalho, sente orgulho do que faz.

(*Ela se levanta e vai olhar a rua através da janela dos fundos. Mostra-se comovida*) A impaciência dele não é conosco¹⁵⁹, é com o mundo inteiro. Ele queria que o mundo fosse diferente – este é o problema.

MINNIE: Papai não reclama de nada.

MRS. HAWKINS: Eu preferiria que ele reclamasse de vez em quando. (*Retorna à sua cadeira*) Vou ver se consigo um bom pedaço de vitela para o almoço de domingo¹⁶⁰.

Cedo ainda, em uma conversa com André Maurois, em 1928, Wilder revela de que maneiras as ideias de Freud o haviam influenciado. Ele afirma a Maurois que todos os homens são infelizes: “Eles são solitários, são consumidos por desejos que não se arriscariam a satisfazer, e eles não seriam felizes se os satisfizessem porque são excessivamente civilizados”. Em seu livro *A Civilização e os Seus Descontentamentos*, Freud teoriza o conflito entre o impulso criativo, biológico, e o ímpeto inato para a destruição, afirmando que ele representa “o objetivo da evolução da civilização”: “Exibe a luta entre Eros e Morte, entre o instinto de sobrevivência e o instinto de destruição, e como esse conflito é solucionado na espécie humana”.¹⁶¹

¹⁵⁷ Trechos do texto “Sobre os Chistes”, apresentado por Ana Lúcia Bastos Falcão, Membro da Intersecção Analítica do Brasil/PB, no Simpósio de Brasília/DF – 2002.

¹⁵⁸ Também em *Nossa Cidade*, Wilder emprega conjuntamente dois adjetivos de sentidos opostos: SRA. SOAMERS: Parto. (*Quase uma risada*) Já estava me esquecendo de tudo isso! Como a vida é **terrível...** (*com um sorriso*) e **maravilhosa!** (WILDER, Thornton. *Nossa Cidade*, cit., p. 108.). (grifos meus)

MRS. SOAMERS: Childbirth. (*Almost with a laugh*) I’d forgotten all about that. My, wasn’t life **awful** – (*with a sigh*) and **wonderful** (WILDER, Thornton. *Our Town and Other Plays*, cit., p. 79). (grifos meus)

¹⁵⁹ Grifo do autor.

¹⁶⁰ MINNIE: What did he mean by saying: “There we sit for twenty years playing cards on the five-twenty-five, hoping that something big and terrible and wonderful will happen – like a wreck, for instance?”

MRS. HAWKINS (*More distress than indignation*): I say to you seriously, Minnie, it’s just *self-indulgence*. We do everything we know how to make him happy. He loves his home; you know he does. He likes his work – he’s proud of what he does at the office.

(*She rises and looks down the street through the window at the back. Moved*)

Oh, it’s not us he’s impatient at; it’s the whole world. He simply wishes the whole world were different – that’s the trouble with him.

MINNIE: Why, Mama, Papa doesn’t complain about anything.

MRS. HAWKINS: Well, I wish he would complain once in a while.

(*She returns to her chair*) For Sunday I’ll see if I can’t get an extra good bit of veal.

¹⁶¹ “As early as 1928, Wilder revealed the influence of Freud on his ideas in a conversation with André Maurois. He tells Maurois that all men are unhappy: ‘They are solitary, they are consumed with desires which they dare not

Toca o telefone da casa dos Hawkins. É Mr. Cochran, que liga para alertar sobre a presença de um estranho no quintal do amigo vizinho. Mrs. Hawkins comenta com ele que o marido havia telefonado para avisar que tomaria o trem das 18h30. Mr. Cochran aconselha as mulheres a agirem normalmente e diz que irá ligar para a polícia. Mrs. Hawkins pede a Minnie para ela não ficar com medo.

[...]

MINNIE: Não estou com medo, mamãe. Eu só estou... interessada. Não acontece *nada* na maioria das noites¹⁶².

MRS. HAWKINS (*Severa*): Eu espero que não aconteça!

(*Pequena pausa*)

MINNIE: Esse tempo todo eu *tive*¹⁶³ a impressão de estar sendo observada... enquanto isso, Mrs. Cochran observava o homem *lá fora*¹⁶⁴ (*Risinhos*) e nós duas estávamos observando Mrs. Cochran.

MRS. HAWKINS: Logo saberemos do que se trata.

(*Silêncio*)

MINNIE: O que aquele homem está olhando, Mamãe? – Estamos apenas sentadas, trabalhando.

MRS. HAWKINS: É melhor você ir para a cozinha. Vá normalmente, como se nada tivesse acontecido — e não olhe para a janela.

MINNIE (*Sem erguer a cabeça*): Não, quero ficar aqui. Gostaria de saber *por que* um homem ficaria lá fora nos espiando. E se for um louco?

MRS. HAWKINS: Acho que não é.

MINNIE: Arrisque um palpite.

MRS. HAWKINS: Muitas pessoas acham que o mundo inteiro é feliz, só elas é que não são. Pensam que seriam felizes se tivessem uma vida mais agitada.

MINNIE: Aquele homem lá fora acredita que a nossa vida é agitada?

MRS. HAWKINS: Nossa vida é do jeito que deveria ser.

MINNIE (*Com uma risadinha*): Ao menos hoje, está agitada.

satisfy; and they wouldn't be happy if they did satisfy them, because they are too civilized'. Freud theorize in *Civilization and Its Discontents* that the conflict between the biological, creative impulse and an innate drive for destruction is 'the meaning of the evolution of civilization': 'It must present the struggle between Eros and Death, between the instinct of life and the instinct of destruction, as it works itself out in the human species' (WHEATLEY, Christopher J. Op. cit., p. 142).

¹⁶² Grifo do autor.

¹⁶³ Grifo do autor.

¹⁶⁴ Grifo do autor.

MRS. HAWKINS: Sempre está, não se esqueça¹⁶⁵.

Mr. Forbes, companheiro de trem de Herbert Hawkins, toca a campainha da casa. O motivo da visita é a oferta de compra do Chevrolet do amigo, uma vez que Hawkins receberá uma grande soma em dinheiro e talvez por essa razão queira trocar de carro.

Com o término da Segunda Guerra Mundial, houve um renascimento na indústria automobilística norte-americana, pondo fim a décadas de depressão econômica. As fábricas pararam de fabricar produtos militares e retomaram a produção de bens de consumo. Na década de 1950, os Estados Unidos fabricavam, sozinhos, mais veículos do que a Inglaterra, França, Japão e Suécia fabricavam juntos. Em 1950, estimava-se que havia 25 milhões de carros no país fabricados antes da guerra; em 1958, esse número saltou para 67 milhões de carros registrados e fabricados após a guerra. No final dos anos 1950, um em cada seis trabalhadores americanos estava empregado direta ou indiretamente na indústria automotiva. As “banheiras” caudadas dos anos 1950 eram o símbolo da prosperidade pós-guerra, novos modelos surgiam todos os anos na disputa acirrada entre os três principais fabricantes de automóveis: GM, Ford Motors e Chrysler. Nas décadas de 1950 e 1960, as famílias tinham a chance de assistir a filmes de dentro de seus carros grandes e confortáveis nos cinemas *drive-in*, localizados em grandes áreas rurais. A Chevrolet, uma das marcas do portfólio da General Motors Corporation, teve presença marcante no mercado americano de automóveis da época. O *jingle* “See the U.S.A. in Your Chevrolet”, interpretado pela cantora, atriz e apresentadora Dinah Shore, era o tema de abertura do programa de variedades “The Dinah Shore Chevy Show”, veiculado entre 1956 e 1963 na National Broadcasting Company, Inc. (NBC).

¹⁶⁵ [...]

MINNIE: I’m not, Mama. I am just... interested. Most nights *nothing* happens.

MRS. HAWKINS (*Sharply*): I should hope not!

(*Slight pause.*)

MINNIE: Mama, all evening I *did* have the feeling that I was being watched... and *that* man was being watched by Mrs. Cochran; and (*Slight giggle*) Mrs. Cochran was being watched by us.

MRS. HAWKINS: We’ll know what it’s all about in a few minutes.

(*Silence*)

MINNIE: But Mama, what would the man be looking at? – Just us two sewing.

MRS. HAWKINS: I think you’d better go in the kitchen. Go slowly – and don’t look out the window.

MINNIE (*Without raising her head*): No! I’m going to stay right here. But I’d like to know *why* a man would do that – would just stand and look. Is he... a crazy man?

MRS. HAWKINS: No, I don’t think so.

MINNIE: Well, say *something* about it.

MRS. HAWKINS: Minnie, the world is full of people who think that everybody’s happy except themselves. They think their lives should be more exciting,

MINNIE: Does that man think that our lives are exciting, Mama?

MRS. HAWKINS: Our lives are just as exciting as they ought to be, Minnie.

MINNIE (*With a little giggle*): Well, they are tonight.

MRS. HAWKINS: They are all the time; and don’t forget it. (CSPTW I, p. 144.)

[...]

MRS. HAWKINS: Darei o seu recado a ele. Desculpe por eu não o convidar para se sentar, mas Minnie anda gripada e eu não quero que o senhor corra o risco de contagiar as suas meninas.

MR. FORBES: Sinto muito. Bem, como a senhora mesma disse, é melhor evitar.

(Dirige-se à porta, volta-se para ela e confidencia)

Sabe o que o Herb disse quando soube do dinheiro? *(Rindo)* Eu não conheço ninguém que tenha o senso de humor de Herbert Hawkins. “Todas as janelas são iguais”. *(Rindo)* Herb! Ninguém supera esse sujeito.

MRS. HAWKINS: O que ele quis dizer com “Todas as janelas são iguais”?

MR. FORBES: Ele sempre repete isso. No discurso do Rotary¹⁶⁶, ele disse: As pessoas parecem loucas quando as observamos através de uma janela — elas falam, falam — e você não entende patavina do que elas dizem. É assim que ele encara a guerra, a política ... e o resto das coisas¹⁶⁷.

Segundo as palavras da psicanalista Ana Lúcia Bastos Falcão,

Nos chistes é sublinhado o jogo de palavras, o aparente *nonsense*, a destituição de sentido que remete, *a posteriori*, a uma nova representação, a um outro significante para o sujeito. Freud ressalta a “necessidade psicológica” do sujeito no processo formador do chiste, tendência a uma significância. Assim, a atribuição de um sentido a um comentário e a descoberta nele de uma verdade, até então inconsciente, são aspectos do chiste em seu caráter revelador do impossível, do inacessível pelas vias comuns do pensamento. [...] Comparando o determinante da neurose ao do chiste, Freud salientou a importância em “compreender” a condição da pessoa envolvida nessa formação do inconsciente, a quem ocorre o chiste. Em alguns tipos de chistes, um de seus motores é a dificuldade do sujeito em criticar ou com a agressividade direta etc. É possível apenas através de um projeto tortuoso a liberação dessa energia. O chiste exige uma plateia própria. É necessário um

¹⁶⁶ O *Rotary International* é uma associação mundial de clubes de serviço fundada em Chicago em 1905. O nome tem origem nas antigas reuniões rotativas que aconteciam nos escritórios de seus associados. O lema do Rotary Club é: *Service Above Self*.

¹⁶⁷ [...]

MRS. HAWKINS: I'll tell him. — Mr. Forbes, I'm sorry I can't ask you to sit down, but my daughter's had a cold for days now and I wouldn't want you to take it home to your girls.

MRS. FORBES: I'm sorry to hear that. — Well, as you say, I'd better not carry it with me.

(He goes to the door, then turns and says confidentially)

Do you know what Herb said when he heard that he'd got that money? Haw-haw-haw. I've Always said Herb Hawkins has more sense of humor than anybody I know. Why, he said, “All window glass is the same” Haw-haw. “All window glass is the same.” Herb! You can't beat him.

MRS. HAWKINS: “All window glass is the same.” What did he mean by that?

MR. FORBES: You know: that things he's always saying. About life. He said it at Rotary in his speech. You know how crazy people look when you see them through a window — arguing and carrying on — and you can't hear a word they say? He says that's the way things look to him. Wars and politics... and everything in life. (CSPTW I, p. 146.)

acordo psíquico entre o autor e aquele que o escuta, as mesmas inibições internas só superadas com a conclusão do chiste. O ouvinte quando escuta deve ter o hábito de erigir semelhante inibição a que a primeira pessoa superou para elaborá-lo, é isto que provoca o riso.¹⁶⁸

Após a saída de Mr. Forbes, Mrs. Hawkins chega à conclusão de que o homem a espreitar a casa é o próprio Mr. Hawkins. Ela diz à filha: “É o seu pai que está lá fora, perto da garagem. Eu já devia saber”. Carros de polícia chegam ao local. Minnie observa a movimentação da janela e percebe os sinais de irritação do pai. Depois de alguns minutos, os policiais vão embora.

Herbert Hawkins tem o hábito de beber. Pouco depois de chegar em casa, ele vai até a cozinha preparar um drinque e pergunta: “Alguém mais quer?”¹⁶⁹.

MRS. HAWKINS: Não. O gelo está na prateleira do congelador.

(Ele sai. Podemos ouvi-lo da cozinha, cantando “Valência”¹⁷⁰. Ao retornar, ele está com um copo na mão)

MRS. HAWKINS: Por que você demorou, Herbert?

MR. HAWKINS: Por nada. Não aconteceu nada.

(Ele caminha de um lado para o outro, segurando o copo na altura do rosto)

Decidi tomar outro trem, mais tarde. *(Inclina-se de maneira provocadora sobre o ombro da esposa)* Achei que as coisas pudessem ser diferentes se vistas da janela de outro trem.

Todas aquelas cidades em que eu nunca estive: Kenniston, Laidlaw, East Laidlaw, Bennsville. Qualquer dia desses, iremos à Bennsville. Droga, eu não sei por que as pessoas vão para Paris, Roma, Cairo, quando podem ir à Bennsville. Ah, Bennsville —

MRS. HAWKINS: Você andou bebendo, Herbert?

HAWKINS: É o meu primeiro gole desde ontem à noite. Ah, Bennsville... lá respira um homem de alma prostrada — ¹⁷¹

¹⁶⁸ Trechos do texto “Sobre os Chistes”, apresentado por Ana Lúcia Bastos Falcão, Membro da Intersecção Analítica do Brasil/PB, no Simpósio de Brasília/DF – 2002.

¹⁶⁹ MR. HAWKINS (*Starting for the hall on his way to the kitchen*): Want a drink, anybody? (CSPTW I, p. 147.)

¹⁷⁰ “Valência” é uma canção *pasodoble* composta por José Padilla para a zarzuela *La bien amada*, em 1924. Gravada por Paul Whiteman & His Orchestra, a canção esteve no topo das paradas de sucesso americanas de 1926 por onze semanas. Ainda naquele ano, a canção foi gravada por outras orquestras e cantores. Em 1950, Tony Martin grava “Valência” e chega à posição de número 18 nas paradas de sucessos. O grupo inglês de rock instrumental *The Shadows* inclui a canção em seu disco “Los Shadows”, de 1963. Na literatura, “Valência” é citada no livro *A invenção de Morel* do argentino Adolfo Bioy Casares. Em *O Lobo da Estepe* (1927) do romancista alemão Herman Hesse, o saxofonista Pablo menciona “Valência” como um exemplo de melodia que as pessoas sonhadoras repetem consigo todas as noites.

¹⁷¹ ‘Oh, Bennsville... *breathes there a man with soul so dead*’. Hawkins faz uso da primeira frase do poema narrativo longo *The Lay of the Last Minstrel*, Canto VI [*My Native Land*]” (1805) de Walter Scott, no entanto, ele inclui o nome da cidade (Bennsville). Scott escreveu: “*Breathes there the man, with soul so dead/Who never to himself hath said/This is my own, my native land!*”. Estas mesmas linhas fazem parte da história curta “*The Man*

(*Os olhos de Minnie seguem o pai e, à medida que ele se movimenta, ela esboça um sorriso de contentamento*)

MINNIE: Conheço uma garota que mora em Bennsville.

HAWKINS: Eles são felizes em Bennsville, não são? Não exatamente felizes, mas eles aproveitam a vida ao máximo.

MINNIE: O nome dela é Eloise Brinton.

HAWKINS: Bennsville e East Laidlaw são idênticas quando vistas da janela de outro trem. Não é através de uma janela que se chega ao *coração*¹⁷² de Bennsville.

(*Pausa*)

HAWKINS: Todos os dias o pessoal do 17h25 joga cartas na esperança de que aconteça um lindo e maravilhoso —

MINNIE (*Ri, fascinada*): Desastre fatal!!

MRS. HAWKINS: Herbert, você está proibido de falar dessa maneira!

HAWKINS: E então rastejaríamos no meio da fumaça dos vagões em chamas e depois entraríamos nas casas de Bennsville. Da janela do trem, sabe o que você consegue ver? Pessoas e os carros feitos de *papelão*¹⁷³. Eles foram colocados lá apenas para nos enganar. O que realmente *interessa*¹⁷⁴ é o que acontece dentro das casas. Pessoas com seis braços e pernas, gente que sabe falar como Shakespeare. Crianças, Minnie, que dão de dez a zero em Einstein.

MINNIE: Papai, *eu*¹⁷⁵ não me importo, mas a mamãe fica nervosa quando o senhor fala desse jeito.

HAWKINS: Mas não é só naquelas casas que coisas estranhas acontecem. Nos vagões do trem acontecem coisas tenebrosas.

MRS. HAWKINS: Mr. Forbes esteve aqui à sua procura.

HAWKINS: Fred Cochran e Phil Forbes — jogamos cartas juntos há vinte anos. Somos peritos em esconder o que pensamos, somos tão cheios de segredos inconfessáveis que somente um desastre fatal nos faria abrir a boca¹⁷⁶.

Without a Country”, do escritor estadunidense Edward Everett Hale, publicada na *The Atlantic Monthly* em dezembro de 1863. (“Lá respira o homem de alma prostrada/Que nunca disse a si próprio/ Aquela é a minha terra”). (Tradução livre.)

¹⁷² Grifo do autor.

¹⁷³ Grifo do autor.

¹⁷⁴ Grifo do autor.

¹⁷⁵ Grifo do autor.

¹⁷⁶ [...] MRS. HAWKINS: No, the ice is ready for you on the shelf.

(*He goes out. From the kitchen he can be heard singing “Valencia.” He returns, glass in hand.*)

MRS. KAWKINS: What kept you, Herbert?

Hawkins conta à família que havia herdado vinte mil dólares¹⁷⁷ de uma cliente idosa e solitária¹⁷⁸, e que a notícia da herança trazia consigo uma mensagem implícita: ele deveria atender à sugestão da mulher e ir observar a sua casa através das janelas. Hawkins confessa à esposa que havia tomado o trem das 16 h, mas que levou uma hora para ter coragem de espreitar a casa.

MRS. HAWKINS (*Colocando a costura no colo; voz inalterada*): Você planejava partir, Herbert?

HAWKINS: Hein?

MRS. HAWKINS (*Encarando-o, pela primeira vez*): Você estava pensando em ir embora.

HAWKINS: Nothing. Nothing. I decided to take another train.

(*He walks back and front, holding his glass at the level of his face*)

I decided to take another train. (*He leans teasingly a moment over his wife's shoulder, conspiratorially*) I thought maybe things might look different through the windows of another train. You know: all those towns I've never been in? Kenniston – Laidlaw – East Laidlaw – Bennsville. Let's go to Bennsville some day. Damn it, I don't know why people should go to Paris and Rome and Cairo when they could go to Bennsville. Bennsville! Oh, Bennsville –

MRS. HAWKINS: Have you been drinking, Herbert?

HAWKINS: This is the first swallow I've had since last night. Oh, Bennsville... breathes there a man with soul so dead –

(*Minnie's eyes have followed her father as he walks about with smiling appreciation*)

MINNIE: I know a girl who lives in Bennsville.

HAWKINS: They're happy there, aren't they? No, not exactly happy, but they live it up to the full. In Bennsville they kick the hell out of life.

MINNIE: Her name's Eloise Brinton.

HAWKINS: Well, Bennsville and East Laidlaw don't look different through the windows of another train. It's not by looking through a train window that you can get at the *heart* of Bennsville.

(*Pause*)

There all we fellows sit every night on the five-twenty-five playing cards and hoping against hope that there'll be that wonderful, beautiful-

MINNIE (*Laughing delightedly*): Wreck!!

MRS. HAWKINS: Herbert! I won't have you talking that way!

HAWKINS: A wreck, so that we can crawl out of the smoking, burning cars... and get into one of those houses. Do you know what you see from the windows of the train? Those people – those cars – that you see on the streets of Bennsville – they're are just dummies. *Cardboard*. They've been put up there to deceive you. What really goes on in Bennsville – inside those houses – *that's* what's interesting. People with six arms and legs. People that can talk like Shakespeare. Children, Minnie, that can beat Einstein. Fabulous things.

MINNIE: Papa, I don't mind, but you make Mama nervous when you talk like that.

HAWKINS: Behind those walls. But it isn't only behind those walls that strange things go on. Right on that train, right in those cars. The damndest things. Fred Cochran and Phil Forbes-

MRS. HAWKINS: Mr. Forbes was here to see you.

HAWKINS: Fred Cochran and Phil Forbes – we've played cards together for twenty years. We're so expert at hiding things from one another – we're so cram-filled with things we can't say to one another that only a wreck could crack us open. (CSPTW I, p. 148-149.)

¹⁷⁷ Na peça, há duas outras menções sobre o valor da herança, mas esta específica refere-se ao valor bruto, a serem deduzidos os impostos, o que no fim totalizaria dezoito mil dólares, como afirma Forbes, e na fala de Minnie, quando ela se surpreende.

¹⁷⁸ “To Herbert Hawkins, in gratitude for many thoughtfulnesses and in appreciation of his sense of humor” (Para Herbert Hawkins, em agradecimento por toda a sua atenção e senso de humor) (CSPTW I, p. 150.)

MR. HAWKINS (*Olha para o copo por um instante*): Para bem longe.

(*Novamente coloca o rosto carinhosamente sobre o ombro dela; fala em tom sério*) O “longe” não existe, só existe o “aqui”. — Apanhem os chapéus, vamos jantar fora. — Mudo para cá ainda hoje, tenho pouca bagagem.

MRS. HAWKINS (*Levantando-se*): Herbert, os chapéus eram moda no tempo de sua mãe. — Minnie, dê um pulo lá em cima e traga o meu xale azul.

HAWKINS: Vou até a cozinha tomar mais um gole¹⁷⁹.

[...]

MRS. HAWKINS: Pessoas como eu e você, que se conhecem há tanto tempo, não deviam *enxergar*¹⁸⁰ um ao outro. As imagens que temos um do outro estão guardadas dentro de nós. — Um dia, ano passado, fui até a cidade para almoçar com a sua irmã. Eu estava andando na rua e adivinhe quem vinha caminhando na minha direção? *Você!*¹⁸¹ Meu coração acelerou e eu *rezei*¹⁸² para você não me ver, e você passou reto. Eu não queria que você me visse com aquelas roupas ridículas que usamos para ir à cidade, e com a expressão artificial que assumimos em locais públicos. Somos apenas uma imagem aos olhos de outras pessoas.

HAWKINS (*Olha para baixo*): Você me *viu*¹⁸³ com aquela expressão artificial.

MRS. HAWKINS: Eu não fiquei olhando para você, estava ocupada em me esconder. — Não sei por que Minnie está demorando tanto para trazer o meu xale. (*Ela sai. O telefone toca*)¹⁸⁴

¹⁷⁹ MRS. HAWKINS (*Putting down her sewing; in an even voice*) Were you planning to go away, Herbert?

HAWKINS: What?

MRS. HAWKINS (*For the first time, looking at him*): You were thinking of going away.

HAWKINS (*Look into his glass a moment*): Far away.

(*Then again putting his face over her shoulder teasingly, but in a serious voice*) There is no “away”... There is only “here”. — Get your hats; we’re going out to dinner. — I’ve decided to move to “here”. To take up residence, as they say. I’ll move in tonight. I don’t bring much baggage. — Get your hats.

MRS. HAWKINS (*Rising*): Herbert, we don’t wear hats anymore. That was in your mother’s time. — Minnie, run upstairs and get my blue shawl.

HAWKINS: I’ll go and get one more drop out in the kitchen. (CSPTW I, p. 150-151.)

¹⁸⁰ Grifo do autor.

¹⁸¹ Grifo do autor.

¹⁸² Grifo do autor.

¹⁸³ Grifo do autor.

¹⁸⁴ MRS. HAWKINS: People who’ve known one another as long as you and I have, are not supposed to *see* one another. The pictures we have of one another are inside. Herbert, last year one day I went to the city to have lunch with your sister. And as I was walking along the street, who do you think I saw coming toward me? From quite a ways off? *You!* My heart stopped beating and I *prayed* — I prayed that you wouldn’t see me. And you passed by without seeing me. I didn’t want you to see me in those silly clothes we wear when we go to the city — and in that silly hat — with that silly look we put on our face when we’re in public places. The person that other people see.

HAWKINS (*With lowered eyes*): You saw *me* — with that silly look.

Na batida policial, o revólver de Herbert Hawkins é flagrado em seu poder. Pouco antes de toda a família sair para jantar, Nat Fischer telefona a Hawkins, solicitando que ele compareça à delegacia local na manhã seguinte.

[...]

MRS. HAWKINS (*Pequena pausa, pensativa*): Ah... um revólver¹⁸⁵.

HAWKINS (*Fitando o chão*): Sim... Achei que talvez fosse melhor eu ir embora para bem longe.

MRS. HAWKINS (*Levanta a cabeça com um sorriso incipiente*): Para Bennsville?

HAWKINS: Sim.

MRS. HAWKINS: Onde a vida é tão animada¹⁸⁶. (*Em tom ligeiro*) Registre o seu revólver, Herbert, assim você pode impedir que desocupados fiquem nos espionando pela janela. — Apague a luz quando sair da cozinha¹⁸⁷.

4.3 *Little Boxes* de Malvina Reynolds – uma crítica ao fenômeno das Levittowns

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, restavam poucas ofertas de moradia nas cidades castigadas pela guerra e os milhares de veteranos viam-se obrigados a levar suas jovens famílias para viver nas casas de parentes ou amigos. O medo dos conflitos raciais, o desejo adiado de aumentar a família e a chance de adquirir a casa própria foram os principais fatores que culminaram no fenômeno das Levittowns nos subúrbios americanos.

Em 1947, a construtora Levitt & Sons, Inc. entrega ao público o seu primeiro conjunto habitacional construído em Long Island, Nova York. O segundo viria em 1951, no condado de

MRS. HAWKINS: Oh, no. I didn't look long enough for that. I was too busy hiding myself. – I don't know why Minnie's so long trying to find my shawl.

(*She goes out. The telephone rings.*) (CSPTW I, p. 151-152.)

¹⁸⁵ O registro de armas é obrigatório em alguns estados americanos.

¹⁸⁶ Mrs. Hawkins ironiza o suposto destino de Hawkins.

¹⁸⁷ MRS. HAWKINS (*Putting down her sewing; in an even voice*): Were you planning to go away, Herbert?

HAWKINS: What?

MRS. HAWKINS: (*For the first time, looking at him*): You were thinking of going away.

HAWKINS (*Looks into his glass a moment*): Far away.

(*Then again putting his face over her shoulder teasingly, but in a serious voice*) There is no "away". There's only "here". – Get your hats; we're going out to dinner. – I've decided to move to "here". To take up residence, as they say. I'll move in tonight. I don't bring much baggage. (CSPTW I, p. 150-151.)

[...]

MRS. HAWKINS: Oh... a revolver.

HAWKINS (*Looking up with the beginning of a smile*): To Bennsville?

HAWKINS: Yes.

MRS. HAWKINS: Where life is so exciting.

(*Suddenly briskly*) Well, you get the license for that revolver, Herbert, so that you can prevent people looking in at us through the window, when they have no business to. – Turn out the lights when you come. (CSPTW I, p. 152.)

Bucks, na Pensilvânia, e o terceiro seria construído em 1955, no Estado de Nova Jersey. Ao longo de quatro anos, a Levitt & Sons, Inc. entregou mais de 17.447 casas térreas pré-fabricadas nos Estados Unidos, cada uma construída em dezesseis minutos por uma equipe de cerca de trinta e cinco trabalhadores da área civil. A construção e a expansão do projeto Levittown foi uma “dádiva dos céus” para muitas famílias sem teto, mas também serviu de campo de batalha para a discussão de temas polêmicos como a divisão de raças e as diferenças políticas. A designação Levittown tornou-se um símbolo nacional de habitação residencial em áreas suburbanas durante o *boom* da construção civil, que ocorreu nos anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial.

Nascida na cidade de San Francisco, Califórnia, Malvina Reynolds foi cantora, compositora de música folclórica, de *blues*, e ativista política nos anos 1960. Reynolds teve a ideia de compor *Little Boxes* em 1962, quando ela e o marido passavam de carro por Daly City, onde ela se apresentaria. Ao avistarem as *little boxes* de cores diferentes, “todas feitas de material ordinário” e com a mesma configuração, ela imediatamente começa a anotar as palavras que lhe vinham à cabeça. A canção faz uma sátira sobre o desenvolvimento dos subúrbios e as atitudes conformistas da família americana de classe média. Tornou-se nacionalmente famosa na voz de Pete Seeger, e permanece viva na memória dos americanos. O substantivo *ticky tacky* (ordinário), cunhado por Reynolds, está registrado como verbete oficial em diversos dicionários de inglês.

Little Boxes

*Little Boxes on the hillside,
 Little boxes made of ticky tacky,
 Little boxes on the hillside,
 Little boxes all the same.
 There's a green one and a pink one
 And a blue one and a yellow one,
 And they're all made out of ticky tacky
 And they all look just the same.
 And the people in the houses
 All went to the university,
 Where they were put in boxes
 And they came out all the same,
 And there's doctors and lawyers,*

*And business executives,
And they're all made out of ticky tacky
And they all look just the same.*

*And they all play on the golf course
And they drink their martinis dry,
And they all have pretty children
And the children go to school,
And the children go to summer camp
And then to the university,
Where they are put in the boxes
And they come out all the same.*

*And the boys go into business
And marry and raise a family
In boxes made of ticky tacky
And they all look just the same.
There's a green one and a pink one
And a blue one and a yellow one,
And they're all made out of ticky tacky
All they all look just the same.*

4.4 Entendimentos e comentários acerca de *The Wreck on the Five-Twenty-Five*

Nas palavras de Richard Goldstone:

A peça apresenta forma convencional – poderia ter sido escrita nas primeiras duas ou três décadas do século XX – e, apesar de seu conteúdo, é totalmente desprovida de melodrama ou autopiedade. É bastante ágil, engraçada e evocativa (assim como outras peças de Wilder), mas ela também cria uma tensão nova, que surge somente quando a plateia descobre que o animado e energético protagonista está a ponto de explodir o seu pequeno mundo confortável. O tom otimista característico dos finais das peças de Wilder está ausente; ficamos um tanto assustados e desconfortáveis quando a peça chega à uma conclusão abrupta, porém, inevitável.¹⁸⁸

¹⁸⁸ “The play is conventional in form – it could have been written in the first two or three decades of the twentieth century – and, despite its contents, it is wholly free of melodrama or self-piety. The play is rather brisk, humorous, and evocative (like Wilder’s other plays), but it also creates a new tension that is released only at the moment when the audience discovers that the cheerful and energetic commuter has been on the verge of blowing up his own

Para Linda Simon, autora de *Thornton Wilder: His World – A biography by Linda Simon*, o desfecho da peça é ambíguo. Ela afirma:

A esposa de Hawkins convence-o de que a vida vale a pena ser vivida, mas a monotonia da existência humana não muda e provavelmente nunca irá mudar. O trabalhador solitário de Wilder, que se desloca diariamente de casa para o escritório, representava o americano que temia a aproximação da morte quando chegasse aos setenta anos de idade.¹⁸⁹

Lincoln Konkle, autor de *Thornton Wilder and the Puritan Narrative Tradition* destaca:

A ação em *The Wreck* pode não apresentar propriamente uma crise, Wilder simplesmente buscou minimizar, em vez de melodramatizar, o que aflige esse cidadão comum (American Everyman). Na fala de Hawkins: *Oh, Bennsville... breathes there a man with soul so dead*, estaria Wilder insinuando que esse homem teria uma alma tão prostrada quanto a dele?¹⁹⁰

Em 1995, após assistir a montagem de *The Wreck on the Five-Twenty-Five* no 18º festival anual de peças em um ato da Marathon '95 no Ensemble Studio Theater, o crítico teatral Ben Brantley, do *The New York Times*, escreve:

[...] Com sua segurança e delicadeza habituais, Wilder adentra o terreno dos colarinhos-brancos, que mais tarde ficaria conhecido como *Cheever*¹⁹¹ country, um mundo regrado por ritos monótonos que produzem conforto e a sensação de aprisionamento. [...] Até a metade do espetáculo, a peça é por demais certinha, como se fosse costurada ponto por ponto e extraída da cesta de costura de Mrs. Hawkins, mas o texto exhibe um encanto apaziguador incontestável por evocar e acomodar a angústia da meia-idade da maneira como se fazia antigamente. No universo de Wilder, os homens causam espanto ao verbalizar seus pensamentos perturbadores, mas também há as mulheres, cujo profundo espírito de aceitação e de bom senso mantêm a raça humana nos trilhos.¹⁹²

comfortable little world. The optimistic note that characteristically ends Wilder's plays is absent; rather we are left chilled and uneasy as the play comes to its abrupt, but inevitable, conclusion" (*Thornton Wilder: An Intimate Portrait*, cit., p. 235).

¹⁸⁹ *Thornton Wilder: His World – A biography by Linda Simon*, Garden City, New York, 1979. p. 228.

¹⁹⁰ "The action of *The Wreck* may not present much of a crisis, but Wilder has merely chosen to underplay rather than to melodramatically depict what is disturbing this American Everyman. When Hawkins says, 'Oh, Bennsville... breathes there a man with soul so dead' - is he implying a self-comparison, a man with a soul so dead as his?" (Op. cit., p. 194).

¹⁹¹ A expressão *Cheever country* tem origem na temática do contista americano John Cheever (1912-1982). Cheever utiliza como cenário o Upper East Side de Manhattan, os subúrbios de Westchester County, em NY, além de vilarejos e pequenas cidades da Nova Inglaterra. Seus livros exprimem a nostalgia de um estilo de vida em extinção, caracterizado por um profundo senso de comunidade e de tradições culturais, em oposição ao nomadismo alienante dos subúrbios.

¹⁹² [...] with his habitual gentle assurance, (the author ventures) into the land of white-collars commuters that has come to be known as Cheever country, a world ruled by a monotonous surface of rituals that generate both comfort and a sense of imprisonment. [...] The play is too tidy by half, as neatly stitched together as something from Mrs. Hawkins sewing basket. But it has an undeniable, soothing charm in its ability both to evoke and accommodate the darkness of midlife angst in ways that truly belong to another time. Men brood disruptively in Wilder's

4.5 Direções distintas, finais opostos

A diretora Liz Diamond apresentou o seu entendimento a respeito de *The Wreck on the Five-Twenty-Five* no *Wilder Symposium*, ocorrido na Yale University, em 1997. Na cena final, o casal Hawkins mostrava estar satisfeito com o desfecho da situação. Já na produção de 2001 do Center Stage Theatre, o maior teatro profissional de Baltimore, Maryland, o diretor Tim Vasen viria a oferecer um entendimento completamente oposto ao de Simon. Na cena final da peça, pouco antes de sair com a família para jantar, Mrs. Hawkins lançava um olhar aflito ao redor da sala da casa.

5 *Someone from Assisi (Lust) – Alguém de Assis (Luxúria)*¹⁹³

*Porque fazemos um – eu e a mulher – e não há dois arrependimentos
Para um só corpo – nem duas salvaçãoes para um só sentimento.
Ode a São Francisco, n. 35, de Vinícius de Moraes*

O interesse de Thornton Wilder pela vida de São Francisco de Assis foi despertado por Charles H. Wagner, chefe do Departamento de Inglês do Oberlin College e professor de Wilder em 1915 e 1916, quando ele tinha dezoito anos. Foi por intermédio de Wagner que o dramaturgo conheceu os clássicos da literatura, a tragédia grega e autores como Virgílio, Dante, Cervantes, além dos religiosos Cardeal John Newman¹⁹⁴ e São Francisco de Assis. Durante a sua permanência no Oberlin College, Wilder escreve seu primeiro texto sobre o santo: a minipeça *Brother Fire: A Comedy for Saints*, publicada no *Oberlin Literary Magazine*, em maio de 1916. Após ler o curto texto de Wilder, Wagner afirma que seu aluno havia compreendido o âmago da questão; ele se referia a uma das falas de Brother Francis (Irmão Francisco) à camponesa Annunziata: “Não me fale de lógica, irmã. Ela é a serva menos útil ao Amor. Sempre me confundo quando ela se manifesta”¹⁹⁵. As aulas de Wagner sobre as místicas antigas e clássicas promoveram a aproximação entre o jovem Wilder e a Igreja Católica. Ele escreve à mãe: “Talvez juntos possamos adotar o catolicismo e abandonar de vez a velha estupidez americana”¹⁹⁶. “Thornton mais tarde disse ao irmão [Amos] que sabia que sua ‘tendência católica romana’ afligia ‘o papai e a mamãe também, pois ela andava tão cansada de Teologia e de metafísica que ele tinha receio’”¹⁹⁷.

Em “Alguém de Assis”, Wilder trata a luxúria personificada na figura de São Francisco de Assis. Em 24 de novembro de 1958, o autor escreve em seu diário: “Ao buscar uma solução para a difícil ‘exemplificação’ da Luxúria, me veio à mente uma antiga ideia de conceber São

¹⁹³ O texto utilizado para a tradução e discussão desse capítulo integra o volume da TCG, *The Collected Short Plays of Thornton Wilder*, Volume I, p. 193-209, que doravante surgirá com a sigla CSPTW I. A tradução dos trechos é de minha autoria.

¹⁹⁴ Cardinal John Newman (Londres, 1801-Birmingham, 1890) foi ordenado padre da Igreja da Inglaterra, mas converteu-se ao catolicismo em 1845. Seus livros *Parochial and Plain Sermons* (1834-42), *Lectures on the Prophetic Office of the Church* (1837) e *University Sermons* (1843) renovaram a ênfase na autoridade dogmática da igreja ao encorajar reformas na Igreja da Inglaterra de modo a seguir os padrões da igreja “católica” ou universal, a igreja dos primeiros cinco séculos AD.

¹⁹⁵ “Bring me not logic, sister. She is the least of the handmaids of Love. I am often troubled when she speaks” (*The Collected Short Plays of Thornton Wilder*, cit., p. 24).

¹⁹⁶ NIVEN, Penelope. Op. cit., p. 122. “Perhaps we can enter the Catholic Church together and be out of the old American stupidity” (TNW to Mother. [December 1916 (?)], TNW Collection, YCAL).

¹⁹⁷ Ibidem, p. 122. “Thornton later told his brother that he knew that his “Roman Catholic tendency” pained his “dear Papa so, and Mama too, who has become so full of Theology and metaphysics, that I’m afraid of her” (TNW to ANW. September 7, 1917 (?), TNW Collection, YCAL).

Francisco antes de sua conversão: os santos são monstros da natureza que oscilam entre os extremos do bem e do mal”¹⁹⁸. Em 7 de dezembro daquele ano, Wilder acrescenta:

A dificuldade em escrever *Someone from Assisi* reside na responsabilidade de retratar dois elementos extraordinários que se veem obrigados a ceder à forças maiores – *i.e.*, esboços resumidos das características de um São Francisco e de uma Santa Clara que servirão apenas para a abordagem do Erótico como Força Destruidora e do Erótico como Força Criativa.¹⁹⁹

Someone from Assisi narra o dia em que o padre²⁰⁰ Francisco, praticamente cego e perto do fim da vida, visita Madre Clara no Convento de São Damião. Lá Francisco encontra Pica²⁰¹, uma garota de 12 anos, e Mona Lucrécia, uma mulher louca de 40 anos, com quem ele havia se relacionado na juventude, época em que era conhecido como Francis, o francês, e Mona era uma jovem mulher casada. A peça utiliza algumas técnicas da dramaturgia de Luigi Pirandello.

O local da ação é o Convento das Irmãs Pobres, localizado no Santuário de São Damião, próximo à cidade de Assis. Especialmente concebida para o palco em arena, a peça tem início com a saída à disparada de Pica do interior do convento, em direção à boca de cena. A garota tenta expulsar Mona Lucrécia, que surge cambaleando no corredor da plateia, alegando que a sua presença arruinará a chegada de um ilustre visitante. Mona Lucrécia ordena que Pica se cale, pois ela precisa pensar no que dirá ao visitante, além de ter de se aprontar, enfeitar seus cabelos com ouro e usar muito perfume. Não podendo conter Mona Lucrécia, Pica grita o nome de Madre Clara.

Madre Clara entra em cena e indaga Mona se a mulher a conhece. Depois pergunta à garota se ela sabe o verdadeiro nome de Mona, mas Pica só sabe que se trata de uma mulher

¹⁹⁸ “As a groped in the extreme difficulty problem of ‘exemplifying’ *Luxuria*, there came back to my mind that notion I had long had of doing a St. Francis before the conversion: that saints are monsters of nature that have hesitated, been good and evil at their extremes” (*Collected Plays & Writings on Theater*. J. D. McClatchy selected the texts and wrote the notes. New York: The Library of America, 2007. p. 862).

¹⁹⁹ “The difficulty of ‘Someone from Assisi’ is to carry the burden of two tremendous elements as subordinate to elements that must overweight them – *i.e.*, brief summarized sketches of the characteristics of a St. Francis and a St. Clara as merely contributive to the idea of the Erotic as Destroyer and the Erotic as Creative” (*Ibidem*).

²⁰⁰ “Frei, que vem do latim *frater* e significa “irmão” ou “frade”, é o título dado a um católico consagrado que pertence a uma congregação e segue suas regras e ideais. É o caso dos franciscanos, por exemplo. Existem freis que se tornam padres, se assim escolherem, carregando dois títulos; no entanto, a vida de um frei será sempre voltada ao serviço da congregação ou de uma comunidade específica. Monges católicos são aqueles consagrados que vivem em mosteiros, dedicando suas vidas para orações e penitências. Alguns deles são os cartuxos, capuchinhos e beneditinos, que cumprem a vida religiosa na tradição da Santa Igreja. Aqui também existe a liberdade de um monge tornar-se padre e, assim, carregar também o título de sacerdote. Porém, o serviço dele será sempre voltado à sua congregação. Ou seja, um monge não se torna líder espiritual de uma comunidade, já que sua vida e serviço é oferecida para a ordem da qual faz parte” (Disponível em: <http://lidercatolico.com.br/voce-sabe-a-diferenca-entre-um-padre-um-frei-e-um-monge/>).

²⁰¹ “Fontes tardias e não muito seguras afirmam que a mãe [de São Francisco] (Pica?, Giovanna?, nem mesmo seu nome é absolutamente certo) era uma nobre de origem francesa” (FRUGONI, Chiara. *Vida de um Homem: Francisco de Assis*. 2. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 17).

rica, posta fora de casa todos os dias por suas filhas. Afirmando ser uma rainha, Mona diz que receberá a visita do Rei Salomão. Clara incumbe Pica de ir perguntar ao Velho Tomás²⁰² o verdadeiro nome de Mona.

CLARA: Venha, você precisa ir para casa se arrumar. Olhe o estado do seu cabelo! Deixe-o bem penteado. Você também precisa *lavar o rosto!*²⁰³ – Quem você afirmou que iria chegar?

MONA (*Irritada, ela acompanha Clara*): Eu já disse – o Rei Salomão... da França, isto é, da França francesa. Não, eu *não o amava*²⁰⁴; mas ele me amava! Virou um homem importante, vive me mandando recados. (*Detém-se na beira do palco e, confusa, fita o chão; fala com suavidade*) Eu te disse a verdade? Eu o amava? Será? – Ah, ele compôs lindas canções para mim. Canções e mais canções.

CLARA: Venha, Mona. Você precisa descansar.

MONA (*Confidencia*): Se eu andar devagarinho, ele não perceberá que eu manco. Um dos meninos da rua me chutou²⁰⁵.

Ao assistir à estreia de “Seis Personagens à Procura de Autor”, em Roma, Wilder se entusiasma com os métodos empregados pelo italiano: a peça se “liberta” do palco, estendendo-se aos corredores da plateia e às salas de espera dos teatros. Entretanto, o palco vazio de Seis Personagens... e o Diretor de Cena da peça italiana diferem drasticamente do palco vazio e dos Diretores de Cena de Wilder. Em Seis Personagens..., o vazio do palco serve à ação, pois a narrativa diz respeito à uma peça prestes a ser ensaiada por um grupo de teatro e, exatamente por esta razão, o palco está quase vazio. Outrossim, a personagem Diretor de Cena de Pirandello é literalmente um diretor-produtor, ou seja, uma personagem realista que jamais rompe a quarta parede. Os Diretores de Cena de Wilder desempenham uma função dupla, ora como personagens, ora como diretores. Eles eliminam os vínculos naturalistas ao colaborar com o desenvolvimento da peça, de modo a definir a estrutura e o estilo da dramaturgia de Wilder.

²⁰² O autor refere-se a São Tomás de Aquino (st. Thomas).

²⁰³ Grifo do autor.

²⁰⁴ Grifo do autor.

²⁰⁵ CLARA: Come. You must go to your home and make yourself ready. Look!... Just look! You must comb your hair beautifully. And you must *wash your face!* – Who is it you say is coming?

MONA (*Following her; angrily*): I told you – the King of Solomon... Of France. That is: French France. I didn't love him – *no!*; but he loved me. But now he has become a great person and he sends me all these messages. (*Stopping at the edge of the stage, she looks at the floor in a troubled way; softly*) Did I tell you the truth? Did I love him? Did I? – Oh, he wrote such songs for me. Songs and songs.

CLARA: Come, Mona. I think you should rest, too.

MONA (*Confidentially*): If I walk slowly, he will not see that I am lame. One of the boys in the street kicked me. (CSPTW I, p. 195-196.)

Eles não são personagens realistas e sua presença nunca é explicada de fato. Ademais, Wilder suaviza o papel do Diretor, tornando-o menos irascível e resistente ao drama, se o compararmos ao Diretor de Cena de pavio curto de Pirandello. Assim sendo, Wilder cria menos furor e mais comunhão no palco. Nas peças curtas de Wilder e em “Nossa Cidade”, o palco é indefinido de maneira a deixar um espaço imaginário a ser preenchido. Entre 1921 e 1927, Wilder já havia lido todas as peças de Pirandello disponíveis na biblioteca da Princeton University. Mesmo reconhecendo que o teatro de Pirandello havia lhe inspirado muito, Wilder afirmava que as ideias metafísicas, ou mesmo os temas escolhidos por Pirandello, não o atraíam, ele apreciava a utilização dos corredores da plateia como extensões do palco.

Paul Lifton, professor emérito na disciplina *Theatre Art* da North Dakota State University, cita os três principais temas que despertavam a atenção de Pirandello, os quais o dramaturgo resume no prefácio do guia de estudo de “Seis Personagens em Busca de Autor”²⁰⁶, escrito quatro anos depois da estreia da peça. O terceiro deles, destaca Lifton, diz respeito ao conflito trágico e inerente entre a vida (que está sempre em movimento e se modificando) e a forma (que a mantém invariável). Nas palavras de Lifton:

De acordo como o terceiro tema, a visão artística de Pirandello, assim como a de Brecht, é essencialmente dialógica, fundamentada em uma preocupação com paradoxo e antítese, que encontra expressão em suas peças por intermédio de um conflito entre fluidez e fixidez, estas últimas abstrações se manifestam, respectivamente, como Vida e Arte, Sentimento e Razão, Rosto e Máscara, Ator e Papel, Presente e Passado, ou mesmo Indivíduo e Sociedade. Em contrapartida, a dramaturgia de Wilder não se concentra primeira e substancialmente em nenhum desses temas. Se existe um aspecto dualístico em sua visão teatral, ele consiste na tensão entre o indivíduo e o cosmos, entre o “aqui e agora” e “em todos os lugares e sempre”. Essa tensão não é exatamente dialética, e, mesmo que se queira considerá-la como tal, continua muito distante da tensão central e obsessiva de Pirandello – a eterna luta entre a vida mutável e rígida, mas ilusória em sua forma.²⁰⁷

Voltando ao estudo de *Someone from Assisi*, Clara retorna ao palco após conduzir Mona até os corredores da plateia. A mulher segue em direção à aldeia, mas não desaparece por

²⁰⁶ “Como e perche ho scritto ‘Sei Personaggi in cerca d’autore’”, in *Comoedia*, Jan. 1, 1925, p. 7.

²⁰⁷ As the third theme indicates, Pirandello’s artistic vision, like Brecht’s, is essentially dialectical, being founded on a preoccupation with paradox and antithesis, which finds expression in his plays in an unresolvable conflict between fluidity and fixity, these latter abstractions manifesting themselves respectively as either Life and Art, Feeling and Reason, Face and Mask, Actor and Role, Present and Past, or even Individual and Society. Wilder’s drama, in contrast, does not focus primarily or substantially on any of these concerns. If there is a dualistic aspect to his theatrical vision, it is the tension between the individual and the cosmos, between the “here-and-now” and “everywhere and always”. This tension is not exactly dialectical, but even if one wishes to consider it as such, it is still a far cry from the central, and, in fact, obsessive, concern of Pirandello – the perennial struggle between mutable life and rigid, but illusory, form (LIFTON, Paul. *Vast Encyclopedia: The Theatre of Thornton Wilder*, cit., p. 123).

completo dos olhos do público. Ouvem-se gritos de alegria vindos do convento. Pica entra em cena para anunciar a chegada de Francisco. Ele surge alegre na porta do convento, a sua pele é queimada de sol, ele está quase cego e restam-lhe poucos dentes. Clara se ajoelha diante dele e pede a sua bênção; ele a abençoa e põe-se de joelhos para receber a bênção dela. Ela reluta em fazê-lo por não se sentir à altura de Francisco; ele insiste e lhe pede para repetir suas palavras: “Que Deus o abençoe, Padre Francisco, e que Ele lhe perdoe por todos os seus pecados”. Clara atende ao pedido de Francisco, e então o convida para se sentar enquanto eles aguardam a finalização do almoço.

FRANCISCO (*Sentando-se*): E como está a minha plantinha?

CLARA (*Ri com delicadeza*): Sua plantinha está muito bem, Padre.

FRANCISCO: Deixe-me ver... Faz uns dez anos que cortamos o seu lindo cabelo e lhe arranjamos um noivo?

CLARA: Mês que vem fará dez anos.

FRANCISCO: Foi o casamento mais lindo que eu vi em toda a minha vida...

CLARA (*Corando*): Padre!

FRANCISCO (*Afetuosamente*): Com exceção do meu, claro.

CLARA: Ah, sim. Sabemos tudo de seu casamento com a Senhora Pobreza.²⁰⁸

Nascida em Assis, Chiara d’ Offreducci (1194-1253), ou Santa Clara de Assis, era de origem nobre e dotada de grande beleza. Foi “a primeira plantinha de Francisco”, como ela gostava de referir-se a si própria. Destacou-se desde cedo por sua beneficência, amor e sensibilidade à dor alheia. Aos dezoito anos, ela comparece adornada a um sermão do padre²⁰⁹ Francisco e encanta-se com suas palavras. Em 1212, no dia seguinte à festa de Domingo de Ramos, Clara visita a pequena capela de Francisco, a Porciúncula. Diante do altar da Virgem Santíssima, ela retira seu véu suntuoso e consente que Francisco corte seus cabelos. Em seguida, ela aceita um hábito confeccionado com tecido rústico, presenteado por Francisco. Clara e sua

²⁰⁸ FRANCIS (*Sitting*): And how is my little plant?

CLARA (*Again soft running laughter*): Your little plant is very well, Father.

FRANCIS: Let me see... was it ten years ago we cut off your beautiful hair and found you a bridegroom?

CLARA: Ten years ago, next month.

FRANCIS: Yes... Never, Sister Clara, have I seen a more beautiful wedding...

CLARA (*Blushing with pleasure*): Father!

FRANCIS (*Softly*): ... Except, of course, my own.

CLARA: Oh, yes – *yours*. We know all about that – to the Lady Poverty. (CSPTW I, p. 197-198.)

²⁰⁹ No final da Idade Média, os *Priests* que pertenciam à várias ordens religiosas recebiam a forma de tratamento *Father*. Essa prática persistiu até os tempos modernos. *Priests* são chamados de *Father* como sinal de respeito e porque eles agem como líderes espirituais na vida das pessoas. *Priest* é um título honorífico, é aquele que atua entre os mortais e o divino.

irmã Agnes mudam-se para a Igreja de São Damião, enfrentando a oposição da família. Com a adesão de outras mulheres, elas fundam o Convento das Irmãs Pobres.

Nascido em Assis, Francesco di Bernardone é batizado Giovanni di Pietro Bernardone (c. 1181/2-1226) por sua mãe. Magricelo e de aparência comum, Francisco era filho de Pietro di Bernardone, um comerciante de tecidos, e de Giovanna Bourlemont, mulher de origem francesa. Francesco deixa a escola ainda menino; na adolescência, ele organiza banquetes com bebidas e mulheres, aprende a ler e a escrever em latim, estuda francês e se interessa pela cultura provençal dos trovadores. Aos 21 anos, ele luta na guerra entre Assis e Perúgia. Com a derrota de Assis, ele fica preso por aproximadamente um ano, contrai malária e tuberculose, mas seu pai intervém e o liberta. A experiência muda radicalmente a vida de Francesco, que passa os dias rezando em uma igreja distante e abandonada, e em pouco tempo resolve pernoitar no local. Ao completar 25 anos, Pietro leva o filho à corte eclesiástica da cidade, alegando que o jovem negligenciava suas responsabilidades.

Tendo pai e filho diante de si, o bispo se dirigiu ao seu protegido – que naquele meio-tempo decidira trazer todo o dinheiro que lhe sobrava –, exortando-o a devolvê-lo: ‘A Igreja não quer que gastes com ela dinheiro que não é teu, dinheiro de teu pai, talvez uma fortuna mal adquirida’. Francisco concordou: disse que devolveria tudo. Entrou numa sala contígua, despiu-se completamente e assim, nu, com as roupas na mão e sobre elas o dinheiro, voltou à presença do pai e demais circunstantes: ‘Ouvi todos e prestai atenção. Até agora chamei de pai a Pietro di Bernardone, mas como me propus a servir somente a Deus, devolvo a Pietro di Bernardone o dinheiro pelo qual tanto se afligi e as roupas que me deu; de agora em diante, sempre direi: *Pai Nosso que estais no céus*, e não mais *pai meu, Pietro di Bernardone*.’²¹⁰

No mesmo ano em que Francesco renuncia à herança da família, dois jovens de Assis juntam-se a ele; dois anos depois, o grupo soma doze homens. Na comuna de Porciúncula, o grupo encontra a Igreja de Santa Maria dos Anjos em ruínas; eles constroem instalações de taipa no entorno e lá se estabelecem. Francisco costumava cantar, dançar, chorar, emitir sons de animais, ou mesmo tocar cítara em suas pregações. Muitos o consideravam louco, ou perigoso. As pessoas lhe arremessavam lixo nas ruas, e as mulheres trancavam-se em casa para evitar que ele se aproximasse. Francisco aceitava com serenidade as reações que sua presença despertava – o que antes era considerado destempero, passou a ser visto mais tarde como manifestação do sagrado. Francisco nunca teve uma Bíblia intacta, tampouco foi ordenado padre. Era um homem cortês, genial, extrovertido, alegre e engraçado – uma qualidade incomum nos santos.

²¹⁰ FRUGONI, Chiara. Op. cit., p. 40-41.

Retomando a peça, Clara indaga Francisco sobre a saúde de seus olhos. Ele responde que consegue ver o caminho, os Irmãos e as Irmãs, e que enxerga o Cristo crucificado na parede. Ele diz estar com a visão comprometida, mas garante que ouve mais do que antes, que consegue ouvir as árvores, a água e as pedras.

CLARA: As irmãs estão muito felizes com a sua vinda. Irmã Agnes preparou um prato especialmente para o senhor. Prometa que vai comer tudo, se não ela ficará triste.

FRANCISCO: Tudo?

CLARA (*Rindo*): Mas é tão pouco. Sabemos o quanto o senhor costuma comer.

FRANCISCO: Meu estômago diminuiu... (*Faz um gesto de medida com o indicador e o polegar*) Um pouquinho assim é o suficiente.

CLARA: Nós entendemos. Desta vez, pusemos um pouco... – uma pitadinha de açafrão.

FRANCISCO: Açafrão!!

CLARA: O Conde nos enviou açafrão de seu castelo, especialmente para o senhor. Ele se recordava que o senhor gostava de açafrão *antes de...*

FRANCISCO: Antes? Antes de que?

CLARA: Bem, Padre... antes... de o senhor entrar para a vida religiosa.

FRANCISCO (*Agitado*): Antes eu era o maior pecador dentre todos os homens! Não, Irmã Clara! Peça para a Irmã Agnes não pôr açafrão na minha comida. Sem açafrão!!

CLARA (*Bate palmas com vigor*): Pica! Pica!

(*Pica entra imediatamente*)

PICA: Sim, Madre.

CLARA: Peça para a Irmã Clara *não*²¹¹ colocar açafrão no prato do Padre. Não fique aí parada, vá depressa.

PICA: Estou indo²¹².

²¹¹ Grifo do autor.

²¹² CLARA: My sisters are so happy that you have come. Sister Agnes has made something for you. Now promise that you will eat all of it. It will break her heart if you don't.

FRANCISCO: All?

CLARA (*Laughing*): Oh, it is very little. We have learned that.

FRANCISCO: All? My stomach has grown so small... (*Making a ring with his thumb and forefinger*)... That is enough.

CLARA: We understand. But this time there is a touch – a touch of saffron.

FRANCISCO: Saffron!!

CLARA: The Count sent it to us from the castle, especially for you. He remembered that you liked it... before...

FRANCISCO: Before? Before when?

CLARA: Well... Father... before... Before you entered the religious life.

FRANCISCO (*Agitated*): Before!!? When I was the most sinful of men! No, no, Sister Clara! Go quickly and tell Sister Agnes – no saffron! No saffron.

Natural do Oriente Médio e Irã, o açafrão possui um sabor levemente amargo e pungente, porém agradável. Extraído dos estigmas das flores *crocus sativus*, ele é utilizado desde a antiguidade na fabricação de perfumes, tinturas e condimentos. Destinava-se a sacerdotes, filósofos e reis em virtude de seus benefícios e custo elevado. Os povos antigos utilizavam o açafrão em rituais solares, devido à sua coloração. Ainda hoje, é a especiaria mais cara do mundo: são necessários 80 kg de flores (200 a 250.000 flores) para produzir 1 kg de açafrão, o que significa um custo superior ao de seu respectivo peso em ouro. É indicado para aumentar a vitalidade sexual, promover a saúde mental, melhorar o humor e a memória, mas deve ser sempre utilizado em pequenas doses. Desde 2.300 a.C. existem inúmeras referências sobre a utilização da planta em ritos, cerimônias, na medicina e na gastronomia. Como perfume, o açafrão costumava ser espalhado nos banhos gregos e romanos, nos teatros e nos saguões. Foi especialmente associado às cortesãs gregas (hetaira)²¹³.

O santo que não se via como tal, pede à Clara que reze por ele e interceda junto a Deus para que Ele perdoe os seus pecados. Para os franciscanos, a castidade simboliza a reverência e a afeição por todas as criaturas do universo. O voto de castidade, simbolizado por um dos três nós²¹⁴ da corda que prende o hábito ao corpo, deve ser mantido a qualquer preço. O temor de Francisco ao ouvir a palavra “açafrão” carrega consigo uma pitada de comicidade para que não nos esqueçamos das estripulias singulares do santo, ou do humor que muitas vezes Wilder insere em seus textos. O dramaturgo não se furta em citar a procedência do presente – o castelo de um conde –, coincidindo assim com as referências histórico-econômicas da estreita faixa de privilegiados que se beneficiavam da planta.

Mona surge no corredor da plateia, caminhando em direção ao palco. Ela se queixa de ser apedrejada²¹⁵ e chutada na rua, mas afirma que sua sorte irá mudar com a chegada de seu rei. Clara faz um breve relato a Francisco a respeito de Mona e de sua convicção em ser a Rainha de Sabá à espera do Rei Salomão. Encantado com o fato de Mona acreditar que é uma rainha, Francisco conclui que ela deve ser muito feliz. Clara alerta-o sobre o destempero mental da mulher.

CLARA (*Calling sharply and clapping her hands*): Pica! Pica!

(*Pica enters at once*)

PICA: Yes, Mother.

CLARA: Tell Sister Agnes *no* saffron in Father's dish. And do not stand by the door.

PICA: Yes, Mother. (CSPTW I, p. 198-199.)

²¹³ FLARYS, Flavio. *Ouro na cozinha*: quilo do açafrão verdadeiro custa cerca de R\$ 70 mil, 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/rj/regiao-dos-lagos/noticia/2014/05/ouro-na-cozinha-quilo-do-acafrao-verdadeiro-custa-cerca-de-r-70-mil.html>.

²¹⁴ O cordão franciscano, composto por três nós, simboliza o voto de pobreza, o de obediência e o voto de castidade.

²¹⁵ De acordo com os biógrafos de São Francisco, o santo recebia pedradas na rua, assim como Mona recebe na peça.

FRANCISCO (*Caminha uns passos em direção a Mona*): Mona, o seu rei está chegando!

MONA (*Violenta*): Afaste-se de mim! Conheço muito bem seus truques ardilosos!

CLARA (*Com autoridade*): Mona, não fale assim, ou também uaremos uma vassoura para mandar você embora. Você conhece o Velho Tomás, ele sabe como lidar com você.

FRANCISCO (*Com um gesto, pede para Clara se calar; lança um olhar reflexivo para Mona*): Quem pode medir o sofrimento, a perda no mundo? Cada ser humano que nasce, com exceção de Um, aumenta ainda mais o sofrimento. Nós dois juntos contribuimos para agravá-lo. (*Volta-se para Clara e acrescenta, apreensivo*) Vamos até a igreja nos ajoelhar e pedir perdão.

CLARA: Podemos ir à igreja mais tarde, padre. Antes o senhor fará a refeição do meio-dia com as minhas queridas irmãs.

FRANCISCO (*Suspira, resignado*): Está bem...²¹⁶

Clara conta a Francisco que as moradoras aprenderam canções especialmente por ocasião de sua visita. A reação de Francisco é novamente de temor, ele insiste para que Clara o acompanhe até a igreja para eles rezarem juntos. Clara recorda-o que ele havia dado permissão para o Irmão Junípero²¹⁷ e o Irmão Avísio²¹⁸ se sentarem à mesa das irmãs, mas que ele próprio nunca se dispusera a fazê-lo. Sem ter alternativa, Francisco concorda com um gesto de cabeça.

CLARA: Obrigada! Tenho uma perguntinha boba para lhe fazer. Pouco tempo atrás, o Irmão Avísio me contou que João²¹⁹ é o seu nome de batismo. É verdade?

FRANCISCO: Sim, João.

²¹⁶ FRANCIS (*Taking a few steps toward Mona*): Mona!... Yes, your king is coming.

MONA (*Violently*): Go away from me! I know all about your nasty filthy wicked ways!

CLARA (*Authoritatively*): Now, Mona, you must be quiet, or we will send you away – with a broom, too. You know our Thomas. Our Thomas knows how to make you move.

FRANCIS (*Quiets Clara with a gesture; his eyes on Mona in reflection*): Who can measure the suffering – the waste – in the world? And every being born into the world – except One – has added to it. You and I have made it more and more.

(*He turns to Clara and adds with eager face*) Let us go to the church now and fall on our knees. Let us ask forgiveness.

CLARA: Father, we shall go to the church later. Now you have come here to take the noon meal with my dear sisters.

FRANCISCO (*With a sigh, as of a pleasure postponed*): Yes... yes. (CSPTW I, p. 200.)

²¹⁷ Frei Junípero é a personagem principal do livro *A Ponte de São Luís Rei*, o primeiro romance escrito por Wilder São Junípero Serra (1713-1784) foi missionário espanhol franciscano e um dos seguidores de São Francisco. Em italiano o santo recebe o nome de San Ginepro ou Fra Ginepro.

²¹⁸ Avísio é o nome de um córrego italiano.

²¹⁹ Thornton Wilder & Amos Wilder: *Writing Religion in Twentieth - Century America*. Indiana: University of Notre Dame Press, 2011. p. 183. Christopher J. Wheatley acredita que Wilder se refere a São João Batista em João 1:23 (“Preparem o caminho do Senhor”).

CLARA: Foi o senhor quem escolheu Francisco?

FRANCISCO: Meus amigos me deram esse nome. Mas já faz muito tempo.

MONA (*Tendo a cabeça coberta pelo xale, ela resmunga*): Francis, o francês... Todos o chamavam assim, inclusive eu²²⁰.

Francisco conta a Clara um pouco sobre a sua infância, o seu apreço pela cavalaria, e sobre a sua alegria ao compor canções, mas não menciona o porquê de seu receio em partilhar da mesa das irmãs.

Francisco nunca ou raríssimas vezes admitiu comidas cozidas. Se eram admitidas, muitas vezes misturava-lhes cinzas ou tirava-lhes o tempero com água fria. [...]. Nesse sentido, alimentar-se não poderia nunca ser associado ao prazer, ao contrário, deveria lembrar ao santo de Assis e a seus seguidores da sua condição de pecadores.²²¹

Em seu artigo “São Francisco de Assis, Uma Tradição e a Análise Temática do *Cântico Delle Creature*”²²², a Prof. Dra. Vilma K. Barreto de Souza destaca:

A familiaridade com os romances de cavalaria é atestada pela educação e pelo gosto cavalheiresco que teve Francesco, quando jovem, e os biógrafos o descrevem como o príncipe da juventude, pela elegância do vestir-se e pela alegria; e, também, na sua nova vida religiosa ele idealiza, sempre, esse título de cavaleiro. Tommaso da Celano chama-o “novus Christi miles”, “fortissimus miles Christi”, e São Boaventura invoca-o como “strenuissime miles Christi” “dux in militia Christi” condecorado com “crucis in signibus” armado com “armis coelestibus”. Como se sabe, “miles” e “militia” na latinidade medieval, significam, exatamente, “cavaleiro” e “cavalaria”. Ainda um traço da sua educação literária e romanesca, e do seu gosto cavalheiresco temos na figura tão criativa, e que lhe foi tão querida, das núpcias com a Senhora Pobreza: não existe cavaleiro sem dama, e a dama do cavaleiro de Cristo é a Pobreza. São Boaventura diz-nos que Francesco chamava a Pobreza “modo matrem, modo sponsam, modo dominam”, e se compreende de que desse modo se introduzisse pelos biógrafos o mito da mãe e da esposa, unido ao da dama, querendo escusar, em uma imagem mais casta e menos profana, as relações de Francisco com a Pobreza.²²³

²²⁰ CLARA: Thank you! Now there's another childish thing I want to ask you. Brother Avisio told me a short time ago that you were christened John. Is that true?

FRANCISCO: Yes. Yes. John.

CLARA: You chose the name Francis?

FRANCISCO: My friends gave it to me. But that's long ago.

MONA (*From under the hood of her shawl, as though brooding to herself*): Francis the Frenchman... They called him that. That's what I called him, too. (CSPTW I, p. 202.)

²²¹ Trecho extraído de “Francisco de Assis e a Mortificação da Carne”, de Elizabeth da Silva Passos. Graduanda do curso de História – UFRJ-IFC. Disponível em: <https://smsrio.org/revista/index.php/reva/article/viewFile/57/622>.

²²² O *Cântico às Criaturas* é uma canção religiosa cristã, concebida por São Francisco de Assis. Também é conhecida como *Cântico do Irmão Sol*.

²²³ Língua e Literatura. *Revista dos Departamentos de Letras da Universidade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo*. Ano XII, v. 15, 1986, p. 200. (A Prof. Vilma K. Barreto aposentou-se

FRANCISCO: Soube que cada cavaleiro tinha a sua dama. (*Com tristeza, ele encara Clara*) Procurei em toda a parte... em toda parte.

CLARA: Não fale sobre esse assunto, se ele o aborrece.

FRANCISCO (*Em tom baixo, aflito*): Que Deus perdoe os meus pecados que o ofenderam!

CLARA: Ele irá perdoá-lo.

FRANCISCO: Passei por momentos difíceis..., (*De repente, ele olha feliz para Clara*) mas depois eu encontrei a minha senhora.

CLARA (*Sorrindo*): Sim, nós sabemos.

FRANCISCO: A Senhora Pobreza! Casei-me com ela! Desde então eu ando por aí cantando em seu louvor.

[...]

(*Ele cruza o palco, concentrando-se para se recordar*)

FRANCISCO: Há muito tempo, eu escrevi uma canção para ela:

Quando na escuridão da noite

Eu não puder ver nem as luzes nem as estrelas,

Os olhos da minha senhora me trarão a luz.

Quando eu vaguear em matas cerradas

E meus pés tropeçarem em desespero

Os olhos da minha senhora me mostrarão o caminho.

MONA: Quando os grilhões me prenderem —

FRANCISCO (*Reconhece com um grito*): Mona Lucrecia!

MONA (*Áspera*): Que vergonha! Cantar essa canção para uma mulher santa como Madre Clara! Tampe os ouvidos, Madre!

(*Avança na direção de Francisco*) O que você sabe sobre Francisco, o francês? *Eu*²²⁴ o conheço. Ele escreveu essa canção para mim.

Quando os grilhões me prenderem

E for decidida a hora da minha morte

Os olhos da minha senhora me libertarão.

em 2000 e, registrada, continua a lecionar ininterruptamente Letras e Filologia, atuando principalmente nos temas respectivos às duas especializações, nos cursos de pós-graduação de mestrado e doutorado: Literatura Medieval e História das Línguas Neolatinas até esta data.)

²²⁴ Grifo do autor.

Todos sabiam que ele procurava uma esposa. Todos – a mulher do prefeito, Ninina Dono²²⁵ e eu.

FRANCISCO: Mona Lucrécia. (*Tremendo, pede a Clara*) Deixe-nos a sós.

MONA: Dizem que hoje ele corre o mundo, que visita o papa, que esteve na Palestina para converter o sultão²²⁶.

CLARA: Não se demore, Padre. O almoço está quase pronto.

(*Ela sai*)

MONA (*Grita na direção de Clara*): Ele dizia que meu corpo era feito de mármore e neve²²⁷ – não, ele dizia que meu corpo era feito de fogo²²⁸ e neve. (*Começa a deixar o palco em direção ao corredor da plateia*)

Ele converterá o sultão com a ajuda do demônio. O demônio o ajudou a converter a mim e a mulher do prefeito.²²⁹

²²⁵ Não foram encontradas informações sobre esse nome.

²²⁶ No original *Grand Turk* (Imperador muçulmano, especialmente no caso do antigo império otomano). As doutrinações a que se refere Mona Lucrécia dizem respeito à peregrinação de São Francisco de Assis pelo mundo.

²²⁷ No Cântico de Salomão, capítulo 5, sobre o mármore: “His legs are as pillows of marble, set upon sockets of fine gold: his countenance is as Lebanon, excellent as the cedars” (Disponível em: <https://www.biblicalcyclopedia.com/M/marble.html>).

Em Jó, capítulo 9, sobre a neve: “If I wash myself with snow water, and make my hands never so clean” (Disponível em: <https://www.biblicalcyclopedia.com/S/snow.html>).

²²⁸ Ainda no Cântico de Salomão, em Crônicas 2, capítulo 7: “Now when Solomon had made an end of praying, the fire came down from heaven, and consumed the burnt offering and the sacrifices; and the glory of the LORD filled the house” (Disponível em: <https://www.biblicalcyclopedia.com/F/fire.html>. Acesso em: jan. 2020).

²²⁹ FRANCIS: And I heard that each of these knights had a lady. (*He looks at her with pain and appeal*) I looked everywhere. I...I... looked everywhere.

CLARA: Do not talk of it, if it distresses you.

FRANCIS (*Low and urgently*): ... May God forgive me that load of sin with which I offended him!

CLARA: Yes.

FRANCIS: I went through a troubled time... (*Suddenly he looks at her happily*) And then I found my lady.

CLARA: Yes, we know, Father.

FRANCIS: Poverty! And I married her!

CLARA: Yes.

FRANCIS: And ever since, I go about the world singing her praises.

[...]

(*He crosses the stage, groping in his memory for an old song*)

FRANCISCO: ... That song...that old song I wrote for her:

When in the darkness of the night

I see no lantern and no star,

My lady's eyes will bring me light.

When in pathless woods I stray

My feet have stumble in despair

My lady's eyes will show me the way.

MONA: When prison chains do fetter me –

FRANCIS (*A loud cry of recognition*): Mona Lucrezia!!

MONA (*Harshly*): Shame on you! To sing that song in the ears of a holy woman! *That's* Mother Clara of Saint Damian's. Cover your ears, Mother Clara.

(*Advancing on Francis*) What do you know of Francis the Frenchman? *I* know him. He wrote that song for me. (CSPTW I, p. 202-203.)

Ouvem-se gritos vindos da rua. Mona reclama das pedras que os meninos estão a lhe atirar. Pica desce até o corredor da plateia para tentar impedir a aproximação de Mona. Francisco pede que Mona se aproxime e se cale, um dos lados de rosto está coberto de sangue. Atingida outra vez, ela cai de joelhos na boca de cena. Francisco pede a Pica que traga uma bacia com água e um pano limpo.

MONA (*Para Francisco, áspera*): Você me chutou!

FRANCISCO: Não chutei, Mona Lucrecia.

MONA: Chutou, sim.

FRANCISCO: Venha até aqui e sente-se. Você agora está entre amigos.

MONA (*Sentando-se*): Não existem amigos. Não quero saber deles. Tive amigos no passado.

(*Ela olha fixamente para Francisco, angustiada*) Quem é você? Qual o seu nome?

FRANCISCO: João é o meu nome de batismo.

MONA: João! – Sabe quem foi João?

FRANCISCO (*Fala baixinho*): Sei.

MONA: Você fica aí parado feito um poste, não faz nada. Se todos os Joões do mundo se reunissem e fizessem jus ao nome que têm, o mundo seria bem melhor.

FRANCISCO: Não ponha a mão no ferimento, Lucrecia. Vamos lavá-lo daqui a pouco.²³⁰

MONA (*Áspera*): Não me dirija a palavra!

(*Silêncio*)

(*Depois pensa em voz alta*) O rei vai me procurar. “Onde está a minha rainha?” Vou me esconder onde ele não possa me encontrar. – Parece que eu tinha alguma coisa para dizer a ele.²³¹

²³⁰ Nessa última frase, Wilder faz uma analogia entre o batismo de Jesus Cristo por São João Batista e a limpeza com água no rosto de Mona.

²³¹ MONA (*Harshly to Francis*): You kicked me!

FRANCIS: No, Mona Lucrezia.

MONA: You did.

FRANCIS: Come over here and sit down. You are among friends now.

MONA (*Sitting down*): There are no friends. I don't want any friends. I had some.

(*She stares at Francis, somberly*) Who are you? What's your name?

FRANCIS: I was christened John.

MONA: John! – Do you know who John was?

FRANCIS (*In a small voice*): Yes.

MONA: You stand there – as idle as a log – and *do* nothing. If all the men in the world named John would join themselves together and be worthy of their name, the world would not be like *that*.

FRANCIS: Don't put your hand on your wound, Lucrezia. We'll wash it in a moment.

Clara entra com a água e o pano, ajoelhando-se na frente de Mona. A mulher a repele, ela alega que Clara é uma mulher santa e por isso não deve tocá-la. Mona afirma que se limpará sozinha, ou com a ajuda do “indigno” João. Francisco assume a tarefa e Clara sai de cena.

FRANCISCO: Agora o rosto mais uma vez.

MONA: Não! Não venha me tocar. Não gosto que me toquem. *(Ela pega o pano e resmunga.)* Num dia tão importante como hoje!... Um monge barrigudo feito você não serve para nada, só sabe se empanturrar na mesa das pessoas. *(Para ele, feroz)* É uma ofensa a Deus!

FRANCIS: Sim.

MONA: Francis, o francês, virou monge. Eu o conhecia. Nunca disse a ele o que devia ter dito. Estava claro na minha cabeça, como se estivesse escrito na parede, mas eu nunca disse. Tudo o que ele queria fazer, ah, ele fazia. Quebramos a nossa promessa por causa da determinação dele. Eu nunca havia enganado o meu marido. Eu disse ao francês que temia a Deus. O que você acha que ele respondeu? *(Ela encara Francisco)* Ele disse: o amor é um só!

FRANCISCO: Não-ão!

MONA: Ele disse que me tornaria a Senhora de sua vida e que faria tudo o que eu lhe ordenasse. Eu devia ter-lhe ordenado... Suas palavras eram um mau presságio. Mesmo sendo eu uma juvenzinha, eu sabia que o mundo era um vale sem chuva... uma cidade sem comida. Eu sabia... eu sentia... *(Ela fica confusa)*

FRANCISCO *(Ele fala em tom baixo)*: O que você teria dito a ele, Lucrécia?

MONA *(Levantando-se)*: Eu serei a sua dama. Por isso, eu lhe ordeno: NÃO POSSUA NADA²³². Ninguém lhe dará ouvidos se você tiver um teto sobre a sua cabeça. Ninguém lhe dará ouvidos se você souber onde vai comer amanhã. O medo afasta o amor do mundo, e somente um homem destemido poderá trazê-lo de volta. *(Lança a ele um olhar penetrante e depois desmorona no banco)* Mas eu nunca disse isto!

FRANCISCO: Lucrécia, você me conhece? Sou eu, o Francisco.

MONA *(Desinteressada)*: Decerto você é outro Francisco. Vou-me embora.

FRANCISCO *(Grita)*: Pica! Pica!

MONA *(Harshly)*: Don't talk to me!
(Silence)

(Then, brooding to herself) The king will look for me. "Where is my queen?" I'll hide where he can't find me. – And I had something to tell him. (CSPTW I, p. 205-206.)

²³² Grifo do autor.

MONA (*Começa a caminhar em direção à cidade*): Estou cansada... tenho medo do cachorro do açougueiro, da mulher do prefeito —

FRANCISCO: Pica!

(*Pica entra correndo*)

Vou acompanhar Mona Lucrecia até a casa dela. (*Indica com o olhar*) Você precisa me mostrar o caminho.

PICA: Padre Francisco, as irmãs já estão prontas para o almoço. O senhor vai partir o coração delas.

MONA (*Ela começa a caminhar*): Eu tinha uma bengala, mas os meninos sempre a levam embora. (*Ela se detém*) Alguém ia chegar à cidade hoje...

PICA (*Indignada*): Era o Padre Francisco! E você estragou tudo!

FRANCISCO (*Para Pica*): Ssssh! — Não consigo enxergar o caminho. Me dê a mão.

MONA (*Virando o corpo*): Aqueles cachorros – o cachorro do açougueiro, o Rufus²³³. O Irmão João não tem uma bengala?

PICA (*Risinhos*): Ela não sabe que os cachorros não mordem o Padre Francisco!

MONA (*Detém-se e espreita Francisco*): Você não tem uma bengala?

FRANCISCO: Não, Mona Lucrecia. Eu não possuo coisa alguma²³⁴.

²³³ William II, apelidado de William Rufus (c.1056-1100), rei da Inglaterra. O seu apelido era devido à coloração avermelhada de sua pele (rufus/rufous = vermelho). William II evitou a dissolução dos laços políticos entre a Inglaterra e a Normandia. Ele ficou conhecido como um tirano corrupto e violento.

²³⁴ MONA: Francis the Frenchman became a monk. I knew him. I never said to him what I should have said. It was clear in my mind, like writing on the wall; but I never said it. Whatever Francis the Frenchman wanted to do, oh, he did it. His will was like...! It was that that made us break our vows. I had never deceived my husband. I told him I was afraid of God. What do you suppose he said? I told him I was afraid of losing God's love. (*She stares at him*) He said: all love is one!

FRANCIS: No-o!

MONA: He said that he would make me the lady of his life and that he would do anything that I ordered him to do... I should have ordered him to do... that thought that was like writing on the wall. Even then, though I was a girl, I knew that the world was a valley without rain... a city without food. I knew that the world was a valley without rain... a city without food. I knew... I felt... he could... (*She becomes confused*)

FRANCIS (*Low*): What would you have said, Lucrezia?

MONA (*Rising*): I shall be your lady. And I command you: OWN NOTHING. No one will listen to you, if you have a roof over your head. No one will listen to you if you know where you will eat tomorrow. It is fear that has driven love out of the world and only a man without fear can bring it back.

(*She glares at him a moment, then sinks back on the bench*) But I never said it!

FRANCIS: Lucrezia, do you know me? I am Francis.

MONA (*Without interest*): No, you are some other Francis. I am going now.

FRANCIS (*Calling*): Pica! Pica!

MONA (*Starting to the town*): I'm tired... but I'm afraid of the butcher's dog... and the mayor's —

FRANCIS: Pica!

(*Pica rushes in*)

I am taking Mona Lucrezia to her home. (*He indicates with his eyes*) I will need you to show me the way.

PICA: Father Francis, the sisters are ready to sit down at the table. You will break their hearts.

MONA (*Starting*): I had a stick. The boys are always taking away my stick. (*Stopping*) Someone was coming to town today...

Em *Someone from Assisi*, Wilder baseia-se no livro *Cântico dos Cânticos*, ou Cântico de Salomão, para conceber a antiga história de amor entre Francisco e Mona Lucrecia. O livro, de autor desconhecido (a associação ao Rei Salomão viria mais tarde), é um apanhado de poemas de amor declamados alternadamente entre um homem e uma mulher, sem que exista uma conexão preestabelecida. O livro tem recebido várias interpretações: alegórica, dramática, relativa ao culto e literal. Os judeus consideram-no uma alegoria ao amor de Deus pelos israelitas; entre os cristãos, o livro é interpretado como uma descrição do pacto de amor entre Cristo e a Igreja Católica. As interpretações dramáticas do Cântico de Salomão baseiam-se em sua forma dialógica; os interlocutores desempenham seus papéis em uma história de amor de contornos variados e de acordo com a interpretação. Entre os acadêmicos modernos, o livro apenas representa uma coleção de poemas de amor seculares, isentos de qualquer implicação religiosa. Os cânticos celebram a alegria e a bondade do amor humano entre os sexos, além de promover uma sensação plena de harmonia interna em relação à criação de Deus, que originou esse amor.

No tocante aos trovadores franceses, o poeta e escritor inglês G. K. Chesterton observa:

Existiam perigos morais evidentes nesse sentimentalismo soberbo; mas é um erro supor que seu único excesso fosse no sentido da sensualidade. Havia uma tensão no romance do sul que era, efetivamente, um excesso de espiritualidade; do mesmo modo que a heresia pessimista que ela produzia era um excesso de espiritualidade, de certa forma. O amor nem sempre era animal; às vezes era tão sublime que chegava a ser quase alegórico.²³⁵

O relacionamento paradoxal entre o amor espiritual e o amor carnal, tão característico da literatura religiosa no período medieval, é um elemento dramatizado por Wilder.

5.1 Wilder e as alusões em seus textos

Thornton Wilder se destaca entre os mais cultos e literatos dramaturgos modernos. As suas peças utilizam alusões notórias que provêm de diversas fontes com o intuito de engajar o público durante a *performance*. “Impressionantemente erudito e multílingue... Wilder cria sua

PICA (*Spitefully*): Yes! Father Francis himself. And you’ve spoiled everything!

FRANCIS (*To Pica*): Hsh! — I cannot see the path. Give me your hand.

MONA (*Turning*): Those dogs — the butcher’s Rufus. Brother John, haven’t you got a stick?

PICA (*Giggling*): She doesn’t even know that dogs don’t bite Father Francis!

MONA (*Stopping and peering at Francis*): Haven’t you got a stick?

FRANCIS: No, Mona Lucrezia. I have nothing. (CSPTW I, p. 207-209.)

²³⁵ “There were manifest moral dangers in all this superb sentimentalism; but it is a mistake to suppose that its only danger of exaggeration was in the direction of sensualism. There was a strain in the Southern romance that was actually an excess of spirituality; just as the pessimist heresy it produced was in one sense an excess of spirituality. The love was not always animal; sometimes it was so airy as to be almost allegorical” (CHESTERTON, G. K. *Saint Francis of Assisi*. Mineola: Courier Corporation, 2012. p. 54).

própria linguagem teatral e eclética, levando-a além do ‘cosmo’ teatral”²³⁶. Em um surpreendente número de peças, as personagens de Wilder mencionam ou reproduzem trechos de obras literárias, de modo a criar uma rede de significados que cruza o tempo e o espaço com a finalidade de colaborar com o entendimento do público. William Harmon, autor de *A Handbook to Literature*, define a palavra ‘alusão’: “uma figura de linguagem que faz breve menção a um acontecimento histórico, literário, ou a um objeto”²³⁷. Obras literárias, autores famosos e personalidades culturais, declaradamente mencionadas ou não, constituem alguns dos recursos utilizados por Wilder para despertar a imaginação do público, possibilitando aos espectadores a oportunidade de realizarem associações culturais que possam complementar a ação dramática. “Por intermédio de uma rede complexa de estratégias dramáticas, Wilder exhibe habilidade ao utilizar a alusão para produzir o que ele denomina de ‘mente coletiva’ da experiência teatral em seu ensaio *Some Thoughts on Playwriting*”²³⁸.

Algumas [alusões] são de natureza geral, como nas citações transitórias de Shakespeare e Longfellow em *The Happy Journey to Trenton and Camden*; outras referem-se a obras específicas como a *Spoon River Anthology*²³⁹ em “Nossa Cidade”. Às vezes as citações ocorrem sob a forma de diálogo, ou mesmo na direção de cena. [...] No âmbito geral, as alusões incluem referências culturais associadas à várias outras obras: Hércules e Tirésias em *The Alcestiad*, ou São Francisco em *Brother Fire*. Se vistas coletivamente, essas diversas alusões estabelecem uma conexão entre tradições e percepções alheias ao ambiente teatral, de modo que os espectadores possam compartilhar de uma história cultural.²⁴⁰

Ainda sobre a alusão, Harmon complementa: “ao cutucar o conhecimento e a memória do leitor, pode se assegurar um efeito emocional ressonante em função de associações já

²³⁶ “Impressively erudite and multilingual... Wilder created an eclectic theatrical idiom of his own that draws together the further reaches of the theatrical ‘cosmos’” (LIFTON, Paul. *Vast Encyclopedia: The Theatre of Thornton Wilder*, cit., p. 84).

²³⁷ “A figure of speech that makes brief reference to a historical or literary event, or object” (HARMON, William. *A Handbook to Literature*. 6th ed. London: Pearson PLC, 2006. p. 15).

²³⁸ “Relying on a complex web of dramaturgical strategies, Wilder wields allusion to foster what in ‘Some Thoughts on Playwriting’ he calls the ‘group-mind’ of theatrical experience” (RADAVIDCH, David. *Reference Works: Strategic Allusion in Thornton Wilder’s Theatre*. In: *Thornton Wilder in Collaboration*. Collected Essays on His Drama and Fiction. Edited by Jackson R. Bryer, Judith P. Hallet and Edyta K. Oczkiewicz. United Kingdom: Cambridge Scholars Publishing, 2018. p. 84).

²³⁹ MASTER, Edgar Lee. *Spoon River Anthology*. First edition; Macmillan and Co, NY, 1915. A antologia consiste em 245 epitáfios escritos em versos livres sob a forma de monólogo. Inspirado em um deles, Wilder escreveu o monólogo de Emily.

²⁴⁰ “Some mentions are general in nature, as in a passing reference to Shakespeare and Longfellow in *The Happy Journey to Trenton and Camden*. Other citations appear in the dialogue, other times in stage directions. Other citations are more pointed references to specific works like *The Spoon River Anthology* in *Our Town*. Sometimes such citations appear in the dialogue, other time in stage directions. [...] On a broader level, allusion includes common cultural references tied to multiple works, such as Hercules and Teiresias in *The Alcestiad* or Saint Francis in “*Brother Fire*”. Taken collectively, these various forms of reference link to traditions and thought systems outside the current theatrical setting, uniting audience members in a shared cultural history” (RADAVIDCH, David. Op. cit., p. 83-84).

existentes em sua memória”²⁴¹. “A familiaridade do público com as personagens e as situações [nas peças de Wilder] suscita uma forte resposta emocional”²⁴².

5.2 *Brother Fire* (1915)

Na minipeça *Brother Fire*, Francisco visita a camponesa Annunziata e sua filhinha Isola na cabana em que ambas vivem ao norte da Itália. Ao vê-lo molhado e com frio, Annunziata convida-o para tomar uma sopa e se aquecer junto à lareira. Ela lhe fornece uma pele para que ele cubra os joelhos e deixa a cabana por instantes para apanhar mais lenha. Isola senta-se ao lado de Francisco e os dois começam a conversar. Ele descreve à garota os benefícios do fogo²⁴³ e aproxima seu hábito das chamas para provar o seu amor ao fogo. As chamas se alastram pelo hábito de Francisco e ele se põe em pé, estático. Isola grita pela mãe. Annunziata entra correndo e rapidamente arranca a pele sobre Francisco, lançando-a na lareira. Francisco desaprova a atitude de Annunziata, ele argumenta que ela havia arruinado a “refeição” do fogo. A camponesa diz não encontrar lógica no fato de as pessoas matarem os animais para obter suas peles e matarem-se umas às outras para alimentar o fogo.

Parece existir algo além de amizade entre Francisco e Annunziata quando a mulher o indaga: “Devemos oferecer [ao fogo] o que muitas vezes nos aquece em troca de alguns minutos de calor?”²⁴⁴. Em *Brother Fire*, Wilder afirma que não existem verdades absolutas, o fogo é o símbolo do desejo insatisfeito e voraz que arde sem cessar. Em seu poema “Cântico ao Irmão Sol”, São Francisco de Assis reverencia o sol, a água e o vento com humilde adoração.

Ao realizarmos uma análise conjunta da minipeça *Brother Fire* e da peça curta *Someone from Assisi*, observamos que as duas narrativas tratam de situações que envolvem manifestações sexuais na vida de São Francisco de Assis. Em *Brother Fire*, Wilder concilia carne e espírito de maneira amigável na relação entre Francisco e Annunziata. A camponesa chega a afirmar que se não tivesse tantas obrigações a cumprir, talvez referindo-se a Isola, ela largaria tudo para

²⁴¹ “Allusion seeks, ‘by tapping the knowledge and memory of the reader’, to secure a resonant emotional effect from the associations already existing in the reader’s mind” (Ibidem, p. 84).

²⁴² “The very familiarity of the characters and situations elicits a strong emotional response” (GOLDSTEIN, Malcolm. *The Art of Thornton Wilder*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965. p. 78).

²⁴³ No livro *Vida de um Homem: Francisco de Assis*, de Clara Frugoni, a autora cita: “Para tentar deter o mal dos olhos [de Francisco], um cirurgião foi à ermida de Fonte Colombo, perto de Rieti. Submeteu Francisco a uma cauterização com ferro ardente na região entre as orelhas e as têmporas, obviamente sem anestesia; acreditava que assim interromperia o fluxo contínuo de humores dos pobres olhos do doente. Enquanto os companheiros fugiam, não conseguindo presenciar a intervenção que parecia uma tortura, Francisco se dirigia ao Irmão Fogo com palavras gentis e afetuosas; invocou sua cortesia e suportou as queimaduras com serenidade” (cit., p. 159-160).

²⁴⁴ “Must we give what makes us often warm for that which makes us warm only for a moment?” (CSPTW II, p. 24.)

cuidar de Francisco²⁴⁵. Em *Someone from Assisi*, Francisco elege a Senhora Pobreza como sua companheira mesmo depois de viver uma paixão arrebatadora por Mona, decisão esta que leva a jovem à loucura. *Someone from Assisi* não trata especificamente do pecado da luxúria, mas da necessidade de reparação da falta cometida. A leveza com que o jovem dramaturgo trata o tema em 1915 cede espaço ao peso da preocupação, responsabilidade, ou arrependimento, em relação aos atos impulsivos realizados em tempos passados.

²⁴⁵ “Where is your mother that she should watch over you? Had I not these other duties I should leave everything and watch over you myself”. (CSPTW II, p. 24.)

6 *Childhood*. A comedy²⁴⁶ (Infância. Uma comédia)²⁴⁷

Há duas épocas na vida, infância e velhice, em que a felicidade está numa caixa de bombons.

Carlos Drummond de Andrade

Publicada originalmente em novembro de 1960 na revista *The Atlantic Monthly*, *Childhood* integra a coletânea *The Collected Short Plays of Thornton Wilder, Volume I* da Theatre Communications Group (TCG), coordenada por Donald Gallup e Tappan Wilder, lançada em 1997. Em 2007, a peça é publicada no volume *Collected Plays & Writings on Theater*, com seleção e notas de J. D. McClatchy, pela The Library of America. Em novembro de 2012, o Aurora Theater Company, em Berkeley, California, reuniu *Infancy*, *Childhood*, *The Happy Journey to Trenton and Camden* e *The Long Christmas Dinner* no projeto *Wilder Nights*, sob a direção de Barbara Oliver.

Em 24 março de 1960, Wilder anota em seu diário:

Em *Childhood*, eu lancei mão de uma informação extraída do livro “A Interpretação dos Sonhos”²⁴⁸, da qual não me recordo muito bem (mas que me foi útil quando comecei a observar os meus próprios sonhos): a presença de uma pessoa importante no sonho de alguém, e que esse alguém não quer identificar ou reconhecer como seu censor, surge coberta por um véu, ou disfarçada, ou pode ser apenas vista de costas. Foi dessa maneira que concebi o Pai e a Mãe [da peça].²⁴⁹

“Infância” trata a delicada percepção infantil do mundo adulto e a complexa comunicação entre pais e filhos. “Hospital”, “Funeral” e “Incêndio” são as brincadeiras prediletas de Caroline, 12, Dodie, 10, e Billee, 8 anos, que fingem serem órfãos quando se divertem no quintal da casa. O comportamento estranho e recorrente das crianças desperta a atenção da mãe, que decide relatar a situação ao marido.

A peça tem início com a saída das três crianças de dentro da casa em direção ao quintal, um espaço em forma de arena, contornado por algumas cadeiras baixas que servirão de arbustos.

²⁴⁶ O texto utilizado para tradução e discussão deste capítulo integra o volume da TCG, *The Collected Short Plays of Thornton Wilder, Volume I*, p. 250-269, que doravante surgirá com a sigla CSPTW I. A tradução dos trechos é de minha autoria.

²⁴⁷ Embora integrante do espetáculo *Plays for Bleecker Street: Plays in One Act for an Arena Stage*, a peça *Infancy* (Primeira Infância) não está presente neste estudo. A denominação “Primeira Infância” refere-se ao período entre o nascimento à aquisição da fala, que geralmente ocorre até o terceiro ano de vida. Aqui temos o título *Childhood*, que em português equivaleria a Infância.

²⁴⁸ FREUD, Sigmund (1856-1939). *The Interpretation of Dreams*. A primeira publicação em alemão ocorreu em 1899, com data de 1900. Foi traduzido e publicado em inglês em 1913.

²⁴⁹ “In *Childhood* I use something I none too clearly remember from ‘The Interpretation of Dreams’ (and by the light of that book, observed in my own dreaming): that an important person in one’s dream, whom one’s censor does not wish to identify or acknowledge, appears veiled or masked, or seen from the back only. So my children’s father and mother” (*The Journals of Thornton Wilder 1939-1961*, cit., p. 275).

Dodie conta a Caroline que a mãe havia telefonado ao pai para dizer a ele que o carro havia quebrado, e que por este motivo ele teria de voltar para casa de ônibus. Felizes com a notícia, as três crianças correm para trás de um arbusto para escolher de quê brincariam. Billee avista o pai, que surge caminhando no corredor da plateia. O pai sobe ao palco, assobia para avisar à esposa sobre a sua chegada e, balançando um taco de golfe imaginário, executa uma jogada certa.

PAI: Duzentos e vinte e oito metros!

MÃE (*Entra em cena, dá-lhe um beijo e apanha o casaco do chão*): Você chegou cedo.

PAI: Vim de carona com o Jerry até a esquina. Trouxe uma garrafinha para o fim de semana.

MÃE: Prefiro que você não beba na frente das crianças.²⁵⁰

[...]

BILLEE (*Transtornado*): Ele bebia de *montão*. A mamãe dizia: “Já não chega o que você bebeu?”, e ele respondia: “Só mais um golinho.”

DODIE: É verdade. “Esta é para curar a ressaca”, e a mamãe respondia: “Desse jeito você vai cair duro na nossa frente!”. Eu detestava²⁵¹.

6.1 O combate ao álcool na sociedade norte-americana

Em meados de 1935, “Bill W.” (William Griffith Wilson [1895-1971]), corretor de ações na cidade de Nova York, e “Dr. Bob S.” (Robert Holbrook Smith [1879-1950]), médico cirurgião da cidade de Akron, Ohio, encontram-se no bar do Mayflower Hotel, em Akron, onde Bill estava hospedado. “Bill W.” estava sóbrio havia cinco meses, mas uma reviravolta em seus planos profissionais naquele dia o levou a reincidir no vício. “Dr. Bob S.” lutava contra sua dependência alcoólica e, do encontro dos dois, no Mayflower, surge a ideia de criar um programa de ajuda e apoio a dependentes alcoólicos, o *Alcoholics Anonymous* (AA), que passou a atuar oferecendo atendimentos individuais realizados por ambos em um cômodo da casa do Dr. Bob. Quatro anos se passaram até que o programa somasse cem pacientes totalmente

²⁵⁰ FATHER: Two hundred and fifty yards!

MOTHER (*Enters, kisses him, and picks up the coat*): Why, you’re early, after all.

FATHER: Jerry drove me to the corner. Picked up a little flask for the weekend.

MOTHER: Well, I wish you wouldn’t open your little flask when the children are around. (CSPTW I, p. 252.)

²⁵¹ BILLEE (*Beside himself again*): He used to drink *oceans*. And Mama’d say. “Don’t you think you’ve had enough?” and he’d say, “Down the hatch!”

DODIE: Yes, he did. And, “Just a hair of the dog that bit him.” And Mama’d say, “Well, if you want to kill yourself before our eyes!” I used to want to die. (CSPTW I, p. 257.)

recuperados e distribuídos em três grupos nas cidades de Akron, Nova York e Cleveland. A promessa de anonimato do AA encorajou novos pacientes a buscarem tratamento, estimulando-os a lutar contra o estigma social do alcoolismo. Em 1939, após a publicação do livro *Alcoholics Anonymous: The Story of How Many Thousand of Men and Women Have Recovered from Alcoholism*²⁵², também conhecido como *The Big Book*²⁵³, o AA cresce rapidamente e o número de associados em Cleveland chega a 500 pessoas. Até o ano 2010, o número de cópias vendidas do Big Book tinha alcançado a casa dos 27 milhões²⁵⁴. A *Alcoholics Anonymous World Service, Inc.* está sediada em Nova York, onde as convenções são realizadas periodicamente. Todos os grupos de AA são locais e operam de maneira autônoma.

De acordo com o Dr. Drauzio Varella²⁵⁵: “Muitos desses filhos de alcoólicos se recusam a beber para não seguir o exemplo de casa. Quando acompanhados por vários anos, porém, esses adolescentes apresentam maior probabilidade de abandonar a abstinência e tornarem-se dependentes”²⁵⁶.

6.2 Uma analogia entre *Childhood* e *The Happy Journey to Trenton and Camden*

Os anos 1960 foram marcados por uma significativa revisão de valores na sociedade americana devido à inserção maciça de mulheres no mercado de trabalho; elas saíram às ruas para reivindicar salários e direitos equiparados aos dos homens. O advento da pílula anticoncepcional trouxe liberdade para as mulheres, antes restritas às relações monogâmicas e matrimoniais. Em 1963, a escritora estadunidense Betty Friedan publica seu polêmico livro *The Feminine Mystique* (A Mística Feminina), no qual ela investiga a crise da identidade feminina e as causas da frustração das mulheres modernas no desempenho de papéis tradicionais na sociedade. Críticas aos valores e convenções da classe média foram expressas em novos estilos de vida: *gays* e *lésbicas* organizaram-se em movimentos de aceitação e inclusão nas áreas social, cultural e política; o movimento *hippie* buscava um questionamento existencial abrangente com o lema “Paz e Amor”; na música, as canções *Blowin' in the Wind* (1963) e *The Times They Are a-Changin'* (1964), de Bob Dylan, tornaram-se hinos dos movimentos pelos direitos civis e de

²⁵² WILSON, William. *Alcoholics Anonymous*. New York: Works Publishing Company, 1939.

²⁵³ O nome surge devido à espessura do papel utilizado na primeira edição.

²⁵⁴ Disponível em: <https://www.verywellmind.com/the-founders-of-alcoholics-anonymous-67383>.

²⁵⁵ Antônio Drauzio Varella (1943-) é médico oncologista, cientista e escritor. Possui mais de 10 livros publicados e recebeu diversas premiações: Prêmio Jabuti de Livro do Ano, Prêmio Novos Horizontes e Revelação Infantil, da Bienal do Rio de Janeiro. Também participa de séries no programa Fantástico na Rede Globo sobre o corpo humano, primeiros socorros, gravidez, transplantes, entre outras.

²⁵⁶ VARELA, Drauzio. *Alcoolismo*. UOL, 2019. Disponível em: <https://drauziovorella.uol.com.br/drauzio/artigos/alcoolismo-artigo/>. Acesso em: 8 jan. 2020.

oposição à Guerra do Vietnã; e, igualmente importante, o posicionamento do líder e pastor Martin Luther King contra a discriminação social, movimento cujo ápice ocorre em 1963 quando, na “Marcha sobre Washington”, King faz o seu discurso mais famoso “I Have a Dream” (Eu tenho um Sonho), sobre o sonho de existir uma sociedade em que brancos e negros pudessem conviver em harmonia. Além do palco do Circle in the Square, *Childhood* ganhou espaço na programação da rede CBC de Televisão em meados de 1960 e no canal de TV educativa *National Education Television* (NET) nos anos 1966 e 1970.

The Happy Journey to Trenton and Camden faz a sua primeira apresentação no dia 25 de novembro de 1931, numa coprodução da Yale Dramatic Association e do Vassar College Philalethis no teatro da Yale University, New Haven, CT. Em março de 1948, a peça estreia no Cort Theatre²⁵⁷, Broadway, e encerra temporada de nove meses totalizando 318 apresentações. Na peça, a personagem Ma Kirby apresenta um comportamento comum às zelosas mães de família da Newark dos anos 1930. Fundada em 1666 pelos Puritanos da Colônia de New Haven, Newark é uma das cidades mais antigas dos Estados Unidos. Na narrativa, o pai Elmer, a mãe Ma Kirby, o garoto Arthur e a menina Caroline saem de Newark no carro da família rumo²⁵⁸ a Camden, com o propósito de visitar Beulah, a primogênita do casal, que recentemente havia sofrido um aborto espontâneo. A maior parte da narrativa da peça acontece dentro de um carro invisível que antes havia sido montado pelo Diretor de Cena (*Stage Manager*) a partir de quatro cadeiras e uma plataforma baixa distribuídas no palco vazio. O *Stage Manager* também se encarrega de ler as falas das personagens menores sem se preocupar em alterar a voz, caso sejam mulheres ou crianças. Durante a viagem, Arthur e Caroline fazem comentários sobre a paisagem e a geografia dos lugares por onde a família passa e leem cartazes de publicidade²⁵⁹. Em Elizabeth, New Jersey, o carro dá passagem a um cortejo fúnebre; mãe e filho se desentendem e fazem as pazes; a família faz uma parada no posto de gasolina onde todos aproveitam para comer cachorros-quentes invisíveis; eles cantam durante a viagem; e, por fim, a família chega à casa de Beulah.

Em *Thornton Wilder*, David Castronovo descreve a personagem Ma Kirby:

Ela obedece a um código de decência, amizade, amor e orgulho de fácil articulação. É o retrato da pequena burguesa sem refinamento: diferentemente

²⁵⁷ Situado na área central de Manhattan no número 138 West 48th Street do District Theater, o Cort Theatre abriu suas portas em 20 de dezembro de 1912. É de propriedade da Shubert Organization, que reúne o maior número de teatros da Broadway. Em 1987, o Cort Theatre foi oficializado como patrimônio histórico da cidade de Nova York. Sua capacidade é para 1.082 pessoas.

²⁵⁸ A distância entre as cidades é de aproximadamente 133 km.

²⁵⁹ No Brasil, esses cartazes erroneamente recebem o nome *outdoors*. Nos Estados Unidos e na Inglaterra eles são chamados de *billboards*.

das personagens de peças e romances anteriores, ela está isenta de neuroses, medos e culpas dos mais bem-educados. Ela corrige as crianças apenas para ser boa e carinhosa com eles; respeita as convenções, mas tem seu juízo próprio; aprecia a ordem e a disciplina, mas sabe que a vida é muito complexa para ser vivida sob rígidos códigos. Seu único ponto não negociável é a bondade de Deus e a bondade intrínseca do homem.

Quanto ao aborto espontâneo sofrido pela filha, ela afirma: “Deus sabe o que faz, querida. A vida segue”. Pouco depois, Ma Kirby pergunta à Beulah: “O que faremos para o jantar?”. Castronovo completa: “Enquanto cabeças pensantes oferecem grandes respostas para a miséria humana, Ma Kirby resiste a toda e qualquer adversidade”²⁶⁰.

Em abril de 1942, após ter assistido a uma produção amadora de *The Happy Journey to Trenton and Camden*, Wilder observa uma importante distorção no entendimento da personagem Ma Kirby. O autor escreve:

Talvez eu faça um triste comentário a respeito das várias produções amadoras que tive a oportunidade de assistir. Nelas, a atriz que interpreta Ma Kirby é dirigida, ou tem autorização do diretor, para interpretar o papel com sentimentalismo; as cenas finais são encharcadas de lágrimas, piedade ostensiva e uma espécie de autopiedade heroica. A peça é uma homenagem à mãe americana comum que educa seus filhos como um pássaro instintivamente constrói seu ninho, a sua força reside na capacidade de seguir lutando a despeito do surgimento de qualquer eventualidade.²⁶¹

É oportuno lembrar que o dramaturgo aborda o tema da morte está presente tanto em *The Happy...* como em *Childhood*. Na primeira peça, a filha casada Beulah sofre um aborto espontâneo; já em *Childhood*, a morte dos pais ronda a imaginação das crianças da família. Após termos feito uma abordagem das épocas em que as peças *Childhood* e *The Happy Journey to Trenton and Camden* foram escritas, voltaremos à análise de *Childhood*. Havíamos interrompido a peça quando as crianças tinham ido para trás de um arbusto para escolherem a brincadeira, e estavam comentando o que viam e ouviam nas discussões entre seus pais.

PAI (*Armando uma jogada difícil*): Décimo primeiro buraco. *Onde elas estão?*²⁶²

MÃE: Estavam aqui agora há pouco, devem estar brincando. O paletó no chão! Dodie teve a quem puxar.

²⁶⁰ CASTRONOVO, David. Thornton Wilder., cit. *Apud Strange Discipline: Wilder's One-Act Experiments*. New York: G.K. Hall & Co., 1996. p. 74-75.

²⁶¹ “It is perhaps a sad commentary on the kind of people who go in for amateur stage production to say that in the many productions of the play I have seen, Ma Kirby has been permitted, or directed, to play her role sentimentally, and the closing moments have been drenched in tears, ostentatious piety and a kind of heroic self-pity. The play is a testimonial of homage to the average American mother who brings up her children as instinctively as a bird builds its nest and whose strength lies in the fact that whatever stress arrives from the circumstances of life, she strives to maintain an atmosphere of forward-looking industry and readiness”. (CPTW I, p. 84.)

²⁶² Grifo do autor.

PAI: Você precisa ensinar as crianças – essas flores estão me atrapalhando – que quando o pai delas chega em casa na sexta ... (*Grita*) “Preste atenção, seu imbecil” ... a primeira coisa que elas têm a fazer é correr até ele e agradecer de joelhos por terem nascido.

MÃE (*Ri, mas desaprova*): Ora, não fale bobagem!

PAI: Depois de dar duro no escritório a semana inteira... (*Balançando o taco*) todo homem quer chegar em casa e ver a mulher e os filhos correrem até ele com lágrimas nos olhos. (*Endireita o corpo e ergue uma enorme taça de prata imaginária*) “Agradeço aos senhores por essa taça de campeão, mas devo agradecer também à minha esposa e aos meus filhos por me expulsarem de casa todos os domingos pela manhã”. *Cadê as crianças?*²⁶³ Caroline! Dodie!

MÃE: Estão escondidas em algum lugar.

PAI: Escondidas do pai também?²⁶⁴

MÃE: Fred, elas andam fazendo brincadeiras mórbidas e perigosas.

PAI: Perigosas, por quê?

MÃE: Quando eu era solteira, eu não sabia as crianças faziam brincadeiras malucas. Às vezes dá para ouvir o que elas dizem. Sabe do que elas mais gostam de brincar? De que fomos para bem longe!

PAI: Como assim?

MÃE: De que nós dois estamos mortos!

PAI (*De olho na jogada*): Um... dois... três! Lembra do que *você* me contou?

MÃE: O quê?

PAI: O *seu* sonho.

MÃE: Shhhhh!

PAI (*Com malícia*): Você sonhou que nós dois estávamos sozinhos... em um cruzeiro pelo Mediterrâneo...

²⁶³ Grifo do autor.

²⁶⁴ FATHER (*Preparing a difficult shot*): Eleventh hole... Where *are* the children?

MOTHER: They were here a minute ago. They're out playing somewhere... Your coat on the ground! Really, you're as bad as Dodie.

FATHER: Well, you should teach the children – little trouble with the dandelions here – that it's their first duty... when their father comes home on Friday nights... (*Shouts*) Fore, you bastards!... to rush toward their father... to grovel... abject thanks to him who gave them life.

MOTHER (*Amused exasperation*): Oh, stop that nonsense!

FATHER: On Friday nights... after a week of toil at the office... a man wants to see... (*He swings*) his wives and children clinging to his knees, tears pouring down their cheeks. (*He stands up very straight, holding an enormous silver cup*) Gentlemen, I accept this championship cup, but I wish also to give credit to my wife and children, who drove me out of the house every Sunday morning... Where *are* the children? Caroline! Dodie!

MOTHER: Oh, they're hiding somewhere.

FATHER: Hiding? Hiding from their father? (CSPTW I, p. 253.)

MÃE: Era no Havaí.

PAI: ... *Sem* as crianças.

MÃE: Eu não imaginei que elas tinham *morrido*! Podiam ter ficado com a avó, com o Paul ou a tia Henrietta.

PAI (*Condescendente*): Assim espero.

MÃE: Você é um grosseirão, todo mundo sabe. Foi a Caroline quem inventou essa história e começou a ter pesadelos à noite. Vamos entrar. Você verá as crianças no jantar.

PAI (*Olhando para o céu*): Qual a previsão do tempo para amanhã?

MÃE (*Dirigindo-se à casa*): Chuvas fortes e inundações. Você vai ficar em casa e cuidar das crianças. Eu irei às Montanhas Rochosas... e à China.

PAI: E estará em casa antes do meio-dia. O que a Caroline diz nos pesadelos?

MÃE: O mesmo que ela diz quando está acordada: que nós dois fomos para bem longe. Reparou que a menina adora luvas pretas?

PAI: Tolice.

MÃE: Se ela pudesse, ficaria de luto todos os dias. Vamos entrar. (*Ela sai*)

(*O Pai segue até a extremidade do palco, mais distante da casa, e chama*): Caroline!

(*Pausa*) Dodie! (*Pausa*) Bill-eeee!²⁶⁵

²⁶⁵ MOTHER: They're playing one of those awful games of theirs. Listen to me, Fred: those games are morbid; they're dangerous.

FATHER: How do you mean, dangerous?

MOTHER: Really! No one told me when I was a bride that children are half crazy. I only hear fragments of the games, naturally, but do you realize that they like nothing better than to imagine us – away?

FATHER: Away?

MOTHER: What did I say?

FATMOTHER: Yes – dead?

FATHER (*His eyes on the shot*): One... two... *three*! Well, you know what *you* said.

HER: *Your* dream.

MOTHER: Pshaw!

FATHER (*Softly, with lowest insinuation*): Your dream that... you and I... on a Mediterranean cruise...

MOTHER: It was Hawaii.

FATHER: And that we were – ahem! – somehow... *alone*.

MOTHER: Well, I didn't imagine them *dead*! I imagined them with Mother... or Paul... or their aunt Henrietta.

FATHER (*Piously*): I hope so.

MOTHER: You're a brute, and everybody knows it... It's Caroline. She's the one who starts it all. And afterwards she has those nightmares. Come in. You'll see the children at supper.

FATHER (*Looking upward*): What has the weatherman predicted for tomorrow?

MOTHER (*Starting for the house*): Floods. Torrents. You're going to stay home from the golf club and take care of the children. And I'm going to the Rocky Mountains... and to China.

FATHER: You'll be back by noon. What does Caroline say in her nightmares?

MOTHER: Oh! When she is awake, too. You and I are – away. Do you realize that that girl is mad about black gloves?

FATHER: Nonsense.

MOTHER: Caroline would be in constant mourning if she could manage. Come in, come in. You'll see them at supper. (*She goes out*)

(*Silêncio. Reflete em voz alta com o olhar distante*):

PAI: Até hoje não inventaram um aparelho capaz de ler o que se passa na mente das pessoas enquanto elas dormem, ou quando estão acordadas. Eu espero que nunca inventem. Mas de vez em quando, facilitaria muito. Seria errado de minha parte se eu pudesse... somente uma vez... ficar invisível nos sonhos e brincadeiras dos meus filhos? (*Chama novamente*) Caroline!²⁶⁶

Tem início o jogo de faz de conta ou “sonho”. Atendendo ao chamado do Pai, Caroline e Dodie surgem no palco, porém ele não as vê e elas não o veem. As meninas posicionam-se lado a lado, de frente para a plateia. Caroline, de luvas pretas, carrega uma malinha e uma das bolsas de sua mãe. Dodie também carrega uma malinha e uma bolsa, mas está sem luvas. Dodie pergunta o paradeiro de Billee; o Pai grita o nome do garoto, ele surge e se junta às irmãs. O Pai dirige-se à casa. A Mãe sai discretamente da casa e se posiciona na ponta do palco, de frente para as crianças. Ela está toda de preto: chapéu, véu longo e luvas. Depois da realização de um funeral imaginário, presenciado pela Mãe, as crianças decidem partir em viagem imaginária pelo mundo, mas são acompanhadas pelo Pai e pela Mãe, que assumem os papéis de Motorista e de passageira/mulher enlutada, respectivamente.

Recurso cênico encontrado frequentemente nas peças de Wilder, a pantomima é historiada por Patrice Pavis, autor de *Dicionário de Teatro*²⁶⁷:

No final do século I a.C., em Roma, a pantomima separa texto e gesto, o ator mima as cenas comentadas pelo coro e pelos músicos. A *Commedia Dell'arte* usa tipos populares que falam e se exprimem através de *lazzis*²⁶⁸. A pantomima tem sua época áurea nos séculos XVIII e XIX: arlequinadas e paradas, jogo não verbal (cenas mudas) dos atores de feira, que reintroduzem a palavra através de subterfúgios engraçados. [...] Próxima da anedota ou da história contada através de recursos teatrais, a pantomima é uma arte independente, mas também um componente de toda a representação teatral, particularmente

FATHER (*He strolls to the end of the stage farthest from the house and calls*): Caroline! (*Pause*) Dodie! (*Pause*) Bill-eeee!

²⁶⁶ No instrument has yet been discovered that can read what goes on in another's mind, asleep or awake. And I hope there will never be. But once in a while, it would help a lot. It's wrong of me to wish that... just once... I could be an invisible witness to one of my children's dreams, to one of their games (*He calls again*) Caroline! (CSPTW I, p. 253-254.)

²⁶⁷ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3. ed. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg a Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 274.

²⁶⁸ Elemento mímico ou improvisado pelo ator que serve para caracterizar comicamente a personagem (na origem Arlequim). Contorções, rictus, caretas, comportamentos burlescos e clownescos, intermináveis jogos de cena são seus ingredientes básicos. Com a evolução da *Commedia*, em particular sua influência sobre o teatro francês dos séculos XVII e XVIII (Molière, Marivaux), os *lazzi* tendem a ser integrados ao texto e são uma maneira mais refinada, porém sempre lúdica, de conduzir o diálogo, uma espécie de encenação de todos os componentes paraverbais do jogo do ator (PAVIS, Patrice. Op. cit., p. 226).

dos espetáculos que exteriorizam ao máximo o jogo dos atores e facilitam a produção de jogos de cena ou quadros vivos.

Em *Crosscurrents in the Drama: East and West, Volume 6*, Paul Lifton assina o capítulo *Thornton Wilder's Minimalist Plays: Mingling Eastern and Western Traditions*. O professor emérito de artes teatrais da North Dakota State University afirma:

Em sua dramaturgia, Wilder incorporou elementos dos teatros de tradição ocidental como o grego clássico, o teatro medieval, o Elizabetano e o espanhol da Era de Ouro. Ao fazê-lo, as técnicas asiáticas de suas peças foram inseridas em um contexto global, de modo a amenizar suas características “estrangeiras” na percepção do espectador ocidental. A verdadeira importância atribuída a Wilder possivelmente se deva ao fato de ele ter criado um ponto de intersecção sem precedentes entre o teatro ocidental e o oriental. Muitos dos preceitos anti-ilusionistas empregados por ele guardam estreita relação com tradições japonesas e chinesas e modalidades europeias. [...] A utilização da pantomima associada ao palco vazio constitui o aspecto mais reconhecidamente “asiático” do teatro de Wilder.²⁶⁹

Quanto ao sonho, Anatol Rosenfeld²⁷⁰ reproduz em seu livro *O Teatro Épico* um trecho do prefácio escrito pelo dramaturgo sueco Strindberg para a sua *Peça de Sonho* (*Ett Drömspell*, 1901):

[...] imitar a forma do sonho, desconexa, mas aparentemente lógica... São suspensas as leis de tempo e espaço; a realidade contribui apenas com uma base diminuta sobre a qual a fantasia elabora a sua criação e tece novos padrões: mistura de recordações, vivências, invenções livres, coisas absurdas e improvisações. Há personagens que se fragmentam, desdobram... volatilizam, adensam. Mas *uma*²⁷¹ consciência paira acima de tudo: a de quem sonha.

Wilder, por sua vez, confere um tratamento diferenciado ao tempo se compararmos ao empregado por Strindberg em sua *Peça de Sonho*. Paul Lifton, autor de *Vast Encyclopedia: The Theatre of Thornton Wilder*, afirma que Wilder não deixa claro a quem pertence o sonho que engloba o funeral e a viagem. O Pai expressa seu desejo de participar nas brincadeiras dos filhos sem ser visto, mas é pouco provável que todo o sonho tenha se passado na imaginação dele,

²⁶⁹ “Wilder also incorporated into his drama elements borrowed from such traditional Western theatres as the classical Greek, medieval, Elizabethan, and Spanish Golden Age. This places the Asian techniques in his plays in a global context that reduces their ‘alien’ quality for the Western spectator. In fact, perhaps Wilder’s real importance lies in his creation of an unparalleled point of intersection for Western and Eastern theatre. Many of the anti-illusionistic devices he employs have close counterparts not only in the Chinese or Japanese traditions but also in European forms as well. [...] The use of pantomime in combination with a scenery-free stage is the most recognizable and expressly ‘Asian’ aspect of Wilder’s theatre” (LIFTON, Paul. Theatre Symposium, Vol. 6: Crosscurrents in the Drama: East and West. 2nd edition. Edited by Stanley Vincent Longman. In WILDER, Thornton. *Thornton Wilder's Minimalist Plays: Mingling Eastern and Western Traditions*. Alabama: The University of Alabama Press, 1998. p. 77, 78).

²⁷⁰ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*, cit., p. 101-102.

²⁷¹ Grifo do autor.

uma vez que ele não está presente na cerimônia do funeral “de mentirinha”, apenas a Mãe. Além disso, o dramaturgo indica o início do sonho quando as crianças, invisíveis para o pai, entram correndo no palco, e ele, também invisível para as crianças, as chama e depois se dirige à casa²⁷².

Na presença da Mãe, as crianças afirmam estarem tristes pela morte dos pais. Elas são unânimes em afirmar que foi um *acidente*, mas divergem sobre o meio de transporte: carro, avião ou navio. Caroline dirige-se à Mãe como se ela fosse Miss Wilkerson, uma professora da escola e a adulta de quem as crianças mais gostam, agradecendo a ela por ter vindo; Billee reconhece a Mãe na figura da mulher enlutada, mas Caroline contesta e diz que a mãe já “não está entre eles”. As crianças começam a relatar suas queixas: a mãe não as compreende, ela se ausenta de casa por “anos”, está sempre fazendo compras e indo ao cabeleireiro, ela diz “não” a tudo o que elas querem fazer, obriga-as a comer comidas que elas detestam. O pai fala palavrões e não diz nada interessante – com exceção do dia em que ele mencionou o sangue que havia visto no acidente de carro, mas fora interrompido pela mãe: “Não fale na frente das crianças”. As queixas ao Pai incluem o fato de ele rir muito alto em público, não ter dinheiro para dar à mãe e, por essa razão, ela usar roupas velhas e feias. Cada falha apontada pelas crianças é rebatida por uma defesa parcial feita por outro irmão, o que sugere uma espécie de “perdão” concedido aos pais pelo fato de eles já terem “morrido”.

MÃE (*Cochichando*): Seria gentil se você dissesse o quanto vocês os amavam e o quanto eles amavam vocês.

CAROLINE: É...

DODIE: Era horrível quando a mamãe ficava agarrando e beijando a gente. Quando chegamos do piquenique da Mary Louise uma hora mais tarde, ela ficou gritando: “Eu estava desesperada, não sabia o que tinha acontecido com vocês!”

CAROLINE (*Fala devagar*): Ela gostava mais de nós quando ficávamos doentes e quando eu quebrei o braço.

DODIE: É verdade. (*Pausa; esgotada*) Miss Wilkerson, órfãos precisam ficar tristes *o tempo todo*?²⁷³

²⁷² “The dramatist never really resolves the question of whose ‘dream’ the game (comprising the funeral service and journey) is. The father has expressed a wish to participate unseen in his children’s game, but it is unlikely that the entire dream transpires in his imagination since he does not appear at the make-believe ‘funeral service’ held for him and his wife; moreover, the dream quality of the entire game is indicated by the playwright’s device of having the children run on stage, invisible to their father, as he strolls off into the house, calling them” (LIFTON, Paul. *Vast Encyclopedia: The Theatre of Thornton Wilder*, cit., p. 83).

²⁷³ Grifo do autor.

(A Mãe nega com a cabeça)

BILLEE: Quem fica órfão ganha dinheiro?

CAROLINE: Não vamos precisar. Papai tinha dinheiro guardado num envelope atrás do relógio para emergências. Está aqui comigo. (*Vai até a Mãe como uma anfitriã que quer se livrar da visita*) Obrigada por ter vindo, Miss Wilkerson. Precisamos ir. E obrigada por ter vindo de preto.

DODIE (*Despede-se da mãe com um aperto de mão convencional*): Obrigada.

(*De cabeça baixa, a Mãe dirige-se à casa*)

CAROLINE: Agora fiquem quietos e prestem atenção. Não temos muito tempo. Estamos órfãos e livres. (*Animada*) Vamos pegar um ônibus e viajar o mundo inteiro. Seremos outras pessoas e mudaremos nossos nomes. (*Séria, ela abre a malinha, tira uma gola de pele e um chapéu da mãe, e os coloca. Ela está uma graça.*) Sou Mrs. Arizona. Prepare-se para a viagem Miss Wilson.

DODIE: Hã?

[...]

BILLEE: O Papai e a Mamãe não virão conosco? (*As meninas olham feio para o irmão*) Ah, eles morreram.²⁷⁴ (*Elas olham feio para ele novamente*)

CAROLINE: Fique em casa e vá para a escola, se preferir. Papai e Mamãe estão felizes²⁷⁵. Ele está jogando golfe e a mamãe fazendo compras. Está pronta, Miss Wilson?²⁷⁶

²⁷⁴ Grifo do autor.

²⁷⁵ Grifo do autor.

²⁷⁶ MOTHER (*A whisper*): I think it would be nice, you know, if you said how you loved them, and how they loved you.

CAROLINE: Yes – uh...

DODIE: It was awful when they got huggy and kissy. And when we got back an hour late, from Mary Louise's picnic, and Mama said, "I was frantic! I was frantic! I didn't know what had become of you."

CAROLINE (*Slowly*): She likes us best when we were sick and when I broke my arm.

DODIE: Yes. (*Exhausted pause*) Miss Wilkerson, orphans don't have to be sad *all* the time, do they?

(*Mother shakes her head slightly*)

BILLEE: Do we get any money for being orphans?

CAROLINE: We don't need it. Papa used to keep an envelope behind the clock with money in it, for **accyidents** and times like that. I have it here. (*She goes to Mother, like a hostess getting rid of a guest*) Thank you for coming, Miss Wilkerson. We have to go now. And thank you for wearing black.

DODIE (*Also shaking hands; conventionally*): Thank you very much.

(*Mother, with bowed head, glides into the house*)

CAROLINE: Now be quiet, and I'll tell you what we're going to do. We've got to hurry, so don't interrupt me. We're orphans and we don't have anybody around us or near us and we're going to take a bus. (*Sensation*) All over the world. We're going to be different persons and we're going to change our names. (*Gravely she opens her suitcase. She takes out and puts a hat and a fur neckpiece of her mother's. She looks adorable*) I'm Mrs. Arizona. Miss Wilson, please get ready for the trip.

DODIE: Wha-a-t?

A peça toma outro direcionamento a partir dos preparativos para a viagem. O Pai entra no palco de óculos escuros e quepe de motorista; ele posiciona as cadeiras voltadas para a plateia como se fossem poltronas de um ônibus. Com passagens imaginárias nas mãos, as crianças formam uma fila na porta do veículo. Billee imediatamente reconhece o Pai na figura do motorista do ônibus; Dodie nega, afirmando que o pai estava “longe”. À semelhança de *The Happy Journey to Trenton and Camden*, os lugares e as paisagens vão se modificando ao longo do percurso, com a diferença de não existirem perigos a serem enfrentados em *The Happy...* No entanto, em *Childhood*, antes de dar início à viagem propriamente dita, o Pai/Motorista faz um alerta aos passageiros sobre perigos que podem surgir em áreas onde vivem índios indóceis, leões e tigres. Ele compara a viagem de ônibus à vida em família: todos estão sob o mesmo teto²⁷⁷.

Childhood utiliza o tempo real e o tempo de sonho, este último por meio da memória voluntária, oposta à memória involuntária – que diz respeito ao sonho –, e a retomada do tempo real. Cabe refletir sobre as palavras de Peter Szondi em suas considerações sobre como Wilder utiliza o tempo em sua dramaturgia: “Assim como a duração do tempo só pode ser apreendida espacialmente pela diferença entre dois pontos do tempo, também seu transcurso parece só poder ser produzido pondo em paralelo dois cursos temporais imanentes à ação e os diferenciando”²⁷⁸.

PAI: Fiquem em fila, por gentileza. Senhores Passageiros, nossa primeira parada será em Ashagorra-Kallapalla²⁷⁹, onde permaneceremos 20 minutos para o almoço. Lá vocês poderão saborear o famoso sanduíche “Delícia do Céu”.

(*Ele começa a picotar as passagens de alguns passageiros invisíveis, posicionados antes das crianças.*)

Seu gato²⁸⁰ não vai gostar da viagem, minha senhora. (*Com ar grave, ele apalpa um passageiro*) O senhor não teve caxumba²⁸¹, teve? Peço que mantenha distância dos outros passageiros.

[...]

BILLEE: But aren't Papa and Mama coming? (*The girls turn and glare at him*) Oh! They're dead. (*More glaring*) CAROLINE: All right. S-s-stay at home and go to s-s-school if you want to. Papa and Mama are happy. Papa's playing golf and Mama's shopping. Are you ready, Miss Wilson? (CSPTW I, p. 258-259.)

²⁷⁷ [...] it's like family life: we're all stuck in this vehicle together (Ibid., p. 261-262).

²⁷⁸ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Tradução e notas de Raquel Imanishi Rodrigues. Apresentação de José Antônio Pasta Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 145.

²⁷⁹ Lugar fictício.

²⁸⁰ Wilder refere-se à gola de pele da menina.

²⁸¹ Este é um exemplo da utilização da ironia por parte de Wilder. Uma das possíveis complicações que a caxumba pode acarretar é a infertilidade masculina, o que seria crucial para o Pai.

BILLEE (*Assustado*): É o papai!

DODIE: Não seja tolo, o papai está *bem longe*.

BILLEE: Mas é tão parecido... (*Na dúvida*) Ele também se parece com o Dr. Summers...

CAROLINE: Não sei o que está acontecendo com você, Billee. Papai não é motorista de ônibus, ele ganha muito mais.

PAI (*Para Caroline*): Sua passagem, senhora.

CAROLINE: Queremos ir para todas as cidades que o ônibus passar.

PAI: Isso significa que a viagem é de ida e volta? Vocês vão voltar, não vão?

CAROLINE (*Incerta, evitando encará-lo*): Bem, talvez eu não volte.

PAI (*Baixa a voz e confidencia*): Vou picotar sua passagem aqui na lateral. Assim a senhora poderá usá-la quando quiser. (*Caroline senta-se em sua poltrona.*)

(*A Mãe entra na fila discretamente e fica atrás de Billee. Agora ela está de chapéu e véu longo na cor marrom. O Pai picota a passagem de Dodie.*)

Acho que já vi a senhorita antes. Não estava naquele acidente de carro horrível que espalhou sangue em toda a estrada?

DODIE (*Sem jeito*): Não, não era eu.

PAI: Ainda bem. (*Dodie senta-se atrás de Caroline*)

(*Enquanto picota a passagem de Billee*) O senhor me permite perguntar o seu nome?

BILLEE: Billee.

CAROLINE (*Formal*): Mr. Wentworth.

PAI: Bom dia, Mr. Wentworth. (*De homem para homem, com ar grave*) É proibido fumar nas primeiras seis fileiras. (*Cochicha, sugestivo*) Também é proibido consumir bebidas alcoólicas. (*Billee se intimida e vai se sentar atrás de Dodie. No caminho, ele vê a mãe e fica contente.*)

(*O Pai picota a passagem da Mãe. Em tom de pesar*): Espero que faça uma boa viagem, minha senhora.

MÃE (*Baixinho*): Obrigada. (*Vai se sentar na última fileira.*)

CAROLINE (*Remexendo na bolsa*): Alguém quer uma bala? Miss Wilson? Mr. Wentworth?

DODIE: Eu aceito, Mrs. Arizona.

BILLEE: OLHEM! É a mamãe!

DODIE: Pare de me cutucar. *Não é ela*²⁸².

No início da viagem, as crianças têm um comportamento formal e reservado, mas elas sentem-se à vontade à medida que as conversas com o Pai/Motorista avançam. O Pai aproveita a ocasião para falar sobre as suas dificuldades financeiras devido ao fato de ele ser motorista de ônibus; ele comenta com as crianças que seus filhos haviam fugido de casa, apesar de todos os seus esforços para ser um bom pai. Ao “avistar” índios lançando flechas em direção ao ônibus, o Pai tenta refrear alguns de seus insultos espontâneos, embora ele os manifeste com certa contenção, e saca heroicamente um revólver da cintura, afastando o ataque indígena com alguns tiros imaginários. Quando surge a dúvida se o ônibus deveria ou não arriscar a travessia da ponte do Rio Mississippi, que está prestes a transbordar devido à uma cheia, a Mãe/mulher enlutada propõe uma votação para que todos decidam juntos se devem tentar a travessia ou dar

²⁸² FATHER: Take your places in line, please. The first stop, ladies and gentlemen, will be Ashagorra-Kallapalla, where there will be twenty-minutes for lunch. That's the place where you get to eat the famous heaven-fruit sandwich.

(He starts punching the tickets of some imaginary passengers who precede the children)

That cat won't be happy, madam. That's our experience. *(Severely, palpating a passenger)* You haven't got mumps, have you? Well, I'd appreciate if you sat at a distance from the other passengers.

BILLEE *(Staggered)*: Buts that's Papa!

DODIE: Don't be silly. Papa's away.

BILLEE: But it looks like Papa... and... *(Losing assurance)* it looks like Dr. Summers, too.

CAROLINE: Billee, I don't know what's the matter with you. Papa wouldn't be working as a bus conductor. Papa's a man that's got more money than that.

FATHER *(To Caroline)*: Your ticket, please, madam.

CAROLINE: We want to go to all places you're going to, please.

FATHER: But you mean this to be a round-trip ticket, don't you? You're coming back, aren't you?

CAROLINE *(None too sure; her eyes avoiding his)*: Well, maybe I won't.

FATHER *(Lowering his voice, confidentially)*: I'll punch it on the side here. That'll mean you can use it, whenever you want, to come back here. *(Caroline takes her place on the bus)*

(Mother glides in and takes her place in the line behind Billee. She is now wearing a brown hat and a deep brown veil. Father punches Dodie's ticket)

Why, I think I've seen your face before, madam. Weren't you in that terrible accident – blood all over the road and everything?

DODIE *(Embarrassed; low)*: No, no, I wasn't.

FATHER: Well, I'm glad to hear that. *(Dodie takes her seat behind Caroline)* *(To Billee, punching his ticket)* And what's your name, sir, if I may ask?

BILLEE: Billee.

CAROLINE *(Officially)*: His name is Mr. Wentworth.

FATHER: Mr. Wentworth. Good morning. *(Man to man, with a touch of severity)* No smoking in the first six rows, watch that and... *(Significant whisper)* there'll be no liquor drinking on this bus. I hope that is understood. *(Billee, considerably intimidated, takes his place behind Dodie. During the following he sees Mother and stares at her in amazement)*

(Father punches Mother's ticket, saying in sad condolence) I hope you have a good trip, ma'am. I hope you have a good trip.

MOTHER *(A whisper)*: Thank you. *(She takes her place in the last row)*

CAROLINE *(Rummaging in her handbag)*: Would you like a candy bar, Miss Wilson... and Mr. Wentworth?

DODIE: Thank you, Mrs. Arizona, I would.

BILLEE: Look! LOOK! That's Mama!

DODIE: Stop poking me, It's not. It's not. *(CSPTW, vol. I, p. 260-261.)*

meia-volta. A maioria prefere retornar, exceto Caroline, que se queixa de ser muito cedo para voltar para casa.

PAI (*Alegre, ele fala alto*): Aleluia! Minha esposa ficará surpresa de me ver chegar tão cedo em casa. A pobrezinha quase não se diverte, só faz umas comprinhas de vez em quando. (*Cantarola baixinho*) “Eu bebo sim, estou vivendo...”²⁸³ Que tal vocês irem até o último banco do ônibus para confortar aquela senhora triste?

CAROLINE: Bem, hã... Venha, Dodie. (*Caroline vai para o fundo do ônibus e começa a conversar com a mãe, debruçada no encosto do assento. Dodie fica em pé a seu lado*) – O motorista me disse que seus filhos saíram de casa.

MÃE (*Com o olhar baixo*): Ele lhe contou? É verdade.

CAROLINE: Eles vão voltar, eu sei que vão.

MÃE: Você acha?

CAROLINE: As crianças não gostam de serem tratadas como crianças *o tempo inteiro*.²⁸⁴ É muito chato ter de fazer as mesmas coisas todos os dias.

DODIE: Eu não gosto dos adultos porque eles nunca têm ideias interessantes. Acho que por serem velhos, eles ficam cansados só de pensar em coisas novas. Preferem jogar golfe e fazer compras.

CAROLINE (*Avista um ponto de referência*): Sr. Motorista! Pode parar na próxima esquina? Nós vamos descer. (*Fala baixo com autoridade*) Venham, Dodie, Billee! Rápido!

(*Eles se dirigem à porta do ônibus, mas interrompem o trajeto para se despedirem da Mãe.*)

CRIANÇAS (*Despedindo-se com apertos de mão*): Gostamos muito de ter conhecido vocês. Obrigada.

PAI (*A Mãe se posiciona ao lado do Pai na porta do ônibus*): Vocês viajarão comigo outras vezes? Verei vocês de novo?

CAROLINE (*Para os irmãos, em tom baixo*): Podem ir na frente!

²⁸³ No texto original, Wilder cita a canção *A Son of a Gambolier*, composta em 1895 pelo norte-americano Charles Yves (1874-1954). O termo *gambolier* refere-se ao indivíduo fanfarrão que bebe, joga e perambula nas ruas. Estudantes de vários estados norte-americanos substituíram a palavra *gambolier* pelo nome de suas escolas e universidades, conferindo à canção um tom bem-humorado e esportivo. Para a tradução da peça, adotamos a canção popular brasileira “Eu Bebo Sim”, último sucesso do autor carioca Antonio de Pádua Vieira da Costa (1921-1996), conhecido pelo codinome Luís Antonio. O samba estourou na década de setenta na voz de Elizeth Cardoso.

²⁸⁴ Grifo do autor.

(Eles correm para a casa. Com os olhos baixos, Caroline fica parada na porta do ônibus)

Vocês entraram na nossa brincadeira como se fossem outras pessoas e não gente *de verdade*.²⁸⁵ Foi por isso que pudemos falar o que pensamos. *(Levanta os olhos para o pai e, depois, baixa-os novamente)* Concluímos que não é boa ideia fazer amizade com os adultos porque eles sempre têm a última palavra. Mas eu gostei de conhecer vocês. *(Caroline entra na casa. O Pai retira o quepe e os óculos; a Mãe retira o chapéu e o véu. Ambos colocam os objetos sobre as cadeiras. O Pai prepara uma jogada difícil.)*

PAI: Onde *estão*²⁸⁶ as crianças?

MÃE: Escondidas em algum lugar, como sempre.

PAI: Escondidas? Do pai também?

MÃE: Ou devem estar com aquelas brincadeiras horríveis de que elas tanto gostam. Vamos, entre. Você vai vê-las no jantar. *(Entra na casa)*

PAI *(Grita)*: Caroline! Dodie! Bille-e-e!

*(Silêncio, é claro. Ele entra na casa.)*²⁸⁷

²⁸⁵ Grifo do autor.

²⁸⁶ Grifo do autor.

²⁸⁷ FATHER *(Very cheerful and loud)*: Gee whillikers! My wife will be surprised to see me back home so soon. Poor old thing, she doesn't have many pleasures. Just a little shopping now and then. *(He tosses off a snatch of song)* "The son of a, son of a, son of a gambolier..." I think this would be a good time to go back and say a nice word to that lady who's had a little disappointment in her home, don't you?

CAROLINE: Well, uh... Come, Dodie *(Caroline goes back and sits in front of Mother, talking to her over the back of the seat; Dodie stands beside her)* The bus conductor says that everybody isn't in your house any more.

MOTHER *(Lowered eyes)*: Did he? That's true.

CAROLINE: They'll come back. I know the will.

MOTHER: Oh, do you think so?

CAROLINE: Children don't like being treated as children *all the time*. And I think it isn't worthwhile being born into the world if you have to do the same things every day.

DODIE: The reason I don't like grown-ups is that they don't ever think any inneresting thoughts. I guess they're so old that they just get tired of expecting anything to be different or exciting. So they just do the same old golfing and shopping.

CAROLINE *(Suddenly seeing a landmark through the window)*: Mr. Bus Conductor! Mr. Bus Conductor! Please, will you please stop at the next corner? This is where we have to get off.

(Under her voice, commandingly) Come, Dodie, Billee. Come quick!

(They start up the aisle towards the bus exist, then turn back to Mother. Their farewells are their best party manners)

THE CHILDREN *(Shaking hands with both parents)*: I'm very glad to have met you. Thank you very much. I'm very glad to have met you.

FATHER *(As Mother joins him at the bus exit)*: But you'll come on my bus again? We'll see you again?

CAROLINE *(To Dodie and Billie, low)*: Now, run!

(They run into the house like rabbits. She stands at the bus door, with lowered eyes)

Well... you see... you're just people in our game. You're not *really* alive. That's why we could talk to you. *(A quick glance at her father, then she looks down again)* Besides, we've found that it's best not to make friends with grown-ups, because... in the end... they don't act fair to you... But thank, you; I'm very glad to have met you.

(She goes into the house. Father takes off his cap and glasses; Mother her hat and veil. They place them on chairs. Father prepares to make a difficult golf stroke)

6.3 A peça em um ato

Patrick Davis, em seu livro *Dicionário de Teatro*²⁸⁸, define a peça em um ato:

Peça curta, representada sem interrupção, com duração média de vinte a cinquenta minutos. Este gênero se desenvolve principalmente a partir do século XIX. Como na novela, por oposição ao romance, a peça em um ato concentra sua matéria dramática numa crise ou num episódio marcante. Seu ritmo é muito rápido, procedendo o dramaturgo por alusões à situação e rápidos toques realistas para pintar o ambiente.

Sobre a peça em um ato, Peter Szondi²⁸⁹ complementa:

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. Isso significa que a peça em um ato sem dúvida compartilha com o drama o ponto de partida – a situação –, mas não a ação na qual as decisões das *dramatis personae* continuamente 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.

FATHER: Where are the children?

MOTHER: Oh, they're hiding somewhere, as usual.

FATHER: Hiding! Hiding from their father!

MOTHER: Or they're playing one of those awful games of theirs. Come in, come in. You'll see them at supper.
(*She goes into the house*)

FATHER (*He stands at the end of stage farthest from the house and calls*): Caroline! Dodie! Billee-ee-ee!

(*Silence, of course. He goes into the house.*) (CSPTW, vol. I, p. 267-269.) (Erros de grafia em inglês surgem propositalmente no texto original. Optei por não reproduzir esses erros, mesmo tentar aproximá-los do português, pois correria o risco de ficar confuso na leitura. No caso de uma encenação, sugiro que isso seja bem estudado.)

²⁸⁸ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3. ed. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 282-283.

²⁸⁹ *Teoria do Drama Moderno*, cit., p. 92.

7 Wilder e Brecht: Estilos Semelhantes e Conteúdos Distintos

A estrutura episódica e a natureza didática do teatro pré-expressionista de Frank Wedekind, os recursos cenotécnicos de Erwin Piscator e as inovações revolucionárias de Leopold Jessner precederam o teatro épico do dramaturgo e diretor alemão Bertolt Brecht (1898-1956), que utiliza o palco como instrumento de conscientização e politização da classe trabalhadora, fundamentado no pensamento marxista.

A dramaturgia de Brecht exige um desempenho mais abrangente do ator, ele passa a ter novas tarefas no palco, terá de estimular o público a indagar a si próprio, questionar o comportamento das personagens e o modo por elas escolhido para comunicar a mensagem do texto. No espetáculo brechtiano, destacam-se a variedade e a amplitude do mundo narrado, a relativa autonomia das partes e a grande mobilidade dos eventos no tempo e no espaço. As técnicas de distanciamento (*Verfremdungseffekt*: efeito de estranhamento/alienação) utilizam recursos literários, cênicos, cênico-literários e cênico-musicais, evitando assim que o espectador se deixe seduzir pelo caráter trágico, dramático ou ilusório da peça. No âmbito dos recursos literários, as soluções cômicas largamente empregadas por Brecht ganham destaque por conduzirem a ironia, a paródia (jogo consciente entre forma e conteúdo) e a comicidade a um julgamento paradoxal. No livro *A Linguagem da Encenação Teatral*, Roubine afirma: “[...] a novidade brechtiana tem a ver com a invenção de um texto *plural*²⁹⁰, cuja heterogeneidade reforça as possibilidades significantes através da dialética semiológica que introduz”²⁹¹. Os recursos cênico-literários dizem respeito à utilização de cartazes, tabuletas e projeção de textos que ao serem lidos reintroduzem o mundo real como um dado exterior, ainda que não alheio ao espetáculo. Segundo Roubine, “quanto aos elementos gráficos, eles realizam o mais surpreendente dos paradoxos: integrar o básico do textual – a linguagem escrita – numa prática artística que, em princípio, pareceria excluir tal recurso”²⁹². Em relação aos recursos cênico-musicais,

os *songs* intervêm, como se sabe, como instrumentos do *distanciamento* [...] no sentido de que introduzem um sistema de quebras destinado a romper a continuidade da ação, a *naturalidade* de uma interpretação, a identificação com a personagem. Ruptura, em primeiro lugar, entre a personagem e o ator: o *song* é cantado pelo ator “de frente para o público”, e a personagem que esse ator encarna é provisoriamente relegada a um segundo plano. Ele não é anulado, pois o intérprete se parece ainda com a personagem, mas fica, digamos, como que *suspenso*. [...] Finalmente, o efeito de distanciamento é ainda enfatizado pelo isolamento do número cantado (mudança de iluminação,

²⁹⁰ Grifo do autor.

²⁹¹ ROUBINE, Jean-Jacques. Op. cit., p. 66-67.

²⁹² Ibidem.

em princípio fixa, contrapondo do texto escrito que exhibe, numa tela ou tabuleta, o título a canção etc.) no conjunto do espetáculo²⁹³.

Em seu livro *O Teatro Épico*, Rosenfeld destaca o ator brechtiano quando ele exerce a função de narrador:

o ator épico deve “narrar” seu papel, com o *gestus*²⁹⁴ de quem mostra uma personagem, mantendo certa distância dele [...] deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado), mas também para “entrar” plenamente no papel, obtendo a identificação dramática em que não existe a relativização do objeto (personagem) a partir de um foco subjetivo (ator). [...] Na medida em que o ator, como porta-voz do autor, se separa da personagem, dirigindo-se ao público, abandona o espaço e o tempo fictícios da ação.²⁹⁵

No período entre 1928 e 1930, Wilder e sua irmã Isabel viajaram por toda a Europa com o propósito de estudar novas formas de encenação teatral. Em Berlim, eles conhecem o teatro brechtiano que na época recebia considerável atenção. Tem-se notícia de que no período em que Brecht viveu exilado nos Estados Unidos (1941-1947) houve uma tentativa de encontro com Wilder para que eles trabalhassem na adaptação em inglês de *A Alma Boa de Se-Tusan*, pois Brecht ficara sabendo que Wilder conhecia a língua alemã²⁹⁶ e que havia empregado algumas técnicas do teatro alemão em *Our Town* e *The Skin of Our Teeth*. O encontro entre Brecht e Wilder não se concretiza, possivelmente em razão de Wilder estar a serviço da Força

²⁹³ Ibidem, p. 66. Grifos do autor.

²⁹⁴ *Gestus* Brechtiano: O *gestus* deve ser diferenciado do gesto puramente individual (coçar-se, espirrar etc.): ‘As atitudes que as personagens tomam umas com as outras constituem o que denominamos domínio gestual. Atitudes corporais, entonações, jogos fisionômicos são determinados por um *gestus* social: as pessoas se xingam, se cumprimentam, trocam conselhos etc.’” (Pequeno Organon, 1963: § 61:80). O *gestus* se compõe de um simples movimento de uma pessoa diante da outra, de uma forma social ou corporativamente particular de se comportar. Toda ação cênica pressupõe uma certa atitude dos protagonistas entre si e dentro do universo social: é o *gestus* social. O *gestus* fundamental da peça é o tipo de relação fundamental que rege os comportamentos sociais (servilismo, igualdade, violência, astúcia etc. O *gestus* se situa entre a ação e o caráter (oposição aristotélica de todo teatro): enquanto ação, ele mostra a personagem engajada numa práxis social; enquanto caráter, representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo (PAVIS, Patrice. Op. cit., p. 187).

²⁹⁵ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*, cit., p. 161.

²⁹⁶ Em *Pullman Car Hiawatha*, Wilder insere uma fala em alemão:

THE WORKMAN: Ich bin der Arbeiter der hier sein Leben verlor. Bei der Sprengung für diese Brücke über die Sie in dem Moment fahren – (*The engine whistles for a trestle crossing*) – erschlug mich ein Felsbrock. Ich spiele jetzt als Geist in diesem Stück mit. “Vor sieben und achtzig Jahren haben unsere Väter auf diesem Kontinent eine neue Nation hervorgebracht...”

THE STAGE MANAGER (*Helpfully, to the audience*): I’m sorry; that’s German. He says that he’s the ghost of a workman who was killed while they were building the trestle over which the car Hiawatha is now passing – (*The engine whistles again*) – and he wants to appear in this play. A chunk of rock hit him while they were dynamiting. – His motto you know: “Three score and seven years ago our fathers brought forth upon this continent a new nation dedicated...” and so on. Thank you, Mr. Kruger. (*Pullman Car Hiawatha*, CSPTW I, p. 51.

Aérea Americana (AAF). Os estudos de Wilder acerca da dramaturgia alemã contemporânea são reforçados com idas a teatros alemães ao longo de quinze anos²⁹⁷.

Wilder e Brecht eram contrários ao teatro naturalista e suas tentativas de criar uma ilusão da realidade por meio de técnicas e estratégias de atuação. No prefácio do volume *Our Town and Other Plays*, Wilder escreve: “O teatro [naturalista] começou a me incomodar com suas tentativas infantis de ser ‘real’ [...] Comecei a escrever peças em um ato que buscassem captar a realidade, e não a verossimilhança”²⁹⁸. Para Brecht, era preciso evitar os “efeitos entorpecentes” do teatro naturalista. Segundo John Willet, autor de *The Theatre of Bertolt Brecht: A Study from Eight Aspects*

Em 1949, Brecht escreve que o teatro épico ‘de forma alguma renuncia a emoção, muito menos o sentimento de justiça, a aspiração por liberdade e a raiva virtuosa; ele está tão longe de abdicar desses aspectos que nem chega a tomar conhecimento da presença deles, ao contrário, ele busca destacá-los ou reforçá-los. A ‘postura crítica’ que o teatro épico procura despertar no público não pode ser passional a esse ponto’.²⁹⁹

Em virtude da importância dos estudos de Brecht sobre o teatro moderno, podemos afirmar que a dramaturgia de Wilder foi inspirada na de Brecht. No ensaio *The Dramatic Techniques of Thornton Wilder and Bertolt Brecht: A Study in Comparison*³⁰⁰, Douglas Wixson Jr. afirma que

Brecht busca atenuar a importância de suas personagens com o objetivo de distanciar o público ou de evitar que os espectadores se identifiquem com elas³⁰¹. Tanto nas peças de Brecht como nas de Wilder existe uma distinção entre a personagem e o ator que a interpreta. Se por um lado a técnica de atuação de Brecht prepara seus atores para ficarem à parte de suas personagens, Wilder escreve papéis tanto para o ator quanto para a personagem que ele interpreta³⁰². O método de Brecht, por ele chamado de “atuação científica”, exige que o ator não absorva a personagem a ponto de

²⁹⁷ Escrita por Wilder em 1955, a tragédia em três atos *The Alcestiad* apresenta-se em língua alemã na cidade de Frankfurt, em 1962, numa tradução conjunta entre Wilder e Herbert E. Herlitschke

²⁹⁸ I became dissatisfied with the theatre because I was unable to lend credence to such childish attempts to be ‘real’. [...] I began writing one-act plays that tried to capture not verisimilitude but reality (WILDER, Thornton. *Our Town and Other Plays – Our Town, The Skin of Our Teeth, The Matchmaker*, cit., p. II).

²⁹⁹ “In 1949, Brecht wrote that the epic theatre ‘by no means renounces emotion, least of all the sense of justice, the urge to freedom, and righteous anger; it is so far from renouncing these that it does not even assume their presence, but tries to arouse or reinforce them. The ‘attitude of criticism’ which it tries to awaken in its audience cannot be passionate enough for it” (WILLET, John. *The Theatre of Bertolt Brecht: A Study from Eight Aspects*. London: Eyre Methuen, 1977. p. 227).

³⁰⁰ WIXSON Jr., Douglas. *The Dramatic Techniques of Thornton Wilder and Bertolt Brecht: A Study in Comparison*. volume 15, n. 2, September 1972. (Modern Drama Collection.)

³⁰¹ “No geral, as personagens brechtianas surgem caracterizadas (Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny), ou com aparência grotescas, a exemplo dos soldados de Mann ist Mann”, segundo a nota de rodapé do texto de Wixson Jr.

³⁰² Como exemplo da afirmação de Wixson, tomemos o Diretor de Cena de *The Happy Journey to Trenton and Camden*, que também interpreta personagens menores.

ele próprio desaparecer; em vez disso, o ator deve interpretar conscientemente a sua personagem, exibindo as características previamente estabelecidas pelo autor.³⁰³

As características didáticas de Brecht podem ser observadas em suas primeiras peças marxistas, a exemplo de “O voo sobre o oceano – Peça radiofônica para rapazes e moças” (1928-29), “A peça didática de Baden Baden sobre o acordo” (1929/1929), e “A Mãe” (1930/31-32)³⁰⁴. O fato de ser professor universitário e palestrante conferia a Wilder uma inclinação naturalmente didática, a qual ele procurava inibir em seus textos. Em 1938, numa entrevista à *The Saturday Review of Literature*³⁰⁵, Wilder afirmou que o teatro despertara sua atenção em virtude de “ser mais livre da ‘presença editorial’ do que o romance”. Na opinião de Paul Lifton: “o didatismo de Wilder, assim como grande parte de sua obra, está inextricavelmente ligado ao seu hábito neoplatônico de pensar”³⁰⁶.

7.1 O épico de Wilder por Peter Szondi

Segundo Peter Szondi em seu livro *Theory of the Modern Drama*,

[Wilder] isentou a ação de sua função dramática, ou seja, ele possibilitou à ação gerar uma forma de natureza própria, afastada de suas oposições internas. Ele transferiu essa tarefa para uma nova personagem, o Diretor de Cena (*Stage Manager*), que se mantém posicionado fora da cena, ocupando a posição de destaque do narrador. Para Wilder, uma vez que as *dramatis personae* funcionam como objetos da *performance*, a *performance* em si, que sempre esteve escondida no drama real, torna-se explícita. [...] A presença de uma pessoa estranha denota a incapacidade de as personagens terem vida dramática por si próprias; elas adquirem-na com a ajuda de uma pessoa de fora. A simples presença de um estranho representa a crise no drama, e o drama que depende de alguém de fora deixa de ser Drama, suas raízes estão fincadas em uma relação épica sujeito-objeto, na qual uma pessoa estranha se posiciona diante das demais. O desenrolar da ação deixa de ser determinado pelo conflito interpessoal, a responsabilidade é transferida para a pessoa estranha, que assume essa tarefa. Desse modo, a tensão dramática desaparece.³⁰⁷

³⁰³ Ibid.

³⁰⁴ Traduzidas em português por Fernando Peixoto na Coleção Teatro Completo 3 - Bertolt Brecht, Editora Paz e Terra, 3ª. edição, 1988.

³⁰⁵ Revista literária semanal norte-americana criada em 1924. Norman Cousins ocupou o cargo de editor entre 1940 e 1971, ano em que a revista alcança a tiragem de 600 mil exemplares. Em seu quadro de colaboradores, escreviam os críticos de teatro John Mason Brown e Henry Hewes. O baixo retorno financeiro somado ao desinteresse do público por revistas de temas variados, leva a SR a fechar definitivamente suas portas em 1986.

³⁰⁶ LIFTON, Paul. *Vast Encyclopedia: The Theatre of Thornton Wilder*, cit., 1995. p. 97.

³⁰⁷ [...] he released the action from its dramatic function – that is, allowed it to generate from out of its own inner oppositions. He transferred this responsibility to a new character, the Stage Manager, who stood outside the thematic space in the pivotal position occupied by the narrator. Since, for him, the *dramatis personae* function as objects of the performance, the fact of performance, which was always hidden in genuine Drama, becomes explicit here. [...] The appearance of a stranger, on the other hand, expresses the incapacity of the characters to whom his presence gives dramatic life to achieve this life on their own. His mere presence is a sign of the crisis in the Drama,

A teatralização do texto constitui a maior semelhança entre os teatros de Brecht e de Wilder. A maior parte dos recursos teatrais ou anti-ilusionistas empregados nas peças de Wilder – comunicação direta com a plateia, mudanças de cena aos olhos do público, palco vazio com parede visível ao fundo, interrupções na ação, transformação temporária de personagens sem a ajuda de maquiagem ou troca de figurino – são idênticas, ou praticamente idênticas, ao efeito de “estranhamento” utilizado por Brecht. Mas as semelhanças param por aí. Paradoxalmente, a eliminação da ilusão teatral nas peças de Wilder procura fazer com que o espectador acredite na verdade que existe por trás dos acontecimentos exibidos. O dramaturgo estadunidense afirma: “Você não precisa estar muito atento ao que seu coração sente”³⁰⁸. Quanto ao palco, Brecht determina que as luzes devem ficar acesas “para evitar qualquer elemento de ilusão indesejado...”³⁰⁹.

Assim como Brecht, Wilder privilegia uma dramaturgia capaz de minimizar a tensão do enredo. Contudo, Wilder não utiliza o recurso brechtiano de resumir antecipadamente uma cena para a plateia com o auxílio de legendas, títulos ou projeções³¹⁰. De maneira irônica ou mesmo complementar, Brecht busca aproximar o mundo real do universo retratado na peça, o dramaturgo alemão apresenta duas perspectivas da ação simultaneamente: a primeira, a partir da realidade externa, e a segunda, com base na realidade das próprias personagens. Em contrapartida, Wilder emprega projeções em *The Skin of Our Teeth* apenas para conferir eficácia à apresentação; as projeções precedem a ação no palco, mas não acompanham o seu desenvolvimento. A forma cíclica, comum na maioria das peças de Wilder, é o que ameniza o suspense de seus enredos, de forma a aparentar a previsibilidade dos desfechos. De outro lado, os espectadores de Brecht não são conduzidos a um desfecho inevitável ou predestinado; o dramaturgo opõe-se à ideia de que a vida humana é, ou tem de ser, sempre a mesma em qualquer lugar, e que as pessoas sempre devem ser submetidas à experiências recorrentes.

Podemos observar outras semelhanças estruturais entre os dois dramaturgos. Embora não existam canções originalmente incorporadas às peças de Wilder, como existem na maioria

and the Drama he makes possible is no longer drama. It has its roots in an epic subject-object relationship in which the stranger stands facing others. The action unfolds because of the steps taken by an outsider; it is not determined by interpersonal conflict. Dramatic tension disappears (SZONDI, Peter. *Theory of the Modern Drama. A Critical Edition*. Edited and Translated by Michael Hays. Theory and History of Literature, volume 29. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. p. 83-84; 37).

³⁰⁸ “You don’t have to pay deeply from your heart’s participation” (in the drama). *American Characteristics and Other Essays*, Thornton Wilder, An Authors Guild Backprint.com Edition, 2000. p. 108.

³⁰⁹ *Brecht on the Theatre: The Development of an Aesthetic*. Edited and translated by John Willett. University of Michigan: Methuen, 1964. p. 141.

³¹⁰ Máscaras, letreiros, cartazes, projeções de textos e títulos que precediam cada segmento constituíam alguns dos recursos cênicos empregados por Brecht, com o objetivo de esboçar o pano de fundo social e tecer comentários épicos à cena.

das peças de Brecht, em algumas peças de Wilder a ação é frequentemente interrompida de maneira brechtiana pelo Diretor de Cena (*Stage Manager*), que participa como narrador dentro e fora da ação. Muitas das interrupções de cena que ocorrem em “Nossa Cidade”, por exemplo, proporcionam ao público e ao próprio Diretor de Cena uma oportunidade de refletir a respeito dos desdobramentos da ação. Brecht tinha o mesmo objetivo, ele esperava que os espectadores de suas peças refletissem sobre as letras das canções e outras interrupções feitas na ação.

7.2 O Expressionismo e suas ressonâncias nas dramaturgias de Wilder e de Brecht

Antes de Brecht ter popularizado o conceito da dramaturgia épica, Wilder fazia experiências em trilhas semelhantes. Ambos se inspiraram no movimento expressionista alemão articulado após a Primeira Guerra Mundial, que abriu portas para um teatro que abandonava o enredo específico em prol de cenas episódicas independentes, com o propósito de comunicar uma ideia. O palco utilizava formas cênicas fortemente assinaladas por uma abstração estética altamente teatralizada e expressiva que era manifestada com a ajuda de símbolos distorcidos, linhas diagonais, atores mecanizados, projeção de imagens, maquiagem estilizada e feixes de luz colorida que decompunham o espaço cênico. Enquanto a estrutura episódica de “O Senhor Puntila e seu Criado Matti” insinua a natureza episódica da vida e discute a dialética entre senhor e criado, que na opinião de Brecht precisa ser revista, a estrutura episódica e cíclica de *The Skin of Our Teeth* sugere que em toda a história da espécie humana as emoções do homem e suas convicções permanecem as mesmas. Wilder acreditava que as experiências cotidianas se repetem ao longo da vida do homem e que ele sempre terá criatividade para lidar com as adversidades e determinação para sobreviver a elas, a despeito da pressão. Para Wilder, a tarefa do dramaturgo é remover as “intermináveis camadas de tolices que se acumulam ao longo da vida”³¹¹.

Nas palavras de Paul Lifton:

Que a técnica dramatúrgica de Wilder tenha se aventurado no Expressionismo é uma questão indiscutível, especialmente em *Pullman Car Hiawatha* e *The Skin of Our Teeth*, e que alguns recursos³¹² característicos do teatro expressionista tenham se materializado em *The Skin*, *Pullman Car* e *The Alcestiad*. Entretanto, os primeiros impulsos de Wilder como dramaturgo se diferenciam substancialmente dos que motivaram os expressionistas; em última análise, suas peças dizem respeito a temas e pontos de vista diferentes. A mesma relação também existe entre o teatro de Wilder e o de Brecht, um

³¹¹ “Wherever you come near the human race, there’s layers and layers of nonsense...” (WILDER, Thornton. *Our Town and Other Plays*, cit., p. 75).

³¹² Estrutura episódica, fantasia, distorção, exagero.

dramaturgo cuja visão se desenvolveu a partir do expressionismo, e a quem a técnica dramática de Wilder é frequentemente associada.³¹³

Os escritores expressionistas não deixaram de reconhecer, ou evocar, conotações cristãs inerentes à noção do renascimento espiritual. A orientação religiosa de Wilder por vezes levou-o a introduzir temas ou conceitos cristãos em suas peças. De certa maneira, o relacionamento entre o teatro wilderiano e o teatro expressionista é mais complexo e problemático. Os expressionistas rejeitavam os valores burgueses, em especial em se tratando de um assunto tradicional da fé religiosa burguesa: a doutrina do pecado original. Sobre essa questão, o pensamento antagônico de Wilder pode ser atestado no tratamento conferido à personagem do garoto Henry no último ato de *The Skin of Our Teeth*. Na cena do confronto entre o garoto e o pai, Wilde fornece orientações explícitas quanto ao modo que ele deseja que o ator interprete o papel: “Durante toda a cena, Henry deve ser interpretado não como um jovem incompreendido ou que se extraviou, mas como uma representação forte e irreconciliável do mal”³¹⁴. A aceitação do mundo, somada ao seu próprio *background*, impedia Wilder de atacar os valores e os costumes da classe média, o que pode ser amplamente observado nas personagens centrais de suas peças, a exemplo de *Nossa Cidade*, *The Long Christmas Dinner*, *Childhood*, *Pullman Car*, *Hiawatha* e *The Happy Journey to Trenton and Camden*, as quais, de uma maneira ou outra, retratavam membros da burguesia baixa, média ou alta. Nas palavras de Paul Lifton:

Como o que ocorre com outros nomes da dramaturgia estadunidense como George S. Kaufman, Marc Connelly e até mesmo Eugene O'Neill, Wilder mostra-se mais tributário do movimento expressionista no tocante ao estilo e técnica do que em seus temas ou visão global, embora existam semelhanças notáveis entre a sua dramaturgia e a dos expressionistas.³¹⁵

Sua crença de que existe uma verdade sob a superfície do mundo externo e sensorial, por exemplo, associa-o tanto a expressionistas quanto a simbolistas (e de fato existiam relações estreitas entre os dois movimentos).

O teatro expressionista, assim como o simbolista, tentava incorporar uma grande quantidade de artes subsidiárias em suas apresentações, embora não necessariamente com o intuito de sintetizá-las em uma *Gesamtkunstwerk*³¹⁶ harmoniosa como os simbolistas buscavam fazer.³¹⁷

³¹³ LIFTON, Paul. *Vast Encyclopedia: The Theatre of Thornton Wilder*, cit., p. 69.

³¹⁴ “Throughout the following scene, Henry is played, not as a misunderstood or misguided young man, but as a representation of strong unreconciled evil” (WILDER, Thornton. *Collected Plays & Writings on the Theater*. cit., Act III, p. 276).

³¹⁵ LIFTON, Paul. *Vast Encyclopedia: The Theatre of Thornton Wilder*, cit., p. 72.

³¹⁶ Obra de arte total (integração de diferentes formas de expressão artística).

³¹⁷ *Ibidem*, p. 89.

7.3 A presença do teatro oriental nas dramaturgias de Wilder e de Brecht

Inspirado em uma apresentação do legendário artista chinês Mei Lanfang³¹⁸ em Nova York no ano de 1930, Wilder concebe o Diretor de Cena (*Stage Manager*) de *Nossa Cidade*, conferindo à peça o minimalismo do teatro chinês. Em novembro de 1937, o autor comenta em um cartão-postal enviado ao amigo A. Wertheimer que estaria “utilizando a técnica do drama chinês” em *Our Town*³¹⁹. No livro *Thornton Wilder*³²⁰, Rex Burbank observa:

A vida no palco é apresentada à plateia pelo Diretor de Cena, ele direciona os seus comentários aos espectadores e, em determinado momento, responde às questões feitas pelos atores posicionados na plateia. Assim como o *property man*³²¹ do teatro chinês, ele coloca alguns poucos objetos no palco (mesas, cadeiras, escadas e tábuas); à semelhança do coro grego, ele comenta a ação, toma parte nela, e serve de porta-voz do autor.³²²

O autor, humorista e crítico teatral Robert Benchley também vê no *Stage Manager* de *Nossa Cidade* uma variante do *property man* chinês³²³. A diferença entre o *Stage Manager* de Wilder e o *property man* chinês é que este último não intervém na ação.

Em razão de muitas das convenções do teatro japonês serem derivadas das práticas chinesas ou a elas se assemelharem, a maioria dos elementos presentes nas peças de Wilder remetem ao teatro Nô. O minimalismo dos teatros Nô e Kabuki interessavam a Wilder por serem essencialmente anti-ilusionistas; ainda que muitas vezes as peças no Kabuki sejam encenadas com cenários chamativos e relativamente ilusionistas, a ilusão é minada de várias maneiras, como destaca Earle Ernst, autor do livro *The Kabuki Theatre*³²⁴. Há uma estreita relação entre o teatro japonês e a dramaturgia de Wilder no que se refere a técnica, finalidade, tema e significado. A principal semelhança é o fato de a viagem estar frequentemente presente

³¹⁸ Mei Lanfang (1894-1961). Dançarino, ator e cantor, Lanfang foi um dos maiores artistas do teatro chinês, conhecido como “A Rainha da Ópera de Pequim”. Segundo pesquisadores, já no século XIII, homens e mulheres da ópera chinesa desempenhavam papéis do sexo oposto no palco. No início das atividades da Ópera de Pequim, em 1772, o imperador Qianlong banuiu artistas mulheres do palco, de modo que todos os papéis femininos, ou *dan roles*, como eram chamados, deveriam ser interpretados por homens denominados *nandan* (Fontes: Encyclopedia Britannica e <https://gbtimes.com/5-facts-about-pekings-opera-legend-mei-lanfang>, acesso em 02/10/2019).

³¹⁹ Documentado em “Wertheimer papers”, YCLA.

³²⁰ *Thornton Wilder*. New Haven: Twayne’s United States Authors Series, College and University Press, 1961.

³²¹ Contrarregra.

³²² “The Stage Manager presents life on stage directly to the audience, addresses his comments about it to the audience, and at one point answers questions asked by actors planted in the audience. Like the property man in Chinese drama, he places the few properties on stage (which consists mainly of tables and chairs, ladders and planks); and, like the chorus in Greek theatre, he comments on the action, takes part in it himself, and functions as the author’s mouthpiece” (BURBANK, Rex. *Thornton Wilder*, cit., p. 89).

³²³ “Frank Carven [no papel do Diretor de Cena], nos moldes do velho Property Man de ‘The Yellow Jacket’, posiciona as cadeiras e mesas no palco, além de abrir e fechar as cortinas” (*The New Yorker*, February 12, 1938).

³²⁴ ERNST, Earle. *The Kabuki Theatre*. Series East West Center Book, University of Hawaii Press, Reissue edition January 1, 1974, p. 127-36.

no repertório Nô, assim como acontece nas peças de Wilder, constituindo não apenas um elemento narrativo, mas uma característica simbólica importante. Na maioria das peças Nô, a personagem principal é um espectro disfarçado de habitante da região que primeiro aparece para a personagem secundária, um monge ou um viajante, no local onde esse último fez uma parada. Depois de contar sua triste história, narrada na terceira pessoa, o espectro sai de cena para depois surgir novamente e reencenar ou reproduzir seu relato, dessa vez narrado na primeira pessoa³²⁵.

A inspiração de Wilder no teatro Nô, especialmente no segmento denominado “Nô dos Fantasma” (*Noh of the Ghosts*), pode ser observada no último ato de *Nossa Cidade*, quando a personagem Emily escolhe retornar à vida no dia de seu décimo segundo aniversário. Em seu ensaio “Our Town: an American Noh of Ghosts”, presente no livro *Thornton Wilder: New Essays*, Richard Londraville esclarece:

Existem muitos tipos de Nô, mas o que mais parece intrigar os escritores ocidentais, incluindo Wilder, diz respeito ao “Nô dos Fantasma”, em que um espírito é preso entre encarnações em virtude de algum vínculo com o mundo corpóreo, assim como a personagem Emily em “Nossa Cidade”.³²⁶

Inspirado nas convenções do teatro chinês, Brecht instruía seus atores a serem indiferentes às emoções e à vida interior das personagens; eles deveriam se limitar a executar ações físicas estilizadas que espelhassem as suas relações sociais. Em seu ensaio *Alienation Effects in Chinese Acting*, escrito em 1935, Brecht afirma: “The artist’s object is to appear strange and even surprising to the audience... Everyday things are thereby raised above the level of the obvious and automatic.”³²⁷. O primeiro encontro entre Brecht e o teatro chinês ocorreu em março de 1933, em Moscou, onde o dramaturgo alemão teve a oportunidade de assistir a uma série de espetáculos teatrais comandados por Mei Lanfang³²⁸.

O interesse de Brecht pelo teatro japonês fica evidente nas peças didáticas *Der Jasager* e *Der Neisager*, nas quais a personagem *Lehrer* aponta a moral à plateia. Nessas *Lehrstücke*³²⁹, Brecht inicialmente utiliza o texto original de *Tamiko*, traduzido por A. David Waley, para mais

³²⁵ Assim se desenrola a ação nas peças do teatro Nô, como em *Matsukaze*, *Nonomiya* (*The Shrine in the Fields*), *Komachi and the Hundred Knights*, *Atsumori* e *Nishikigi* (*The Brocade Tree*) (LIFTON, Paul. *Vast Encyclopedia: The Theatre of Thornton Wilder*, cit., footnote n. 13, p. 201).

³²⁶ LONDRVILLE, Richard. Our Town: An American Noh of Ghosts. In *Thornton Wilder: New Essays*. Edited by Martin Blank, Dalma Hunyadi, David Garret Izzo. West Cornwall: Locust Hill Press, 1999. p. 368, 369.

³²⁷ Trecho de *Brecht on the Theatre*, New York, 1964, John Willet, p. 92: “O objetivo do artista é parecer estranho e até surpreendente aos olhos da plateia... Acontecimentos triviais são colocados acima do óbvio e do automático”.

³²⁸ Disponível em: <https://peargardenwillowsociety.wordpress.com/2014/07/04/cross-cultural-encounters-ibertolt-brecht-and-chinese-drama/>.

³²⁹ As peças didáticas (*Lehrstücke*) têm a função de tornar os espectadores ativos e reflexivos na “prática da arte coletiva”, que inclui a transmissão de algumas ideias morais e políticas.

tarde adotar quase que literalmente a tradução em alemão feita por Elizabeth Hauptmann em *Der Jasager*, mas adapta um desfecho diferente em *Der Neinsager* (peça que acompanha *Der Jasager*) depois que alguns de seus estudantes se manifestarem contrários ao herói da peça devido ao fato de ele obedecer a uma tradição sem questionar sua relevância.

Brecht aprecia o palco vazio e a ação formalizada do Nô, adaptando essas características às suas próprias necessidades dramáticas; contudo, ele descartava a teologia que servia de base para o Nô. Em seu livro *Bertolt Brecht: His life, His Art, and His Times*, Frederic Ewen afirma: “Seria quase possível dizer que as peças didáticas de Brecht são peças Nô transportadas do século XIV para os dias de hoje, mas com uma dialética marxista que suplanta a ideologia budista”³³⁰.

Mesmo que acidentais em grande parte, semelhanças significativas podem ser observadas entre os estilos dramáticos de Thornton Wilder e Bertolt Brecht. Curiosamente, os dois autores nos mostram que é possível empregar recursos iguais ou semelhantes para atender a objetivos completamente diferentes ou mesmo diametralmente opostos. Nas palavras de Brecht: “O termo ‘teatro dialético’ cumpre sua função se o elemento narrativo, que em geral faz parte do teatro, for fortalecido e enriquecido... ele se tornou quase um conceito formal, podendo ser igualmente aplicado a [Paul] Claudel ou mesmo [Thornton] Wilder”³³¹.

³³⁰ “One might almost say the Brecht’s own didactic plays are No-plays moved from their fourteenth-century environment into the present, supplanting the Buddhist ideology with a Marxist dialectic” (EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht: His life, His Art, and His Times*. New York: Citadel Press, 1969. p. 238).

³³¹ “the term dialectical theatre has fulfilled its task if the narrative element that is part of the theatre in general has been strengthened and enriched... it has become almost a formal concept, which could equally be applied to Claudel or even Wilder” (*Brecht on the Theatre: The Development of an Aesthetic*, cit., p. 281).

8. Considerações Finais

Aos 60 anos, Wilder decide retomar a dramaturgia curta sem prever as dificuldades que enfrentaria ao tentar resgatar o recurso dramático que havia lhe conferido posição privilegiada no universo da dramaturgia moderna - o deslocamento do tempo no espaço, explorado por ele em duas de peças curtas: *The Long Christmas Dinner* (1931) e *The Happy Journey to Trenton and Camden* (1931).

Os ciclos “Os Sete Pecados Capitais” e “As Sete Idades do Homem” trazem um autor que parece não ter muita certeza do que fazer com suas personagens numa época em que os Estados Unidos viviam tantas mudanças sociais, políticas e culturais; algumas personagens de Wilder parecem viver numa redoma de vidro e outras nela vivem, literalmente. Outras, por sua vez, gostariam de escapar das limitações que a vida lhe impôs, mas preferem seguir em frente com suas atitudes comodistas. Nas peças dos ciclos, a resignação alterna-se com o arrependimento, a culpa e a própria expiação do erro caminham juntas, o entorpecimento causado pelo álcool funciona como elemento compensador da frustração e não pode ser evitado por esse motivo, a responsabilidade em relação à família fala mais alto do que os desejos íntimos há muito acalentados. Mesmo sem inserir o seu tão conhecido narrador, aquele que reflete sobre os acontecimentos e fornece informações que não constam do texto, Wilder entrega o protagonismo de suas peças às personagens femininas, sejam elas crianças, adolescentes, esposas de meia-idade e até mulheres que perderam o juízo, mas que não se esqueceram de um grande amor. Essas mulheres demonstram uma capacidade excepcional de “enxergar” as situações com a concretude que a vida pede àqueles que respiram; elas também sabem quais são os seus limites, sempre obedecendo a percepção que elas possuem a respeito do limite das outras pessoas. As mulheres que protagonizam as três peças escolhidas para a análise são: Mrs. Hawkins, Minnie, Mona Lucrezia e Caroline. Cada uma a seu modo, elas estabelecem os rumos da narrativa wilderiana.

Quanto aos locais de ação, exceto a Itália de São Francisco de Assis, terra querida e admirada por Wilder não apenas em razão de sua experiência como estudante na *American Academy in Rome*, mas por tantas contribuições artísticas que o país em formato de bota chutou para o mundo todo se refestelar, Wilder volta aos cenários do subúrbio americano do final dos anos 1950, mas omite os nomes das cidades onde se localizam esses subúrbios por razões desconhecidas. Nos textos *The Wreck* e *Childhood*, Wilder volta a dirigir sua atenção à classe média americana e ao cotidiano das pessoas pertencentes a esse extrato social, mas agora as lentes de Wilder estão mais grossas e são capazes de focar com mais nitidez os

descontentamentos e as frustrações verbalizadas pelos americanos do pós-guerra. Sem recorrer à predestinação do calvinismo ou à qualquer outra religião, Wilder oferece ao público três textos repletos de sentimentos mistos e contraditórios que não conseguem tomar uma forma concreta, ora por certa inabilidade do autor, ora porque desencadeariam uma ação explosiva.

As tradições literárias norte-americanas, a cultura, a história e o folclore dos Estados Unidos conviviam em perfeita harmonia na imaginação do autor ao lado de elementos extraídos de movimentos artísticos europeus como o simbolismo, o naturalismo, expressionismo, existencialismo e o futurismo, todos pertencentes aos séculos XIX e XX. Na imaginação de Wilder havia espaço também para as dramaturgias clássica grega, medieval, elisabetana, renascentista, espanhola, chinesa e japonesa que, somadas à características dos antigos movimentos artísticos, produziram a identidade dramática de Wilder. Ao escrever seus textos teatrais, o autor utilizava recursos dramáticos seculares e milenares, notoriamente capazes de garantir a comunicação inequívoca de sua mensagem.

No tocante aos golpes desferidos pela imprensa, Wilder optou por se calar diante das provocações de Michael Gold, no caso de *The Skin of Our Teeth*, mas não resta dúvida de que o afastamento da crítica em relação aos textos teatrais de Wilder ocorreu em função de a crítica teatral ser majoritariamente avessa a qualquer tipo de comodismo ou submissão a padrões reguladores.

As últimas peças em um ato de Wilder fazem críticas à sociedade americana que, ao mesmo tempo em que privilegia a individualidade, transforma o cidadão em prisioneiro de si mesmo.

Referências Bibliográficas

- AZEVEDO, Antonio Carlos do Amaral. **Dicionário Histórico de Religiões**. 2ª ed. rev. e atual., coautoria e edição de Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.
- BLANK, BRUNAUER, IZZO. Thornton Wilder: New Essays. **Literary Studies** n. 26. Edited by Martin Blank, Dalma Hunyadi Brunauer, David Garret Izzo. West Cornwall: Locust Hill Press, 1999.
- BLOOM, Harold. **Thornton Wilder**. Broomall: Chelsea House Publishers, 2003.
- BRECHT, B. **Brecht on the Theatre: The Development of an Aesthetic**. Edited and translated by John Willett. University of Michigan: Methuen, 1964.
- BURBANK, Rex. **Thornton Wilder**. New Haven: Twayne's United States Authors Series. College and University Press: Twayne Publishers, 1961.
- BURNS, Dydo. **The Letters of Gertrude Stein and Thornton Wilder 1950-1975**. Edited by Edward Burns and Ulla E. Dydo with contributions of William Rice. Henry McBride Series in Modernism and Mo: Yale University Press, 1996.
- BURNS, Edward M. **A Tour of the Darkling Plain: The Finnegans Wake Letters of Thornton Wilder and Adaline Glasheen**. Edited by Edward M. Burns and Joshua A. Gaylord. Ireland: University College Dublin Press, 2001.
- CASTRONOVO, David. Strange Discipline: Wilder's One-Act Experiments. **In: Critical Essays on Thornton Wilder**. New York: G.K. Hall & Co., 1996.
- CASTRONOVO, David. **Thornton Wilder**. New York: The Ungar Publishing Company, 1986.
- CHESTERTON, G. K. **Saint Francis of Assisi**. Mineola: Dover Publication, Inc. Courier Corporation, 2012.
- COHEN, Gustave. **Historie de la mise en scène dans le Théâtre Religieux Français du Moyen Age**. Paris, 1951.
- CORNELL, Katharine. **I Wanted to Be an Actress: The Autobiography of Katharine Cornell**. New York: Random House, 1938.
- COWLEY, Malcolm. **Writers at Work: The Paris Interviews**. New York: Viking, 1958.
- DAVENPORT, Guy. **The Geography of the Imagination**. San Francisco: North Point Press, 1981.
- DORT, Bernard. **O Teatro e sua Realidade**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ERNST, Earle. **The Kabuki Theatre**. Series East West Center Book, Reissue edition January: University of Hawaii Press, 1974.

- EWEN, Frederic. **Bertolt Brecht: His Life, His Art, and His Times**. New York: Citadel Press, 1969.
- FREUD, Sigmund. **Sobre os Sonhos**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, RJ, 1996. v. 5.
- FREUD, Sigmund. **The Interpretation of Dreams**. 3rd ed. Translated by A. A. Brill. New York: The Macmillan Company, 1913.
- FRUGONI, Chiara. **Vida de um Homem: Francisco de Assis**. 2ª Reimpressão. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GASSNER, John. **Form and idea in modern theatre**. New York: The Dryden Press, Inc., 1956.
- GASSNER, John. **Rumos do Teatro Moderno**. Tradução de Luzia Machado da Costa. Rio de Janeiro: Lidador, 1965. (Coleção Mimesis)
- GASSNER, John. The Two Worlds of Thornton Wilder. **In: The Collected Short Plays of Thornton Wilder**. Edited by Donald Gallup and A. Tappan Wilder. New York: The Theatre Communications Group, 1997. v. I.
- GLENN, Hughes. **The Penthouse Theatre: Its History and Technique**. 1st ed. New York, Los Angeles: Samuel French, 1942.
- GOLDSTEIN, Malcolm. **The Art of Thornton Wilder**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- GOLDSTONE, Richard H. **Thornton Wilder: An Intimate Portrait**. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1975.
- GOLDSTONE, Richard H. **Thornton Wilder: An Intimate Portrait**. New York: Tickor & Fields, 1983.
- GUARE, John Introduction. **In: The Collected Short Plays of Thornton Wilder**. New York: The Theatre Communications Group, 1997.
- HABERMAN, Donald. **The Plays of Thornton Wilder: A Critical Study**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, First Edition, 1967. v. I.
- HARMON, William. **A Handbook to Literature**. 6th ed. London: Pearson PLC, 2006.
- HARRISON, Gilbert A. **The Enthusiast: A Life of Thornton Wilder**. New Haven and New York: Ticknor & Fields, 1983.
- HELMAN, Cecil G. **Cultura, Saúde, Doença**. 5ª ed. Tradução de Ane Rose Bolner. Porto Alegre: Artmed Editora S.A., 2009.
- HUGHES, Glenn. **The Penthouse Theatre: Its History and Technique**. First edition. New York/Los Angeles: Samuel French, 1942.

- HURWITZ, Siegmund. **Lilith: The First Eve: Historical and Psychological Aspects of the Dark Feminine**. Edited by Robert Hinshaw. With a foreword by Marie-Louise von Franz. English translation by Gela Jacobson, Daimon Verlag, Switzerland, 1992.
- JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- JONES, Margo. **Theatre-in-the-Round**. Nova York: McGraw Book Coy, 1951.
- JOYCE, James. **Finnegans Wake**. United Kingdom: Faber and Faber, 1939.
- KONKLE, Lincoln. **Thornton Wilder and the Puritan Narrative Tradition**. Columbia: University of Missouri Press, 2006.
- KUNER, Mildred C. **Thornton Wilder: The Bright and the Dark**. Twentieth - Century American Writers Series. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1972.
- KUTRIEH, Ahmad Ramez. **Man and the Divine: Religious Concerns in Wilder's Early Dramatic Works**.
- LARSON, Orville K. **Scene Design in the American Theatre from 1915 to 1960**. The University of Arkansas Press. Fayetteville, London, 1989.
- LIFTON, Paul. Theatrical Ragoût from a Master Chef. **In: Thornton Wilder New Essays**. Edited by Martin Blank, Dalma Hunyadi Brunauer and David Izzo. West Cornwall: Locust Hill Press, 1999.
- LIFTON, Paul. **Vast Encyclopedia: The Theatre of Thornton Wilder**. Contributions in Drama and Theatre Studies, Number 61. Westport: Greenwood Publishing Group. Inc., 1995.
- LONDRAVILLE, Richard. Our Town: An American Noh of Ghosts. **In: Thornton Wilder New Essays**. Edited by Martin Blank, Dalma Hunyadi Brunauer and David Izzo, West Cornwall, CT: Locust Hill Press, 1999.
- LYMAN, Stanford M. **The Seven Deadly Sins: Society and Evil**. Revised and Expanded Edition: General Hall, A division of Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1989.
- MARGO, Jones. **Theatre-in-the-round**. New York: McGraw Book Coy, 1951.
- MASTER, Edgar Lee. **Spoon River Anthology**. First Edition. New York: Macmillan and Co, 1915.
- MCCLATCHY, J. D. (org.). **Thornton Wilder: Collected Plays and Writings on Theater**. New York: The Library of America, 2007.
- MCGEE, Matthew. **Backstage Drama: Our Town by T. Saunders**, 2016. Disponível em: <https://freefalltheatre.com/backstage-drama-our-town-by-t-saunders/>. Acesso em: 6 jan. 2020.
- MEIKSINS, Rob. **Nonprofits On and Off Broadway: The Search for Enterprise Models**, 26/02/2018. Disponível em: <https://nonprofitquarterly.org/>. Acesso em: 6 jan. 2020.

- NESTROY, Johann. **Three Comedies: A Man Full of Nothing / The Talisman / Love Affairs and Wedding Bells**. First edition. Max Knight and Joseph Fabry (translators). New York: Ungar Pub Co, 1967.
- NIVEN, Penelope. **Thornton Wilder: A Life**. New York: HarperCollins Publishers, 2012.
- PARRY, Philip H. Thornton Wilder. **The Oxford Encyclopedia of American Literature, volume IV**. Edited by J. Parini. Oxford University Press, 2004.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3ª ed. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PIRANDELLO, Luigi. **Naked Masks: Five Plays**. Edited and translated by Eric Bentley, New York: Plume (Penguin Group), 1950.
- PURDY, Sean. O Século Americano. **In: KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.
- RADAVICH, David. Reference Works: Strategic Allusion in Thornton Wilder's Theatre. **In: Thornton Wilder in Collaboration**. Collected Essays on His Drama and Fiction. Edited by Jackson R. Bryer, Judith P. Hallet and Edyta K. Oczkowicz. Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing, 2018.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Coleção Debates.)
- ROSENFELD, Anatol. **Teatro Moderno**. 2ª ed., 2ª Reimpressão, São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Debates.)
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A Linguagem da Encenação Teatral**. 2ª ed. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SIMON, Linda. **Thornton Wilder: His World**. New York: Double Day & Company, Inc., 1979.
- SMITH, Marisa. **EST Marathon '95: The Complete One-Act Plays**, Contemporary Playwrights Series. NH: Smith & Kraus, Lyme, 1995.
- SZONDI, Peter. **Theory of the Modern Drama – A Critical Edition**. Edited and Translated by Michael Hays. Theory and History of Literature, volume 29. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. Tradução e notas de Raquel Imanishi Rodrigues. Apresentação de José Antônio Pasta Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

- VARELA, Drauzio. **Alcoolismo**. UOL, 2019. Disponível em: <https://drauziovarela.uol.com.br/drauzio/artigos/alcoolismo-artigo/>. Acesso em: 8 jan. 2020.
- VERISSIMO, Erico. **Gato Preto em campo de neve**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- WHEATLEY, Christopher J. **Thornton Wilder & Amos Wilder: Writing Religion in Twentieth - Century America**. Indiana: University of Notre Dame Press, 2011.
- WILDER, Amos N. **Thornton Wilder and His Public**. Amos Wilder Library. Series Foreword by Peter Hawkins. Philadelphia: Fortress Press, 1980.
- WILDER, Thornton. **A Ponte de São Luís Rei**. Tradução de Monteiro Lobato. Biblioteca do Espírito Moderno. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1946.
- WILDER, Thornton. **American Characteristics and Other Essays**. Foreword by Isabel Wilder, edited by Donald Gallup. New York: Authors Guild Backinprint.com edition, 2000.
- WILDER, Thornton. **Collected Plays & Writings on the Theater**, J. D. McClatchy selected the texts and wrote the notes. New York: The Library of America, 2007.
- WILDER, Thornton. **Conversations with Thornton Wilder**. Literary Conversations Series. University of Mississippi, 1992.
- WILDER, Thornton. **Heaven's My Destination**. New York and London: Harper & Brothers, 1934.
- WILDER, Thornton. Lope, Pinedo, Some Child Actors, and a Lion. **In: Romance Philology**, volume 7, n. 1, p. 19-25, August 1953.
- WILDER, Thornton. **Lucrece**. 1st edition. From André Obey's drama 'Le Viol of Lucrece'. Boston: Houghton Mifflin Co., 1933.
- WILDER, Thornton. **Nossa Cidade**. Tradução Elsie Lessa. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1976. (Coleção Teatro Vivo.)
- WILDER, Thornton. **O céu é meu destino**. Tradução Rolmes Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1950. v. 77. (Coleção Nobel.)
- WILDER, Thornton. **Our Town and Other Plays** – Our Town, The Skin of Our Teeth, The Matchmaker. Modern Classics. England: Penguin Books, 2000.
- WILDER, Thornton. Some Thoughts on Playwriting. **In: The Collected Short Plays of Thornton Wilder**. New York: Theatre Communications Group, 1998. v. II.
- WILDER, Thornton. **The Angel That Troubled the Waters and Other Plays**. Toronto, New York, London: Longmans Green & Co, 1928; Coward McCann, New York, 1928.
- WILDER, Thornton. **The Bridge of San Luis Rey & Other Novels 1926-1948**. J. D. McClatchy selected the texts and wrote the chronology and notes. New York: The Library of America, 2009.

- WILDER, Thornton. **The Bridge of San Luis Rey**. New York: Albert & Charles Boni, 1927.
- WILDER, Thornton. **The Collected Short Plays of Thornton Wilder**. Edited by Donald Gallup and A. Tappan Wilder, with additional material by F. J. O'Neil. Theatre Communications Group (TCG), NY, 1997. v. I.
- WILDER, Thornton. **The Collected Short Plays of Thornton Wilder**. Edited by A. Tappan Wilder. New York: Theatre Communications Group, 1998. v. II.
- WILDER, Thornton. **The Journals of Thornton Wilder 1939-1961** – Selected and Edited by Donald Gallup. New Haven and London: Yale University Press, 1985.
- WILDER, Thornton. **The Long Christmas Dinner & Other Plays in One Act**. New York, Coward-McCann, and New Haven: Yale University Press, 1931.
- WILDER, Thornton. **Theophilus North**. New York: Harper & Row, 1973.
- WILDER, Thornton. **The Selected Letters of Thornton Wilder**. Ed. Robin G. Wilder and Jackson R. Bryer, NY: Harper, 2008.
- WILDER, Thornton. **Thornton Wilder's Minimalist Plays: Mingling Eastern and Western Traditions**. Alabama: The Alabama University Press, 1998.
- WILDER, Thornton. **Thornton Wilder's Playlets: Short, Short Plays for 3-5 Persons**. Introduction by Tappan Wilder. New York: Playscripts, Inc., 2009.
- WILLET, John. **Brecht on the theatre: The Development of an Aesthetic**. Edited and translated by John Willet. University of Michigan: Methuen, 1964.
- WILLET, John. **The Theatre of Bertolt Brecht: A Study from Eight Aspects**. 3rd rev. ed. London: Eyre Methuen, 1977.
- WILSON, William. **Alcoholics Anonymous**. 1st ed. New York: Works Publishing Company, 1939.
- WIXSON Jr., Douglas. **The Dramatic Techniques of Thornton Wilder and Bertolt Brecht: A Study in Comparison**. volume 15, n. 2, September 1972. (Modern Drama Collection.)
- YOUNG, Glenn. **The Best American Short Plays 1994-1995**. Edited by Howard Stein and Glenn Young. New York, London: Applause Theatre Book Publishers, 1995.

Links consultados

http://american_theatre.enacademic.com/1189/Stock_company

http://american_theatre.enacademic.com/50/American_Laboratory_Theatre

<http://britannica.com>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349667/ziembinski>

<http://g1.globo.com/rj/regiao-dos-lagos/noticia/2014/05/ouro-na-cozinha-quilo-do-acafrao-verdadeiro-custa-cerca-de-r-70-mil.html>
<http://smsrio.org/revista/index.php/reva/article/viewFile/57/622>
<http://wildermoments.com/2018/11/10/amos-and-thornton-wilder-reflect-on-the-great-war/>
<http://www.berkeleydailyplanet.com/issue/2012-11-30/article/40567?headline=Theater-Review-Wilder-Times-four-short-plays-by-Thornton-Wilder-at-the-Aurora--By-Ken-Bullock>
<https://filosofonet.wordpress.com/2011/06/18/a-teoria-da-alma-em-platao/>
<http://www.interseccaopsicanalitica.com.br/ana-lucia-bastos-falcao/>
<http://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/113993>
<http://www.twildersociety.org/>
<http://www.twildersociety.org/works/theophilus-north/>
<https://drauzioharella.uol.com.br/drauzio/artigos/alcoolismo-artigo/>
<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?q=ziembinski>
<https://freefalltheatre.com/backstage-drama-our-town-by-t-saunders/>
<https://nonprofitquarterly.org/>
<https://peargardenwillowsociety.wordpress.com/2014/07/04/cross-cultural-encounters-i-bertolt-brecht-and-chinese-drama/>
<https://smsrio.org/revista/index.php/reva/article/view/57>
<https://smsrio.org/revista/index.php/reva/article/viewFile/57/622>
<https://www.biblicalcyclopedia.com/M/marble.html>
<https://www.biblicalcyclopedia.com/S/snow.html>
<https://www.britannica.com/biography/Johann-Nestroy>
<https://www.britannica.com/biography/Mei-Lanfang>
<https://www.britannica.com/print/article/13445>
<https://www.newyorker.com/archive>
<https://www.newyorker.com/magazine/1938/02/12/1938-02-12-028-tny-cards-000037987>
<https://www.nypl.org/>
<https://www.nytimes.com/1988/12/11/theater/theater-view-the-darker-shores-of-thornton-wilder.html>
<https://www.nytimes.com/1995/05/06/theater/theater-review-wilder-and-miller-in-one-act-festival.html>
<https://www.playscripts.com/>
<https://www.samuel french.com/>
https://www.suapesquisa.com/platao/mito_da_caverna.htm

<https://www.theparisreview.org/interviews/4887/thornton-wilder-the-art-of-fiction-no-16-thornton-wilder>

<https://www.thorntonwilder.com/>

<https://www.thorntonwilder.com/about-wilder/the-wilder-family/isabel-wilder/>

<https://www.thorntonwilder.com/playlets-1?rq=the%20flight%20into%20egypt>

<https://www.verywellmind.com/the-founders-of-alcoholics-anonymous-67383>

www.auroratheater.com

www.grupotapa.com.br

www.interseccaopsicanalitica.com.br/ana-lucia-bastos-falcao/

www.samulefrench.com

www.thorntonwilder.com

www.thorntonwildersociety.com

Acessos em janeiro de 2020.

ANEXOS

Anexo 1-A – Folheto da peça “Plays for Bleecker Street”³³²

³³² BEN SHAHN (1898-1969) Dirigidas a várias causas políticas, as obras do pintor e artista gráfico russo exibem uma combinação de realismo e abstracionismo. Entre 1939 e 1943, Shahn realiza a pintura de 13 painéis denominados *Resources of America*, especialmente para o saguão da agência central dos correios do Bronx, NY, exibindo um panorama geográfico da vida americana. O artista também cria um estilo gráfico amplamente reproduzido mais tarde, por meio do qual ele desenvolve uma utilização original e diferenciada da linha. A partir dos anos 1950, os trabalhos de Shahn tornam-se mais reflexivos e distantes da crítica social.

CIRCLE IN THE SQUARE

159 Bleecker Street New York

Theodore Mann and José Quintero

present

THE WORLD PREMIERE

of

THORNTON WILDER'S

PLAYS FOR BLEECKER STREET

Directed by
JOSE QUINTERO

Sets and Lighting by
Peter Harvey

Costumes by
Keith Cuerden

SOMEONE FROM ASSISI

(From the series *The Seven Deadly Sins*, No. IV, Lust)

Pica SANDRA MacDONALD
Mona Lucrezia BETTY MILLER
Mother Clara DOLORES DORN
Father Francis LEE RICHARDSON

INTERMISSION

The Scotch with Character

**"BLACK
&
WHITE"**

BLENDING SCOTCH WHISKY 86.3 PROOF • THE FLEISCHMANN DISTILLING CORPORATION, N.Y.C. • SOLE DISTRIBUTORS
FEBRUARY

CHILDHOOD

(From the series *The Seven Ages of Man*, No. II)

Dodie	DEBBIE SCOTT
Caroline	SUSAN TOWERS
Billee	PHILIP VISCO
Mother	BETTY MILLER
Father	DANA ELGAR

INTERMISSION

INFANCY

(From the series *The Seven Ages of Man*, No. 1)

Patrolman Avanzino	JACK DODSON
Miss Millie Wilchick	MARY DOYLE
Tommy	MACINTYRE DIXON
Mrs. Boker	CHARLOTTE JONES
Moe	RICHARD LIBERTINI

UNDERSTUDIES: Elaine Rower, Patti Dolan, Mark Castle.

STAFF

Production Stage Manager Byron Ringland

Assistants to the Producer Sylvia Price,
Joy Small, Leslie McAllister

Press Agent James Proctor

Electrician Charles Altman

Advertising Rep. . Sanders, Lowen & Alexander

Technical assistants Charles Creasap,
John Maddox, Jerry Reinhardt, Bob Sutton,
Bob Manders, Tone Musante

Costumes Executed by Ruth Wagner

CIRCLE IN THE SQUARE PRODUCTIONS:

DARK OF THE MOON
AMATA
ANTIGONE
THE ENCHANTED
BONDS OF INTEREST
BURNING BRIGHT
YERMA
SUMMER AND SMOKE (356)
THE GRASS HARP
AMERICAN GOTHIC
THE GIRL ON THE VIA FLAMINIA
THE KING AND THE DUKE
LA ROND
CRADLE SONG
THE ICEMAN COMETH (566)
CHILDREN OF DARKNESS
THE QUARE FELLOW
OUR TOWN (375)
CAMINO REAL
UNDER MILK WOOD
THE BALCONY (672)

The following theatre notables have been discovered in Circle productions: Clarice Blackburn, Colleen Dewhurst, Bradford Dillman, Geraldine Page, Jason Robards, Jr., George C. Scott and Designer David Hays.

—FIRST NIGHT REPORT—

'Plays for Bleecker Street'

CIRCLE IN THE SQUARE

159 Bleecker Street

Three short plays by Thornton Wilder, staged by Jose Quintero, settings and lighting by Peter Harvey, costumes by Keith Cuerdon, presented by Theodore Mann and Mr. Quintero.

"INFANCY"

Patrolman Avandino Jack Dodson
Miss Millie Wilchick Mary Doyle
Tommy Machiye Dixon
Mrs. Baker Charlotte Jones
Moe Richard Libertini

"CHILDHOOD"

Dodie Debbie Scott
Caroline Susan Towers
Billie Philip Visco
Mother Betty Miller
Father Dana Elcar

"SOMEONE FROM ASSISI"

Pica Sandra MacDonald
Mona Lucrezia Betty Miller
Mother Clara Dolores Dorn
Father Francis Lee Richardson

By Walter Kerr

THE very special voice of Thornton Wilder has been missing for so long from the American theater that one listens intently for the homely, jaunty, gently poetic sound of it as three new one-act plays jostle one another in the open spaces of Circle in the Square. Sure enough, the sound comes—in the second of the curiously whispering improvisations that make up the bill.

A faintly dark, faintly forgiving invocation of childhood is what turns the trick. The sketch is called "Childhood," it is one of a projected series called "The Seven Ages of Man," and it is very much concerned with the secret hostility toward parents that disturbs the dreams of the helpless who do not want to be helped. Mother Betty Miller is alarmed by the games that particularly delight her offspring. "I absolutely forbid you to play that the house is on fire" she instructs them, shaking a finger but continuing to frown. When father Dana Elcar comes home on Friday night from his long week at the office, he is not really anxious for the youngsters to come running at him. A drink and some practice with the golf clubs on the lawn is what would relax him. Still, why haven't the two boys and a girl called a welcome?

In an elusive shifting of lights and an intangible change in the color of words, Mr. Wilder suddenly superimposes on an ordinary suburban evening an extraordinary midnight fantasy. Mr. Elcar has muttered, almost together too casually, that he

would give a little something to be an invisible witness of one of his children's dreams. Before he is able to prevent it, he is not only hearing a dream, he is in it.

The children, gravely led by a lissome, sober, and condescending lass named Susan Towers, are gathering at a graveside—their mother's and father's. They are sorry about the accident, and all that blood. They do not wish to discard their parents callously. "Papa wasn't perfect," says Miss Towers precisely, "but he would never have done a mortgage." He was not only a reasonably good provider, he had certain other virtues and it is only fair that they should be mentioned. "Papa was a very fine man, and he tried—only he didn't ever say anything interesting."

Having discriminated carefully and told no lies, the trio of mourners are now safely orphans and free to take a bus-ride wherever they like. (The bus conductor looks rather like daddy, and there is a woman in black at the back of the bus who could be mistaken for mother, but no matter). An attack by Indians is safely repulsed; a soldier is not run over; but the Mississippi is flooded ("Will that bridge hold?") and it may be wisest to turn back.

In the suspension of this unformed wish, in the simultaneous sending of parents "away, away" and the careful retention of parents under other and more provocative guises, Mr. Wilder's hand is gloriously secure. The hidden face of the world, turned out where we can see it, displays its kindness and its cruelty in the most casual proportions. One further, perhaps less honest, shift takes place: what has been candid, direct, almost thoughtless, subtly acquires an overtone of sentimentality. The members of the family begin to understand one another ("children don't like being treated like children all the time") and the understanding is a shade less effective than the armed truce that preceded it. But the play is a small joy.

The evening's curtain-raiser ("Infancy") is another installment in the same exploratory series, and it gives off, now and

Lee Richardson as Father Francis in "Someone From Assisi," one of three Thornton Wilder plays at Circle in the Square.

gain, something of the same discreet challenge. Two babies in perambulators (played by articulate male adults) express their determined resentment of the adult voices that cluck over them. "They won't teach me to say it, I want to learn, I'm growing old," complains the most coddled. The other, soothed into passivity by a recital of the alphabet, is no happier: he is sick of being treated as though his mind were gone, or not yet come.

Little flashes of provocative comment fly off in this odd cross-breeding of worlds: the adults behave like infants in dealing with infants who are ready to become adults. The theme, though, has now been stated rather than suggested. There is no mystery for us to find our own way through. Thought has replaced the liquidity of action, and "Infancy" becomes, over-all, a knotty and earthbound symbol.

The closing playlet, "Someone from Assisi," belongs to another cycle of proposed narratives dealing with the "Seven Deadly Sins." It also seems to belong to some one other than Mr. Wilder. Its tone is strained, its gestures ambiguous, its historical obeisance to the relationship of St. Francis and Mother Clare remote and ritualistic. Nor has director Jose Quintero been of service to his author in this unfamiliar, and apparently unhospitable, territory. The players whine, spacing their syllables so regularly that no one moment acquires its own dramatic identity, and their formalistic relationships are as statuesque as they are gloomy. The tone is distant, the convent garden cool.

Let us simply be thankful for the curious memory called "Childhood."

Theatre: By Wilder

'Plays for Bleeker Street' Arrives

By HOWARD TAUBMAN

IT is wonderful to have an original, ever youthful and increasingly wise writer like Thornton Wilder back in the theatre. It is especially good to welcome him back at the start of what may be his consummative adventure in the theatre.

The three one-act plays, which were introduced last night at the Circle in the Square, are the first from Mr. Wilder's two new cycles to be performed. "Infancy" and "Childhood" are the first and

Miller and Dana Elcar are properly affectionate and yet remote as the parents.

"Someone from Assisi," which deals with lust, is elusive. Its burden is not desire but its aftermath. It grieves over a past passion and a violation of fidelity. It involves the chance encounter of Father Francis, now blind and devout, and Mona Lucrezia, now disheveled and deranged. Refined and grave in style it conveys a sense of weariness and disillusion.

Betty Miller and Lee Richardson as the troubled pair play with a reserve that hints at the ancient ardor. Dolores Dorn is a beautiful Mother Clara, and Sandra MacDonald is the lively child, Pica.

José Quintero has repaid Mr. Wilder's faith in the Circle in the Square by staging each work in the spirit it calls for: "Infancy" with gaiety, "Childhood" with glowing affection, and "Someone from Assisi" with poetic restraint.

Taking advantage of the simplicity of approach of

Betty Miller

arena theatre, Mr. Wilder's "Plays for Bleeker Street" needs only a few chairs and benches to evoke worlds of deep reality and dewy imagination.

The Casts

PLAYS FOR BLEEKER STREET, by Thornton Wilder. Staged by José Quintero; presented by Theodore Mann and Mr. Quintero; scenery and lighting by Peter Harvey; costumes by Keith Corden; production stage manager, Byron Rinsland. At the Circle in the Square, 159 Bleeker Street.

INFANCY

(From The Seven Ages of Man, No. I)
Patrolman Avanzino.....Jack Dodson
Miss Millie Wilchick.....Mary Doyle
Tommy.....MacIntyre Dixon
Mrs. Boker.....Charlotte Jones
Moe.....Richard Libertini

CHILDHOOD

(From The Seven Ages of Man, No. II)
Dodie.....Debbie Scott
Caroline.....Susan Towers
Billee.....Philip Visco
Mother.....Betty Miller
Father.....Dana Elcar

SOMEONE FROM ASSISI

(From The Seven Deadly Sins, No. IV, Lust)
Pica.....Sandra MacDonald
Mona Lucrezia.....Betty Miller
Mother Clara.....Dolores Dorn
Father Francis.....Lee Richardson

second works in "The Seven Ages of Man." "Someone from Assisi" is the fourth in "The Seven Deadly Sins." All three are fresh in conception, differentiated in style and uncommonly compelling in performance.

One cannot guess how these pieces will assay in the final estimate when all fourteen plays (each series will have seven) have been produced. Knowing the quality of Mr. Wilder's mind, one may be certain that unexpected correspondences and contrasts will emerge. One may even predict that they will occupy a special place in the literature of the stage.

"Infancy" is a light-hearted, semifanciful, semifarcical treatment of the proposition that infants absorb knowledge with the avidity of sponges. Parents who have read their Gesell and Spock have been told as much. It is Mr. Wilder's delightful notion to illustrate the thesis with an unaffected simplicity that has a pure childlike quality.

It is a pleasant day in Central Park. Patrolman Avanzino, Jack Dodson divertingly moving like a Keystone cop, worries about nuisances and thinks about a certain Miss Millie. Miss Millie, dreaming of romance, is irked by her charge, Tommy, in a large pram. Mrs. Boker, plump, ravenous and the exasperated mother of Moe, a little Einstein, wheels in her charge.

There is a warm, and hilarious dialogue between the two women. (Mary Doyle and Charlotte Jones, both first rate), about ways to tame the little beasts. Moe, it seems, can be pacified by the alphabet and the multiplication table. Tommy complains that no one tells him the things he wants to know.

The babies are played by grown actors: MacIntyre Dixon is Tommy and Richard Libertini is Moe. In their bonnets, their mature faces poking over the coverlets, their voices erupting into wails and howls, they are a joy and, in some strange, fond way, not incongruous. For Mr. Wilder's little jest has shaded into a kind of gay innocence.

"Childhood" moves into the realm of fantasy, and its magic creates the evening's tenderest emotion. For Mr. Wilder is seeing the world through the eyes of three charming children: Caroline, who has a penchant for reveries of disaster and a fondness for black gloves; her sister, Dodie, sweet, imitative but not quite ready for the uninhibited life of the dark imagination; and little Billee, their brother, who loves them but who sees the world in simple, practical terms.

Mr. Wilder's device here is fantasy within fantasy. The children act out a tragedy, the death of their parents. Then they take part in an imaginary bus ride. Their parents, preoccupied with home and office, are dimly aware of the children's world of play.

Mr. Wilder is saying with delicacy and a touch of sorrow that parents, however much they love their children, cannot join them on these expeditions of the fancy and that children, much as they lean on their parents, do not feel they are always friends.

Susan Towers, Debbie Scott and Philip Visco play with unspooled dignity and honesty as the children, and Betty

Anexo 2 – Algumas Reflexões sobre Dramaturgia³³³

Thornton Wilder

Quatro condições fundamentais diferenciam o drama³³⁴ das outras artes. Cada condição apresenta vantagens e desvantagens, requer uma aptidão especial do dramaturgo, e de cada condição podem ser extraídos resultados instrutivos. São elas:

- I. O teatro é uma arte alicerçada no trabalho de muitos colaboradores;
- II. É dirigido à mente coletiva;
- III. Tem como base a simulação, e sua própria natureza requer uma multiplicação de simulações;
- IV. A ação acontece num tempo presente perpétuo.

I. O teatro é uma arte alicerçada no trabalho de muitos colaboradores

Estamos acostumados a pensar que uma obra de arte, por definição, é o produto de um desejo predominante de escolha. Uma paisagem de Cézanne é composta por milhares de pinceladas, todas comandadas por uma única mente. “Paraíso Perdido³³⁵” e “Orgulho e Preconceito³³⁶” conservam a mensagem imediata e exclusiva de uma única mente, mesmo no caso de serem publicações de baixo valor e desgastadas pelo tempo. Em uma apresentação musical, o público fica diante dos musicistas que nela intervêm, mas a intervenção é mínima se comparada com a que ocorre no drama. Exemplos:

1. Uma das melhores produções de “O Mercador de Veneza” de nosso tempo exibia Sir Henry Irving³³⁷ no papel de Shylock, um homem rico, injusto e colérico a ponto de reduzir os mercadores de Veneza a simples garotos de escola diante de sua presença. Ele foi

³³³ *Some Thoughts on Playwrighting* (título original). Ensaio publicado no volume *The Intent of the Artist*, reunindo ensaios de Augusto Centeno, Sherwood Anderson, Roger Sessions e William Lescz, que escrevem sobre suas respectivas áreas artísticas. Organização e introdução de Augusto Centeno. Princeton: Princeton University Press, 1ª edição, 1941. O ensaio de Wilder recebe publicação póstuma em *American Characteristics and Other Essays*, uma coletânea de vinte e oito ensaios, homenagens e pesquisas escritas por Wilder, organizado por Donald Gallup e publicado pela Harper & Row em 1979.

³³⁴ Se o grego drama (ação) resultou (em inúmeras línguas europeias) no termo *drama* para designar a obra teatral ou dramática, ele é usado em francês apenas para qualificar um gênero em particular: o drama burguês do século XVIII, e posteriormente o drama romântico e o drama lírico no século XIX. Num sentido geral, o drama é o poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa. (PAVIS, Patrick. Op. cit., p. 109).

³³⁵ Poema épico do poeta inglês John Milton (1608-1674).

³³⁶ Romance escrito em 1813 pela inglesa Jane Austen (1775-1817).

³³⁷ Henry Irving (1838-1905): Ator inglês da era vitoriana.

enfrentado no tribunal por uma graciosa e até majestosa Pórcia, interpretada por Miss Ellen Terry. No entanto, no Odeón de Paris, Gémier³³⁸ interpretou Shylock como um bufão histérico e vingativo, desta vez enfrentado por uma Pórcia *gamine*³³⁹ saída das ruas parisienses e que ostentava na orelha uma pena de escrever de 91cm; na cena final do julgamento, Shylock era conduzido aos gritos pela área da plateia, passando por trás das poltronas e trazido novamente para o palco, numa folia selvagem tipicamente elizabetana. Mesmo com tantas diferenças, ambas as produções foram admiráveis.

2. Se alguma vez existiu uma peça em que as exigências do autor precisavam ser obedecidas à risca na escolha da atriz do papel-título, essa peça seria *Hedda Gabler* de Ibsen, pois, a peça é essencialmente uma apresentação da personagem. As rubricas de Ibsen determinam:

Hedda Gabler entra à direita. É uma mulher de vinte e nove anos. Seu rosto e aparência revelam grande refinamento e distinção. Sua pele é pálida e opaca. Seus olhos acinzentados expressam uma calma inabalável. Seus cabelos são de um castanho-médio, mas não muito fartos; ela está usando um vestido matinal solto e esvoaçante.

Certa vez, eu vi Eleonora Duse³⁴⁰ interpretando o papel. Ela estava com sessenta anos e não procurava esconder a idade. Sua pele era pálida e transparente, seus cabelos eram brancos, e ela usava um vestido que remetia a uma imperatriz medieval enlutada. O espetáculo foi excelente.

Há quem pergunte: Por que escrever para o teatro, afinal? Por que não escrever um romance, que não permite interferências de qualquer natureza?

Existem duas respostas:

1. O teatro apresenta forças vitais tão convidativas e estimulantes que o autor se propõe a aceitá-las em troca da inevitável variação de uma imagem exata.
2. Ao trabalhar com o teatro, o dramaturgo aprende gradualmente não só a levar em conta a presença dos colaboradores, mas a extrair vantagem do que eles têm a lhe oferecer; ele aprende, acima de tudo, a organizar a peça de tal maneira que a sua força não resida nas aparências que lhe escapam ao controle, mas na sucessão dos acontecimentos e no desenvolvimento da ideia, na narrativa.

³³⁸ Firmin Gémier (1869-1933). Ator, diretor e professor francês de teatro.

³³⁹ Gamine (fr.): mulher jovem de cabelos bem curtos e ar travesso.

³⁴⁰ Eleonora Duse (1858-1924). Atriz italiana mundialmente conhecida por seu talento, sendo considerada uma das principais atrizes do século XIX e início do século XX. Esteve por duas vezes no Brasil; na segunda vez, em 1907, apresentou-se no Teatro Lírico, no Rio de Janeiro, e no Teatro Santana, em São Paulo.

O público acomoda-se em uma sala escura, iluminada em apenas um de seus lados. Ele observa uma sucessão de acontecimentos que ilustram uma ideia geral – a formação da ideia, o fornecimento gradual de informações, o choque e o contrachoque das circunstâncias, o fluxo da ação, a interrupção da ação, os momentos de alusão a acontecimentos anteriores, a elaboração da surpresa, do medo ou da alegria – todas essas informações são de responsabilidade única e exclusiva do autor.

Por razões a serem discutidas mais tarde – a expectativa da mente coletiva, a questão do tempo no palco, a ausência do narrador e a simulação – o teatro conduz a arte da narração à uma potência superior a do romance ou do poema épico. Teatro é ação, e os autores podem exercer um controle tão absoluto na organização dos acontecimentos, que as distorções na aparência física dos atores, na imaginação dos cenógrafos e nos equívocos de direção são de relativa insignificância. Devido ao fato de o teatro ser uma arte de muitos colaboradores e sob risco constante de ser interpretado erroneamente, é que o dramaturgo aprende a direcionar a sua atenção às leis da narrativa, sua lógica, e de sua profunda necessidade de apresentar uma ideia mais convincente do que um mero conjunto de acontecimentos. O dramaturgo precisa ser um contador de histórias inato.

Existe algo de misterioso no dom do contador de histórias. Alguns grandes escritores tinham-no em pequena medida; outros, ligeiramente apreciados, tinham um dom extraordinário e seus livros sobrevivem há séculos, para a perplexidade dos críticos mais rigorosos. Alexandre Dumas tinha um dom extraordinário. Melville, com toda a grandiosidade de seus textos, teve dom apenas o suficiente para alçar suas obras ao campo da não-ficção. Diferentemente do que algumas pessoas afirmam, o dom não surge da aversão às ideias comuns, mas da associação instintiva entre ideia e ilustração; para o contador de histórias inato, a ideia somente pode ser expressa se estiver arraigada em seu exemplo circunstancial. O mito, a parábola e a fábula são a origem de toda ficção, e é por meio dessas narrativas que o emprego moralizador e didático de uma história pode ser visto com maior clareza. O gosto moderno evita enfatizar a ideia central que se esconde por trás da ficção, mas ela continua lá, abastecendo a ideia de fantasia, oferecendo uma justificativa para o que, de um outro modo, rejeitaríamos por constituir mero artifício arbitrário, mentira pretensiosa, ou associação interminável de emoções individualistas. Apesar de seus dons intelectuais extraordinários, George Meredith e George Eliot não nasceram contadores de histórias; eles escolheram a ficção como veículo para suas reflexões, mas a passagem do tempo revelou o erro na escolha. Jane Austen era uma autêntica contadora de histórias e suas obras têm sobrevivido às de seus rivais aparentemente mais formidáveis. O teatro é mais rigoroso do que o romance em relação à essa capacidade, e a sua existência

representa uma força que compensa o dramaturgo por todas as distorções refletidas em seu trabalho, em função da presença dos colaboradores.

Os atores são os principais colaboradores.

O dom do ator é uma combinação de três qualidades, ou dons distintos. Sua presença em grau elevado é extremamente rara em qualquer pessoa, embora seja comum ambicioná-las todas. Aqueles que alcançam o auge da profissão são os vencedores na luta pela sobrevivência em uma das atividades artísticas mais difíceis e cruéis. As três qualidades que constituem o dom do ator são a observação, a imaginação e a coordenação física.

1. Um olhar atento e analítico sobre o comportamento humano, o modo de vestir e agir e aos sinais que possam indicar pensamentos e emoções em si próprio e em outras pessoas.
2. Imaginação fértil e capacidade de memorização para que o ator, seguindo as indicações do texto original, possa explorar o seu repertório de observações ao interpretar os detalhes da manifestação e da intensidade das emoções – alegria, medo, surpresa, tristeza, amor e ódio – e que, por meio da imaginação, ele possa comunicá-las mais intensamente e em outras personagens.
3. Coordenação física para que essas percepções interiores possam ser transferidas para a voz, rosto e corpo.

O ator deve *conhecer*³⁴¹ as configurações e os estados mentais da personagem; deve *aplicar*³⁴² o seu conhecimento ao papel, e deve *expressar*³⁴³ fisicamente o seu conhecimento. Ademais, a concentração do ator deve ser a tal ponto elevada que ele possa seguir interpretando seu papel mesmo sob condições específicas – uma transição abrupta para a coxia, ou na presença de colegas que possam, momentaneamente, destruir a realidade da ação.

O dramaturgo prepara a caracterização de suas personagens de modo a explorar as qualidades artísticas do ator.

No romance, a caracterização é apresentada por meio da afirmação dogmática do autor que a personagem era de tal maneira e pela análise da personagem, que surge acompanhada de uma descrição geral de seu passado. Uma vez que no teatro essas informações são substituídas pela presença real da personagem e que não existe a possibilidade de o autor intervir para explicar ao público a natureza interna da personagem, o teatro abre maiores possibilidades para existirem (1) enunciados com caracterizações particulares; (2) situações concretas em que a

³⁴¹ Grifo do autor.

³⁴² Grifo do autor.

³⁴³ Grifo do autor.

personagem define a si própria por intermédio de suas ações; (3) uma preparação conscientizada do texto, na qual o ator possa acrescentar sugestões ao papel conforme forem as suas habilidades.

Em uma peça, a caracterização é como um cheque em branco que o dramaturgo entrega ao ator para que ele o preencha – não completamente em branco em virtude da existência de indicações previamente mencionadas, mas com uma limitação bem menor e menos definida do que a do romance.

Como o principal objetivo do dramaturgo é o desenrolar da história, ele se propõe a entregar ao ator os aspectos mais detalhados da caracterização e, em muitas das vezes, sua expectativa é superada.

A cena de sonambulismo de Macbeth reúne uma seleção sucinta de palavras que trazem à tona o desespero e o remorso por meio da confissão indireta. É de se presumir que se Shakespeare tivesse tido a oportunidade de assistir à genialidade de Sarah Siddons³⁴⁴ no momento em que ela empresta à cena uma combinação de observação, autoconhecimento, imaginação e habilidade interpretativa, ele poderia ter exclamado: “Eu nunca pensei que escrevia tão bem!”

II. O teatro é uma arte dirigida à mente coletiva

A pintura, a escultura e a literatura são certamente experiências solitárias, e a maioria das pessoas provavelmente iria concordar que a ocupação total de uma sala de concerto não é condição fundamental para a apreciação da música.

Mas uma peça pressupõe a presença do público. As razões para tal afirmação vão além (1) da necessidade financeira para a subsistência da peça; (2) do temperamento dos atores ser notoriamente dependente da atenção de um grupo.

Fundamenta-se no fato que (1) a simulação e a ficção desmoronariam no palco e seriam consideradas absurdas se não houvesse a sustentação do público; (2) o entusiasmo provocado pela representação de um fragmento de vida ganha tamanha proporção no palco, que partilha do ritual e da celebração, e requer um aglomerado de pessoas.

Da mesma forma, a fantasia em torno da natureza misteriosamente diferente das personagens da realeza requer público, recepções e cortejos para ser sustentada. Nos primórdios da sociedade, os satiristas ocupavam-se em descrever a intimidade de reis e rainhas, e se

³⁴⁴ Sarah Siddons (1755-1831) foi uma das maiores atrizes da tragédia inglesa de todos os tempos.

divertiam ao mostrar como as prerrogativas da realeza se tornam absurdas quando o público não está presente para ampliá-las com o seu poder de imaginação.

O teatro é de natureza festiva. Vida imitada é vida elevada a uma potência superior. No caso da comédia, o entusiasmo das surpresas, dos enganos e dos *contretemps*³⁴⁵ simulados torna-se tão acalorado que diante de um espectador solitário, ou que se considera solitário, a magnitude do acontecimento inevitavelmente revelaria o caráter artificial da experiência, tornando-a vazia e ilegítima; no caso da tragédia, o acúmulo de infortúnio e de apreensão logo fariam o público perder a convicção. Todo ator conhece a sensação perturbadora de atuar diante de um punhado de espectadores em uma sala de ensaio, ou palco, onde ele pode contar somente com o suporte da arte. Nos últimos ensaios, é comum ouvirmos a frase: “Essa peça precisa de público”.

Uma vez que o teatro é direcionado à mente coletiva, conclui-se que:

1. Uma mente coletiva pressupõe, se não uma diminuição dos padrões, um alargamento dos campos de interesse. Outras artes podem pressupor um público de *connoisseurs*³⁴⁶ habituados ao lazer, capazes de se interessar por determinados aspectos rarefeitos da vida. O dramaturgo pode, por exemplo, evitar a exibição de representações detalhadas de momentos históricos que demandem conhecimento especializado do público, ou estados psicológicos que não despertem seu interesse ou auto identificação. Na segunda parte de “Fausto” de Goethe, há longas passagens que abordam a teoria do papel-moeda. A exposição da misantropia em “Timão de Atenas” de Shakespeare (bem mais drástica do que na obra de Molière), nunca foi sucesso. O dramaturgo aceita essas limitações e está ciente de que a mente coletiva lhe impõe a necessidade de trabalhar o material de maneira a torná-lo acessível para um maior número de pessoas.
2. É a presença da mente coletiva que traz uma outra exigência ao teatro – o movimento que avança.

Maeterlinck afirmava que havia mais dramaticidade em um homem velho sentado à mesa do que na maioria das peças produzidas. Ele estava jogando com as várias acepções da palavra “drama”³⁴⁷. Se fosse no sentido de ser uma concentração intensificada da importância e da diversidade da vida, é bem possível que ele estivesse certo, mas se ele estivesse relacionando a

³⁴⁵ (fr.): contratempos.

³⁴⁶ (fr.): conhecedores.

³⁴⁷ Grifo do autor.

palavra drama à uma representação teatral diante de uma plateia, ele estava errado. O drama no palco é inseparável do movimento para a frente, da ação.

Foram feitas várias tentativas de encenação dos diálogos de Platão, da excelente série de diálogos de Gobineau³⁴⁸, *La Renaissance* e das *Imaginary Conversations* (Conversas Imaginárias) de Landor³⁴⁹, todas sem sucesso. Devido a algum elemento presente na mente coletiva, e em razão da grande expectativa envolvendo o figurino e as personagens, a ação torna-se indispensável, mas uma ação que vá além do simples progresso na argumentação e no debate.

III. O teatro é um mundo de simulações

O teatro é regido por convenções: a convenção é uma simulação acordada entre as partes, uma mentira consentida.

Exemplos: Consideremos a primeira produção de *Medea*, a passagem em que ela faz uma reflexão sobre o assassinato de seus filhos. Uma anedota da antiguidade nos conta que a comoção da plateia foi tão grande nessa cena a ponto de ter gerado um considerável tumulto.

As convenções eram:

1. Medeia era interpretada por um homem.
2. Ele usava uma grande máscara cobrindo o rosto. No orifício da boca havia um dispositivo acústico para a projeção da voz. Nos pés, o homem calçava sapatos com solado e saltos que somavam 45cm de altura.
3. O figurino foi concebido de maneira a exibir ao público, obedecendo à convenção, a imagem de uma mulher de linhagem real e ascendência oriental.
4. A passagem apresentava um discurso métrico. Toda poesia constitui uma “simulação acordada entre as partes”³⁵⁰ no que diz respeito ao discurso.
5. As falas eram entoadas em uma espécie de recitativa. Toda ópera implica essa “mentira consentida” no que diz respeito ao discurso.

O gosto moderno diria que a passagem comunicaria um *pathos*³⁵¹ muito maior se uma mulher “como Medeia” tivesse interpretado a cena com o rosto descoberto, exibindo toda a sua

³⁴⁸ Arthur de Gobineau (1818-1882): Diplomata, escritor e filósofo francês.

³⁴⁹ Walter Savage Landor (1775-1864): Escritor e poeta inglês.

³⁵⁰ Grifo do autor.

³⁵¹ Do grego *pathos*, sentimento, sofrimento: Qualidade da obra teatral que provoca emoção (piedade, ternura, pena) no espectador. Em retórica, *pathos* significa a técnica que deve comover o ouvinte (por oposição a *ithos*, impressão moral exercida pelo orador). É preciso distingui-lo do dramático e do trágico. O dramático é uma categoria literária que descreve a ação, bem como sua condução e suas repercussões. O trágico está ligado à ideia de necessidade e de fatalidade do destino funesto, porém livremente provocado e aceito pelo herói (PAVIS, Patrick. Op. cit., p. 280).

dor. Para os gregos, entretanto, Medeia estava presente no palco, não havia simulação. A máscara, o figurino e o seu modo de discursar representavam uma série de sinais a serem interpretados e reorganizados na mente do espectador. Medeia estava sendo recriada na imaginação de cada espectador.

A história do teatro mostra-nos que em suas épocas mais grandiosas o palco empregava um número enorme de convenções. O palco é simulação pura, e ele prospera na aceitação deste fato e na multiplicação de simulações complementares. Quando ele busca afirmar que as personagens na ação “realmente são”, que de fato elas habitam os lugares, que sofrem as emoções de verdade, ele perde a credibilidade ao invés de ganhar. O mundo moderno tende a rir condescendentemente do fato de que nas peças de Racine e de Corneille os deuses e os heróis da antiguidade vestiam-se como cortesãos de Luís XIV; que na era elizabetana, o cenário era substituído por cartazes que indicavam ao público o local onde se passava a ação; e que no teatro chinês, um chicote na mão do ator, seguido de um movimento oscilatório do corpo, significava um homem montado a cavalo. Esses recursos não brotavam da ingenuidade, mas do imaginário do público e de um sentimento instintivo em relação ao que era ou não essencial ao teatro.

A convenção tem duas funções:

1. Provocar a imaginação dos espectadores, e
2. Levar a ação do plano específico para o geral.

A importância do segundo item é ainda maior do que a do primeiro.

Se Julieta for apresentada como uma garota “muito parecida com Julieta” – não foi por conta de uma simples deferência aos preconceitos contemporâneos que um garoto foi escolhido para interpretar o papel na era elizabetana –, que se desloca no interior de uma casa “de verdade” com escadas de mármore, tapetes, abajures e mobília, teremos a impressão que essas circunstâncias referem-se a essa garota, em um lugar e tempo específicos. Quando a peça é encenada de acordo com a ideia de Shakespeare, o vazio do palco liberta os acontecimentos da esfera particular, e a experiência de Julieta passa a ser a mesma de todas as garotas apaixonadas em qualquer tempo, lugar e idioma.

O palco empenha-se constantemente para contar uma verdade generalizada, e é o elemento de simulação que vem reforçá-la. Descontando-se a mentira e a simulação, o teatro

carrega consigo uma verdade mais convincente que a do romance é capaz de alcançar, uma vez que as suas próprias leis o restringem a uma ação que ocorreu “antigamente” – “certo dia”.

IV. A ação no palco acontece num tempo presente perpétuo

Os romances são escritos no passado verbal. Neles as personagens são representadas como se vivessem no presente, momento a momento, porém, as informações fornecidas pelo romancista (“Tess desceu o vale lentamente”; “Anna Karenina riu”) inevitavelmente induzem o leitor a crer que esses acontecimentos já ocorreram há muito tempo e ficaram para trás.

O romance é o passado narrado no presente. No palco, é sempre agora. Essa característica confere à ação uma força mais intensa, a qual o romancista inutilmente deseja incorporar em seu trabalho.

Essa condição traz consigo um outro elemento importante. No teatro, não temos ciência da interferência do contador de história. As falas brotam das personagens de maneira absolutamente natural e espontânea.

Uma peça é o que acontece.

*Um romance é o que uma pessoa nos diz ter acontecido.*³⁵²

Uma peça é, visivelmente, existência pura. Um romance é o que uma mente, que declara onisciência, afirma ter existido.

Muitos dramaturgos lamentaram essa ausência do narrador no palco, com seu ponto de vista, sua capacidade de analisar o comportamento das personagens, sua destreza em interferir na peça e fornecer fatos novos a respeito do passado e das ações simultâneas não visíveis no palco, e, *sobretudo*³⁵³, sua função de apontar a moral e enfatizar a importância da ação. Em alguns períodos do teatro, o narrador esteve presente no coro, ou no prólogo e epílogo, ou mesmo como *raisonneur*³⁵⁴. Certamente a ausência do narrador confere uma força adicional à forma, assim como confere um ônus adicional à habilidade do autor. É tarefa do dramaturgo coordenar a sua peça, selecionar as passagens e as falas, de maneira que mesmo estando ausente fisicamente, o seu ponto de vista e o seu propósito governante, por si sós, possam impor-se ao

³⁵² Grifo do autor.

³⁵³ Grifo do autor.

³⁵⁴ *Raisonneur* (fr.): Personagem que representa a moral ou o raciocínio adequado, encarregada de fazer com que se conheça, através de seu comentário, uma visão “objetiva” ou “autoral” da situação. Ele nunca é um dos protagonistas da peça, mas uma figura marginal e neutra, que dá sua opinião abalizada, tentando uma síntese ou uma reconciliação dos pontos de vista (PAVIS, Patrick. Op. cit., p. 323).

espectador não como asserção dogmática ou mote, mas como verdade evidente e dedução incontestável.

A narração criativa – a invenção de almas e destinos – é uma atividade praticamente indefensável para o filósofo.

Sua justificativa reside no fato de que a comunicação de ideias de uma mente para outra inevitavelmente alcança um ponto em que a exposição transita entre a ilustração, a parábola, a metáfora, a alegoria e o mito.

Não foi por acidente que quando Platão chegou ao ponto culminante de seu raciocínio e buscou conceber a teoria do conhecimento e a teoria da natureza da existência humana, ele passou pela narração de histórias e os mitos da Caverna³⁵⁵ e do Cocheiro³⁵⁶; e que os grandes professores de religião recorriam constantemente à parábola para comunicarem suas intuições mais fortes.

O teatro oferece as suas melhores possibilidades à narrativa criativa. Nele se escondem muitas ciladas, e a própria força vital que ele possui pode colocá-lo a serviço da mera diversão e da potencialização de questões significativas; mas vale lembrar que o teatro atingiu o seu patamar mais elevado nas épocas mais tarde denominadas “grandes eras”, e que a Atenas de Péricles e os reinados de Elizabeth I, Felipe II e Luís XIV foram épocas que também ofereceram ao mundo os maiores dramas já vistos.

Tradução de Déborah Furlan Scavone

³⁵⁵ Mito da Caverna, também conhecido como “Alegoria da Caverna”, constitui uma passagem do livro *A República*, do filósofo grego Platão. É mais uma alegoria do que propriamente um mito. Considerada uma das mais importantes alegorias da história da Filosofia. Por meio dessa metáfora é possível conhecer uma importante teoria platônica: como é possível, por intermédio do conhecimento, captar a existência do mundo sensível, conhecido através dos sentidos, e do mundo inteligível, conhecido somente através da razão. Disponível em: https://www.suapesquisa.com/platao/mito_da_caverna.htm.

³⁵⁶ No Mito do Cocheiro, no diálogo *Fedro*, Platão compara a alma a uma carruagem puxada por dois cavalos, um branco (irascível) e um negro (concupiscível). O corpo humano é a carruagem, e o cocheiro (Razão) conduz através das rédeas (pensamentos) os cavalos (sentimentos). Cabe ao homem saber conduzir seus pensamentos, pois somente assim ele poderá se guiar no caminho do bem e da verdade. Disponível em: <https://filosofonet.wordpress.com/2011/06/18/a-teoria-da-alma-em-platao/>.

Anexo 3 – A ficção de Thornton Wilder, ataques polêmicos, a parceria com Alfred Hitchcock, peças inéditas no Brasil, o segundo Pulitzer de teatro com *The Skin of Our Teeth*, o encontro com Erico Verissimo

Os três primeiros romances de Wilder, *The Cabala* (1926), *The Bridge of San Luis Rey* (1927)³⁵⁷ e *The Woman of Andros* (1930), apresentam narrativas em cenários longínquos. *The Cabala* (A Cabala), ambientado em Roma, aborda o esgotamento dos vestígios da herança clássica e do catolicismo em sistemas outrora vitais. “A Ponte de São Luís Rei” combina técnica narrativa e perspectiva puritana de maneira sofisticada e sutil, descortinando a batalha entre o Cristianismo Barroco e o Iluminismo no Peru³⁵⁸ do século XVIII. Publicado em 1927, *The Bridge* representou uma mudança radical no realismo dominante na ficção dos anos 20, alçando Wilder ao patamar dos escritores de primeira linha. Somente nos Estados Unidos, foram vendidas mais de cem mil cópias do livro, o que rendeu popularidade súbita ao escritor, a ponto de a crítica lançar um novo olhar a seu primeiro romance *The Cabala* (1926). Contudo, seu terceiro livro, *The Woman of Andros* (1930), ambientado na Grécia pré-Cristã, não foi bem acolhido pelos críticos. Lançado um ano após os Estados Unidos sofrerem os efeitos da queda de Wall Street em 1929, o romance suscitou acusações de que Wilder era indiferente aos problemas sociais do seu país, ou mesmo inábil para retratá-los.

Oito meses após a publicação de *The Woman of Andros*, o jornalista de esquerda Michael Gold³⁵⁹, da revista *New Masses*³⁶⁰, foi convidado pelo crítico literário Malcolm Cowley para escrever uma matéria na *The New Republic*³⁶¹, revista em que Cowley atuava como colaborador. Contrariando às orientações de Edmund Wilson, editor associado da *New Republic*, Gold ataca ferozmente o terceiro livro de Wilder e as publicações anteriores do autor.

³⁵⁷ WILDER, Thornton. *The Bridge of San Luis Rey*. New York: Albert & Charles Boni, 1927. First Edition. First Printing. Com os royalties de seu bestseller, Wilder constrói a primeira e única casa da família nas proximidades da Yale University, em Hamden, condado de New Haven, Connecticut. O local passa então a ser a base operacional de Wilder em seus períodos de folga. O escritor costumava referir-se à casa como “the house that *The Bridge* built” (“a casa construída com o dinheiro de A Ponte”). No Brasil, o livro *A Ponte de São Luís Rei*, com tradução de Monteiro Lobato, é lançado em 1946 pela Companhia Editora Nacional, Coleção Biblioteca do Espírito Moderno, série 4ª, vol. 21. Segundo pesquisas realizadas, a editora relança o livro em 2002 com a grafia do título ligeiramente modificada para *A Ponte de São Luís Rei*. O livro recebeu três versões cinematográficas nos Estados Unidos: a primeira, silenciosa, em 1929, estrelada por Lili Damita e Ernest Torrence; a segunda em 1944, dirigida por Rowland V. Lee, e a mais recente em 2005, com direção de Mary McGuckian, estrelada por Robert de Niro, F. Murray Abraham, Harvey Keitel, Kathy Bates e Geraldine Chaplin.

³⁵⁸ Passaram-se catorze anos até que Wilder visitasse o país, em 1941.

³⁵⁹ Mike Gold (1927-1930/1), nascido Itzok Isaac Granich. Judeu-americano de esquerda, escritor e crítico literário implacável. Seu livro *Jews Without Money*, uma autobiografia com elementos fictícios, foi publicado em 1930.

³⁶⁰ *New Masses* (1926-1948): revista marxista americana estreitamente ligada ao Partido Comunista dos Estados Unidos. Sucedeu a publicação *The Masses* (1912-1917), que mais tarde se somou à *Mainstream*, criada no ano anterior, resultando na revista mensal *Masses & Mainstream* (1948-1963).

³⁶¹ Revista de viés político liberal fundada em 1914.

Com o título *Wilder: Prophet of the Genteel Christ*³⁶², Gold refere-se às personagens gregas de *The Woman...* como “figuras homossexuais trajadas com belos vestidos longos que se movimentam arcaicamente por entre os lírios”. Segundo ele, Wilder é “o poeta da pequena classe sofisticada”, que escreve “pequenas tragédias em meio a alfazemas”. Gold termina a matéria: “Vamos aguardar que Mr. Wilder escreva um livro sobre a América moderna. Podemos prever que nele o autor manifestará toda a tolice e superficialidade que lhe são peculiares”³⁶³.

O ataque de Michael Gold gerou controvérsia e centenas de cartas foram enviadas à *New Republic*. Wilder recebeu apoio de grande parte da crítica; em sua defesa saíram Henry Hazlitt, no jornal *The Nation*, e Edmund Wilson, na *New Republic*, entretanto, as questões levantadas por Gold refrearam o entusiasmo dos críticos em relação a Wilder. A Depressão Econômica e suas consequências nefastas acabam por direcionar o olhar da crítica para outros escritores.

Concebido em 1932, *Heaven's My Destination*³⁶⁴ poderia ser uma resposta às acusações de Michael Gold, mas Wilder discorda desse entendimento em entrevista a uma de suas biógrafas, Linda Simon, autora de *Thornton Wilder: His World*³⁶⁵. Como em grande parte dos romances de Wilder, a estrutura de *Heaven's* é episódica: tem início com uma viagem de trem e termina com o herói seguindo viagem³⁶⁶. Ambientado no meio oeste dos Estados Unidos da década de 30, o livro deriva seu título, segundo Wilder, de um *doggerel verse*³⁶⁷ que as crianças costumavam escrever em seus cadernos escolares, preenchendo os espaços em branco:

_____ is my name;

America's my nation;

³⁶² Publicada em 22 de outubro de 1930, p. 226-267.

³⁶³ “Let's Mr. Wilder write a book about modern America. We predict it will reveal all his fundamental silliness and superficiality”.

³⁶⁴ WILDER, Thornton. *Heaven's My Destination*. New York and London: Harper & Brothers, 1934. Também traduzido para o norueguês, sueco, dinamarquês, francês, árabe e panjabi. Em 2009, o Cleveland Play House leva o texto ao palco, com adaptação de Lee Blessing e direção de Michael Bloom. No Brasil, o livro recebeu o título *O Céu é Meu Destino*. Tradução de Rolmes Barbosa. Porto Alegre: Editora Globo S.A., Coleção Nobel, 1950. v. 77.

³⁶⁵ SIMON, Linda. Op. cit., p. 24.

³⁶⁶ KUNER, M. C. *Thornton Wilder: The Bright and the Dark*. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1972. p. 121. “O livro é extraordinário sob muitos aspectos. George Brush é a personagem mais intensa que Wilder concebeu até agora, o diálogo é o mais bem-escrito. Se a Depressão não se encontra refletida no romance, ao menos verifica-se a qualidade do *American Life*, uma curiosa mistura de cinismo e ingenuidade, tão singulares ao espírito americano. O livro é brilhante em sua visão do ideal americano, ainda que complacente à fraqueza nacional, que obscurece os princípios. O que há de melhor e de pior, de mais sensato e mais insano, de mais piedoso e mais desumano, de mais desprezível e mais digno na história desse país resume-se na figura de George que, nesse caso, não representa um mero símbolo, ele é uma pessoa.”

³⁶⁷ Verso coxo, também denominado verso de pé-quebrado. Construído de maneira solta e muitas vezes irregular, o *doggerel* é eficaz devido a seu ritmo mnemônico e métrica de repetição. Característico das rimas de jogos infantis antigos.

_____ *is my dwelling place*

And Heaven's my Destination.

O romance narra as experiências do caixeiro-viajante George M. Brush, 23 anos, representante comercial de uma empresa de livros didáticos e suas passagens pelo Texas, Oklahoma City, Morganville e Kansas City no período de um ano. As ideias quixotescas de Brush destoam da maioria dos americanos quando o assunto é dinheiro ou o sucesso mundano. Sua intromissão bem-intencionada em causas alheias leva-o à prisão em três situações: por viajar em um Jim Crow; por recusar o rendimento de juros ao sacar seu dinheiro de um banco prestes a fechar as portas em decorrência da Depressão Econômica (Brush faz voto de pobreza por acreditar que os bancos de poupança são imorais); e por cometer dois delitos: ele tenta ajudar uma garota, e os pais dela acusam-no de tentar raptá-la; por permitir a fuga de um assaltante para pôr à prova a sua crença no conceito da não-violência (*ahimsa*) de Gandhi.

Em entrevista ao *Paris Review*³⁶⁸, Wilder é questionado se acreditava existir alguma semelhança entre ele, quando jovem, e o protagonista George Brush. O escritor responde:

Sim, há muitas. Fui criado por um pai calvinista muito rígido, parcialmente educado entre os missionários na China, e frequentei um colégio excelente em Oberlin numa época em que as aulas e a vida estudantil carregavam consigo uma grande dose de didatismo piedoso, que seria hoje denominado protestantismo estreito. O livro (*Heaven's My Destination*) foi uma maneira que eu busquei para aceitar pacificamente aquelas influências. O espírito cômico existe para que possamos analisar, ponderar e elucidar acontecimentos que nos causam irritação, que estamos superando, ou tentando modificar a sua compreensão. É um livro muito autobiográfico.³⁶⁹

A chegada ao cinema como colaborador

Em 12 de maio de 1942, o cineasta inglês Alfred Hitchcock³⁷⁰ envia um telegrama a Wilder convidando-o a escrever o roteiro de seu futuro longa-metragem *Shadow of a Doubt* (A

³⁶⁸ Thornton Wilder, *The Art of Fiction*, n. 16. Entrevista concedida a Richard H. Goldstone em 1956.

³⁶⁹ “Very much so. I came from a very strict Calvinistic father, was brought up partly among the missionaries of China, and went to that splendid college at Oberlin at a time when the classrooms and student life carried a good deal of that pious didacticism which would now be called narrow Protestantism. And that book (*Heaven's My Destination*) is, as it were, an effort to come to terms with those influences. The comic spirit is given to us in order that we may analyze, weigh, and clarify things in us which nettle us, or which we are outgrowing, or trying to reshape. That is a very autobiographical book.”

³⁷⁰ Segundo Hitchcock, Thornton Wilder foi o primeiro nome que lhe veio à mente para roteirizar o filme em razão de sua habilidade para retratar a típica família americana das pequenas cidades dos Estados Unidos.

Sombra de Uma Dúvida³⁷¹). O *script* seria alicerçado em uma história curta do escritor americano Gordon McDonell, negociada anteriormente pelo cineasta. O cenário da trama é a pequena cidade de Santa Rosa, na Califórnia, cujas características se assemelham à fictícia Grover's Corners de *Our Town*.

Em *Shadow of a Doubt*, Charles Oakley, um assassino procurado pela polícia, busca refúgio na casa de sua irmã Emma Newton, onde ela vive com o marido, a filha adolescente Charlotte³⁷² e dois filhos pequenos. Young Charlie, como Charlotte é carinhosamente chamada, sente-se entediada com a monotonia da cidade; ela queixa-se ao pai que as relações da família vêm se degradando há anos³⁷³. Charlotte acredita que seu tio Charlie é a única pessoa capaz de compreender suas apreensões. Ao chegar à cidade, Uncle Charlie presenteia a irmã e a sobrinha com peles e joias caras, realiza um gordo depósito no banco em que seu cunhado trabalha como atendente, evita fotos e busca esquivar-se de dois detetives que tentam prendê-lo. Young Charlie tem acesso a uma reportagem de jornal sobre o *Merry Widow Murderer* e encontra semelhanças entre as estranhas conversas do tio e a maneira de agir do assassino estrangulador de viúvas. Percebendo o perigo que a sobrinha representa, Oakley tenta se desvencilhar da jovem a qualquer custo. Numa disputa corpo a corpo dentro de um trem em movimento, que viria a ser a terceira vez em que Uncle Charlie tenta matar a sobrinha, Young Charlie consegue arremessar o tio para fora do vagão, culminando na morte do assassino.

Instalado em Hollywood, Wilder faz uma pausa de um mês na escrita do roteiro de *Shadow...* para acompanhar Hitchcock na escolha das locações em Santa Rosa. Três dias depois de retornar, Wilder é convocado pelo exército americano a dar início ao treinamento de seis semanas na Army Air Force Intelligence em Miami³⁷⁴. A bordo do trem Super Chief, Wilder deixa a Califórnia na companhia de Hitchcock, pois a ideia era que ambos finalizassem o roteiro durante a viagem. A partida involuntária de Wilder interfere no cronograma do cineasta, que

³⁷¹ O lançamento mundial do filme acontece em 12 de janeiro de 1943. Indicado ao Oscar por Melhor História (Gordon McDonell)

³⁷² Interpretada pela atriz Teresa Wright, que ganhou o papel graças à indicação de Wilder. Na produção de *Our Town* (1938) Wright substituiu Martha Scott no papel de Emily.

³⁷³ “Papa, I’m at the end of my tether. It seems to me right now that I give up. I’m very sorry, but I give up. Papa, I think a family’s the most wonderful thing in the world, but our family’s just gone to pieces with laziness and wickedness and there’s nothing to be done about it and I give up.” [...] “it is a hundred years since anybody in this house said anything nice to anybody else. We’re all to blame. We’re not a family. We’re just a run-down boarding house.” (“Papai, minhas forças terminaram, eu desisto. Sinto muito, mas desisto. Para mim, a família é a coisa mais maravilhosa do mundo, mas a preguiça e a falsidade tomaram conta da nossa família e nada mais resta a ser feito. Eu desisto.”) [...] (“Há uns cem anos ninguém dirige uma palavra gentil para ninguém e a culpa é toda nossa. Nós não constituímos uma família, somos apenas o retrato de uma pensão decadente.”) (WILDER, Thornton. *Collected Plays & Writings on Theater*, cit., p. 737).

³⁷⁴ Na sequência, Wilder segue para a *Army Air Force Intelligence Officers Training School* em Harrisburg, Pensilvânia. Depois de um mês, Wilder é designado ao 328th Fighter Group, em Hamilton Held, Califórnia.

busca a ajuda do roteirista Sally Benson e de Alma Reville, sua esposa e colaboradora, para a realização dos ajustes finais. Nos créditos do filme, lançado em 1943, Hitchcock faz um agradecimento especial à contribuição de Wilder³⁷⁵. O roteiro final leva as assinaturas de Thornton Wilder, Sally Benson e Alma Reville.

O segundo Pulitzer no teatro com *The Skin of Our Teeth*

Um mês e pouco depois do ataque japonês à base americana de Pearl Habor, em 7 de dezembro de 1941, Wilder conclui *The Skin of Our Teeth*³⁷⁶, uma comédia farsesca, satírica e alegórica em três atos. A peça quebra as convenções teatrais e garante a Wilder o seu segundo prêmio Pulitzer na categoria teatro em 1943. Estreia no Shubert Theatre, em New Haven, Connecticut, em 15 de outubro de 1942, e é transferida um mês depois para o Plymouth Theatre, na Broadway, onde permanece até 25 de setembro de 1943. A trama se desenrola nos Estados Unidos dos anos 1940, na pré-história e no tempo presente simultaneamente, tendo como protagonistas o casal Antrobus, os seus filhos pequenos Henry e Gladys, e a empregada Sabina, personagens concebidas à semelhança de Adão (Mr. Antrobus), Eva (Mrs. Antrobus), Caim (Henry) e a sedutora Lilith³⁷⁷ (Sabina). Ao atravessarem a Era do Gelo, o Dilúvio e a Guerra, todos sobrevivem “por um triz”. Sobre *The Skin...*, Wilder afirma: “A peça foi escrita na véspera de nossa entrada na guerra e sob forte emoção, o que acredito ter sido primordial para a sua existência”³⁷⁸.

Doze anos após a controvérsia gerada por Michael Gold, Wilder volta a receber duras críticas. Em vários artigos publicados na *Saturday Review*, Joseph Campbell e Henry Morton Robinson comparam *The Skin of Our Teeth* ao romance *Finnegans Wake* (1939), escrito pelo

³⁷⁵ “We wish to acknowledge the contribution of Mr. Thornton Wilder for the preparation of this production”.

³⁷⁶ A primeira produção de *The Skin of Our Teeth* foi dirigida por Elia Kazan e protagonizada por Tallulah Bankhead, Fredric March, Florence Eldridge, Florence Reed e Montgomery Cliff. A temporada teve início em 1º de novembro de 1942, e término em 25/09/1943, somando 359 sessões. Em Londres, *The Skin of Our Teeth* foi dirigida por Laurence Olivier e estrelada por Vivien Leigh no papel de Sabina. Embora tenha sido bem-recebida pelo público londrino, a peça teve sua temporada interrompida em virtude do diagnóstico de tuberculose Leigh, que a fez distanciar-se dos palcos por oito meses. *The Skin of Our Teeth* não teve tradução publicada em português até o momento.

³⁷⁷ O mito de Lilith ocupa lugar central entre as imagens demoníacas do judaísmo. Originalmente, Lilith era uma deusa antiga que em sua primeira aparição na tradição histórica-religiosa, exibia apenas o aspecto da deusa-mãe terrível. Entretanto, esse aspecto foi sendo alterado ao longo do desenvolvimento do mito, e Lilith passou a adquirir um aspecto duplo: diante de um homem, ela se apresenta como prostituta divina; diante de uma mulher ela se apresenta como a mãe terrível. Do mesmo modo que Lilith tentou seduzir o primeiro homem, Adão, ela também tenta seduzir todos os homens até os dias de hoje, pois, segundo as antigas tradições míticas do povo judeu, ela é imortal (HURWITZ, Siegmund. *Lilith: The First Eve. Historical and Psychological Aspects of the Dark Feminine*. With a foreword by Marie-Louise von Franz. English translation by Gela Jacobson, Daimon Verlag, Switzerland, 1999. p. 31) (texto resumido)

³⁷⁸ “It was written on the eve of our entrance into the war and under strong emotion and I think it mostly comes alive under conditions of crisis” (WILDER, Thornton. Preface of *Our Town and Other Plays*, cit., p. 13).

irlandês James Joyce, e chegam a afirmar que *The Skin...* era uma “recriação ‘americanizada’ com poucas modificações”. Wilder admite publicamente ter-se inspirado na obra de Joyce, e da mesma maneira declara ser tributário da comédia cinematográfica *Hellzapopping*³⁷⁹. Depois de muita discussão a respeito de *The Skin of Our Teeth*, a crítica novamente se afasta de Wilder.

*The Alcestiad*³⁸⁰ (A Alcestíade)

Em sua peça longa *The Alcestiad*, baseada no mito de Alceste de Eurípedes, Wilder introduz os elementos da tragédia descritos na *Poética* de Aristóteles. Os três atos, somados à peça satírica³⁸¹ *The Drunken Sisters*, compõem a versão moderna da tetralogia trágica grega concebida pelo dramaturgo, livremente moldada na trilogia *Oresteia* de Ésquilo. Embora Wilder tenha dedicado vinte e cinco anos intervalados para a concepção de *The Alcestiad*, a peça estreia em Edimburgo somente em 1955 com o título *A Life in the Sun* no The Church of Scotland Assembly Hall – The Mound, em uma produção conjunta da Edinburgh Festival Society e da Tennant Productions Limited. Desgostoso com as modificações³⁸² introduzidas pelo diretor Tyrone Guthrie e com a má acolhida dos críticos, Wilder decide suspender os direitos de encenação. Em 1957, revisada por Wilder e traduzida³⁸³ para o alemão, *Die Alkestiade* ganha direção de Leopold Lindtberg e sobe ao palco do teatro Schauspielhaus Zurique, onde apresenta bons resultados de público e da crítica especializada.

A peça narra a história de Admeto, rei da Tessália, e de sua esposa Alceste, os triunfos e as tragédias vividos pelo casal sob a tutela do deus Apolo. O envolvimento de Apolo no casamento dos reis é explorado por Wilder em *The Drunken Sisters*. Realizada no Great Lakes Shakespeare Festival em Cleveland, Ohio, *Alcestis and Apollo* foi a primeira produção profissional norte-americana da peça em 1978. A versão operística de *The Alcestiad*, com libreto de Wilder e música de Louise Talma, foi publicada em 1978 pela Carl Fischer, com o título *The Alcestiad: An Opera in Three Acts*.

³⁷⁹ Lançada em 1941, a comédia-pastelão *Hellzapopping* foi dirigida por H.C. Porter e protagonizada por Ole Olsen e Chic Johnson. A revista TIME referiu-se à *The Skin of Our Teeth* como um *Hellzapopping* “with brains” (“inteligente”).

³⁸⁰ Substantivos gregos terminados em *iad* indicam o tema a ser tratado.

³⁸¹ As peças satíricas costumam vir na sequência do terceiro ato com o objetivo de aliviar a tensão.

³⁸² O novo título *A Life in the Sun* e o deslocamento de *The Drunken Sisters*, apresentada entre o primeiro e o segundo ato, contrariando a *Poética* de Aristóteles, foram as principais modificações realizadas por Guthrie, a contragosto de Wilder.

³⁸³ Traduzida para o alemão, a peça foi publicada pela S. Fischer Verlag em 1960. A edição original em inglês e o texto traduzido em alemão foram utilizados na versão final da peça, que foi publicada em 1977, dois anos após a morte de Wilder, organizada por Donald Gallup.

Os três últimos romances

*The Ides of March*³⁸⁴

Publicado em 1948, *The Ides of March* foi o quinto romance de Wilder.

Trata-se de um romance de ideias, escrito no período em que Wilder sentia-se “absorvido pela filosofia existencial e a sua difusão na literatura”, especialmente a de Kierkegaard e de Sartre, autores com quem ele havia se reunido na época. [...] Na figura de Júlio César, Wilder examina temas estéticos, religiosos, políticos e históricos que tenham a ver com a busca de uma vida significativa, a reconciliação pessoal, o equilíbrio adequado entre os interesses do Estado e os valores particulares de cada indivíduo, e, para responder às questões do próprio Wilder.³⁸⁵

O Oitavo Dia³⁸⁶ (*The Eighth Day*)

Em seu penúltimo livro, publicado em 1967, Wilder dá a sua versão fictícia de um célebre caso jurídico ocorrido em Illinois no ano de 1902. John Barrington Ashley, de Coaltown, um pequeno vilarejo minerário localizado ao sul do Estado de Illinois, é condenado à morte pelo assassinato de Breckenridge Lansing, morador local. Contudo, às vésperas de sua execução, ele é misteriosamente resgatado de um trem de prisioneiros por cinco homens mascarados. O caso tornou-se notório não pela bala disparada por Ashley, que afirmava ter sido accidental o disparo quando ele e Lansing praticavam tiro, mas pelo julgamento do caso em si. A alegação de que o juiz do processo sofria de demência senil foi dividida pela cidade e pelo júri, pois Ashley supostamente apaixonara-se pela esposa de Lansing, embora não existissem provas para condená-lo.

Com uma estrutura não linear, o romance de Wilder aborda a história das famílias Ashley e Lansing, deslocando a narrativa para a frente e para trás no tempo. O autor detalha a fuga de Ashley pelo Rio Mississippi até New Orleans, de lá ele foge para a América do Sul. No Chile, Ashley assume uma nova identidade, nacionalidade, profissão, e constrói sua reputação como homem trabalhador e ativista humanitário. No segundo capítulo, a sua verdadeira

³⁸⁴ Primeira edição comercial pela Harpers & Brothers Publishers, 1948, com prefácio de Kurt Vonnegut, Jr. Não há traduções disponíveis em português.

³⁸⁵ Informações extraídas de trechos de matérias sobre o romance: *Thornton Wilder Letter to Eileen and Roland Le Grand*, March 9, 1946, in Wilder and Bryer, eds.; *The Selected Letters of Thornton Wilder*. New York: HarperCollins, 2008, 440. Robert W. Corrigan. Thornton Wilder and the Tragic Sense of Life. *Educational Theatre Journal* 13, 1961: 167-173; Thornton Wilder: Sophocles' *Oedipus Rex*, written in 1939, first published in *American Characteristics* (1979). Reprinted in J. D. McClatchy, ed., *Thornton Wilder: Collected Plays and Writings on Theater*. New York: Library of America, 2007. p. 710-719. Disponível em: <http://www.twildersociety.org/works/the-ides-of-march>.

³⁸⁶ No Brasil, o livro recebeu o título *O Oitavo Dia*, tradução de Milton Persson, Nova Fronteira, 1967. Nos Estados Unidos, *The Eighth Day* foi publicado pela Harper, NY, em 1967. Vencedor do *National Book Award* de 1968.

identidade é descoberta por um caçador de fugitivos, o que induz Ashley a falsear a sua própria morte. Fato ou criação de Wilder, em nova tentativa de fuga em 1905, o suposto assassino morre afogado no mar. “O sexto e último capítulo de *The Eighth Day* reúne as famílias Ashley e Lansing, e há a revelação do destino dos filhos de Ashley e o da mãe deles e o de Eustacia Lansing. Com a exceção de Sophia, todos exemplificam o *American Dream*”. Ao final do livro, o leitor descobre que o verdadeiro assassino de Lansing é seu próprio filho George que, na tentativa de proteger a mãe dos abusos do pai, lhe desfere um tiro³⁸⁷.

Quando Wilder começou a escrever *The Eighth Day* nos anos 1960, os Estados Unidos estavam vivendo um período de crise. Eventos trágicos como a Guerra do Vietnã e o assassinato do presidente John F. Kennedy marcaram o declínio dos ideais puritanos sobre os quais a América havia sido fundada. Em *The Eighth Day*, entretanto, Wilder reafirma sua visão puritana da América como a nação escolhida por Deus. Refletindo a forte crença de Wilder, o título *The Eighth Day* faz referência à história bíblica da criação do mundo em sete dias. Desse modo, Wilder inicia seu romance com a afirmação de Dr. Gillies que o mundo viverá o seu oitavo dia de criação quando o homem for responsável pela continuidade do progresso. O escopo épico do romance de Wilder examina a família Ashley, representantes do povo americano idealizado, e da família Lansing, representantes dos cidadãos americanos desencantados.³⁸⁸

Mr. North³⁸⁹ (*Theophilus North: A Novel*)

Último livro escrito por Wilder, *Theophilus North*³⁹⁰ é publicado em 1973, dois anos antes da morte do autor. Apesar de sua visão enfraquecida, surdez recorrente e pressão sanguínea alta, Wilder insiste em trabalhar quatro horas diárias em seu novo livro, aos setenta e quatro de idade. Narrada em primeira pessoa, a história mescla a autobiografia de Wilder com uma vida imaginária por ele conferida ao seu irmão gêmeo Theophilus, natimorto em parto prematuro.

³⁸⁷ “The sixth and final chapter of *The Eighth Day* reunites the Ashley and Lansing families and divulges the fates of the Ashley children, their mother, and Eustacia Lansing; except for Sophia, they all exemplify the American Dream” (Trecho resumido do *Plot Summary of The Eighth Day* by Ashley Gallagher. Disponível em: www.twildersociety.org)

³⁸⁸ *Overview of The Eighth Day* by Ashley Gallagher. “As Wilder began writing *The Eighth Day* in the 1960’s, the United States found itself in a state of turmoil. With such tragic events as the Vietnam War and the assassination of President John F. Kennedy, the Sixties marked the decline of the Puritan ideals on which America had been founded. However, in *The Eighth Day* Wilder reaffirmed his belief in a Puritan vision of America as a nation chosen by God. The title, *The Eighth Day*, reflects Wilder’s conviction as it references the biblical history of the seven-day creation of the world. Accordingly, Wilder begins his novel with Dr. Gillies declaring that the world is in the eighth day of creation when man is left to continue to make progress”. Disponível em: www.twildersociety.org.

³⁸⁹ No Brasil, o livro recebeu tradução de Edith de Barros Martins, Nova Cultural, 1973, com o título *Mr. North*, forma curta do original em inglês “*Theophilus North*”. Dirigido por Danny Huston, o filme *Mr. North* foi lançado mundialmente em 22 de julho de 1988, estrelado por Anthony Edwards, Robert Mitchum, Angelica Huston, Lauren Bacall, entre outros. Aqui recebeu o título de “O Elétrico Mr. North”.

³⁹⁰ WILDER, Thornton. *Theophilus North*. New York: Harpers & Row, 1973.

No verão de 1926, aos vinte e nove anos de idade, o professor Theophilus sente-se sobrecarregado e resolve pedir demissão da escola em que leciona. Seu plano é deixar a cidade e ir em busca das nove ambições de sua vida: ser santo, antropólogo, arqueólogo, detetive, ator, mágico, amante, maroto e homem livre. O carro de Theophilus sofre uma pane em Newport, Rhode Island, e ele se vê obrigado a permanecer na cidade, contudo, para ganhar o seu ganha pão, ele precisará desempenhar diversas funções em mansões elegantes da Ocean Drive. Como instrutor de tênis, espião, professor particular, confidente, amigo e inimigo, Theophilus acaba se envolvendo em aventuras e intrigas em endereços requintados de Newport, pensões, restaurantes locais, em seus mergulhos e nas barracas do exército. O romance levanta questões sutis, embora veementes, sobre o que realmente importa, a natureza e as atribuições da juventude, e como a riqueza opera diferentemente entre aqueles que a possuem e os que não a possuem.

Gilbert A. Harrison, em *The Enthusiast: A Life of Thornton Wilder*, p. 350, cita um trecho do diário de Wilder em que ele traça o perfil dos abastados em seu livro *Theophilus North*:

Veblen³⁹¹ não captou o verdadeiro significado do consumo ostensivo; trata-se de uma estratégia repressiva. Serve para intimidar os menos afortunados, fazendo-os acreditar que os privilegiados financeiramente são uma espécie diferente de homem, autorizada a usufruir de riquezas incalculáveis de modo inexplicável.³⁹²

Entretanto, apesar de seu valor como literatura de entretenimento, a falta de profundidade e a finalidade ambígua não podem ser subestimadas. Embora o romance exiba relações de classe, especialmente quando Theophilus critica Persis – “Detesto o esnobismo e a frouxidão de sua classe privilegiada”, e quando Edweena observa: “Garotos ricos nunca crescem de verdade, ou raramente o fazem” – o livro não tenta ensinar uma lição mais profunda. Assim como um solista experiente que perde sua deixa, Wilder nos deixa à espera de uma mensagem profunda, ou verdade universal, que nunca aparece. [...], No entanto, esses traços significativos não atendem às expectativas que a maioria dos críticos têm a respeito da obra de Wilder.³⁹³

³⁹¹ Thorstein Veblen (1857-1929). Economista americano e cientista social de ascendência norueguesa, Veblen buscou empregar uma abordagem dinâmica e evolucionista ao estudo das instituições econômicas. Ganhou fama nos círculos literários com sua *Teoria da Classe Ociosa* (1899), e para descrever a vida dos ricos ele cunhou expressões como “consumo conspicuo” e “emulação pecuniária”, ainda largamente utilizadas (Fonte: *Encyclopaedia Britannica*)

³⁹² “Veblen missed the point about conspicuous waste; it is a repressive strategy. It is designed to cow the less fortunate into believing that the privileged rich are of a different order of man and are mysteriously entitled to their out-sized possessions”.

³⁹³ Critical Analysis of *Theophilus North* by Matthew Angelo. “Despite its entertainment value, though, its lack of depth and ambiguous purpose could not be overlooked. Although the novel hints at class relations – notably when Theophilus lashes out at Persis, ‘Oh, I hate the cliquishness and the timidity of you so called privileged class’ and when Edweena remarks, ‘Rich boys never really grow up – or seldom’ – it never seems to deliver a deeper lesson. Like an expert soloist who has missed his cue, Wilder leaves us anticipating a profound message or universal truth

O encontro entre Thornton Wilder e Erico Verissimo nos Estados Unidos

Em janeiro de 1941, como parte do programa de Boa Vizinhança instituído pelo governo norte-americano, Erico Verissimo embarca no vapor Argentina para uma estada de três meses nos Estados Unidos. Nesse período, o escritor registra suas impressões pessoais, compromissos profissionais e entrevistas feitas com artistas e escritores. O material colhido origina o livro *Gato Preto em campo de neve*³⁹⁴, publicado naquele mesmo ano. Seguem alguns trechos em que Verissimo cita o nome de Thornton Wilder, além de reproduções de trechos escritos por Verissimo sob o teto dos Wilder, em New Haven.

Wilder e Verissimo encontraram-se pela primeira vez numa conferência proferida pelo escritor brasileiro no Clube de Português da *George Washington University*. Durante quarenta e cinco minutos Verissimo falou do Brasil, de seus escritores e de seu povo para um auditório de dezenas de ouvintes, composto por pessoas da embaixada do Brasil e do Departamento de Estado norte-americano. A presença de Thornton Wilder, ao fundo do salão, foi notada pelo brasileiro. Ambos participam do mesmo jantar naquela noite. Dias depois, Verissimo reencontra Wilder na cidade de Nova York. Durante a conversa, os dois falam sobre seus próximos destinos: Wilder em breve faria uma viagem à Colômbia, Equador e Peru em missão de Boa Vizinhança; Verissimo viajaria dali a dois dias para Boston. Wilder convida o colega brasileiro para se hospedar em sua casa em New Haven, Connecticut, onde viviam o escritor, a mãe Isabella e a irmã mais velha, Isabel.

Em outro jantar, desta vez em Alexandria, cidade vizinha situada a pouco mais de 9 km de Washington, os dois escritores comparecem a uma reunião informal e dividem a mesa com dois casais. Terminada a refeição, todos passam para o *living room*. A dona da casa pede a Wilder que declame trechos de alguma de suas peças. Depois de relutar um pouco, ele cede. Coloca um chapéu na cabeça, puxa a aba para cima dos olhos, recosta-se à parede e começa: “*Our Town* – que é representada sem cenário – conta a história da gente simples de uma pequena cidade. O Diretor de Cena, à moda do coro na tragédia grega, faz o comentário da ação. O primeiro ato...”³⁹⁵.

that never comes. [...] However, these broad strokes do not meet the expectations most critics bring to Wilder’s work”.

³⁹⁴ VERISSIMO, Erico. *Gato preto em campo de neve*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

³⁹⁵ Ibidem, p. 76.

Mr. Wilder fala com uma calma nervosa. Sua voz é macia, às vezes ciciante, puxada para dentro; ele pronuncia as palavras como se alguma coisa lhe estivesse a queimar os lábios. É sóbrio de gestos; mas sua cabeça tem movimentos bruscos que denotam uma excitação mal contida.³⁹⁶

“– Será que os seres humanos chegam a compreender a vida enquanto a estão vivendo? – em todos, todos os minutos?” “– Não (Pausa; ele depois retoma): “Os santos e os poetas, talvez... um pouco.” *“Mas o reino dos santos não é deste mundo e os poetas são homens vagos e meio tímidos como Mr. Thornton Wilder, seres que falam baixo e evitam a turba.”*³⁹⁷

Já hospedado na casa dos Wilder, o brasileiro relata:

O **home** dos Wilder é duma simpática e acolhedora simplicidade. Vejo tapetes, poltronas, almofadas, cortinas, pequenas mesas, lâmpadas e estantes de livros dispostas duma maneira tão natural que a gente chega a sentir que estas coisas todas nasceram juntas, foram feitas umas para as outras; que não podiam estar em outro lugar. Não é que exista unidade de estilo. Talvez nem haja aqui estilo de espécie alguma. O que há é harmonia, paz, uma espécie de surdina de cores e principalmente um mono ar de intimidade, que eu não sei exatamente de onde vem – se da lareira, dos tapetes, dos móveis ou se daquela simpática senhora em cujas mãos enrugadas e murchas as agulhas de tricô estão a se agitar em movimentos ágeis.³⁹⁸

Ainda que não tenha quarenta e cinco anos, Thornton aparenta ter mais de cinquenta. Ralos cabelos já grisalhos lhe cobrem a cabeça bem modelada. Os óculos lhe acentuam o aspecto de envelhecimento. Seu rosto, entretanto, é rosado e seu sorriso de bons dentes não parece pertencer a essa máscara expressiva em que a vida deixou sua marca. Nos vidros dos óculos de Thornton vejo brilhar, num reflexo, o fogo da lareira. Quando no Brasil eu lia os livros deste escritor, sentia por ele uma admiração fria, distante e impessoal. Admirava-o como se pode admirar um monumento ou a abstrata beleza dum teorema. Agora aqui tenho a cálida presença da criatura humana. Conheço-lhe já os tiques de gesto e linguagem. Gosto, por exemplo, desse jeito que ele tem de entortar a cabeça enquanto escuta, repetindo baixinho, dum modo meio vago, yes... yes..., yes... ou então pontilhando a conversa com as suas súbitas risadas nervosas e ao mesmo tempo um pouco tímidas. Isso tudo lhe dá uma qualidade mais humana, lança como que uma luz nova sobre tudo o que ele escreveu. É como se eu tivesse lido seus romances e peças numa penumbra que me obscurecesse o sentido de muitas passagens e agora, de súbito, brilhasse sobre essas páginas uma luz intensa, quente e reveladora.³⁹⁹

Na manhã seguinte Wilder faria uma palestra sobre a poesia de Gertrude Stein na Yale University. Depois de visitarem algumas dependências da universidade, Wilder e Verissimo rodam de carro pelos jardins. O jantar de despedida, na casa dos Wilder, contaria com a presença

³⁹⁶ Ibidem, p. 77.

³⁹⁷ Ibidem, p. 78.

³⁹⁸ Ibidem, p. 224-225.

³⁹⁹ Ibidem, p. 225.

do Prof. Arnold Wolfer, catedrático em direito internacional em Yale. Terminado o jantar, Verissimo traça suas últimas impressões:

Só, no quarto, de luz apagada, fico a pensar no bem que me fez esta pausa em New Haven, na casa dos Wilder. Sinto que eu não podia ir da América sem ter visto este interior, sem ter conhecido estas criaturas. Elas representam alguma coisa que raramente os romances e os filmes americanos mostram ao mundo. Um lar perfeito em que se conserva a tradição da Nova Inglaterra. Criaturas sensíveis à beleza e à bondade, hospitaleiras, preocupadas com os problemas da arte e da cultura, mas apesar disso ou talvez por isso mesmo humanas, profunda e comovedoramente humanas.⁴⁰⁰

Gato preto em campo de neve exhibe a seguinte dedicatória: “Aos meus amigos norte-americanos, na pessoa de Thornton Wilder, dedico este livro”.

⁴⁰⁰ Ibidem, p. 230.

The Wreck on the Five-Twenty-Five

Peça integrante do espetáculo
“Short Plays by Thornton Wilder”,
produzido em janeiro de 2001
no Center Stage de Baltimore,
com direção de Tim Vassen.

Nas fotos, os atores
Richmond Hoxie,
no papel de Mr. Hawkins,
e Kristin Griffith,
interpretando Mrs. Hawkins.

Acervo do Center Stage, gentilmente fornecido por Gavin Witt

Considerações sobre *The Wreck on the Five-Twenty-Five* por Tim Vasen

Na produção do Center Stage, em Baltimore, Maryland (MD), 2001

What's Inside

- First Impressions 2
- Setting the Stage 8
- Playwright Bio 5
- Pullman Car Hlewatha 7
- The Wreck on the 5-25 9
- Now the Sorcerer's Name was Malchus 10
- A Wilder Timeline 11
- Production Profile 12
- Key Roles Off Stage 13
- Ancient Eggheads 14

Short Plays by Thornton Wilder

will be performed at Center Stage Jan 5 - Feb 18, 2001

THE NEXT STAGE
at Center Stage
700 North Calvert St
Baltimore, MD 21202

Travis Lewis
Artistic Director

Thomas Pechon
Managing Director

Charlotte Stewart
Editor/Dramaturg

Debra Gant Director,
Theater for a New Generation

Sara Brown
TRG Associate

Eric Jankowski
Dramaturg/Intervenor

Eric Mathias
TRG Intern

Bill DeMott
Art Director/Designer

Printed by
Whitmore Print and Imaging

The Next Stage is made possible through the generous support of I. Rowe Price Associates.

Education is supported in part by Creative Links, Positive Alternatives for Youth, an adult program of the Macieja Foundation for the Arts

Special thanks to:
The Alan D. Unger Foundation; The Aaron Sapiro & Lillian Seftis Foundation; The Goldsmith Family Foundation; The Henry L. Goldsmith Foundation; The Helen P. Dunk Charitable Trust; The Muelr Philanthropic Fund; The Am and Patty Schiele; Edgewise Publications B&E, A member of the Constellation Energy Group; Verano; Lucant Technologies; Procter & Gamble Cosmetics; Verelle; Eastler & Howard LLP

Cover: Cover illustration based on season artwork by Susan Leopold

Thornton Wilder believed in the power of theater.

He believed that there were certain truths, certain aspects of the human experience, that could only achieve their fullest expression on the stage, in front of an audience. He believed the stage was big enough to hold ALL experience, and that through the art of theater we could come to understand the incredible complexity and interconnectedness of our world.

Wilder grasped that stripping away the conventions of realistic drama, and therefore enlisting the imagination of the audience, could get us to what is real, the inner life we all feel so vividly. For him, the biggest event, the highest drama, was that we are all here together, thinking and feeling and hoping for the future and remembering the past. These plays bring the audience to this cosmic perspective by starting from the very specific, apparently mundane aspects of the American reality Wilder observed—a Christmas dinner, an overnight train trip, an evening in a suburban living room. He believed the stage was big enough to hold the flow of time itself, the fabric of the universe, the entire distance between New York and Chicago as witnessed from a moving train.

That kind of ambitious theatricality is thrilling to me as a director. Coupled with Wilder's enormous heart and keen, honest eye for detail, these plays proved irresistible to all of us on the artistic staff. If you are familiar with Wilder's full-length works such as *Our Town* and *Skin Of Our Teeth*, you will see their origins in these plays, but they are much more than first drafts of later work. Each of these gems stands on its own as a unique, self-contained, surprising look at who we are and what it means to be alive in our world.

Tim Vasen
Resident Director

The Cast of *Our Town* at Center Stage (1963-1964)

The Wreck on the Five-Twenty-Five

"There we all fellows sit every night on the five-twenty-five playing cards and hoping against hope that there'll be that wonderful, beautiful wreck. A wreck, so that we can crawl out of the smoking, burning cars...and get into one of those houses. Do you know what you can find from the windows of the train? Those people - those cars - that you see on the streets of Bonaville - they're just dummies. Cardboard. They've been put up there to deceive you. What really goes on in Bonaville - inside those houses, that's what's interesting. People with six arms and legs. People that can talk like Shakespeare. Children that can beat Einstein. Fabulous things."

—Herb Hawkins, *The Wreck on the Five-Twenty-Five*

Mr. Herb Hawkins has been hoping for a train wreck. Why? He's well liked. Full of wit. Committed to his family, and presumably a hard worker who is valued at his job. It seems everyone loves Mr. Hawkins for his pithy sense of humor, but that wit may be the key to understanding why he desperately craves catastrophe.

Herb Hawkins has done everything necessary to ensure his family a good life, for twenty years. He rides the same train each morning, works at the same job every day. He rides the Five-Twenty-Five commuter train home every night, playing the same game of cards and telling the same jokes. The train takes the same route every day past Bonaville and Kennistun, communities that Mr. Hawkins has always wondered about—but never visited. He's fascinated by the life that goes by in the windows that surround him, whether it's out the train window, office window, or the windows of his own house.

Mrs. Hawkins: "All window glass is the same, what did he mean by that?"

Mr. Forbes: "He says that's the way things look to him. Wars and politics... and everything in life."

It may be that the window glass is what Hawkins recognizes as a barrier between himself and a direct experience of the world around him. What Mr. Hawkins needs is a little adventure, and he finally gets it. If a new life begins with a message from the dead, from a business client who has left him part of her fortune.

"Why don't you do it? ... Really stand outside and look through some windows." With that command Herb realizes that the time for change is immediate. Suddenly contemplating his own life from the other side of the glass, Herb looks in upon himself from without—just as he has viewed the lives flying past in the windows of the Five-Twenty-Five. How will he respond to what he sees through the window?

One of the reasons that Thornton Wilder is sometimes considered America's greatest playwright is his insight into the nature of humanity. He has the ability to portray properties intrinsic to the entire species in a single character. So the question that immediately follows is: How are we related to Herb Hawkins?

Hawkins has chosen life over death, but he also needs death close by: an ever-present reminder of how precious and amazing life can be.

How is this reflected in twenty-first century American life? What wrecks do we crave? How do we keep death close by? Take for example a relatively new American fascination, extreme sports. Sky surfing, bungee jumping, base jumping, skateboarding, rollerblading; virtually every sport on ESPN2 has a psychology of danger involved. Activities like these are now less expensive, more accessible, safer, and more common than ever before in American history.

We also have less healthy ways of making danger present in our lives. Unsafe sex and substance abuse are unfortunately common ways of flirting with death, but there are many avenues through which we can keep ourselves interested and involved in our lives. What choices have you made?

Above: Class is NOT all the same in the window. Kevin Spacey and Annette Bening square off in the 1999 Academy Award-winning *American Beauty*. Other panes reflect the many ways in which we "make danger present in our lives" like unsafe sex, drug abuse, extreme sports, and death-defying stunts.

Wilder Short Plays: Genesis and Production

Wilder wrote his plays on lined note-book paper in a clear hand with a fountain pen. He incorporated his revisions by copying out successive drafts of the entire text, often placing start and finish dates on the top of the first page. They are collected at the Beinecke Library of Rare Books & Manuscripts at Yale University.

Now the Servant's Name Was Malchus

Wilder's journals make no mention of *Malchus* but in an unpublished letter to his sister Isabel dated March 10, 1927, he writes "Also be a good soul and ask Ma (or go yourself) & see if my trunk contains the folder of 3 minute plays called: *Picture to Yourself a Stage*. Or see if your eye falls on any possible copy of *Now the Servant's Name was Malchus*." Initially published in 1928 as part of *The Angel That Troubled the Waters and Other Plays*, *Malchus* was first produced on WHA-TV Public Television in Madison, Wisconsin in 1978.

The Long Christmas Dinner

The first of five handwritten drafts is marked 2:00 am Aug 9 1930/Peterborough [New Hampshire] Ritz Carlton. Atlantic City Sep 24 1930. Its initial title reads "90 Years of Christmas Dinners." First produced by the Yale College and Vassar College Dramatic Societies in New Haven, November 25-26-28, 1930 (the first time men and women appeared together on stage at the Yale Dramat). First published in November 1931 along with *Pullman Car Hiawatha*.

Pullman Car Hiawatha

The first full draft of *Pullman Car Symphonien* is marked "Fontainebleau—the night of July 25 [1931]—after supper at Gurdell's being full of his cognac and some herb liqueurs d'omyres that were making a tremendous excitement in my stomach... [Its real rewriting took place Aug 13 and Aug 16 at Salzburg and Munich]" In the earliest form, *Pullman Car* had no Stage Manager character; the Porter began the play in rhymed couplets. It made its premiere on December 19, 1931 with the Antioch College Players in Yellow Springs, Ohio.

The Wreck on the Five-Twenty-Five (Sloth)

Wilder, who said he was watching his countrymen rebel against the "the soulless mechanized routine imposed by the modern scramble to make a living" networked *Wreck* more than the earlier plays. After it received a lukewarm reception in its English-language premiere at an Arts Festival in West Berlin in 1957, Wilder refused to let it be performed. Twenty years after his death, it made its American premiere as part of *Marathon '95*, at the Ensemble Studio Theater Series in New York and was first published in the *Best Short Plays* of 1994-95.

BIBELOT

Off the Stage and Into Your Hands

Pulitzer Prize Winners

Thornton Wilder won the 1928 Pulitzer Prize for *The Bridge of San Luis Rey*, his haunting meditation on the lives that converge on a fateful morning in Lima, Peru. Check out Bibelot for other prize-winning novels by such acclaimed authors as Philip Roth, Toni Morrison, Anne Tyler, and Michael Cunningham.

The Magic of the Stage

Discover the best of Broadway and beyond, including lavishly illustrated gift books, in Bibelot's performing arts section. Bibelot's Music Department stocks original cast recordings from your favorite musical shows.

Pullman Holiday

Transport yourself. Find books for every interest at Bibelot. Visit Bibelot's travel section and plan out your own trip across America...by plane, train, or automobile.

Timonium Crossing: 410.108.1888

Woodholme Shopping Center: 410.653.6933

The Can Company: 410.276.9700

Village of Cross Keys: 410.532.8818

Short Plays by Thornton Wilder, Center Stage, 2001

Sobre a produção do Center Stage, em Baltimore, Maryland (MD), 2001

Pullman Car Hiawatha & other short plays by Thornton Wilder

The Long Christmas Dinner
 Claire Lautier* LUCIA
 Kristin Griffith* MOTHER HAYARD
 Tony Ward* RODERICK
 Willy Conley COUSIN BRANDON
 Megan Anderson* NURSE
 Craig Mathers* CHARLES
 Danielle Ferland* GENEVIEVE
 Angela Reed* LEONORA
 Kristin Griffith* COUSIN ERMENGARDE
 Claire Lautier* LUCIA, DAUGHTER OF LEONORA AND CHARLES
 Gabriel Zucker* SAM
 Tony Ward* RODERICK, SON OF LEONORA AND CHARLES

Setting: The dining room of the Bayard Home, Christmas Day c. 1850 - c. 1940.

The Wreck on the Five-Twenty-Five
 Kristin Griffith* MRS. HAWKINS
 Danielle Ferland* MINNIE
 Michael Stone Forrest* MR. FORBES
 Richmond Hoxie* MR. HAWKINS

Setting: 1956. The Hawkins home.

Pullman Car Hiawatha
 Richmond Hoxie* THE STAGE MANAGER
 Bethany Hoffman LOWER ONE
 Leon Addison Brown* THE PORTER
 Tony Ward* LOWER SEVEN
 Gabriel Zucker* LOWER NINE
 Danielle Ferland* LOWER FIVE
 Dean Avery THE DOCTOR
 Michael Stone Forrest* PHILIP
 Angela Reed* HARRIET
 Kristin Griffith* THE INSANE WOMAN
 Megan Anderson* THE FEMALE ATTENDANT
 Craig Mathers* THE MALE ATTENDANT
 Gabriel Zucker* GROVER'S CORNERS, OHIO
 Craig Mathers* THE FIELD
 Dean Avery THE TRAMP
 Bethany Hoffman PARKERSBURG, OHIO
 Willy Conley THE DEAF WORKER
 Tony Ward* THE WORKER

Michael Stone Forrest* THE MECHANIC
 Danielle Ferland* TEN O'CLOCK
 Megan Anderson* ELEVEN O'CLOCK
 Claire Lautier* TWELVE O'CLOCK
 Zenia McPherson SATURN
 Nina Ball, Dana Bowles, Amanda Bracato, Allison Brooks, Kean Clayton, Chauncey Hill, Erin Jakowski, Lola Pierson, Tiffany Simmons, Lucy Struever, Andrew Syropoulos, Chris Walsh VENUS, JUPITER, THE MOON

Setting: A Pullman car making its way from New York to Chicago, December 21st, 1930.

Denise Hopkins STAGE MANAGER
Linda Marvel, Karon Shepherd ASSISTANT STAGE MANAGERS

Short Plays by Thornton Wilder is performed without an intermission.

4 Center Stage

*Members of Actors' Equity Association (A.E.A.) Professional Actors & Stage Managers (P.A.S.M.) United Stages

Acervo do Center Stage, gentilmente fornecido por Gavin Witt